مجله الکترونیکی ویستا : هنر - شماره سیزدهم - عکاسی

تاریخ انتشار : شنبه ۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۰

فهرست مطالب این شماره

- « درک عکس »
- آتلیه های خیابانی کابل
- آرامش ، ابزاری لازم در عکاسی تبلیغاتی
- آشنایی با ISO و حساسیت بالا
- آشنایی با تکنیک پانینگ (افقی چرخاندن دوربین)
- آشنایی با عکاسی از طبیعت
- آیینه شکسته ای از دنیا
- از رواندا تا نیویورک
- از فیلم تا سنسور
- استفاده از اطلاعات EXIF برای بهبود عکسها

- استفاده از دوربین دیجیتال به جای اسکنر
- استفاده مناسب از شارپنس
- اصول عکاسی
- اصول عکاسی معماری
- اصول کپی برداری
- اقتضای لوله دوربین همین است!
- اگر با دوربین دیجیتال عازم سفری .....
- انتخاب یک دوربین دیجیتال
- انتخاب یک دوربین دیجیتال
- انتزاع در عکاسی
- انقلاب دیجیتال در صنعت عکاسی و پدرکشی!
- اولین عکاس‌خانه عمومی
- بازگشت از دیگرسو
- بازیگرانی که عکس بازی می‌کنند
- بایگانی خاطرات؛ از نقاشی تا عکاسی
- برای برگشتن به هنر کلاسیک، زمان نداریم
- برای تمام زخم دیدگان جنگ
- بررسی اثر مجید حامد حق دوست
- بررسی شباهت‌های بنیادین میان دو رسانه تئاتر و عکاسی
- برعکس عکاسی
- بستر سازی برای عکاسی تبلیغاتی خلاق
- بگو که کهنه‌اند...
- به چشمانت بیاموز که...
- بهمن جلالی در عکسی ناتمام
- پائیز درلنزدوربین
- پاداش هنرمند
- پاک کردن گرد و غبار پرینت، اسلاید و نگاتیوها
- پانکتیوم و استودیوم
- پدیده نور

- پراش نور و تاثیر آن در عکاسی
- پردازش تصویر با گستره دینامیکی بالا
- پیکسلهای داغ
- تاثیر دوربین دیجیتال بر عکاسی تبلیغاتی
- تاریخ کوتاه عکاسی
- تاریخ مصرف عکس
- تاریخچه عکاسی
- تاریکخانه‌های دیجیتالی
- تجارت در عکاسی
- تجربه یک پرواز
- تجهیزات جانبی لنز برای دوربین‌های دیجیتال
- تحلیل هنر عکاسی
- تخیل و واقعیت در عکاسی
- تراز سفیدی
- ترفندهای عکاسی از آسمان شب و تلفیق عکس‌ها
- ترفندهای عکاسی مستند و خیابانی
- ترکیب بندی
- ترکیب بندی عکس
- تشخیص چهره در دوربین های دیجیتال
- تصاویر، محرک نوآوریها
- تصویر متحرک، عامل ارتباط بین سازمان و مخاطبان
- تعبیر عکس
- تفاوت عکاسی هنری با عکاسی تبلیغاتی
- تفکر ناپیدا
- تکنولوژی لنزهای اسپریکال نیکون
- تکنیک‌های نورپردازی در عکاسی
- توریسم عکاسی
- تولد عکاسی خبری در بحبوحه انقلاب اسلامی
- تهیه عکسهای سیاه و سفید دیجیتال

- ثابت نگه داشتن دوربین برای عکاسی در نور کم
- ثبت جریان سیال موسیقی بر روی نگاتیو
- جادوی نهفته
- جایگاه ایران در عکاسی تبلیغاتی و صنعتی
- جایگاه زنان در عکاسی ایران
- جایگاه عکاسی در عرصه هنر
- جایی میان زخم‌های مردم
- جذابیتهای عکاسی تبلیغاتی
- جریان دوسویه فرم و محتوا در هنر عکاسی
- چرخ و فلک اکسپوهای هنری در ایران
- چشم‌هایی که امپراتور را نگریسته است
- چطور از یک بنا عکاسی کنیم
- چقدر به عکسهای خود ایمان داریم؟
- چگونگی رویاروئی با لغزش و ارتعاشات تصویر
- چگونه با محدودیت دینامیک رنج مقابله کنیم
- چگونه عکاس خوبی باشیم؟
- چگونه عکاسی کنیم؟
- چگونه عکس‌های بهتری بگیریم؟
- چگونه یک عکس خوب بگیریم
- چند روش برای کشتن یک عکاس خبری
- چند قدم برای داشتن عکس خوب
- حالت نمایی یا Exprssionism
- حد و مرز ویرایش کجاست؟
- حرکت در آثار علی شکری
- خلق خلاقیت
- دانستن بدون عکس ممکن نیست
- دختری که در دادگاه صدام عکس گرفت
- در جستجوی ِمعنا
- دست در مقام سوژه

- دنباله دار دیجیتالی
- دندانه دار شدن تصاویر دیجیتالی بخاطر چیست؟
- دنیای خلاق عکاسی دیجیتال
- دو دوتا چهارتا
- دوربین Nikon D۳X
- دوربین Panasonic LX۳
- دوربین DSLR سونی: Sony A۷۰۰
- دوربین Fujifilm FinePix F۳۱fd
- دوربین HP PHOTOMART R۹۲۷
- دوربین Nikon Coolpix S۱۰
- دوربین Nikon D۶۰، کوچک و راحت اما حرفه ای!
- دوربین Nikon D۷۰۰ و تاثیرش بر بازار
- دوربین Olympus sp - ۵۵۰ UZ
- دوربین Olympus SP-۵۵۰ UZ
- دوربین Sony
- دوربین جیبی کاسیو
- دوربین‌هایی‌برای حرفه‌ای‌ها
- دیدن چاره‌ساز است
- راز عکس یا Puzzle picture
- راهنمای خرید دوربین دیجیتال
- راهنمای خرید دوربین دیجیتال
- راههای معمول برای کاهش نور قرمز
- رسانه در رسانه
- رنگ در عکاسی
- ریتم در عکاسی
- ساخت یک استودیوی عکاسی در خانه
- سرعت انتقال اطلاعات عکس
- سری لنزهای EF
- سوژه مورد نظر را کنار کاکتوس قرار دهید!

- سیر تحولی و رشد عکاسی
- سینماگران و علاقه به عکاسی
- شرط موفقیت عکاس در لوکیشن
- شهامت هنرمند
- شیوه های خلق یک اثر گروهی
- صادقانه ترین نوع عکاسی
- صخره‌های « آلاباماهیلز »، شاهکار قدرت و حرکت « انسل آدامز »
- عکاس باید مولف باشد
- عکاسان خبری شاهدان عینی واقعه
- عکاسانی که نام و نانشان سیاه است
- عکاسخانه فراموش شد
- عکاس‌ها در دوربین عکاس‌ها
- عکاسی
- عکاسی
- عکاسی
- عکاسی ـ معماری
- عکاسی ، توانمندترین هنر دنیای امروز
- عکاسی آسان‌ترین هنر است که همین آن را به سخت‌ترین تبدیل می‌کند
- عکاسی از آتش‌بازی‌های نورانی
- عکاسی از چهره افراد
- عکاسی از حیوانات
- عکاسی از کودکان
- عکاسی انتزاعی
- عکاسی با دوربین پولاروید
- عکاسی با فلاش در نور کم
- عکاسی به مثابه یک شوخی
- عکاسی تبلیغاتی
- عکاسی در شب
- عکاسی در هنر

- عکاسی دیجیتال
- عکاسی دیجیتال
- عکاسی دیجیتال پر هزینه تر از عکاسی آنالوگ است
- عکاسی طبیعت در بهار
- عکاسی فیلم، میهمان ناخوانده بود
- عکاسی ماکرو
- عکاسی مستند
- عکاسی مستند
- عکاسی مطبوعاتی (تصویرگری واقعیت)
- عکاسی و دنیای دیجیتال
- عکاسی و فتوبلاگ
- عکاسی و قواعد ترکیب بندی
- عکاسی هوایی - Aerial Photography
- عکاسی خبریِ اخلاقی در عصر تاریک خانه‌های الکترونیک
- عکس ، دروغگوی بزرگ
- عکس = دانش عکاسی + عکاس دانا
- عکس تکریم لحظه است
- عکس نوشته
- عکس یادگاری با پاییز
- عکس، آفرینش معنا...
- عکس، یک گفتار
- عکسبرداری از حیوانات وحشی
- عکسبرداری از طبیعت
- عکسبرداری پرتره
- عکسبرداری نجومی ۱۰۱
- عکس‌ها از مد نمی‌افتند
- عکسی را انتخاب می کنم که عمیق باشد
- عمق بیتی چیست؟
- عمق میدان

- عمق میدان
- فتوژورنالیسم
- فتوژورنالیسم چیست؟
- فرمت جدید تصاویر دیجیتال
- فرمت های فایل عکاسی
- فرهنگ تصویر - تصویر فرهنگ
- فضایی پر از خالی
- فن آوری لنزهای اولتراسونیک کانن
- فهم هیستوگرام‌ها
- فیلتر های عکاسی
- فیلترهای مورد استفاده برای دوربین‌های دیجیتال
- قانون و بی قانون در عکاسی
- قدرتی یگانه برای زیبا دیدن
- کارگزاران مرگ
- کاوش در معنا و فرم تصویر
- کردارهای عکاسی
- کیمیاگر چیزهای عادی
- گالری دروازه غار
- لزوم حضور بیشتر مدل در عکاسی تبلیغاتی
- لزوم وجود عشق در عکاس
- لنز نرمال
- لنزهای PC
- لنزهای زوم
- لنزهای سری L کانن
- لنزهای ماکرو
- لنزهای نیکون
- لنزهای واید انگل
- مبانی عکاسی پرتره (یک نفره)
- مثلث نوردهی در عکاسی

- مخفیگاه کاپا
- مراحل راه‌اندازی دوربین فیلم برداری
- معرفی مایکل آکرمن
- معرفی آبلاردو موریلا (Abelardo Morell)؛ عکاس هنری
- معرفی آلفرد یعقوب زاده؛ هنوز شاگردم
- معرفی آنتوان سوروگوین؛ عکاس دربار قاجار
- معرفی آنتونی جیوکولیا؛ جهانی تقریبا امن
- معرفی آندریاس فینینگر؛ معمار عکاس
- معرفی اُرس فیشر؛ مالیخولیای اشیاء روزمره
- معرفی اد کاشی
- معرفی استیو مک کوری - (Stive Makory)
- معرفی استیو مک کوری(Stive Makory)
- معرفی افشین شاهرودی؛ دهه ی شصت
- معرفی الیوت اروی‌ت
- معرفی ایزیس Izis
- معرفی JR عکاس نامرئی
- معرفی پل استرند
- معرفی پل السون ؛ فتوامپرسیونیسم در هنر عکاسی دیجیتال
- معرفی تامس دیمند
- معرفی تامس دیمند
- معرفی جان سارکوفسکی؛ مدیر مقتدر عکس موزه هنر مدرن
- معرفی جف وال
- معرفی جمیز ناکتوی James Nachtwey
- معرفی جن گروور Jan Groover
- معرفی جولیا مارگریت کامرون
- معرفی چارلز ماکسول (Charles Maxwell) ؛ عکاس زیر آب
- معرفی چیما مدوز - Chema Madoz
- معرفی حسن سربخشیان، عکاس خبری
- معرفی حسین پرتوی

- معرفی دیان فیتزموریس (Deanne Fitzmaurice)
- معرفی دیوید بارنت، فوتوژورنالیست
- معرفی دیوید جولیان
- معرفی رابرت کاپا؛ روایتگر ۵ جنگ
- معرفی رالف هورن Rolfe Horn
- معرفی ران تارور؛ فوتوژورنالیست
- معرفی رضا دقتی
- معرفی روبرت ای همرزتیل
- معرفی روبرت لیبک؛ وقایع نگار لحظات ماندگار
- معرفی ریچارد آودون؛ اولین عکاس در تاریخ شهر نیویورک
- معرفی ریچارد پرینس
- معرفی ریکاردو زیپولی
- معرفی ریموند دپاردون Raymond Depardon و ادوارد روشا Edward Ruscha
- معرفی زد نلسون ؛ فتوژورنالیست
- معرفی ژوزف سودک
- معرفی سیف‌الله صمدیان و جشن تصویر
- معرفی شادی قدیریان
- معرفی عباس عطار
- معرفی فردریک هنری اوانز
- معرفی فیلیپ جونز گریفیتز - زندگی، جنگ و دیگر هیچ
- معرفی فیلیپ هالسمن
- معرفی فیلیپ هالسمن و ۵ عکس انتخابی
- معرفی کامران عدل
- معرفی کریس مالوشنسکی
- معرفی کریستوفر موریس؛ جنگ شغل من است
- معرفی کارلو بن‌ون‌تو
- معرفی گیلیان ورینگ
- معرفی لورتالوکس
- معرفی مارینا کانو

- معرفی ماریو جاکوملی
- معرفی مانوئل آلوارز براوو
- معرفی مجید ناگهانی
- معرفی مرتضی لطفی
- معرفی مری الن مارك
- معرفی مریم زندی
- معرفی منوچهر چهره‌نگار
- معرفی منوچهر دقتی
- معرفی مهدی منعم
- معرفی میرزا ابراهیم عکاس‌باشی؛ نخستین فیلمبردار ایرانی
- معرفی مینا مومنی
- معرفی نایجل دیکنسن؛ فوتوژورنالیست
- معرفی نیوشا توکلیان
- معرفی واکر اونز، تصویرگر خاموشی
- معرفی ولف گانگ تیلمانس
- معرفی ویلیام مورتنسن - William Mortensen
- معرفی هانری کارتیه برسون
- معرفی هانری کارتیه برسون و لحظه قطعی
- معرفی هلمت نیوتن
- معرفی هلن لویت - Helen Levitt
- معرفی هنری کارتیه برسون
- معرفی هورست هامان
- معرفی یاسوماسا موریمورا
- معرفی یوجین اسمیت
- معیارهای زیبایی
- مکاشفه در زمان
- مکتب‌های عکاسی
- من در کجای این زمین ایستاده‌ام؟
- موضع تدافعی ما دربرابر عکاسی

- موهبت دیجیتال
- مهارت ترکیب بندی
- مهارت در عکاسی = استفاده از تکنیک + تکنیک استفاده
- نقاشی با نور
- نقد عکس
- نقد عکس کوروش ادیم
- نقد عکس رضا معطریان
- نقد عکس کارتیه برسون
- نقد عکس کامران جبرئیلی
- نقد عکس مسعود امیر لویی
- نقد و تحلیل عکس
- نکاتی در عکاسی برای آماتورها
- نکاتی مهم در عکاسی دیجیتال برای تازه کارها
- نگاهی به سیاه نمایی اجتماعی در عکاسی
- نگاهی به عکاسی چشم انداز (پانورامیک)
- نگاهی نو به ویرایش دیجیتال ؟
- نمایش ماهیت سوژه،مهمترین رکن در عکاسی تبلیغاتی
- نمایشگاه قباله جات هنرمندان باغ دار موزه هنرهای معاصر تهران و نقدی بر باغ ایرانی
- نور ، این کمال بی انتها
- واژه‌هایی برای تسهیل عکاسی
- واقعیت‌هایی درباره عکاسی دیجیتال
- ورودی مسافر
- هزار سال تاریکی
- همزیستی آموخته های اکتسابی و کنشهای ذاتی در هنر
- همکاری عکاس و طراح
- هنر انتزاعی
- هنر شارپ کردن
- هنر عاشورایی در قاب عکس
- هنر عکاسی، تکمیل هنر نقاشی

- هنر عکس گرفتن در عکاسی هنری
- هنوز به دنبال تجربه!
- هویت فرهنگی در رسانه عکس
- یک پنجره برای دیدن
- یک روز بدون کلیک

لینک دانلود : **http://vista.ir/?view=pdf**

« درک عکس »

وظیفه عکاسی این است که آدمی را برای آدمی و هر انسان را برای خویشتن تفسیر کند و این پیچیده ترین کاری است که درجهان وجود دارد. « ادوارد جین استایکن» ۱

لذت عکاسی به جهت باز تولید موقعیت های زندگی انسان، هنگامی ما را به وجد می آورد که با هر بار دیدن و تعمق در آن، نکات تازه ای را کشف کنیم. تصاویر با ما سخن می گویند و ما با همهٔ ادراک ذهنی امان به اطراف خود بیشتر دقیق می شویم.

عکس ها همیشه حرفی برای گفتن دارند و بدون هیچ واسطه ای چیزی را حکایت می کنند، چگونگی تعبیر و برداشت حرف اصلی یا پیام هر یک از عکسها به مخاطب بستگی دارد که با چه انگیزه ای از عکس ها استفاده می کند؟ دارای چه میزان سواد بصری است ؟ ارتباط احساسی شخصی او با این آثار چیست؟ و در نهایت از دیدگاه هنر چه برداشتی از آن دارد؟

جدا از تصاویری با مضامین اجتماعی که راحت و مستقیم با مخاطب ارتباط برقرار می کنند، عکس هایی نیز هستند که رازهایی را در خود نهفته دارند و عدم آگاهی از عناصر اولیهٔ زیبایی شناسی و تجربی دیدن، فاصله زیادی بین اثر و مخاطب ایجاد می کند ، که در این راه مطالعه و مکاشفه و همچنین دیدن عمیق تر کمک می کند زوایای پنهان آثار آشکار شده و نظریه های متفاوتی ارائه شود. در این مورد ((امبرتو اکو)) یک اثر هنری را اثری (گشوده و باز) می خواند و اعتقاد دارد که مخاطبان می توانند برداشت های متعددی از آن اثر داشته باشند. ۲

از آنجا که تاثیر بصری آثار هنری بیش از هر کلامی ، ذهن جستجوگر مخاطب را به چالش می کشاند ، هنر مندان عکاس نیز باید با ساماندهی ، وحدت و استفادهٔ آگاهانه از عناصر ساختاری آثار خود و ایجاد ارتباطی معنایی و درونی تلاش کنند و شرایط درک بالاتری را برای مخاطبین فراهم آورند .

همهٔ عکاسان افکار زیادی در مورد موضوع عکس هایشان دارند ، برخی از این افکار خیلی سریع نتیجه می دهد و برخی دیگر مرتباً ذهن او را به

خود مشغول می کند .

یک عکاس باید قوهٔ درک بالایی داشته باشد تا بتواند در کوتاهترین زمان ممکن که کسری از ثانیه است ، لحظات مناسبی از زمان را منجمد سازد .

در زندگی روزمرهٔ ما بعضی از موضوعات بی اهمیت کمتر به چشم می آید، ولی چنانچه در نوع انتقال آن که از صافی ذهن هنرمند عکاس عبور نموده و در ساختاری منسجم و دقیق از ترکیب فرم ها و عناصر زیبایی شناسی اهتمام شود، آن را از یک انتقال سادهٔ تصویری به اثری گویا ،ماندگارو هنری تبدیل می کند.

و این مانند همان کلماتی است که به تنهایی فقط کلمه و واژهٔ متشکل از چند حرف هستند ولی وقتی به درستی و از ورای اندیشه ای کنار هم می نشینند ، جمله ای را می آفرینند که می تواند بر روح و روان آدمی تاثیر بگذارد و یا سرمشق انسانها در راه و روش زندگی باشد .

در هر حال یک هنرمند در ارائهٔ موضوعات بایستی وسعت ذهن خود را گسترش دهد تا دید بازتری در بیان آنها بیابد . عکس ها در ابتداء با خود هنرمند به گفتگو و مکاشفه می پردازند ، چه زمانی که هنوز دکمهٔ شاتر دوربین خود را نفشرده و چه هنگامی که در برابر اثر عکاسی شده به تفکر می پردازد.

برداشت ها، کشمکشها و فعالیت های ذهنی ما در رسیدن به تصویری واحد مرتباً در تغییر است و آنچه در هنر عکاسی ذهنیت هنرمند را به عینیت متجلی می سازد حاصل تفکر و اندیشهٔ اوست .

۱- عکاسان بزرگ جهان – برایان کو – ترجمهٔ پیروز سیار – ص ۱۸۷

۲- Umberto Eco , oeuver Ouverte ۱۹۶۵

http://abgineh.blogsky.com

ابراهیم بهرامی

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118826

vista.ir
Online Classified Service

آتلیه های خیابانی کابل

پس از فروپاشی حکومت طالبان و آزادی دوباره عکاسی در افغانستان نیاز مردم به عکس های فوری برای پاسپورت و دیگر مدارک اداری چند برابر شد. بدین ترتیب، عکاسان کابل که در زمان

طالبان مشاغل دیگری داشتند دوباره به کار پیشین خود بازگشتند. از آن زمان نه تنها تعداد دوربین های جعبه ای عکس فوری در چهارراه صدارت کابل چند برابر شد، بلکه آتلیه (لابراتوار) های عکاسی در خیابانهای حاشیه این چهارراه نیز دوباره فعال شدند. اگر چه امروزه دوربین های دیجیتالی جایگزین دوربین های عکاسی فیلم دار شده اند، "عکس فوری خیابانی" به دلیل ارزانی همچنان بین مردم افغانستان محبوب تر است. عکاسان خیابانی افغانستان با ساده ترین امکانات و بهره وری از طبیعت و بدون محاسبات پیچیده، قادر به تهیه ۶ تا ۱۲ عکس در پنج دقیقه هستند. تکنیک دوربین عکاسان خیابانی کابل بر خلاف دور بین های دیجیتالی اتوماتیک مدرن به تکنیک اولین دوربینهای ساخته شده در قرن ۱۹ شباهت دارد و کار کردن با آن نیازمند دانش و مهارت در عکاسی است.

تکنولوژی خانگی شده

در اواسط قرن ۱۹ میلادی، لوئی ژاک ماند داگر Louis Jacques Mande´ Daquerre با استفاده از جعبه سیاه یا تاریکخانه (camera obscure) موفق شد تصویری را روی یک صفحه مسی که لایه ای از نقره داشت، ثبت کند. بدین ترتیب اولین دوربین عکاسی در فرانسه اختراع شد. نوع تکمیل شده این دوربین بعدها به دوربین عکس فوری مشهورگردید. علیرغم پیشرفت های تکنولوژیک و جایگزین شدن دوربین های دیجیتالی در سالهای اخیر، استفاده از دوربین های جعبه ای عکس فوری همچنان در برخی از کشورهای آسیایی و آفریقایی رواج دارد. عکاسان خیابانی افغانستان با ساده ترین امکانات و بهره وری از طبیعت و بدون محاسبات پیچیده، قادر به تهیه ۶ تا ۱۲ عکس در پنج دقیقه هستند. این "آتلیه های خیابانی" از یک صندلی و یک دوربین جعبه ای بزرگ با لنز ثابت تشکیل می شوند. عکاس، با مهارت تشخیص می دهد که با توجه به نور موجود و دیگر عوامل موثر در عکاسی همچون زمینه پشت، چه مدت نورپردازی لازم است.عکس ها بدون استفاده از فیلم و مستقیما روی کاغذ Positive فورا در همان جعبه دوربین عکاسی که بعنوان تاریکخانه استفاده می شود، ظاهر می شوند. نور قرمز لازم توسط سوراخ کوچکی که با طلق قرمز پوشیده شده، تامین می شود. پس از ظاهر شدن عکس اول، عکس های دیگر به تعداد مورد نظر از روی آن تهیه وبا همان روش ظاهر، شسته و در نور آفتاب خشک می شوند. بدین ترتیب همه عکس ها مشابه هم در می آیند.

استاد غدیر و هنرش

"استاد غدیر" که از حدود ۳۵ سال پیش در کابل پیشه عکاسی دارد، از قدیمی ترین عکاسان فوری کابل است. کسب و کار او پس از فروپاشی حکومت طالبان رونق یافته و اکنون علاوه بر مردان، زنان نیز به او مراجعه می کنند. او می گوید: "در زمان طالبان ما فقط اجازه داشتیم عکس های کوچک پاسپورتی بگیریم. وی اضافه می کند: یک روز می گفتند ممنوع است، روز دیگر آنرا آزاد می کردند." اما در دو سه سال اخیر، استاد غدیر محدودیتی در انجام کار خود ندارد. دوربین های عکس فوری افغانستان در بازار حلبی سازهای کابل ساخته می شوند. نجار سازنده این دوربین ها می گوید: "عمویم در زمانهای قدیم یک دوربین از پاکستان آورده بود. او از روی آن دوربینی ساخت و این کار کم کم به شغل او تبدیل شد. من هم این شغل را از او به ارث برده ام. در حال حاضر ما گاهی هفته ای یک دانه، گاهی نیز ماهی یک سفارش داریم. ما فقط کارهای نجاری دوربین را می کنیم. عکاسان خود به آن لنز و ابزار لازم دیگر را اضافه می کنند. لنز ها و ابزار بکار برده شده معمولا روسی هستند."

آینده عکاسی خیابانی

به نظر می رسد که عکاسان فوری کابل با وجود جذابیت امروزی خویش، در سالهای آتی از نظر اقتصادی با مشکلاتی روبرو خواهند شد که دوام کارآنها را غیر ممکن می سازد. آنها شاید در سالهای آینده به جاذبه ای توریستی تبدیل شوند، همانطورکه در این سالها یکی از افغانهای مقیم

ایران با دوربینی مشابه از کوهنوردان شمال تهران عکس برداری می کند. در رم نیز یوجینیا وارگاس Eugenia Vargas از توریست های این شهر عکسهای یادگاری می گیرد. فیلم پنج دقیقه عکاسی (Five Minutes Photography) بازگردانی است از روند عکاسی فوری از یک زن افغان در چهارراه صدارت کابل در که با نشان دادن "آتلیه های عکاسی مدرن" در خیابانهای اطراف پایان می یابد. این فیلم نگاهی است توأمان به فقر و کمبودها و تیز هوشی و کاروزی در جامعه افغانستان. آینه ای است حافظه دار از پنج دقیقه عکاسی در پنج دقیقه.

منبع : www.bbc.co.uk

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=212344

آرامش ، ابزاری لازم در عکاسی تبلیغاتی

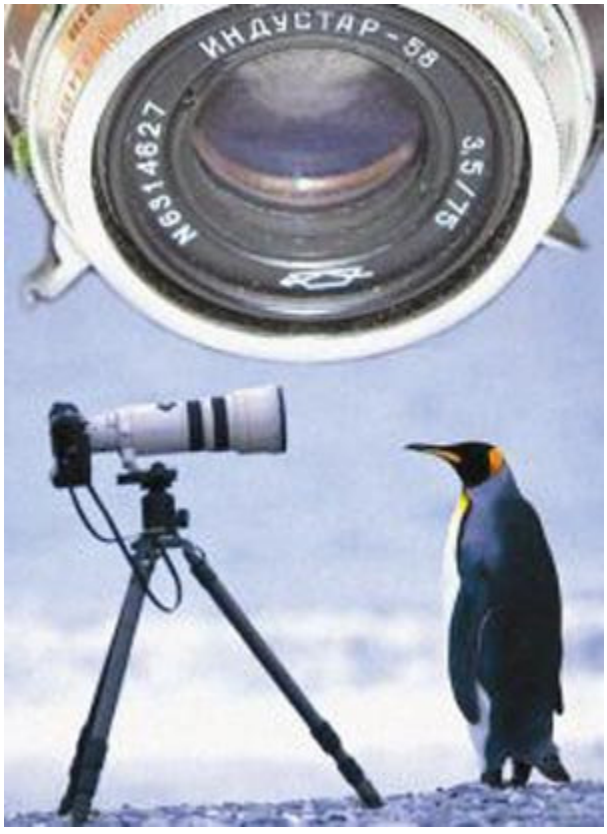
ماهیت عکاسی تبلیغاتی و صنعتی به گونه ای است که عکاس برای انجام کار خلاقانه چه در استودیو و چه خارج از استودیو نیاز به آرامش فکری و فراقت ذهنی دارد. اگر استرسها و افکار منفی ناشی از زندگی در شهرهای بزرگ که گریبانگیر همه مردم از جمله عکاسان تبلیغاتی است در زمان عکاسی نادیده گرفته شود می توان در استودیو با اندکی مدیریت ، فضای آرام و قابل قبول را برای کار فراهم آورد. اما بدیهی است که خارج از استودیو ، شرایط برای عکاسی همیشه مناسب نیست. بنا بر این لازم است که عکاس برای رسیدن به تمرکز لازم چاره ای بیاندیشد..... من دو سیاست عمده را که معمولا" در کار خودم پیشه می کنم و از آن نتیجه گرفته ام را مطرح می کنم ، شایدخواندن آن برای همکاران هم روحیه با من خالی از لطف نباشد . به عقیده من بهتر است عکاس در همان ساعت اول ورود به لوکیشن ، شرایط موجود را دقیقا" بررسی نماید به این صورت که اگر وارد کارخانه ، شرکت یا محلی شد که نظم شدید و منسجمی در آن حاکم بود و حفظ این نظم در آنجا یک امر حیاتی بود بهتر است خود نیز در این نظم حل شود وبا صرف حوصله کافی ، ریتم حرکت خود را با نبض موجود در آن محیط هماهنگ کند. در این صورت میتواند با آرامش قابل قبولی عکاسی کند و کار خود را به انتها برساند. اما اگر عکاس وارد فضایی شد و احساس کرد عدم حفظ نظم آن فضا در کوتاه مدت صدمه ای به کار فرما نمی زند بهتر است خود به عنوان بزرگترین عامل بی نظمی محیط ، کار عکاسی را محور همه امور قرار دهد و از دیگران بخواهد که خود را با نظم و مقررات عکاس تطبیق دهند. من فکر می کنم که وی به این ترتیب می تواند بستر مناسبی را برای حلول ظرافت های فکری و حسی خود محیا نماید.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118671

vista.ir
Online Classified Service

آشنایی با ISO و حساسیت بالا



عکاسی با ISO بالا به شما کمک می کند در نور کم تا حد ممکن از تار شدن تصویر جلوگیری کنید. این خاصیت معمولاً به شما اجازه می دهد بدون فلاش عکس هایی بگیرید که طبیعی تر به نظر می رسند.

اگرچه در دوربین ههای دیجیتال معمولی که سنسورهای کوچکی دارند. با افزایش ISO از ۱۰۰ کیفیت تصویر هم افت می کند. حقیقت این است که هر چه ISO بیشتر باشد نویز تصویر هم بیشتر است.

همانطور که ذکر شد با چند استثنا فقط دوربین های(Digital Single Reflex DSR) با ISO بالا می توانند عکس های واضحی بگیرند.

• بهینه سازی سنسورها

کارخانه های سازنده در حال انجام بهینه سازی هایی بر روی سنسورها هستند. یکی از این کمپانی ها Fojifilm است که با تولید سنسورهای Super CCD به موفقیت هایی در این زمینه دست پیدا کرده است. البته همه دوربینهای ساخت کمپانی Fojifilm دارای این تکنولوژی نیستند. سنسورهای Super CCD نور بیشتری را با نویز الکتریکی کمتر می بینند. به طوریکه عکس های با ISO ۴۰۰ شفافتر می شوند. و حتی عکس هایی که با ISO ۸۰۰ـ با این دوربین ها گرفته شده اند قابل قبول و قابل استفاده هستند. و عکس هایی که ISO ۱۶۰۰ـ گرفته شده اند دارای نویز هستند و جزئیات کمی از تصویر از بین می رود.

• مشکلات استفاده از مود حساسیت بالا

بعضی از دوربینهای یک مود برای حساسیت بالا دارند که در نور کم فعال می شود. این مود یا وضعیت با توجه به نور به طور اتومات ISO بالاتر را

انتخاب می کنند. در بعضی از دوربین های دیجیتال زمانیکه ISO بالا را انتخاب می کنید به طور اتومات رزولوشن عکس را کاهش می دهد. مثلاً اگر دوربین شما ۶ مگاپیکسل باشد با ISO بالا ممکن است رزولوشن عکس ۳ مگاپیکسل شود.

- کاهش نویز و ISO بالا

دوربین های دیجیتال برای اصلاح نویز از یک نرم افزار کاهش نویز یا Noise Reduction استفاده می کنند. ولی این خاصیت می تواند کمی تصویر را تار کند. به این ترتیب شما جزئیات ریز عکس را از دست می دهید و لکه های رنگی در تصویر شما ظاهر می شود. هر چه ISO را بالاتر ببرید سیستم کاهش نویز فعالتر می شود و در نتیجه لکه های بیشتر و جزئیات کمتر در عکس خواهد داشت.

حال چگونه از ISO بالا استفاده کنم.

اگر دوربین دیجیتالی دارید که به راحتی می توان آنرا ثابت نگه داشت تا حد امکان از ISO بالا استفاده نکنید. برای یک عکس مهم که باید در نور کم گرفته شود از ISO پایین و سه پایه برای دوربین خود استفاده کنید.

زمانیکه در نور کم عکاسی می کنید بهتر است ISO را خود انتخاب کنید تا اینکه اجازه دهید دوربین مقدار ISO را برای شما انتخاب کند. دوربین خود را با بالاترین ISO ها انتخاب کنید تا بیشترین ISO موررد قبول شما مشخص شود.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=127491

vista.ir
Online Classified Service

آشنایی با تکنیک پانینگ (افقی چرخاندن دوربین)

چه فرزند شما باشد که به تازگی راه رفتن را یاد گرفته، یا اسبی باشد که در میدان اسب‌سواری چهارنعل می‌تازد، یا ماشینی باشد که با سرعت در مسیری حرکت می‌کند، شما می‌توانید شانس خود را برای گرفتن عکس هایی شفاف افزایش دهید مشروط بر آنکه با تکنیکی ساده بنام پانینگ آشنا باشید.

تلاش برای عکاسی از هر گونه سوژه متحرك بدون داشتن اندك دانشی از سرعت‌های شاتر نتایجی ناامیدکننده برای شما به ارمغان می‌آورند. این تصاویر معمولا یا با سوژه‌ای غیر قابل تشخیص تار می‌شوند یا سوژه اساسا در تصویر وجود نخواهد داشت چون به محض فشردن دکمه شاتر، سوژه از قاب تصویر خارج شده است.

چنانچه به نکات ذیل توجه کنید براین مشکلات رایج دنیای عکاسی اکشن غلبه خواهید کرد.

تمامی دوربین ها با استفاده از کنترل های دیافراگم و سرعت شاتر، مقدار نوری که به فیلم یا حسگر می رسد را تنظیم می‌کنند. دیافراگم مقدار

نوری که وارد دوربین می‌شود و سرعت شاتر مقدار زمانی که نور به سطح فیلم تابانده می شود را کنترل می‌کنند. در اینجا سرعت شاتر است که ما برای تکمیل تکنیك پانینگ خود از آن استفاده می‌کنیم.

سرعت شاتر به صورت کسرهایی از ثانیه اندازه گیری می‌شود. سرعتی پایین ای بسا ۱/۱۵ (یك پانزدهم) ثانیه یا آهسته تر باشد و سرعتی سریع ممکن است هر سرعتی بالاتر از ۱/۱۲۵ (یك یکصدوبیست و پنجم) در نظر گرفته شود. برای عکاسی از سوژه های در حال حرکت چندین گزینه در اختیار دارید. بدیهی ترین آنها انتخاب سرعت شاتری سریع برای تثبیت یا فریز کردن سوژه است. چنانچه سرعت شاتر سریعتر از سرعت سوژه باشد احتمالا آن را در مسیرش متوقف می کنید اما این گزینه یك نقطه ضعف دارد. اگر ماشین در حال حرکتی را در مسیرش متوقف کنید ایستا به نظر خواهد آمد و فاقد تأثیر خواهد بود. تکنیك بهتر انتخاب سرعتی آهسته تر و ردگیری سوژه به هنگام عکاسی است. این کار پانینگ نام دارد.

پانینگ تکنیکی قوی برای عکاسی اکشن است و اگر دقیق انجام شود سوژه اصلی شفاف و پیش زمینه تار خواهد بود. رمز کار ردگیری سوژه است به هنگامی که از مقابل شما عبور میکند و تداوم آن همچنانکه دکمه شاتر را فشرده اید تا حتی پس از آنکه عکس را می گیرید.

چنانچه با همان سرعت سوژه به صورت افقی بچرخید تصویر به شکل شفاف در مقابل پیش زمینه تار جالبی ظاهر خواهد شد. برای اطمینان از کسب نتیجه ای خوب پاهای خود را ثابت نگاه دارید و نیم تنه بالایی خود را با دنبال کردن سوژه بچرخانید. دوربین خود را در نقطه ای که سوژه تان عبور خواهد کرد فوکوس کنید تا مطمئن شوید که تصویری شفاف خواهید گرفت. همچنین مطمئن شوید که پیش زمینه خیلی نورانی نیست و سایه ندارد چرا که باعث ایجاد اثراتی اشباح مانند یا رگه هایی از نور در تصویر خواهد شد. پیش زمینه ای تاریکتر بهتر است.

سرعت شاتر صحیح را بدست آورید – در این مورد حدود ۱/۱۵ (یك پانزدهم) ثانیه و پیش زمینه بلور خواهد بود چرخها تا حدی بلور شده اند و ماشین شفاف است و در حال حرکت به نظر می رسد.

در اینجا سرعت سریعتر ۱/۶۰ (یك شصتم) ثانیه مورد استفاده قرار گرفته است، من می‌توانستم با سرعتی حدود ۱/۸ تا ۱/۱۵ ثانیه این کار را انجام دهم اما می خواستم ترشحات آب شفاف به نظر برسند.

بسته به سرعت و فاصله سوژه از سرعت شاتری میان ۱/۸ (یك هشتم) و ۱/۱۲۵ (یك یکصدو بیست پنجم) استفاده کنید. شاتر را زمانی فشاردهید که سوژه به نقطه میانی در طی مسیر پانینگ (چرخش افقی) شما رسیده است تا اطمینان یابید سوژه در بهترین وضعیت قرار دارد و تلاش کنید تا بدون بالا و پایین کردن دوربین که منجر به تار شدن سوژه می شود سوژه را ردگیری کنید. بسیاری از دوربین‌های خودکار یك override دارند بنابر این شما می توانید به طور دستی سرعت شاتر را تنظیم کنید. در غیر این صورت ممکن است مجبور شوید از یك فیلتر تراکم خنثی (Neutral Density) برای کاهش مقدار نوری که به فیلم می‌رسد استفاده کنید. برای دوربین‌های کامپکت می‌توانید ورقی از ژل نوررسانی (Lighting Gel) ND تهیه کنید و آن را به اندازه لنز دوربین بریده و بر روی آن بچسبانید.

ردگیری سوژه ای که در خط مستقیم قرار ندارد به هنگام پانینگ نیازمند مراقبت است. در اینجا من مجبور بودم سوژه را در قوسی ردگیری کنم که توسط تاب ساخته شده بود تا مطمئن شوم که سوژه شفافتر از پیش‌زمینه است. سرعت ۱/۴ (یك چهارم) در اینجا مورد استفاده قرار گرفته و حسی بی نظیر از حرکت خلق کرده است.

چنانچه از دوربین دیجیتالی استفاده می کنید که هم منظره یاب LCD و هم منظره یاب نوری دارد از منظره‌یاب نوری آن استفاده کنید چراکه هنگام دنبال کردن سوژه در این سرعت LCD بربده بریده به نظر می‌رسد و ردگیری دقیق سوژه را مشکل می‌سازد.

در اینجا سه نمونه از چیزهایی که می توانند باعث اشتباه شوند نشان داده شده است. بالا سمت چپ نگاهی ایستا به ماشینی را نشان می دهد که ناشی از سرعت خیلی زیاد شاتر است. در وسط به چیزهایی دقت کنید که میتوانند وارد مسیر پانینگ شما شوند. در اینجا درختچه راه دید را بسته است. تصویر بالا سمت راست از LCD دوربین دیجیتال استفاده شده است. این مطلب به اضافه پاسخ کاربر (عکاس) و تاخیر ناچیز شاتر باعث از دست دادن حرکت شده است.

تکنیك دیگری که می توانید امتحان کنید همزمانی آهسته فلاش است که در آن از سرعت پایین شاتر و فلاش استفاده می‌کنید. فلاش به محض زده شدن سوژه در حال حرکت را منجمد می کند و سرعت طولانی شاتر ما را مطمئن می سازد که پیش زمینه تار می شود. این تکنیك نیز نیازمند کسب سرعت مناسب پانینگ است. با سرعت بسیار آهسته همانطور که می بینید رد دوچرخه هم زیاد است و با پیش زمینه تار مخلوط شده است (تصویر سمت چپ). با سرعت خیلی زیاد همه چیز فریزمی شود (تصویر سمت راست). سرعت مناسب حدود ۱/۸ تا ۱/۱۵ ثانیه است.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247276

vista.ir
Online Classified Service

آشنایی با عکاسی از طبیعت

عکاسی از طبیعت بخشی از عکاسی است که در آن عکاس به دنبال ثبت لحظه‌ها از عناصر اصلی طبیعت مانند منظره، حیات وحش، گیاهان و نمایی از بافت و حس طبیعت است.

در عکاسی از طبیعت، هنرمند نسبت به عکاسی خبری و یا عکاسی مستند بیشتر به دنبال ارزش‌های زیبایی شناسانه عکس است.

▪عکاسی از منظره:

این نوع از عکاسی برای نشان دادن زیبایی‌های دنیای طبیعت ایجاد شده است. بیشتر عکاسان طبیعت کوشیده‌اند تا جاهایی را به نمایش بگذارند که حضور بشر در آن در کمترین حد ممکن باشد. موضوعات در عکاسی از طبیعت شکل‌های زمین، آب و هوا و بازی با نورها است.

آبشارها به اندازه دورنمای کوه‌ها برای عکاسان محبوبیت دارند. این مناظر بیشتر اوقات برای نشان دادن طبیعت با استفاده از فیلترهای پلاریزه (برای ایجاد تضاد در رنگ‌ها و سایه‌ها استفاده می‌شوند) انتخاب می‌شوند.

برای عکاسی از چشم‌اندازها عکاسان معمولا از لنز واید (مخصوصا ۲۴ و ۳۵ میلیمتری)، سه پایه و بسته‌ترین دیافراگم (۱۱ تا ۲۲) برای بدست آوردن بیشترین عمق میدان استفاده می‌کنند.

بسیاری از عکاسان برای اینکه جزئیات بیشتری را در عکس‌های خود ذخیره کنند اندازه متوسط و یا بزرگ را انتخاب می‌کنند هر چند امروزه دوربین‌های SLR و غیر حرفه‌ای و کوچک بیشترین عکسهای طبیعت را ثبت می‌کند.

عکاسی از منظره وسیله ارزشمندی برای نظارت بر محیط زیست است. عکاسی از منظره می تواند روند تدریجی تخریب محیط زیست را در دید

عموم قرار می‌دهد. بسیاری از عکس‌های این افراد برای سازمانهای حافظ محیط زیست بسیار مفید است.

سازمان‌های مسئول از عکس‌های حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای‌های را برای محافظت از محیط زیست استفاده می کند. www.EarthJustice.org یکی از این سازمان‌های موفق محافظت از محیط زیست است. این سازمان صفحه‌ای در وب سایت خود دارد که در آن عکس‌هایی از چشم اندازهایی که این سازمان موفق به حفظ آن شده است قرار داده است. سازمان صلح سبز یکی از شناخته شده‌ها در این بین است که تقویم سالانه‌ای از عکس‌های عکاسان منظره چاپ کرده است.

▪ عکاسی از حیات وحش:

در عکاسی از حیات وحش، عکاس به دنبال به تصویر کشیدن حیوانات جالب به همراه حرکاتی مانند غذا خوردن یا جنگیدن آنها است. اگرچه عکاسی از حیات وحش و یا شکار برای دنیای عکاسی تکرای است.

تکنیک عکاسی از حیوانات با عکاسی از منظره فرق بسیاری دارد. برای مثال در عکاسی از حیات وحش دهانه باز لنز برای دستیابی به سرعت بالا و ثبت سوژه در حال حرکت و محو کردن پس زمینه استفاده می‌شود در حالی که عکاسان از طبیعت بیشتر به دنبال عمق میدان هستند.

در عکاسی از حیات وحش عکاسان لنز تله و در عکاسی از منظره بیشتر از لنز واید استفاده می‌کنند. بنابراین عکاسان حیات وحش بیشتر احتیاج به سه پایه دارند. آنها همچنین برای این که بتوانند به حیات وحش نزدیکتر شوند احتیاج به وسایلی برای استتار دارند.

▪ عکاسی از بافت‌ها یا ماکرو

عکاسی ماکرو به عکاسی از نمای نزدیک معروف است. به هر حال این نوع عکاسی در عکاسی از طبیعت نیز کاربرد دارد.

عکاسی از زنبورها، سنجاقک‌ها، مورچه‌ها و کلا حشرات به عنوان بخش عمده‌ای از حیات وحش موضوعات عکاسی ماکرو را شامل می‌شود.

بسیاری از عکاسان نسبت به عکاسی از بافت سنگ‌ها، تنه درختان، برگها و هر چیز کوچک دیگری در طبیعت ابراز علاقه می‌کنند. بسیاری از این تصویرها انتزاعی هستند. گیاهان کوچک و قارچ‌ها نیز موضوعات جذابی در عکاسی ماکرو هستند.

آنسل آدامز، گلن روئل، فرانس لنتینگ، کلاید بوچر، آرت ولف عکاسانی هستند که هنر عکاسی از طبیعت را تجلی داده‌اند.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=102475

vista.ir
Online Classified Service

آیینه شکسته ای از دنیا

از زمان پیدایش عکاسی – که مهمترین رسانه ثبت تصویر محسوب می شود . افزون بر ۱۷۰ سال می گذرد اگر بگوییم عکاسی ، شیوه نگریستن ما را به دنیا و خودمان دگرگون کرده است ، سخنی گزاف نگفه ایم . عکاسی ، درک و شناخت ما از واقعیت را متحول کرده و به مرور زمان بر اثر

همین تحول خود عکاسی نیز دچار دگرگونی شده است . دیگر تصاویر عکاسی ، تنها واسطه هایی بی آلایش تلقی نمی شوند که همچون آیینه ای ، دنیا را مو به مو برایمان منعکس کنند. در واقع همین تصاویر ، دنیای ما را می سازند و به ما کمک می کنند تا در عالمی آرامش بخش ، سر و سیاحت کنیم .

پذیرش این نکته که عکس ، پرداخته عکاس است نه بازتاب واقعیت ، دلیل اصلی و اساسی حضور این رسانه در جهان هنر است و از این روست که عکاسی از لحاظ فرهنگی و هنری ، تعریف روشن و گویایی پیدا می کند. در حال حاضر ، بیشتر مراکز فرهنگی و موزه های هنری ، در چارچوب برنامه های نمایشی خود ، بخش عکس را نیز گنجانده اند ؛ بنابراین تعجب آور نیست اگر امروز عکاسان احساس غرور می کنند و به خود می بالند.

اما امروزه حضور عکاسی در صحنه جهانی ، دور از ماهیت خالص و بی آلایش سالهای آغازین اختراع آن است ؛ چرا که تفاوت میان حقیقت و تصویر صرف ، میان تجربه دست اول و دست دوم و میان مشاهده علنی و دزدکی را از بین برده است. سوزان سونتاگ در کتابی درباره عکاسی ، این موضوع را به صراحت روشن کرده و می گوید عکس توانسته است با نشان دادن هر چیز به شکلی سوررئالیستی ، جوهر حقیقت را کمرنگ تر و یا کاملا بی رنگ کند و به مرور زمان بینندگانی به وجود آورده است که با تصویر بیگانه اند.

امروزه ردپای تشویشی عمیق را در دنیای هنر عکاسی می توان دید که تا حد زیادی ناشی از جریانی است که آغازگر آن اندی وارهول بود و با ظهور پست مدرنیسم در عکاسی ، به اوج خود رسید . امروزه نه فقط نمی توان عکسی را یافت که در آن از دست هنرمندانه ای استفاده شده باشد؛ بکله تصاویر عکاسی یا فرهنگ عوام را به نمایش می گذارند یا خود عوام زده اند. عکاسی فوری ، عکسهای مد و عکسهای تبلیغاتی ، ابعاد زندگی روزمره را در برگرفته اند و ماهیت و اصالت هنر بی رنگ شده است.

این عقیده که در عکاسی فقط شبحی از حقیقت باقی مانده است نظریه ای است که بسیاری سرسختانه از آن دفاع می کنند . رولاندبارت ، عکس را منظری از دنیا نمی داند؛ بلکه آن را مظهر و بیانگر نوعی فرهنگی تلقی می کند. چنین نگرشی ، بیانگر این نکته است که امروزه هنرمندان عکاسی ، علاقه چندانی به سنتهای هنر زیبای عکاسی نشان نمی دهند .

شاید کسی تصور کند عکاسان معاصر، خود برخلاف عکاسان قرن نوزدهم ، بیشتر تمایل دارند کارهایشان به مثابه یک کار هنری ارزیابی شود. اما عکاسی با نقاشی ، مجسمه سازی و هنر طراحی نقاط مشترکی دراد. گرچه پیروان مکتب امپرسیونیسم همیشه سعی می کردند میان بوم نقاشی و تصویری که دوربین می گیرد ، فاصله ایجاد کنند ؛ ولی عکاسانی نظیر جولیامارگارت کامرون و پیتر هنری امرسون همیشه تلاش کرده اند در کار عکاسی خود از فضای نقاشی رایج در قرن نوزدهم سود جویند و این گرایش را بعضی از عکاسان معاصر نیز حفظ کرده و کوشیده اند در عکسهای خود حس زیبا شناختی را نیز القاء کنند. اما اصرار آنها بر این که عکس ، رسانه ای است که رسالت و نقش خاص خود را دارد، ناخودآگاه باعث جدایی عکاسی از هنر شده و تاثیر عمده ای بر شیوه نگارش تاریخچه عکاسی گذاشته است.

بنابرتاریخ هنر مدرن ، هنر زیبایی عکاسی دارای هویت سبک و حرکت است . اما کتابهای تاریه هنر براحتی نقش عکاسی را در شکوفایی نقاشی به باد فراموشی سپرده اند و در عوض، در کتابهای تاریخ عکاسی ، جابه جا تاثیر سبکهای نقاشی در کار عکاسان گنجانده شده است.

پیشرفت زیبا شناختی در عکاسی تا حد زیادی وابسته به صنعت است و مثلا پیدا شدن شیشه خشک در اواخر دهه ۱۸۰۰ میلادی و یا به بازار آمدن دوربین های سبک لایکا در دهه ۱۹۲۰ میلادی ، منجر به پیدایش شکلهای تصویری تازه ای شد. به هر حال ، زمان پیش می رود و ارتباط تنگاتنگ تصاویر عکاسی با پیشرفت صنعت ، اصالت مستقلی را که در ذات این هنر است ، زیر فشار عکاسی معاصر و تحلیل هایی که از آن می شود ، قرار می دهد.

در ورای تمام کوششهایی که به منظور ارائه عکسهای هنری صورت می گیرد ، نوعی اضطراب و نگرانی ناگفته به چشم می خورد که عکاسی ، با وجود شناخت ما از این هنر ، کم کم می رود تا همانند یک عکس فوری قدیمی ، نقش خود را از دست بدهد و محو شود. آیا این ترس وجود دارد که تصاویر الکترونیکی که به کمک ویدئو و رایانه تولید می شوند، جای عکاسی را بگیرند؟ این نگرانی که تصاویر الکترونیکی ممکن است بزودی از هنر قدیمی عکاسی پیشی بگیرند، سبب شده است تا تحولی جدی را که در کار تصویربرداری به وقوع پیوسته است ، نادیده انگاریم . در دهه ۱۹۶۰ میلادی تلویزیون به عنوان یک رسانه تصویری فرهنگ غرب ، جایگزین عکاسی شد و عواقب این تحول ، بسیار گسترده بود . از دید یک فرد ، امروزه عکاسی در انعکاسی اخبار حوادث دنیا و بالاتر از این به عنوان یک وسیله تفسیری ، کارآیی کمتری دارد و مانند دیگر محصولات فرهنگی ، به موزه ها و نمایشگاه های هنری دنیا پناه آورده است . ظاهرا عکس در دنیای امروز می رود تا در رویاهایی که مجسمه سازی و نقاشی در آن شناورند ، غوطه ور شود و از این رو دیگر به قیم نیازی ندارد. اما آنچه یک نمایشگاه عکس را مستثنا می کند، این است که در ذهن مسئولان موزه ها، عکاسی مقوله ای مستقل و جایگزین ناپذیر تلقی می شود.

امروزه ما در جامعه ای زندگی می کنیم که تمام جنبه های آن با استفاده از تصاویر عکاسی ، به صورت رمز درآمده است. این تصاویر ، محصول طبیعی و بی آلایش عدسی دوربین نیستند؛ بلکه نشانه هایی از دانش بشری را هم در خود دارند. عکاسی به دلیل گسترش روزافزونش، اهمیت خاصی یافته و معنا و مفهومی وسیعتر از آنچه دنیای عکاسی در گذشته داشته ، پیدا کرده است .

به همین دلیل است که امروزه فقط معدودی از عکاسان هنری برای یافتن موضوع ، جهان را زیر پا می گذارند و از این روست که سنت و روش عکاسانی ، نظیر هانری کارتیه برسون ، یوجین اسمیت و رابرت فرانک دیگر آن اعتبار و اهمیت احساسی و عاطفی اش را از دست داده است.

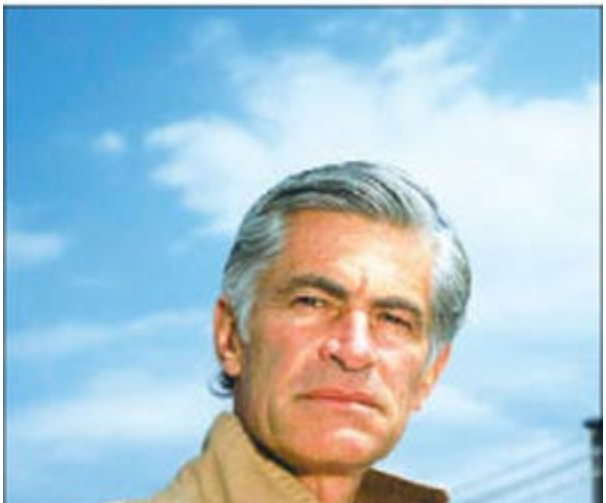
با توجه به شیفتگی امروز در برابر عکسهای رسانه ها به عنوان نشانه های فرهنگی و نارضایتی روزافزون از سنن مرسوم در عکاسی هنری – که از ۵۰ سال پیش به ارث رسیده است – شک و تردیدهایی جدی در مفهوم هنری عکاسی بروز کرده است. اگر عکاسی می خواهد در قرن پیش رو نیز به حیات خود ادامه دهد، باید بسیار آگاهانه تر از امروز و فراتر از تقلید باشد. در این صورت ، عکاسی بیشتر هنری خواهد بود تا آیینه ای از دنیا.

منبع : بنیاد اندیشه اسلامي

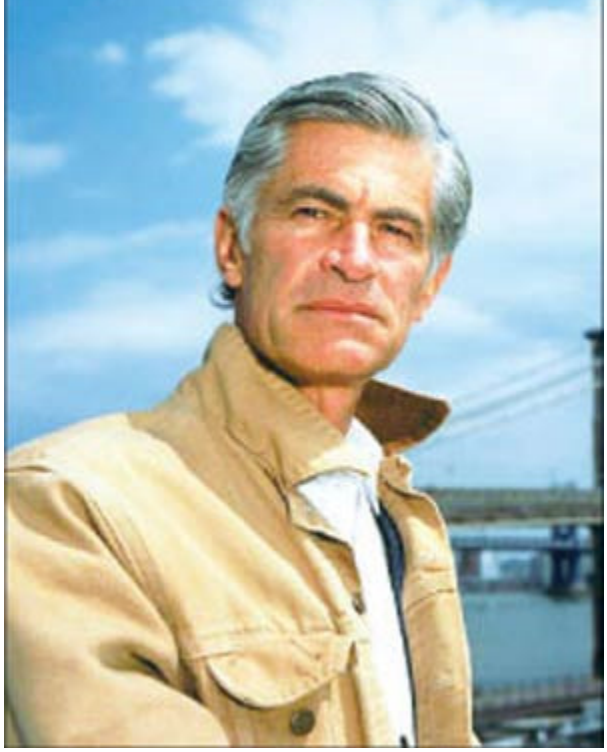
http://vista.ir/?view=article&id=297676

vista.ir
Online Classified Service

از رواندا تا نیویورک



ساعت ۸ بعدازظهر پنجشنبه در مجله تایم، نه روز پس از ویرانی مرکز جهانی تجارت جیمز نچوی عکس‌های خیابان وال را ادیت کرده و بعد از استراحتی کوتاه تصمیم دارد به گفت‌وگو بنشیند. این نهمین روزی است که به کار روی این موضوع می‌پردازد و بسیار بسیار خسته به نظر می‌رسد. گرچه واژه «خوش‌شانس» کاملا برای هر اتفاقی که مربوط به ۱۱ سپتامبر



۲۰۰۱ می‌شود نامناسب است،اما تایم (Time) و خوانندگانش این را از خوش‌شانسی خود می‌دانند که نچوی عکاس قراردادی این مجله است و آپارتمانش در جنوب خیابان سی‌پورت (seaport) قرار دارد و به همین دلیل درست زمانی که حادثه رخ داد موفق شد خود را به محل برساند. او اغلب دور از خانه به سر می‌برد. هر جایی که عجز و درماندگی بی‌حد و حصر انسانی برای زندگی با دیگران خشونت و سختی را گسترد جایی است که نچوی برای ثبت وقاع حضور دارد. این کار نچوی است که او را از شمال ایرلند به کره، از افغانستان به رواندا از جنوب آفریقا به بوسنی از چچن به اورشلیم و کوزوو می‌کشاند،راهی که همچنان ادامه خواهد داد.

اگرچه خسته اما با اقتدار و نفوذ مردی سخن می‌گوید که مرگ و ویرانی را بیش از هر انسانی در زندگی خود دیده و لمس کرده است.

«وقتی حمله شروع شد من جنوب خیابان سی‌پورت در آپارتمانم بودم. صدایی شنیدم که غیرعادی به نظرم رسید. خیلی دورتر از این بودم که هیبتش را درک کنم اما قطعا غیرعادی بود و از سمت مرکز جهانی تجارت آمده جلوی پنجره رفتم و دیدم که برج در آتش است.»

بعد از اینکه چند عکس از روی پشت‌بام خانه خود می‌گیرد با سرعت و کمتر از ده دقیقه خود را به برج‌های دوقلو رساند. وقتی به محل رسید دومین برج مورد اصابت قرار گرفته بود و مردم از هر دو ساختمان خارج می‌شدند.

«بیرون هرج و مرج و آشفتگی آن‌قدر نبود که تو تصور می‌کنی. من فکر می‌کنم بیشترین آشفتگی داخل برج‌ها بود جایی که مردم گیر افتاده بودند و راه فرار نداشتند. در خیابان مردم صدمه جدی ندیده بودند آنها بیشتر وحشت‌زده بودند برخی زخم‌های سطحی داشتند، اما من فکر می‌کنم ترس و آشفتگی واقعی داخل برج‌ها بود».

این شدت ترس و وحشت وقتی به خیابان کشیده شد که اولین برج و سپس برج دوم بر سطح خیابان فرو ریخت. افرادی که خود را به محل حادثه رسانده بودند حالا با وحشت در تلاشی بیهوده از ابر و خاک فرار می‌کردند، دقیقا زمانی که برج دوم فرو ریخت. نچوی در محل بود و بیانگر ضایعات و تلفات شد. او داستان را با آرامی و جز به جز تعریف می‌کند،مسئله همین لحن گفتار اوست:

«اول که برج فرو ریخت،مردم ناپدید شدند. یا در حال فرار بودند یا راهی برای فرار نداشتند و در جایی گیر افتاده بودند. خب صدای درونم گفت به محلی بروم که برج فروریخته، برایم غیرقابل باور بود که مرکز جهانی تجارت را خوابیده به سطح خیابان ببینم. عکس گرفتن از صحنه‌ها لازم بود خب به آن سمت حرکت کردم. در میان دود و خاک می‌دیدم که همه چیز ویران شده است. شبیه یک فیلم علمی شده بود، بسیار اپوکلیپتیک (آخرالزمانی) فضای خارق‌العاده از اشعه‌های پراکنده نور خورشید در میان غبار و خاک و ویرانه‌های برج خوابیده بر زمین. هنگامی که مشغول عکسبرداری از آوار برج اول بودم برج دوم فرو ریخت و من دقیقا زیر آن ایستاده بودم، درست زیر آن خوشبختانه برای من، و بدبختانه برای مردم که سمت غربی آن بودند برج به سمت غرب سقوط کرد. اما هنوز به خاطر فرو ریختن بهمن گونه ساختمان از پرتاب خرده شیشه و خاک در امان نبودم، اگر کمتر از چند ثانیه پناهگاهی پیدا نمی‌کردم می‌مردم».

«با سرعت به سمت لابی هتل میلنیوم (millennium) که دقیقا در زاویه شمالی برج قرار دارد رفتم، احساس کردم که هم‌اکنون هتل و لابی‌اش از جا کنده شوند. توده‌های خاک و خورده شیشه به سمت هتل پرتاب می‌شد انگاری که در یک لحظه می‌خواهند آن را ویران کنند، کلا هیچ مکان امنی وجود نداشت.

جای دیگری برای گریختن نبود، مسلما زمان هم نبود. هر لحظه امکان داشت اتفاق بدتری بیفتد. آسانسوری را با در باز دیدم، خودم را به داخل آن

پرتاب کردم پشتم را به دیوار آن تکیه دادم، احساس می‌کردم پناه‌گاهی خوبی است، این‌طور هم بود، چند ثانیه بعد لابی هتل هم ویران شد. دیدم یک نفر بیرون آسانسور ایستاده او کارگر ساختمان بود، او هم خودش را داخل آسانسور انداخت همه جا تاریک شد، مثل اینکه به منبع نور نزدیک شوی و ناگهان چشمانت بسته شود، همه جا سیاه شد، نمی‌توانستم ببینم، نفس کشیدن بسیار مشکل شده بود. کلاهم را مقابل صورتم گرفتم، با هم سعی کردیم سینه‌خیز جلو برویم و راهی پیدا کنیم. اول احساسم این بود که ساختمان روی سرمان خراب شده یا اینکه ما را احاطه کرده چون همه جا خیلی تاریک بود ما فقط ادامه دادیم و سینه‌خیز روی زمین حرکت کردیم. تا اینکه نوری به چشمم خورد نورهای باریکی که چشمم را اذیت می‌کرد. ناگهان متوجه شدم که نورها از ماشین‌های هدایت‌گر است و فهمیدیم که در خیابان هستیم. فضای خیابان آن‌قدر تاریک بود که ما تصور کردیم در لابی هتل هستیم. چیزی طول نکشید که غبار کمتر شد و ما راه خود را پیدا کردیم».

در میدان جنگ این احساس همیشگی است،که تو برای چه آنجاهستی عکس یا جنگ، آنهایی که کم تجربه‌ترند بیشتر در انتظار مرگند. نچوی با خطر آشناست انس با شرایط خطرناک و سخت نقش مهمی در تداوم کارش بازی می‌کند. «همه عکس‌العمل‌ها غریزی بود باید به سرعت تصمیم می‌گرفتم تا در کوتاه‌ترین زمان خود را از مهلکه نجات دهم و فکر می‌کنم تصمیماتم درست بوده چون هنوز اینجا هستم؛ فکر می‌کنم که آدم خوش‌شانسی بودم که شکست نخوردم. آن‌قدر این موقعیت‌ها برایم تکرار شده تا ظرفیتم برای پیش‌برد کار... برای پیشرفت شغلم، برای حرکت به جلو، افزایش یافته. هوا برای یافتن راه از میان آوار خاک برای یافتن سوژه‌های عکاسی یک مرتبه روشن شد، چشم‌هایم را پاک کردم و راحت‌تر نفس کشیدم، می‌دانستم که باید راه را پیدا کنم. راهی به سمت نقطه صفر (Ground zero) این به زمان نیاز داشت. مجبور بودم از مردمی که برای پیدا کردن راه جلوی من را می‌گرفتند دوری کنم. ناگهان به خود آمدم و دیدم تمام روز را در آنجا هستم و از آتش‌نشان‌ها و گروه‌های نجاتی که مردم را از زیر آوار بیرون می‌کشند عکس می‌گیرم».

اگر فرو ریختن دومین برج سلامتش را تهدید کرد اما اولین صحنه‌ای که از نقطه صفر دید بیشتر از هر چیز ذهن او را آشفت. « باورم نمی‌شد. دیدن چنین خرابی بزرگی در شهرم، کشورم بسیار آزاردهنده بود. چون با فضا آشنا بودم مکان‌ها را خوب می‌شناختم. وقتی کروزنی توسط روسیه بمباران شد من آنجا بودم. دو سال را در بیروت سپری کردم زمانی که جای جای آن بمباران می‌شد و به هر شکلی در محاصره بود. بنابراین به دیدن چنین صحنه‌هایی عادت دارم و در پس زمینه ذهنم جز به جز آنها را محفوظ کرده‌ام. اما این سانحه متفاوت است. فکر می‌کنم مردم آمریکا از این اتفاق تلخ می‌آموزند که ما اکنون قسمتی از جهان محسوب می‌شویم. با نگرشی دیگر که در گذشته هرگز این چنین نگاه نکرده‌ایم». وقتی مناظر و مکان‌ها آشنا باشند مردم و موقعیت متفاوت است.

«در خط مقدم این جبهه نبرد آتش‌نشان‌ها مستقر بودند. آنها تلاش می‌کردند. خود را به خطر می‌اندختند و جان خود را از دست می‌دادند. در این جبهه سربازان خط مقدم کسی را نمی‌کشتند. فقط برای نجات جان مردم تلاش می‌کردند. این تفاوت بزرگی ایجاد می‌کرد».

جنبه ناآشنای دیگر پنهان بودن قربانیان بود. نچوی با عکس‌هایی که از آنها گرفته احساس خود را بیان می‌کند. شماره هشتادم مجله لایف (life) از او خواست تا درباره وضعیت زنان در سودان صحبت کند. صدای نچوی ضبط شد تا احساسات او را ثبت کند. کلام او روی کاغذ آمد و ضمیمه عکاسی شد. او باز به سفر رفت و با عکس‌های فوق‌العاده بازگشت اما نوار کاست را خالی گذاشت. دلیل چیست؟ او نگران بود تفصیل گفت‌وگو درباره تجربیاتش خشم او را کمرنگ نشان دهد، می‌خواهد خشم در عکس‌هایش تیز و تند بماند. اما در مورد ویرانی مرکز جهانی تجارت آسان نیست به چنین احساسی پاسخ مثبت گفت و در مورد آن صحبت نکرد.

«فکر می‌کنم مرگ را ندیدم زیرا آنها زیر آوار بودند، مشخص نبود چند نفر زیر آن ویرانه‌ها خفته‌اند. رنج و عذابشان را نمی‌دیدم چون پنهان بودند. دهشت حادثه از وقتی که برای نجات انسانی از مرگ در اثر گرسنگی تلاش کردم یا هنگامی که شاهد سوختن انسان‌ها در آتش بودم بیشتر بود. چون تا به حال خانه‌ام را چنین ویران ندیدم. این حادثه برایم پر از شوک و ناباوری بود. اکنون خشم در وجودم در حال شکل گرفتن است. در ابتدا به این مسائل احساسی چندان فکر نمی‌کردم ذهنم درگیر کار بود. کامل جریان این حادثه را درک نمی‌کردم».

بعد نامانوس دیگر این شرایط برای نچوی کار در کنار عکاسان محلی بود، بسیاری از آنها را نمی‌شناخت عکس‌های او طبیعتی داشت که ندرتا در

نیویورک جایگاهی پیدا می‌کرد به همین دلیل این فضا در بسیاری از کالج‌های شهرش شناخته شده نبود و همچنین آثار آنها از دید نچوی قابلیت‌های لازم و تحسین‌برانگیز را ندارند.

«چندان تصاویر زیبایی از عکاسان این حادثه ندیدم. نیویورک باید پر از عکاسان خلاق و با ذوقی باشد که شاید کمتر شانس نشان دادن توانای‌های واقعی خود را در این سطح داشته‌اند. احساس می‌کنم افراد زیادی در این عرصه فعالیت می‌کنند که آنها را نمی‌شناسم شاید چون خودم اینجا عکاسی نکرده‌ام عکاسان محلی را نمی‌شناسم. اما برای ذوق و قریحه آنها احترام زیادی قائل هستم».

این عکاسان بسیار حرفه‌ای هستند و آثارشان بیننده را بسیار محظوظ می‌کند اما تحت این شرایط جوشش خالقانه آنها فروکش کرده است.

«به نظر من سطح توانایی و حرفه‌ای بودن در آن موقعیت با برخورد و همکاری آنها با گروه نجات ارزیابی می‌شود. آیا برای گشایش راه کمک می‌کردند؟ آیا با تمام نیروی خود همکاری می‌کردند؟ بر اعصاب خود کنترل داشتند؟ آیا کسی در مسیر عملیات نجات اخلال ایجاد کرد؟ نه من هرگز ندیدم کسی برای آتش‌نشانی نیروی پلیس و آمبولانس مشکلی ایجاد کند. همگی بسیار دلسوز بودند و کاملا نسبت به موقعیت خود آگاهی داشتند و می‌دانستند برای چه به آن محل خوانده شده‌اند».

در نتیجه این برخوردها تصاویر کمی از گروه‌های نجات گرفته شده است.

«من فکر می‌کنم، اعضای گروه نجات اصولا بسیار مشغولتر از آن بودند که به ما توجه کنند؛ و همچنین به خاطر اینکه ما در مسیر آنها قرار نمی‌گرفتیم کمتر متوجه ما بودند، در غیر این صورت به هر دلیل شخصی ممکن بود به عکاسان توجه بیشتری داشته باشند. اما در مورد نیروهای پلیس مسئله فرق می‌کرد. تصور می‌کنم آنها به طور غریزی سعی داشتند ما را از همه چیز دور نگه دارند. با تاسف فکر می‌کنم طبیعت این رابطه به این گونه شکل گرفته است».

او همچنین تحت تاثیر برخورد رسانه‌ها قرار گرفت. حجمی عظیم از فضا که نشریه‌ها صرف عکس‌های او کردند. مثل اینکه خبرنگاران ناگهان ریشه او را کشف کردند مردم استقبال کردند روزنامه‌ها و مجلات در سراسر کشور به سرعت به فروش می‌رسید. رسانه نوین (اینترنت) بیانگر ارقام بالای بازدید تصاویر این واقعه بود. روز اولی که عکس‌های نچوی time.com رسید بیش از دو میلیون صفحه نمایش معادل بیش از ۶۰۰ هزار نفر فقط در ۲۴ ساعت بازدیدکننده داشت. دیگر اینکه در اولین روزهای بعد از این تراژدی افرادی که از سایت‌های خبری دیدن می‌کردند بیش از افرادی بودند که عکس‌های پرنور را جستجو می‌کردند. باید منتظر بمانیم تا ببینیم آیا همان‌طور که برخی پیش‌بینی می‌کنند این آغازی بر تولد دوباره عکس خبری است یا خیر، اما نچوی به این رخداد بدبینانه می‌نگرد.

«امیدوارم انتشارات و سردبیران به این مسئله توجه داشته باشند زمانی قدرت تصویر پایدار است که در هیچ قالب دیگری نیروی آن یافت نشود. به عقیده من این مسئله الزامی است زیرا بسیاری از افراد به تصویر نگاه نمی‌کنند مگر آنکه نیازی حس کند. ۶۰۰ هزار نفر از سایت من دیدن کردند اما این در مقایسه با مخاطبین تلویزیون رقم ناچیزی است، اما باز هم قابل توجه است.» در طول گفت‌وگو لایه‌هایی از نگرانی و تنفر را در صورت و اشارت نچوی دیده می‌شد. او مردی است که با محدودیت‌ها کار خود را پیش برده است اما این محدودیت‌ها و سختی‌ها تا کی ادامه خواهند داشت. بعد از ۲۰ سال رویارویی با خطرات و مشکلات، ناامیدی‌ها و دلتنگی‌ها، آشفتگی و سختی تا به حال هرکس دیگری بود کنار می‌کشید. اما در مورد او چنین نیست.

«سال‌ها پیش حس کردم که بسیار دیده‌ام و دیگر توانایی مشاهده تراژدی‌های بیش از این را ندارم. اما متاسفانه دنیا به حرکت خود ادامه می‌دهد، تاریخ به جلو می‌رود تا تراژدی‌های بیشتری بسازد و ثبت آنها در مسیر زندگی بشریت بسیار مهم است. من به دلیل فعالیتم در خبرگزاری‌ها مسئولیت بیشتری در ادامه راه حس می‌کنم. اما باور کنید وقتی در این باره صحبت می‌کنم در ذهنم می‌گذرد که ای کاش هرگز چنین اتفاقاتی تکرار نشود تا من از سوژه‌های دیگری عکس بگیرم، یا اصلا عکاسی نکنم. اما عصر ما چنین نمی‌گذرد. می‌بینم که سلامت هستم و قدر آن را می‌دانم و فکر می‌کنم جایی در این دنیا اشغال کرده‌ام و اشغال این فضا به معنای قبول مسئولیت در ادامه راهم است و نمی‌توانم به عقب بازگردم و باید به راه خود ادامه دهم.»

به عقب نگاه کنید به جنایت جنون‌آمیز در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ آثار نچوی از این واقعه بیانگر دور بودن زمان بازنشستگی اوست.

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=363613

vista.ir
Online Classified Service

از فیلم تا سنسور

هیجان و لذت دیدن عکس، در همان لحظه که گرفته می شود، رمز نفوذ دوربین عکاسی دیجیتال در بین مردم است؛ هر چند که نقش هزینه کم، قابلیت اصلاح اشتباه با تکرار، امکان ویرایش سریع و آسان و قابلیت ارسال آسان عکس های دیجیتال را نباید نادیده گرفت. اما واقعاً یك دوربین عکاسی دیجیتال چیست و چگونه توانسته است در ظرف مدت کوتاهی اینچنین در میان طیف گسترده ای از عکاسان حرفه ای گرفته تا کاربران خانگی گسترش یابد؟

دوربین عکاسی دیجیتال یك دوربین عکاسی معمولی است که در آن یك سنسور نوری پیچیده جای فیلم عکاسی را گرفته است. نور (که با باز و بسته شدن پرده شاتر در دوربین های اپتیکال به سطح حساس به نور فیلم می تابید و باعث نقش بستن تصویر بر روی فیلم می شد) در دوربین های دیجیتال روی سنسور نوری تابیده می شود. این سنسور نوری پیچیده، یك شبکه از سنسور های نوری ریزتر است که هر نقطه از آن وظیفه ثبت نور و رنگ یکی از نقاط تصویر را بر عهده دارد. نورهای رسیده به سنسورها در قالب سیگنال های الکتریکی به اطلاعات دیجیتال تبدیل می شوند و در انتها این اطلاعات به صورت یك فایل تصویری روی حافظه دوربین ذخیره میشوند.

تاریخچه دوربین های عکاسی دیجیتال به زمانی باز می گردد که اولین سنسورهای ثبت تصاویر ابداع شد. سال ۱۹۵۱ اولین سنسور ثبت دیجیتال تصاویر در یك دستگاه ضبط ویدیویی بکار رفت. استفاده از کامپیوتر در آن زمان هنوز رایج نشده بود و این دوربین ضبط ویدیویی، تصاویر را روی نوار ذخیره می کرد.

در طول دهه ۶۰ میلادی، ناسا اولین تلاش ها برای استفاده از سنسورهای دیجیتال (به جای آنالوگ) را برای ثبت تصاویر سطح ماه آغاز کرد و با گسترش کامپیوتر، برای پردازش و بهبود تصاویر دریافتی، از کامپیوتر بهره جست. استفاده دیگر ثبت دیجیتالی تصاویر در آن زمان ماهواره های جاسوسی بودند و تلاش در جهت گسترش این شاخه، دانش ثبت تصاویر دیجیتالی را تا حد زیادی گسترش بخشید.

اختراع اولین «دوربین بدون فیلم» در سال ۱۹۷۲ به نام کمپانی تگزاس اینسترومنت ثبت شده است. در آگوست ۱۹۸۱ «مپانی سونی اولین نمونه تجاری دوربین های عکاسی دیجیتال را با نام Sony Mavica وارد بازار نمود. این دوربین تصاویر را روی یك مینی دیسك ذخیره می کرد و این مینی دیسك از طریق یك دیسکخوان ویدیویی ویژه به تلویزیون و پرینتر متصل می شد. اگرچه نمیتوان Sony Mavica را یك دوربین عکاسی دیجیتال نامید، اما در واقع این دوربین آغازگر نهضت دوربین های دیجیتال عکاسی بود.

در اواسط دهه ۷۰ میلادی کمپانی کداك چندین نمونه سنسور حالت جامد ابداع کرد که قادر بودند نور را مستقیماً به تصاویر دیجیتال تبدیل کنند و در سال ۱۹۸۶ محققین این کمپانی اولین دوربین دیجیتال عکاسی با وضوح ۱.۴ میلیون پیکسل را ابداع کردند. تصاویر دیجیتال حاصل از این دوربین در ابعاد ۱۸*۱۳ سانتیمتر با کیفیت ۱۹۰DPI قابل چاپ بود. یك سال بعد کداك هفت محصول متنوع برای ثبت، ذخیره، ویرایش و انتقال تصاویر دیجیتالی وارد بازار نمود.

فتو سی دی نیز اولین بار در سال ۱۹۹۰ توسط کداك به دنیا معرفی شد. این ابداع مصادف بود با پیشنهاد ارایه اولین سیستم استاندارد برای توصیف رنگ در کامپیوتر توسط این کمپانی. کداك یك سال بعد اولین دوربین حرفه ای عکاسی دیجیتال را از مونتاژ یك سنسور ۱.۳ مگاپیکسلی روی یك دوربین اپتیکال Nikon F-۳ تولید کرد.

Apple QuickTake۱۰۰ و Kodak DC۴۰ و Casio QV-۱۱ و Sony Cyber-Shot Digital Still Camera اولین دوربین های دیجیتال با قابلیت اتصال به کامپیوترهای خانگی از طریق درگاه سریال بودند که در فاصله سالهای ۱۹۹۴ تا ۱۹۹۶ وارد بازار شدند.اگرچه سهم بزرگی از توسعه فناوری عکاسی دیجیتال متعلق به کداك است، اما نباید فراموش کرد که مایکروسافت و کینکو نیز با همکاری کداك نقش مهمی در توسعه نرم افزارهای مورد نیاز برای ویرایش عکسها، تولید فتوسی دی و ذخیره اسناد تصویری ایفا کردند.

در این میان نباید نقش آی بی ام را به عنوان مبتکر اولین شبکه تبادل تصویر اینترنتی و هیولت پکارد را به عنوان اولین سازنده پرینترهای جوهرافشان نادیده گرفت.اکنون، با توسعه فناوری عکاسی دیجیتال، وجود کامپیوتر در دسترس عموم و گسترش شبکه اینترنت، دوربین های عکاسی دیجیتال در همه جا حضور دارند و لحظه لحظه های زندگی ما را ثبت می کنند.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239443

vista.ir
Online Classified Service

استفاده از اطلاعات EXIF برای بهبود عکسها

هرگاه که شما شاتر را فشار می دهید دوربین شما اطلاعات ارزشمندی که عکس شما را توصیف می کند همراه با عکس ذخیره می کند. دوربین اطلاعاتی از قبیل زمان، سرعت شاتر، دیافراگم، فاصله کانونی، و ISO را در بخش آغازین فایل تصویری با فرمت (EXIF(Exchangeable Image File

ذخیره می نماید. این اطلاعات بخشی از فایل تصویری می شود و می توان آنها را با نرم افزارهایی نظیر فتوشاپ ۷ یا IPhoto و یا حتی با ACDsee مشاهده نمود.

هر تصویر شامل اطلاعات کاملی از شرایط عکسبرداری است که به شما در فهمیدن علت خوب شدن یا بد شدن عکسها کمک می کند. دراین نوشتار نحوه خواندن و استفاده از این اطلاعات برای افزایش مهارت و تجربیات عکاسی شما نشان داده شده است.

● EXIF چیست؟

فرمتEXIF یک تعریف بین المللی است که در سال ۱۹۹۵ بنیان نهاده شد و دوربین های دیجیتال (ونیز نرم افزارهای تصویری) را قادر می سازد که مشخصات تصویر را در بخش آغازین فایل تصویر ذخیره نمایند. بخش تصویری فایل توسط هر نرم افزاری که فرمت JPEG را پشتیبانی می کند نظیر مرورگرهای وب و ویرایشگرهای تصویرقابل خواندن می باشد. اطلاعات تصویری درون فایل توسط نرم افزارهایی که برای استخراج و استفاده از داده های EXIF طراحی شده اند قابل نمایش می باشند. مرسومترین نرم افزاری که این اطلاعات را نمایش می دهد فتوشاپ ۷ به بعد و نرم افزار IPhoto۱.۱ می باشد.

معمولا نرم افزارهای مختلف چیزی کمتر از آنچه که واقعا د راطلاعات EXIF وجود دارد را نشان می دهند، مگراینکه نرم افزار مربوطه کاملا برای نشان دادن اطلاعات EXIF طراحی شده باشد. یکی از این نرم افزارهای مجانی و بسیار کامل در این زمینه نرم افزار Photo Studio می باشد که می توانید آن را از همین لینک دانلود نمایید. بااستفاده از این نرم افزار می توان تقریبا تمام اطلاعات موجود در بخش داده های فایل تصویر را خواندو در این نرم افزار اطلاعات مختلف بطریق بسیار جالبی دسته بندی شده و استفاده از آن بسیار راحت می باشد. حجم این نرم افزار ۹۴۸ KB می باشد.

ضمنا می توانید با مراجعه به سایت EXIF اطلاعات بیشتری در مورد این فرمت و نحوه نوشتن و استخراج آن در فال های تصویر بدست آورید. نرم افزار فوق از طریق این سایت نیز قابل دانلود می باشد.

● چرا به اطلاعات EXIF نیاز دارید؟

وقتی عکس می گیرید بعضی از عکسها بهتر از بقیه می شوند. چرااین طور است؟ گذشته از ترکیب بندی و موضوع سوژه، عوامل زیادی بر روی عکسها تاثیر گذارند. این عوامل می تواند ساعت عکسبرداری در روز، عمق میدان، سرعت مناسب شاتر و جبران نوری مورد نیاز باشد.

اگر به تصویر آب در حال حرکت نگاه کنید از مات شدن آب که نشانگر حرکت آن است خوشتان می آید، آیا خوب نیست تنظیم هایی که برای گرفتن این عکس انجام داده اید را بدانید تا بعدا بتوانید این جلوه را قوی تر کنید؟ قبل از اینکه عکاسی دیجیتال رایج شود عکاسان از نوشتن برای ثبت تنظیم های بکار رفته در عکس استفاده می کردند. بیشتر عکاسان از این کار بیزار بودند. اما امروزه دوربین ها تمام این اطلاعات را برای شما ثبت می کنند و عکاس می تواند بر روی گرفتن عکسهای خوب تمرکز نماید.

براساس اطلاعات متادیتا، این عکس با سرعت شاتر ۵۰/۱ و f۲.۵ گرفته شده است.توجه نمایید که در آب کمی حرکت نشان داده شده است، اما بیشتر بخشهای آب ساکن به نظر می رسد.

از طرف دیگر این عکس اثر مات بودن را بخوبی نشان می دهد. طبق اطلاعات متادیتا سرعت شاتر ۱ ثانیه در f۸ است.

با دقت در این دو عکس می توان اثر تنظیم سرعت شاتر بر روی آب متحرک را بخوبی فهمید. با سرعت ۱/۵۰ ثانیه آب تا حدی ساکن می شود و با سرعت ۱ ثانیه کاملا مات و متحرک نشان داده می شود. با این دانش دفعه بعد که بخواهیم از آب متحرک عکس بگیریم، می دانیم که برای داشتن اثر دلخواهمان روی حرکت آب از چه سرعتی باید استفاده نماییم.

ساعتی از روز که عکس گرفته می شود اثر زیادی بر روی کیفیت عکس می گذارد. (دقت نمایید که ساعت و تاریخ دوربینتان را درست تنظیم نموده باشید). در طی مدت زمان کوتاهی در یک روز ممکن است جلوه عکس شما از زمین تا آسمان تغییر نماید.

▪ به دو عکس زیر دقت نمایید:

طبق اطلاعات متادیتا این عکس در ساعت ۱۰:۳۰ صبح گرفته شده است.

این عکس از همان منظره ولی در ساعت ۸:۱۵ دقیقه گرفته شده است. این عکس با عکسی که حدود یک و نیم ساعت بعد گرفته شده است تفاوت زیادی دارد.

هرچند این عکسها تقریبا از یک منظره هستند، ولی با هم تفاوت زیادی دارند. د رتصویر اول خورشید بالاتر بوده و بر کل منظره نور فشانی نموده و سایه روشنهای زیادی را پدید آورده است. تصویر دوم که تقریبا یک و نیم ساعت جلوتر گرفته شده بخاطر پایین تر بودن ارتفاع خورشید دارای سایه های بلندتر و خشن تری است.

با دانستن و مقایسه این مطلب اگر عکاس بار دیگر به این منطقه سفر کند بر اساس اطلاعات و استنباطی که از این داده ها دارد می داند در چه ساعتی از روز بهتر است عکس بگیرد و برای این که عکسی با سایه های فراوان و منظره نمایان تر و یا با سایه های بلند و وسیع داشته باشد باید چکار کند.

اینها دو مثال کوچک از طریقه استفاده از اطلاعات EXIF هستند. دانستن سایر تنظیم ها نظیر فلاش، جبران نوری، تراز سفیدی و تنظیم های دیافراگم (برای عمق میدان) نیز برای دانستن رمز و راز عکسهایتان بسیار مفید می باشند.

● سخن آخر

توصیه می کنم که کپی اصل عکسهای مهم تان را بصورت دست نخورده نگاهدارید. با این کار علاوه بر مدیریت درست فایلها می توان هنگام لزوم با مرور اطلاعات متادیتای عکسها به نتایج ارزشمند و تجربیات گرانبهایی دست یافت. توجه نمایید که معمولا با کوچکترین تغییر در عکسها توسط نرم افزارهای ویرایش تصویر، اطلاعات متادیتا در عکس ضبط شده از بین می رود. بنابر این مواظب باشید بعد از ویرایش تصاویر انها را روی عکس اصلی ضبط نکنید. برای جلوگیری از بروز این اشتباه حتما قبل از ویرایش تصاویر یک کپی از آنها را در جای جداگانه ای نگهداری کنید.

شاید بزودی دوربین های دارای GPS اطلاعات موقعیت مکانی عکسها را هم در بین اطلاعات EXIF ضبط نمایند. ولی تا آن زمان می توانید از همین اطلاعات که مشخصات عکستان را بیان می کند برای بهتر کردن عکسها و کسب تجربیات اززشمند در عکاسی استفاده نمایید.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247292

vista.ir
Online Classified Service

استفاده از دوربین دیجیتال به جای اسکنر

یک دوربین دیجیتال با بیش از ۱ مگا پیکسل سنسور می تواند از یک صفحه

از یک کتاب یا مجله عکس بگیرد. همینطور می توان استفاده از دوربین دیجیتال به جای اسکنر با آن به خوبی و سریعتر از اسکنر از روزنامه ها و مقالات عکس گرفت. همینطور در کنفرانس ها می توان از وایت برد عکس گرفت. در همه این موارد باید دوربین شما رزولوشن بالا داشته باشد.

برای عکس گرفتن از یک پرونده باید نور یکنواخت باشد. سایه ای رویه کاغذ نیفتاده باشد و همچنین کاغذ بدون چروکیدگی باشد. برای فراهم کردن نور کافی از یک چراغ مطالعه استفاده کنید که با زاویه ۴۵ درجه به کاغذ می تابد تا از انعکاس های مزاحم جلوگیری کنید. نور کافی برای دوربین دیجیتال بسیار اهمیت دارد اسکنر خود یک لامپ دارد که نور کافی را برایش فراهم می کند. اگر دوربین دیجیتال شما مود close up را دارد از این مود استفاده کنید دوربین را تا حد امکان به موازات پرونده خود نگه دارید تا کیفیت لازم را بدست آورید توجه داشته باشید که بعضی از دوربین ها در مود close up به خوبی عمل نمی کنند برای انجام تنظیمات لازم در صورت امکان از LCD دوربین استفاده کنید.

سعی کنید صفحه کاغذ تمام چشم انداز دوربین را بپوشاند تا از تمام رزولوشن دوربین استفاده کنید. عکاسان وایت برد ها بهتر است فلاش دوربین را خاموش کرده و از نور اتاق یا روشنایی روز استفاده کنند. این بخاطر براق بودن سطح وایت برد است که انعکاس نور فلاش مانع شکل گرفتن تصویر واضح می شود. البته نور اتاق و محل قرار گرفتن شما و انعکاس چراغ های موجود هم بسیار مهم است و باید بهترین نقطه از اتاق را از نظر انعکاس نور انتخاب کنید.

منبع : سایت ننجون

http://vista.ir/?view=article&id=95710

vista.ir
Online Classified Service

استفاده مناسب از شارپنس

شارپنس، دستکاری کامل یك عکس به طور عادی نیست بلکه تاثیرات آن بر اساس کنتراست کلی و جزیی تصویر میباشد. استفاده از فیلترهای شارپنس صرفا به معنی این نیست که تصویر را شارپ تر نمایش بدهیم بلکه با استفاده صحیح و به اندازه میتوان کیفیت تصویر را به طور بسزایی

ارتقا داد.

شارپنس به این گونه کار میکند که کنتراست لبه محیط های مختلف در تصویر رو افزایش میدهد که بیشتر جلب توجه کنند. بدرد بخورترین ابزار موجود در فوتوشاپ فیلترUnsharp Mask میباشد. در این فیلتر ویرایشگر تصویر نمونه بلور شده تصویر اصلی را محاسبه و هر پیکسل آن را با نمونه اصلی مقایسه میکند. اختلاف بدست آمده از این راه بوسیله الگوریتمهای پیچیده ای پیکسلهای تاریك لبه ها را سیاه تر کرده و پیکسلهای روشه را روشنتر میکند.

- این فیلتر دارای سه قسمت میباشد:

۱. Amount: که قدرت شارپنس را تعیین میکند.

۲. Radius: ضخامت لبه ها را برای شارپنس تنظیم میکند.

۳. Threshold: تفاوت تون رنگ که مشخصه یك لبه است را تنظیم میکند.

برای مثال در یك کار پرتره باید Radius را کوچك انتخاب کرد که جزییات موها به خوبی مشخص باشد ولی باید Threshold را بالا گرفت که تغییرات جزیی رنگ صورت برطرف شود. برای شروع میتوان مقادیر زیر را انتخاب کرد:

- Amount: ۱۲۵%
- Radius: ۱.۰
- Threshold: ۴.۰

منبع: Photo Life Magazine, February-March ۲۰۰۶

ترجمه: ورهرام همتی

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=73212

vista.ir
Online Classified Service

اصول عکاسی

از عنوان این نوشته بر می‌آید که مطالبی مناسب برای تازه کارها و یا عکاسان تفننی در بر داشته باشد. اما کسانی که دائما با دوربین و عکاسی سر و کار دارند نیز ممکن است بعضی وقتها با خواندن مطالبی که مدتها است در گذشت ایام از یاد برده‌اند چیزی برای یادآوری و یا حتی یاد

گرفتن بیابند. کسانی که در هر سال هزاران عکس می‌گیرند این مطالب بطور تجربی ملکه ذهنشان شده است، ولی خیلی‌ها برای به خاطر آوردن و بکار بردن این موضوعات باید فسفر زیادی بسوزانند!!

بیشتر عکسهایی که ما می‌گیریم برهه‌ای از زندگی ما و اطرافمان را ثبت می‌کند. برای این که این عکسها دارای روح باشند و به بهترین وجه منظور ما را برسانند نیاز داریم که قوانین اولیه‌ای را رعایت نماییم و ضمنا به دانشی کامل در مورد توانائیها و محدودیتهای دوربینی که با آن کار می‌کنیم نیاز خواهیم داشت.

همه این مقدمات و بازار گرمیها برای این بود که بگویم در اینجا ایده‌هایی برای بهبود عکسها عنوان شده که در دوبخش شناخت دوربین و بخش اشاراتی به ترکیب بندی دسته بندی شده است.

• شناخت دوربین

بیشتر دوربین‌های دیجیتال با استثناتاتی دارای عملکرد ساده‌ای می‌باشند. مطالعه دفترچه راهنما آنها می‌تواند مفید و حاوی نکات سودمندی باشد. راه بهتر این است که در حین خواندن دفترچه نکات گفته شده را بطور تجربی روی دوربین آزمایش نمایید. از کار کردن با دوربین نترسید، بدترین اتفاقی که ممکن است برای دوربینتان بیفتد این است که باتری آن تمام شود و مجبور به شارژ مجدد آن شوید. دوربین‌های دیجیتال برای آموختن عکاسی از راه تجربه واقعا عالی هستند. نه فیلمی مصرف می‌کنند و نه اینکه برای دیدن نتنیجه مجبور به منتظر ماندن برای چاپ عکس هستید. یادگیری کار کردن با دوربین نیمی از لذت داشتن آن است.

در اینجا بعضی از مطالبی را که باید برای تجربه کردن و مطالعه مد نظر داشته باشید لیست کرده‌ام.

▪ رزولوشن وفشرده سازی

یک دوربین دیجیتال بهترین تصویرش را در بالاترین رزولوشن و کمترین فشرده سازی‌اش می‌گیرد. هر چند در زمان استفاده فرمتهای غیر فشرده زمان زیادی برای ضبط شدن روی حافظه دوربین می‌برد و ضمنا فایل بسیار بزرگی تولید می‌شود که بزودی حافظه دوربین شما را خواهد بلعید. بخاطر همین فرمت JPEG با کمترین فشردگی را برای عکاسی‌های روزمره توصیه می‌کنیم. در این فرمت عکسها زمان کمتری برای ضبط شدن می‌گیرد و نتیجه نهایی نیز تقریبا با فرمت غیر فشرده قابل تشخیص نیست.

متاسفانه بیشتر دوربین ها دارای حافظه کافی برای عکاسی نیستند و بعداز خرید دوربین حتما باید به فکر یک حافظه بالاتر باشید.

▪ مدهای فلاش و تاثیر پذیری فلاش

بیشتر دوربین‌های دیجیتال برای فلاش از تنظیم خودکار استفاده می کنند. اگر نورسنج دوربین تشخیص دهد که نور محیط برای عکاسی کافی نیست دوربین فلاش را روشن می‌کند. باید بدانید که این گزینه همیشه بهترین انتخاب نیست.

د راینجا مثالهایی برای برد فلاش آورده شده که به شما کمک می‌کند که بدانید در هر شرایطی چکار کنید:

- در یک اتاق خیلی بزرگ:

بدون این که سوژه ای در برد فلاش واقع شده باشد، دوربین را ثابت کنید و فلاش را خاموش نمایید. اما اگر سوژه از ۳ - ۴ متر به دوربین نزدیکتر بود فلاش می‌تواند موثر باشد. گزینه دیگر استفاده از فلاش تاخیری Slow Sync است که در این حالت باید دوربین را روی سه پایه ثابت نمایید. در این مد دوربین سوژه را با فلاش روشن می‌کند و پس زمینه را با باز نگه داشتن بیشتر دیافراگم.

-در فضای باز:

دراین حالت نیز اگر سوژه در برد فلاش قرار ندارد فلاش را خاموش نمایید. استفاده از فلاش دوربین را مجبور می‌کند که از سرعت های شاتر

خاصی (۱/۳۰ -۱/۶۰) استفاده نماید و این سرعت شاتر احتمال زیادی دارد که برای منظره شما مناسب نباشد.

- آتش بازی:

استفاده از فلاش برای عکاسی از منظره آتش بازی بعید به نظر می‌رسد که اثری در عکس داشته باشد. ولی اینطور نیست! استفاده از فلاش این مزیت را دارد که جلوی پایین آمدن سرعت شاتر بخاطر تاریک بودن محیط گرفته شود و عکس بهتری از آتش بازی ثبت شود!

- پرتره:

گرفتن عکسهای پرتره خوب با استفاده از فلاش سرخود دوربین کار بسیار مشکلی است. حتی با استفاده از سیستم کاهش قرمزی چشم، نور فلاش بسیار تک بعدی و نامطلوب است. بجای استفاده از فلاش سعی کنید عکس را در نور روز یا با نور پردازی در محیط بگیرید. برای اصلاح نور از تراز سفیدی دوربین استفاده کنید و قبل از گرفتن عکس دوربین را ثابت کنید (روی سه پایه یا جای دیگر). هنگامی که نور محیط برای عکس مناسب بود از فلاش اجباری برای روشن کردن سوژه و درخشان کردن آن استفاده کنید.

- عکاسی از درون ماشین یا پنجره:

اگر شیشه باز نباشد نور فلاش به درون دوربین برخواهد گشت. بهتر است آن را خاموش کنید.

▪ مدهای برنامه ریزی شده

اگر دوربین شما دارای مدهای برنامه ریزی شده و یا اولیتهای شاتر و دیافراگم می باشد استفاده صحیح از آنها را یاد بگیرید.

یک مد برنامه ریزی شده استاندارد معمولا کنترل بهتری از حالت اتوماتیک دوربین برای آن شرایط خاص فراهم می‌نماید. خیلی از دوربین ها دارای انتخاب جبران نوری و تراز سفیدی هستند، ولی در مد اتوماتیک نمی‌توان از آنها استفاده نمود.

- اولویت دیافراگم:

اجازه کنترل بر روی عمق میدان را برای عکاس فراهم می کند. (عمق میدان محدوده شارپنس تقریبا مناسب عکس در یک دیافراگم خاص می‌باشد). هرچه دیافراگم بازتر باشد (عدد F کوچکتر نظیر f۱.۸ یا f۲.۸) عمق میدان باریکتر است. و هر چه دیافراگم بسته تر باشد (عدد f بزرگتر f۸ یا f۱۱) عمق میدان پهن‌تر است. می‌توان از اولویت دیافراگم برای مات کردن پشت زمینه نامناسب عکس استفاده کرد یا از شارپ بودن صحنه از سوژه تا پشت زمینه مطمئن شد.

- اولویت شاتر:

امکان کنترل سرعت شاتر را فراهم می‌کند. در صحنه‌های دارای حرکت باید از سرعت بالاتر شاتر برای ثابت کردن سوژه متحرک استفاده نمود.

▪ کنترل‌های ویژه

بیشتر دوربین‌ها دارای کنترل‌ها و گزینه‌های اضافی هستند. مهمترین این کنترل‌ها عبارتند از:

- جبران نوری :

برای اصلاح یا تغییر نورسنجی دوربین استفاده می‌شود. این گزینه تا حدودی پیچیده به نظر می‌رسد ولی در واقع اینطور نیست. سیستم نورسنجی دوربین همواره در حال کار است و سازندگان می‌دانند که این سیستم در شرایط خاص بدرستی عمل نمی‌نماید. مثلا سوژه‌های سفید و منعکس کننده نور باعث کم نور شدن عکس می‌شوند. بنابر این می‌توان با یک جبران نوری مثبت عکس را اصلاح نمود.- تراز سفیدی:

برای کنترل رنگ سفید در عکس و درنتیجه کیفیت سایر رنگها درنظر گرفته شده است. بیشتر دوربین ها برای نور روز تنظیم شده‌اند، بنابر این بعضی نورها باعث خارج شدن تراز رنگ سفید و در نتیجه شیفت سایر رنگها و غیر طبیعی شدن آنها می‌شود. یک مثال خوب برای این مورد لامپهای فلورسنت هستند که در بیشتر مکانهای تجاری استفاده می‌شوند و باعث آبی شدن همه چیز می‌شوند. معمولا تنظیم نور دوربین بر اساس نوع نور محیط به رها کردن دوربین در مد اتوماتیک ترجیح داده می‌شود.

- نورسنجی:

در بیشتر مواقع نورسنج استاندارد دوربین خوب کار می‌کند. ولی ممکن است در شرایطی این تنظیم مناسب نباشد. در بیشتر دوربینهای دیجیتال امروزی یک گزینه و یا بیشتر برای نورسنجی وجود دارد. گزینه نورسنجی نقطه ای Spot meter نور را (دیافراگم و شاتر) را بر روی ناحیه کوچکی از کادر تنظیم می‌کند. در بعضی مدلها می‌توان گزینه‌ای را انتخاب نمود که نقطه نور سنجی با نقطه فوکوس روی هم بیفتد. نورسنجی متوسط گیری مرکزی دو ناحیه در کادر را درنظر می‌گیرد، یک ناحیه دایره‌ای در مرکز و یک ناحیه در بقیه کادر. معمولا نتیجه به دست آمده از این دو ناحیه به صورتی با هم ترکیب می‌شود که اهمیت ناحیه وسط از اطراف آن بیشتر باشد.

- زوم اپتیکال و دیجیتال:

اگر دوربین شما فقط زوم دیجیتال دارد و یا یک زوم اپتیکال و یک زوم دیجیتال، د رمورد فرق بین این دو نوع زوم که قبلا در مورد آنها به تفصیل صحبت کرده‌ایم مطالعه کنید. اگر فقط زوم دیجیتال دارید زیاد روی آن حساب نکنید.

• موارد مهم در ترکیب بندی

یک ترکیب بندی خوب با اصول اولیه آن شروع می‌شود. قرار دادن درست سوژه در کادر حیاتی است و یکسری قوانین ساده می تواند کمک زیادی در این مورد نماید. بسته به این که سوژه یک منظره ، یک شخص یا شئ و یا اینکه کادر افقی یا عمودی است، ترکیب بندی فرق می کند. در بعضی شرایط باید به بعضی از قوانین ترکیب بندی کمتر و در بعضی موارد بیشترتوجه کرد.

هر عکسی باید –علت وجودی – داشته باشد واگر این علت برای گیرنده عکس مشخص نباشد چه انتظاری از بیننده دارید که از عکس چیزی بفهمد؟ بیشتر مردم برای منظورهای خاصی نظیر یادگاری از چیزی داشتن، ثبت یک لحظه تکرار نشدنی، ثبت یک موقعیت استثنایی، شکار یک سوژه زیبا یا جذاب و ... عکس می‌گیرند.

▪ برای اینکه عکس معنی داشته باشد باید اصولی را در آن رعایت کرد:

- افقی و عمودی:

شما دنیا را با زاویه نسبت به افق نمی‌بینید، بنابر این به غیر از شرایطی که تعمدا این کار را می کنید از آن پرهیز نمایید. افق را در کادرتان تنظیم نمایید. منظره یک ساحل کج که انگار آب دریا در حال ریختن از یک ور عکس می‌باشد برای بیننده جالب نیست. برای تراز کردن دوربین یک خط افقی مثل خط آب دریا را در نظر گرفته و دوربین را بالا برده و بچرخانید تا خط پایین کادر موازی خط افقی شود، سپس دوربین را بدون اینکه تغییر وضعیت دهید پایین اورید تا خط آب کمتر از۲/۱ و بیشتر از ۳/۱ کادر افقی عکس را اشغال نماید و آسمان بقیه کادر را. یادتان باشد هیچگاه خط افق را در وسط کادر قرار ندهید.

بعضی دوربین‌ها برای سادگی شبکه‌ای افقی عمودی را روی مانیتور نشان می دهند. اگر دوربین شما چنین امکانی دارد استفاده از آن برای بالا بردن دقت و کاهش زمان مناسب است.

- هر چند تکنیکی که بالا شرح داده شده بود برای منظره‌ای مثل دریا مناسب است، ولی برای منظره یک آبگیر یا بندرگاه مناسب نیست. مثلا ساحل آبگیرها در آنطرف دریاچه قابل دیدن است و تشخیص سطح افقی در آنها مشکل است. در چنین شرایطی دنبال یک خط عمودی بگردید. در کادر عکس نگاه کنید و هر جا که یک خط عمودی یافتید کادر عکس را با آن نقطه تراز نمایید.

عکاسی از سوژه‌های عمودی مشکل تر است. ایجاد حالت پرسپکتیو توسط لنز دوربین می‌تواند کاملا گیج کننده باشد. می‌توان به اجزاء عمودی در منظره توجه کرد و کادر را در اطراف آنها حرکت داد تا مطمئن شویم لبه عمودی کادر واقعا با خط عمودی موازی است. بخصوص عکاسی از مناظر شهرها مشکل است و برای تصمیم گیری درباره این که کدام خط واقعا عمودی است باید دقت بیشتری به کار برد. با تنظیم کادر بر روی نزدیکترین و بزرگترین ساختمان در کادر به احتمال زیاد بقیه ساختمانهای واقع در دوردست تصویر از تراز خارج خواهند شد. با یک نگاه کلی در تصویر می‌توان از این اشتباه پرهیز کرد.

اگر باز هم تصویر کج به نظر می‌رسد باید زاویه دوربین را تغییر داد و یا حتی موقعیت عکاسی را عوض کرد.

▪ یک نکته:

بعضی مواقع مناظر خیابان از میان خیابان به بهترین وجه گرفته می‌شود، با گرفتن عکس از امتداد جاده پرسپکتیوی زیبا و طبیعی خواهیم داشت (البته به شرطی که قبل از تمام شدن عکاسی زیر چرخهای یک تریلی روی جاده پهن نشده باشید!!)

▪ از اجزاء شلوغ کننده در کادر پرهیز نمایید

اجزاء شلوغ کننده عکس به چند طریق ایجاد می‌شوند. این اجزاء ممکن است مردم، حیوانات یا اشیائی باشند که بطور ناخواسته در کادر قرار می‌گیرند و حتی ممکن است بخشی از سوژه را بپوشانند، عدم تناسب رنگی ایجاد نمایند و یا نامتناسب با سوژه و موضوع عکس باشند. بعضی از این مزاحمتها را براحتی می‌توان کنترل نمود و بعضی را نمی‌توان کاری کرد:

- توریستهای سرگردان، پیاده‌ها، احشام یا خودروها:

کاری نمی توان کرد. باید صبر کنید (صبور باشید!) تا هر وقت دلشان خواست از کادر مورد نظر شما خارج شوند! می‌توان با تغییر موقعیت یا نزدیکتر شدن به سوژه بعضی از اشیاء ساکن را از کادر خارج کرد یا با استفاده از زوم کردن یا بریدن کادر بعد از عکاسی مشکل را حل نمود.

- از اجزاء مزاحمی که خودتان ایجاد کرده اید دوری کنید:

خیلی از دوربین ها می توانند ساعت و تاریخ را روی عکس اضافه نمایند، تا جایی که برایتان لازم نیست از استفاده از آن خودداری نمایید. با اضافه کردن تاریخ و ساعت روی عکس چیزی به عکس شما اضافه نمی شود و حذف کامل آنها بعد از گرفتن عکس کاملا ممکن نیست. بعلاوه اطلاعات عکس در بخش متادیتا EXIF عکس ثبت می شود که نیاز استفاده از تاریخ و زمان بر روی عکس را از بین می برد.

● نقطه فوکوس

▪ نقطه فوکوس عکس بسیار مهم است:

- مطمئن شوید که فوکوس کامل روی سوژه انجام گردیده است:

معمولا باید سوژه مهمترین بخش تصویر بوده و نگاه بیننده به سمت آن کشیده شود، اما نیازی نیست که در مرکز عکس واقع باشد. با استفاده از قفل فوکوس کاری کنید که فوکوس بجای مرکز تصویر روی سوژه انجام شود. –سوژه را در میان کادر قرار دهید، فوکوس را روی سوژه انجام داده و دکمه شاتر را تا نیمه بفشارید، وقتی مستطیل میان مانیتور سبز شد فوکوس انجام شده و تا هنگامی که دکمه را رها نکنید فوکوس در همان وضعیت باقی می‌ماند، اکنون کادر بندی مورد نظر را انجام داده و دکمه را تا آخر بفشارید تا عکس گرفته شود.

- پرتره:

روی چشم‌ها فوکوس کنید، اگر دوربین زوم اپتیکال دارد برای کادر بندی سوژه از آن استفاده نمایید. اگر دوربین اولویت دیافراگم دارد، یک دیافراگم باز انتخاب نمایید تا پس زمینه سوژه مات شود و اگر ندارد ممکن است یک مد مخصوص پرتره داشته باشد. این مد بطور خودکار از یک دیافراگم باز استفاده می‌نماید. اگر تنها فلاشی که دارید همان فلاش سر خود دوربین است آنرا خاموش کنید و از نور یک پنجره یا نورهای غیر متمرکز محیط استفاده نمایید.

اگر فلاش تنها انتخاب شما برای نور است از قرار دادن سوژه در نزدیکی دیوار یا هر سطح تخت دیگر پرهیز نمایید، زیرا یک سایه خشن در کنار سوژه روی دیوار ایجاد می‌گردد که زیبا نیست.

هنگام کادر بندی برای امتداد نگاه سوژه جایی در کادر باقی بگذارید و همیشه دوربین را کمی به سمت پایین بگیرید که نواحی زیر بینی و چانه در عکس دیده نشود.

● سخن آخر:

همیشه به یاد داشته باشید، اول فکر کنید، بعد عکس بگیرید.

چند ثانیه فکر کردن در مورد عکسی که می خواهیم بگیریم مهمترین مرحله عکاسی است. خوبی دوربین‌های دیجیتال این است که نمایی از

عکس نهایی را در مانیتور می توان دید و خیلی راحت‌تر از دوربین‌های معمولی در مورد نتیجه کار نظر داد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247285

اصول عکاسی معماری

ساخت بناهای متفاوت توسط بشر برای منظورها و کاربردهای مختلف بوده است. بناهای مذهبی، دولتی، صنعتی، یادبود، تجاری، مسکونی و گونه‌های مختلف دیگر هر یك کاربردی ویژه دارند که بی‌تردید شکل ظاهری آنها نیز متفاوت است.

اقوام مختلف با توجه به فرهنگ و بینش خود، برای ساخت و تزیین برخی بناها اهمیت بیشتری قایل هستند. مثلاً مسلمانان همواره در ساخت و تزیین مساجد، زیارتگاهها و اماکن مذهبی با هنرمندی و ظرافت خاصی عمل کرده‌اند، به گونه‌ای که مشابه آن در دیگر بناها کمتر یافت می‌شود. تنوع این بناها نیز بسیار چشمگیر است که در هر نقطه و مکانی به شیوه‌ای خاص بوده است.

توده مواد موجود در فضا که به صورت یك یا چندین حجم توخالی ساخته می‌شوند، معماری را شکل می‌دهد. این فضاهای توخالی برای فعالیت انسانهاست. به جز مواردی خاص، معماری هنر نیست. حتی بناهای یادبودی که ظاهراً استفاده‌ای عملی ندارند، به مناسبتی خاص و به یادگار مسأله ارزشمندی که برای کل جامعه مهم است، بنا شده‌اند. ایستگاه راه‌آهن، ساختمان یك کارخانه، ساختمان اداری و... با توجه به کاربردشان ساخته و تزیین می‌شود. در ساختمان بنا، علاوه بر هدف و فضا، جنس مواد نیز موضوع مهمی است که متناسب با شرایط اقلیمی و نقشهٔ ساختمان از مصالح گوناگونی استفاده می‌شود.

اولین گام در عکاسی معماری آگاهی از این عوامل است.

عکاس باید برای کسب این اطلاعات و بازدید از بنا وقت کافی صرف کرده و هنگام بازدید زوایای متفاوت آن را ارزیابی کند.

در مورد اغلب بناهای تاریخی، مطالبی در کتابها و بعضاً دفترچه‌های راهنمای مربوطه چاپ شده که برای شروع، راهنمایی‌های مناسبی در اختیار عکاس قرار می‌دهد.

- تجهیزات مورد نیاز

۱- دوربین: ثبت و ضبط دقیق‌ترین جزییات در عکاسی معماری ضروری است و باید با وسواس، تصویرهایی با کیفیت بسیار خوب ارائه کرد. بنابراین،

در عکاسی معماری اغلب از دوربین‌های قطع بزرگ و قطع متوسط یا از دوربینها و بك دیجیتال با کیفیت بالا استفاده می‌شود.

در عکاسی معماری باید خطوط و سطوح عمودی بنا در تصویر کاملاً عمودی باشند و چون با دوربین‌های قطع بزرگ به سادگی می‌توان پرسپکتیو صحنه را کنترل و اصلاح و خطوط و سطوح را عمودی ثبت کرد، از این دوربینها بیشتر استفاده می‌شود.

البته با دوربینهای SLR و لنزهای Perspective Correction نیز می‌توان به عکاسی معماری پرداخت. با لنزهای Perspective Correction تا حدودی می‌توان پرسپکتیو را کنترل کرد و یا در صورت عدم دسترسی به لنزهای Perspective Correction تلاش شود که در حد مقدور خطوط عمودی ساختمان دچار اغتشاش نشود و تصویرهایی با کیفیت مطلوب ارائه شود.

به عبارتی دیگر از اصول اولیه عکاسی معماری، کج نبودن خط افق در تصویر، عمود بودن کامل ساختمان و خطوط و سطوح عمودی آن در تصویر است، اما در مورد بناهای مدرن که کیفیت گرافیکی نمای آنها چشمگیرتر است، می‌توان از زوایای غیرمتعارف و وجود پرسپکتیو سود جُست و اندکی از اصول اولیه چشم‌پوشی کرد.

- استفاده از نماهای نامتعارف در ساختمانها مدرن

۲- سه پایه: عکاسانی که به کیفیت و وضوح کامل تصویر خود می‌اندیشند، استفاده از سه پایه عکاسی را بسیار جدی تلقی می‌کنند. از سویی دیگر برای اینکه تصویر از بیشترین وضوح برخوردار باشد، نباید در محیطهای کم‌نور یا فضاهای داخلی بدون آنکه دوربین بر روی سه پایه نصب باشد، اقدام به عکاسی کرد.

۳- حساسیت زیاد و فوق‌العاده زیاد کمتر در عکاسی معماری مورد استفاده قرار می‌گیرند. زیرا حساسیت زیاد با افزایش دانه‌ها، جزییات تصویر را کاهش می‌دهند. از این رو استفاده از فیلم یا حالتهایی با حساسیت متوسط و کم برای کاهش دانه‌ها و افزایش جزییات در تصویر ضروری است.

۴- فیلتر: فیلترهای زرد، نارنجی و قرمز در عکاسی سیاه و سفید برای تشدید کنتراست ابرها و آسمان و کنترل تیرگی آسمان و فیلتر پولاریزه برای از بین بردن انعکاس‌های نامطلوب در شیشه‌ها و همچنین تیره‌کردن آسمان در عکاسی رنگی بیشترین استفاده را در عکاسی معماری دارد. همچنین فیلترهای تصحیح در عکسبرداری رنگی از فضاهای داخلی که با منابع نور مختلف روشن شده است، کاربرد دارد.

- نقش نور در عکاسی معماری

اجسام گوناگون موجود در طبیعت دارای سه بُعد طول، عرض و ارتفاع هستند که مجموع این ابعاد، حجم را به وجود می‌آورد. اما هنگامی که اجسام به تصویر در می‌آیند، خصوصیات سه بُعدی آنها بر روی سطحی دو بُعدی نمایان می‌شود. درست است که توقع نداریم ابعاد حجم را در تصویر لمس کنیم، اما به کمك سایه‌روشنهایی که بر روی حجم مورد نظر تشکیل می‌شود، می‌توان احساس حجم و برجستگی را در تصویر ایجاد کرد.

حجم‌هایی که به طور یکنواخت و یکدست روشن شده باشند و یا به طور یکدست در سایه قرار گیرند در تصویر از برجسته‌نمایی مطلوبی برخوردار نیستند. بنابراین، نور در عکاسی معماری اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد.

اغلب عکاسان برای عکاسی معماری و منظره مایل به استفاده از نور مایل صبحگاهی یا هنگام عصر هستند چرا که این نور کنتراست متعادلی دارد. اما نور نیمه روز به خصوص در فصل تابستان شدید است و سایه‌هایی عمیق ایجاد می‌کند. در عکاسی معماری ایده‌آل آن است که نمای اصلی ساختمان و یا قسمتی که در تصویر مورد توجه اصلی قرار می‌گیرد، در معرض تابش نور قرار گرفته و در سایه نباشد.

بهتر است نماهای رو به مشرق هنگام صبح که آفتاب به آنها می‌تابد و بناهایی که نمای اصلی آنها رو به مغرب است، هنگام عصر عکسبرداری شوند. هنگام عکسبرداری در نور صبحگاهی، برای اینکه بنا در تصویر از برجسته‌نمایی بهتری برخوردار باشد ترجیح دارد سایه‌هایی که در سمت چپ ساختمان ایجاد می‌شود، در تصویر بگنجانید و هنگام عکسبرداری از بنا در غروب بهتر است زاویه عکسبرداری اندکی به سمت راست بنا متمایل باشد تا سایه‌های ایجادشده نیز در تصویر بیاید.

نورهای بسیار ملایم و بدون سایه مانند نور هوای ابری یا مه‌آلود، احساس برجسته‌نمایی را در تصویر کاهش می‌دهد.

عکسبرداری از بناهای تاریخی و قدیمی در شب هنگام (زیر نور ماه) حالت جالبی را برای نشان‌دادن قدمت آنها به وجود می‌آورد.
همچنین اغلب بناها هنگام شب زیباترند، به ویژه اگر از آنها عکس رنگی گرفته شود. تداخل و ترکیب رنگهای حاصل از نورهای مختلف موجود نیز بر جلوه و زیبایی تصویر می‌افزاید. دقت در نورسنجی استفاده از سه پایه و سیم دکلانشور نکات مهم در این شرایط است. با نصب این سیم در محل مخصوص و هنگام فشردن آن به خصوص در استفاده از سرعتهای کم‌شاتر، دوربین دچار کمترین لرزش شده و از وضوح تصویر کاسته نمی‌شود.
عکاسی از بناهای معماری در وضعیت ضد نور تصویری را می‌سازد که فقط کلیاتی از ساختمان دیده می‌شود. در حالت ضد نور چون منبع نور پُشت بنا و رو به عکاسی است، موضوع کاملاً تیره دیده می‌شود و حالتی مرموز به خود می‌گیرد.

- عکسبرداری از جزییات ساختمان

علاوه بر نمای کلی، جزییات قابل توجه بنا از قبیل نقش و نگارها، کاشی‌کاریها و تزیینات روی دیوارها موضوع‌های خوبی برای عکاسی معماری تلقی می‌شود. استفاده از نور مایل به ویژه برای عکسبرداری از نقوش برجسته و کنده‌کاری شده و همچنین درهای حجاری‌شده برای تأکید بر برجستگی‌ها و نقوش آنها ایده‌آل است.
برای اینکه ابعاد و شکل جزییات مورد عکسبرداری دچار اغراق یا اغتشاش نشود، بهتر است از لنزهای تله و حتی‌المقدور از نمای کاملاً روبرو عکسبرداری انجام شود.
لنزهای گوناگون تأثیرات مختلفی در تصویر نهایی به جا می‌گذارند. لنزهای واید در فواصل نزدیك ابعاد و تناسبهای سطوح نزدیك را درشت‌تر کرده و آنها را دچار دگرونی می‌کند و سطوح دورتر را کوچکتر نمایان ساخته و فضای گسترده‌تری را به تصویر می‌کشد. لنزهای تله برای عکسبرداری از فاصلهٔ دور یا عکسبرداری از جزییات بنا با درشت‌نمایی بیشتر مناسبتر است. این لنزها زاویهٔ دید بسته‌تری دارند و فضای کمتری را به تصویر می‌کشند اما اگر از فاصله‌ای مناسب که کل بنا در تصویر بگنجد عکسبرداری انجام شود با این روش خطوط، سطوح و ستونهای موازی عمودی بنا در تصویر موازی و عمودی دیده می‌شود. در صورت عدم دسترسی به دوربینهای قطع بزرگ یا لنزهای Perspective Correction روش مفیدی برای اصلاح پرسپکتیو در عکاسی معماری است.

- حذف زواید: اگر در فضای جلو بنا عوامل زائدی مانند تیرچراغ برق، درخت و مانند اینها وجود داشته باشد می‌توان به بنا نزدیکتر شد و از لنزهای واید استفاده کرد. بدین‌ترتیب عوامل نامطلوب از کادر تصویر خارج می‌شود.
- قاب‌کردن بنای معماری: هنگام عکسبرداری با لنزهای واید، اغلب فضای آسمان زیادی در تصویر وجود دارد. برخی از عکاسان ترجیح می‌دهند آسمان یکدست و صاف در تصویر نباشد. در این صورت با افزودن چند شاخ و برگ در قسمت بالای تصویر فضای خالی آسمان را پر می‌کنند.

درخت و شاخ و برگ آن نباید روی ساختمان را بپوشاند. این شیوه را اصطلاحاً قاب‌کردن نیز می‌نامند. قاب‌کردن با عناصر و عوامل موجود در محیط صورت می‌گیرد.
ابتدا باید زاویهٔ دید مناسب دوربین پیدا شود سپس در شرایط نوری مطلوب لنز مناسب انتخاب و عکسبرداری صورت گیرد.
برای اینکه بتوان بُعد و حجم بنا را در تصویر نشان داد و کمپوزیسیونهای جالبتری ایجاد کرد، باید زوایای متنوعی را جستجو کرد. چنین نیست که در عکاسی معماری همیشه از زاویهٔ روبرو آن هم از فاصله‌ای نسبتاً دور که نمای ساختمان در تصویر گنجانده شود، عکسبرداری صورت گیرد. مثلاً می‌توان به یکی از سطوح ساختمان به گونه‌ای نزدیك شد که سطح جانب دوربین در پلان اول تصویر بزرگتر دیده شود و مابقی در پلانهای بعدی قرار گیرد. در چنین مواقعی نیز باید تمام صحنه از وضوح کافی برخوردار باشد و سطوح و خطوط عمودی بر قاعدهٔ تصویر عمود قرار گیرند و اگر از لنز واید استفاده می‌شود، نباید اعوجاج ایجاد شود، بنابر این استفاده از لنزهای واید Perspective Correction و در صورت عدم دسترسی از لنزهای واید ۳۵ میلیمتری یا حداکثر ۲۸ میلیمتری توصیه می‌شود.
توجه به محیط اجتماعی و جغرافیایی پیرامون بنا اهمیت ویژه‌ای دارد. باید رابطه و موقعیت بنای معماری را با منظره اطراف آن درنظر گرفت.

- وجود عامل زنده در بنا: بنای معماری، موجودی زنده نیست، باید دقت کرد که حضور موجودات زنده در تصویر بیشترین توجه را به خود جلب

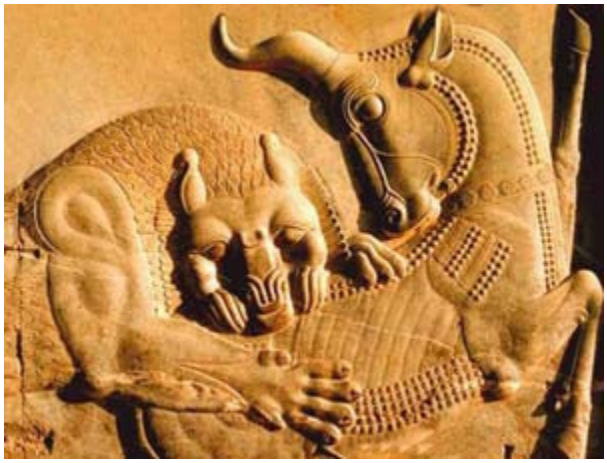
می‌کند در مورد حالت و محل قرار گرفتن آنها دقت کنید و توجه داشته باشید که فضای کمی را اشغال کند و لطمه‌ای به کل تصویر نزند. البته وجود این عوامل مقیاس مناسبی برای نشان‌دادن ابعاد ساختمان است.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239468

vista.ir
Online Classified Service

اصول کپی برداری



کپی برداری به معنای عکاسی از نسخه های مسطح و بافت دار می باشد. نسخه های مسطح مثل: طراحی ها، نقاشی ها، خطاطی ها، صفحات کتاب یا روزنامه، تمبر، عکسهای سیاه و سفید و نسخه های بافت دار مثل: انواع فرش و پارچه، موکت و سطوح برجسته مانند نقوش برجسته سکه، را شامل می شوند.

▪ از مزایای این عمل می توان موارد زیر را نام برد:

۱) عکاسی از آثار گرانبها وکمیاب و در دسترس قراردادن این آثار برای همه اقشار مردم.

۲) اکثر آثار گرانبها و قدیمی مثل نقاشی ها ،تابلوهای خوشنویسی به علت قدمت و عوامل طبیعی کمرنگ، ناخوانا و حساس می¬شوند. با عکاسی از این آثار و از بین بردن اشکالات آنها با تکنیکهای مختلف نورپردازی و سایر روشهای عکاسی و همچنین با استفاده از ویرایشهای کامپیوتری، به صورت کاراتر و قابل استفاده تر عرضه می شوند.

● لوازم موردنیاز برای عمل کپی برداری به قرار زیر می باشد:

۱) لنز ماکرو

۲) پایه کپی یا سه پایه

۳) نورسنج دستی

۴) کارت خاکستری ۱۸درصد

۵) فیلترهای رنگی و ایجاد کنتراست، فیلتر پلاریزه وفیلتر کلوزآپ

۶) دوربین

۷) سیم دکلانشور یا ریموت کنترل

▪ حساسیت متوسط :

ترجیحاً در کپی برداری از حساسیت متوسط ISO ۸۰ تا ISO ۱۲۵ استفاده می کنند زیرا حساسیت متوسط کنتراست تصویر را افزایش می دهد و حساسیت بالا کنتراست تصویر راکاهش داده و از جزئیات تصویر می کاهد.

▪ لنز ماکرو:

اصولاً لنز ماکرو برای عکسبرداری از فواصل نزدیک طراحی شده است. به عنوان مثال اگر بخواهیم از اجسام کوچک مانند سکه یا تمبر عکسبرداری کنیم باید به جسم نزدیک شویم. درحالیکه با عدسی نرمال می توانیم تا فاصله ۴۰ سانتیمتری از اجسام عکسبرداری کنیم. اگر بخواهیم به جسم نزدیکتر شویم تصویر واضحی به دست نمی آوریم بنابراین بهترین روش، استفاده از لنزهای ماکرو می باشد که از پیچیدگی و اعوجاج و محو شدگی در گوشه های تصویر می کاهد.

▪ پایه کپی یا سه پایه:

پایه کپی وسیله ای است برای عکسبرداری از سطوح کوچک. دوربین روی این سه پایه نصب می شود ودر این حالت دوربین برصفحه مورد نظر عمود است. معمولاً در دو طرف پایه، دو تا چهار منبع نور نصب می کنند. در صورت در دسترس نبودن پایه کپی می توان از سه پایه ها استفاده کرد. اصولاً از این وسیله برای ثابت نگه داشتن دوربین و مسلط بودن عکاس استفاده می شود.

▪ نورسنج دستی:

از عوامل مهمی که در عکسبرداری موثر است مقدار نور مناسبی است که به طور مستقیم بر تصویر تاثیرمی گذارد. به وسیله دستگاه نور سنج می توانیم از محیط عکسبرداری به طور دقیق نورسنجی به عمل آورد و میزان دیافراگم و سرعت شاتر را متناسب با موضوع انتخاب کنیم. اینگونه نورسنجها از این جهت حائز اهمیت هستند که مستقل از رنگ و روشنایی سوژه عمل می کنند.

▪ کارت خاکستری ۱۸ درصد:

صفحه ای به رنگ خاکستری میانه که با نورسنجی ازروی آن میانگین سیاهی ها و سفیدی های تصویر نورسنجی می شود.

▪ فیلترها:

ـ فیلترپلاریزه:

استفاده از فیلتر پلاریزه برای حذف انعکاسات ایجاد شده در تصاویر به وسیله اشیاء شفاف و نیمه شفاف مثل شیشه یا کاغذهای روغنی و... به کار برده می شود. همچنین برای اشباع و شفافیت رنگ ها از این فیلتر در عکاسی رنگی استفاده می شود.

ـ فیلتر کلوزآپ:

با استفاده از این فیلتر می توان تصویر بزرگتری از اشیا را ثبت کرد. این فیلتر به صورت سری در شماره های ۱،۲،۳ عرضه می شود.

ـ فیلترایجاد کنتراست:

اغلب نسخه های خطی قدیمی و تصاویر، تغییر رنگ پیدا کرده و دارای لکه های قهوه‌ای و زرد می شوند که برای کمرنگ شدن این لکه ها می توانیم از فیلترهای همرنگ آنها استفاده کنیم و به این ترتیب عکسهای مناسبی تهیه کنیم.

● کپی برداری:

الف) بهتر است از حساسیت متوسط ISO ۸۰ تا ISO ۱۲۵ استفاده شود تا کنتراست تصویر تقریباً حفظ شود.

ب) اگر تابلو و تصاویر، سطح بزرگی را دارا باشند می توان تصاویر را روی دیوار نصب کرد. در این صورت به جای پایه کپی می توان از سه پایه نیز استفاده کرد.

ج) در مورد تصاویر و سطوح بزرگ باید نورافکنها را دو یا چهار طرف تصویر بتابانید. اما باید به ویژگی یکنواختی نور توجه کرد. برای اطمینان می توان کارت خاکستری را در چهارگوشه تصویر و مرکز تصویر قرار داده و نور سنجی کنید. در همه موارد باید یک عدد نشان داده شود.

د) در مورد عکسبرداری رنگی باید عمل توازن سفیدی (White Balance) بدرستی انجام شود.

▪ کپی برداری ازنقوش برجسته وسطوح بافت دارمثل فرش:

برای اینکه نقوش بر جسته یا بافت سطوح بهتر مشخص شود، باید سایه روشن ایجاد کنید. اگر نور به صورت مایل بتابد ایجاد سایه روشن و برجستگی می کند. برای عکسبرداری از نقوش برجسته آثار معماری بهتر است از نور صبح یا عصراستفاده کنید که به طور مایل می تابد و ایجاد سایه روی نقوش می کند. برای ایجاد نور مناسب می توانید نور افکنها را دورتر کرده یا با استفاده از کاغذ کالک یا سایر وسایل از شدت نور بکاهید.

▪ نورپردازی نقوش برجسته

به علت فاصله کم موضوع تا دوربین عمق میدان کاهش می یابد بنابر این باید از دیافراگمهای بسته استفاده کرد زیرا دیافراگمهای باز کناره های تصویر را مات می کند.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239458

vista.ir
Online Classified Service

اقتضای لوله دوربین همین است!

● عکاسی به شیوه یکصد سال پیش در تهران

هم پای شیوع صنعت شریفه فوتوغراف و ورود انواع دوربین ها و ملزومات رنگ و وارنگ عکاسی، ایرانیان به تألیف و ترجمه درآن باب روی آوردند و آثار متعددی از خویش به یادگار نهادند. رفتار اهالی این سامان در برابر عدسی دوربین هم از همان زمان شکل گرفت و پاره ای از رفتارها که شرحش از این مجال بیرون است- کماکان متأثر از همان طلیعه پابرجای و استوار ماند و بسیاری از قواعد زیباشناسی تصویری را هم همان مؤلفان و مترجمان و عکاسان آغازین سروسامان داده و برجای گذاردند. از آن شمار مؤلفان که در این مقوله بسیار مؤثر و کارساز هم از آب درآمد، یکی کارنیك خان دالگیجیان بود؛ دواساز مخصوص حضرتان اقدسان، شعاع السلطنه و سالار الدوله . کارنیك خان در خیابان ناصریه تهران (ناصرخسرو بعدی) دواخانه ای داشت روبه روی تلگرافخانه؛ دواخانه ای حاوی بسیار غرایب و اعجوبه ها و تحف از آب گذشته که در آن انواع و اقسام دوربین های عکاسی به هر اندازه و به هر قیمت موجود بود و به قید شرط و رضایت مشتری، به قیمت بالنسبه مناسب، بندگی می شد. از عکس و اسباب های جهان نما و لانترن ماژیك و لوازم نقاشی برای عکس های رنگی گرفته تا همه نوع آلات و

اسباب دندان سازی و دواهای عکاسی آماده و حاضر، چه مایع و چه خشك و چه دواهای جدید به شکل قرص را می شد در آن دکان پرشعبده یافت و اسباب های دیگر از هر قبیل و هر جنس هم که از خارجه می خواستی، به زودی و با کمال اطمینان وارد می شد.

سال ۱۳۲۵ هجری قمری بود و به قول کارنیك خان هر علم و صنعتی روز به روز در ترقی، مخصوصاً عکاسی که ساعت به ساعت و آن به آن به واسطه کشفیات جدید و اختراعات تازه، ترقیات و تغییرات کلی به هم رسانیده و به قدری شیوع پیدا کرده که هر کس به آن مشغول بود. اما چون دستورالعملی که این ترتیبات جدیده را سرمشق بدهد به فارسی چاپ نشده بود این شد که کارنیك خان لازم دانست در این باب کتابی تألیف و به طبع رساند تا آقایانی که مایل به عکاسی بودند، از بعضی مطالب تازه که آن روزها در اروپا متداول بود، بی خبر نباشند .

حاصل مساعی کارنیك خان کتاب علم عکاسی جدید بود که با کمال دقت، با قرائت سهل، تمام مطالب جدید و نوظهور عکاسی را شرح می داد. کتاب در مطبعه فاروس تهران به چاپ رسید و برای اشخاصی که هیچ ربط نداشته اما میل داشتند عکاسی یاد بگیرند، چهار فصل مقدماتی در ابتدای آن نوشته شد که چون خیلی آسان و سهل بود، به گفته کارنیك خان هر کس دومرتبه می خواند، یاد می گرفت. این بود که خیلی ها دو مرتبه خواندند و یاد گرفته و به آن هنر شریفه پرداختند.

پس، بد نیست ما هم بخوانیم و بیاموزیم و اگر شد به هنر فوتوغراف پاره ای از ایام را سرکنیم که هنری است سخت شریف و تاریخ دو سده اخیر ایران بس وامدار آن.

البته باید یادمان باشد که به فرموده آغازین مسیو کارنیك خان اشخاصی که مایل به عکاسی هستند، ناچار باید دارای یك دستگاه دوربین عکاسی نو باشند و برای ظاهر کردن شیشه ها و بعضی عملیات دیگر، جای تاریکی را برای خود معین کنند . پس اگر آن دوربین نو فراهم گشت و آن جای تاریك برای ظاهرکردن شیشه ها و بعضی عملیات دیگر مهیا، الباقی سهل است و با دوبار خواندن آموزه های کارنیك خان شدنی و علم عکاسی جدید به شیوه مرضیه ۱۳۲۵ هجری قمری در کنار آمدنی. این شما و این هم پاره ای از دروس ضرور اولیه.

▪ درس اول: عکس برداشتن

فرض می کنیم که می خواهیم عکس یکی از رفقا را برداریم. در حیاط یا در باغ، جایی که سایه باشد انتخاب می نمائیم و به فاصله نیم ذرع نزدیك دیوار، ایستاده یا نشسته، به هر شکل که می خواهیم، او را بازمی داریم و از روبه رو دوربین را هم پنج شش قدم دورتر برده، روی سه پایه نصب می کنیم. روشنی باید بیشتر به طرف راست صورت بیافتد و طرف راست صورت بیشتر روبه روی دوربین باشد. به این واسطه می توانیم یکی از گوش های او را نبینیم که خیلی صورت قشنگ تر خواهد شد. دوربین را باز می کنیم ... روی شیشه تار نگاه می کنیم و می بینیم که عکس وارونه شده، یعنی پاها رو به بالا و سر به پائین شیشه تار است. ولی [این] ابداً مخل کار ما نیست و اقتضای لوله دوربین همین است... همین که می خواهیم درب دوربین را برداریم، به رفیقمان اطلاع می دهیم که حرکت نکند. اگر خود را در حال تبسم نگاه بدارد بهتر است، والا هر چه به حال طبیعی خود را بدارد، البته بیشتر شبیه می شود. البته به استثنای آن یك گوش که ندیدنش بهتر است و خیلی صورت قشنگ تر . اما، گفته اند که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکل ها. و چه مشکلی اساسی تر از شماره دادن و مدت زمان برداشتن در دوربین؟ به گفته کارنیك خان، این سؤال خیلی مشکل است؛ قدری که کار کردند، یاد می گیرند . ملاحظات عدیده دارد و حالا نمی توانیم این نکات را به این زودی یاد بگیریم . تا بعد خدا کریم است. پس فعلاً اگر سه ساعت به غروب مانده و یك حلقه دیافراگم به دوربین زده ایم و هوا هم خیلی روشن است، دوثانیه شماره می دهیم و درب دوربین را آهسته بر می داریم و آهسته می گوییم یك، دو و درب دوربین را می بندیم. پرده شاسی را پائین کرده و همه اسباب ها را منظماً سرجای خودشان می گذاریم .

خسته نباشیم و تا حال تبسم رفیقمان نماسیده، او را همان جا کنار دیوار باغ به خیر و خوشی رها کنیم و برویم بر سر آن دروس دیگر که اساسی است و دربردارنده جمله قواعد زیباشناسی تصویری. چون وقت تنگ است و مجال اندك، لاجرم به بیان همین قواعد بسنده می کنیم.

▪ درس آخر: اقسام عکس ها

مسلم است هر کس که شروع به عکاسی می کند، اول عکس رفقا و همسایگان را برمی دارد. قدری که ماهرتر می شود به عکس دورنما و

گروپ(Groupe:جمعیت) مشغول می شود تا به تدریج کارهای قشنگ و صنعت های مطبوع از او سر می زند. اولین نوع عکس پرتره است. کلیتاً عکس های یك نفره و دو نفره را پرتره می نامند. عکس های پرتره [را] خیلی مشکل است که بدون آتلیه- [یعنی] اتاق یا تالار مخصوص برای عکس برداشتن- به عمل آورد. هر کسی که به این کار مایل است و توقع دارد که عکس هایش خوب بشود، ناچار است ... برای خود آتلیه مختصری درست نماید که در واقع برای عکس های پرتره خیلی لازم است. از اینکه بگذریم، باید هیچ وقت عکس پرتره را نگذارید از حالت طبیعی خارج شود زیرا که اهمیت و افضلیت عکس پرتره این است که بیشتر به اصلش شباهت دارد. باید درست دقت کرد که این نکات، اسباب بی شباهتی عکس نشود. بدن همیشه باید آزاد و به حال خود باشد. چشم ها را هم محاذی با صورت و به امتداد بینی نگاه دارند. در میزان کردن باید سه ربع صورت را ملاحظه نمود، یعنی یك گوش در عکس نباشد، عکس قشنگ تر خواهد شد . چه باید کرد؟ آدمیزاد است و دو گوش و سیمایش با یك گوش زیباتر. برای عکس های نیم تنه، در وقت میزان کردن باید لوله دوربین محاذی با سینه باشد که یخه پیراهن در میزان وسط شیشه تار قرار بگیرد .

عکس گروپ: برای عکس های گروپ همان دقتی که در عکس نیم تنه به عمل می آورند باید داشته باشند و اگر جمعیت زیاد باشد که نتوان در آتلیه رفت، در حیاط (سمت شمال که سایه باشد بهترین جاهاست)... خیلی سعی کنند که اینها هم مثل عکس نیم تنه از حال طبیعی خارج نشوند. سرها را قدری بلندتر نگاه دارند که چشم ها واضح تر خواهد شد. اگر جمعیت گروپ خیلی زیاد باشد که چندین صف می شوند، اولاً دوربین را عقب تر ببرند که سرها یك اندازه به نظر بیایند. از خیلی نزدیك عکس برداشتن، بی جلوه می شود. باید خیلی سلیقه به خرج بدهند که اشخاص را به ترتیب قد و صف ها را هلالی باز دارند.

عکس مجلس: این قسم عکس را... به فرانسه سوژه دوژانر می گویند. مقصود، عکس هایی است که شکل چند نفر را نشان بدهد؛ مثلاً جمعی که از شکار مراجعت کرده اند یا چند نفر که مشغول بازی هستند، در عکس باید درست تشریح بشوند. در این عکس ها نباید ملاحظه قشنگی صورت و سایه و روشن را مرتب نمود، بلکه باید طوری عکس بردارند که هر کس می بیند، گمان کند که گویا واقعاً عین آن مجلس را دیده است. این کارها بسته به سلیقه است و باید سلیقه به خرج داد. پس در این مورد، بی خیال گوش دوم آدمیزاد.

عکس دورنما: که مشق کردنش عشق مخصوصی دارد و هیچ کس از تماشای آنها سیر نمی شود، گذشته از همه، جنبه تاریخی و یادگاری کاملی دارد. برای مسافرت و گردشگاه ها، برای هر کسی که عکاسی می کند، لازم است که ترتیب صحیحی برای این فن داشته و تمام نکات و دقایق آن را بداند که عکس هایش هیچ وقت ضایع نشوند. ابتدا دوربین را که باز می کنند، باید دانست اولاً سه پایه خیلی بلند نباشد که عکس، سرازیر و بی حالت به نظر می آید. خیلی کوتاه هم باعث سربالایی عکس و از حال طبیعی بی بهره می ماند. پس البته حد وسط را از دست نباید داد. ثانیاً دوربین را که باز می کنند... باید صاف و افقی بدارند. قبل از اینکه عکس بردارند، باید تصور کرد که می خواهند نقشه بکشند. چشم را پرگار فرض کنند و به دقت، تمام معایب و محاسن این دورنما را ببینند و هر جور که به نظر می آید، مجری بدارند. فرض کنیم یك عمارتی وسط این دورنما واقع است. اگر عمارت را از پیش روی عکس برداریم، غیر از دیوار بی مصرفی چیزی دیگر دیده نمی شود. ولی همین که دوربین را قدری به طرف راست یا چپ آن عمارت ببریم... هر کس می بیند گمان می کند اصل عمارت را رؤیت کرده است... چند مرتبه که امتحانات کردند، سلیقه زیاد می شود و می توانند همه جور دخل و تصرف مفید بنمایند.

یك نکته دیگر را هم بد نیست بدانیم که انواع عکس ها را در شب هم می شود برداشت. بله به واسطه روشنایی های مصنوعی ممکن است شب عکس برداشت یا در جاهای تاریك مثل زیرزمین مغازه و غیره عکاسی کرد.

برای این کار یك عدد چراغ مانیزیوم و قدری پودر مانیزیوم لازم است . اما اگر حوصله چراغ و پودر مانیزیوم را نداریم، چاره ای نیست جز آنکه صبوری پیشه کنیم و بقای عمر از خداوند منان بطلبیم تا سال ها درآید و سال ها بگذرد و ۱۳۳۱ هجری قمری فرا رسد و محمد جعفرخان خادم عکاسخانه خود را در حسن آباد بگشاید و پانزده سالی پس از آن(۱۳۰۷ هجری شمسی) در سالنامه پارس این اعلان بهجت اثر را بخوانیم: عکاسی شب. معجزات علم، انسان را به حقایق مکتوم و اسرار مستور واقف و مطلع می نماید. هیچ تصور نمی رفت که شب هم بشود عکس برداشت. حالا هر

موقع روز و شب به عکاسخانه خادم، واقع در خیابان سپه، نزدیك چهارراه حسن آباد تشریف بیاورید، ممکن است بهترین عکس ها را به یادگار بردارید . البته آن زمان دیگر از مانیزیوم خبری نیست و در روز ابری یا شب تاریك با نور دستگاه های الکتریکی جدیده که با مساعی لازمه وارد گردیده می توانید عکس خود را به یادگار بردارید و با یك مرتبه مراجعه کاملاً زحمات آن بزرگوار را کاملاً تشخیص خواهید داد . ضمناً آگراندیسمان عکس های متفرقه، عکاسی خارج و غیره پذیرفته و سفارشات ولایات با بهترین شرایط انجام داده می شود .

اما اگر فعلاً قصد دارید که به آموزه های مسیوکارنیك خان و کتاب پنج قرانی علم عکاسی جدید بسنده کنید، مختارید. پس بعد از برداشتن عکس رفقا و همسایگان قدری ماهرتر شده به عکس دورنما و گروپ مشغول شوید تا به تدریج کارهای قشنگ و صنعت های مطبوع از شما سر بزند. به هر حال اقتضای لوله دوربین همین است ؛ توفیق یارتان!

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=221666

vista.ir
Online Classified Service

اگر با دوربین دیجیتال عازم سفری .....

دلایل متعددی برای به کارگیری یك دوربین عکاسی دیجیتالی وجود دارد . اولین و مهم ترین آنها ، مشاهده سریع کیفیت عکس های گرفته شده ، آگاهی از چگونگی کار و بررسی ضرورت تنظیم دستگاه ، تغییر شیوه و یا عکسبرداری مجدد است . اگر از کودکان عکس می گیرید ، نشان دادن عکس ها به آنها در LCD دوربین ، حکم یك برگ برنده را دارد که می تواند آنها را به عنوان مدل ، مشتاقانه در مقابل دوربین شما گرد آورد . اگر به پست الکترونیکی دسترسی داشته باشید ، قادر خواهید بود تصاویر خود را در حالی که هنوز در سفر هستید ، برای فامیل و دوستان خود ارسال کنید . بسیاری از دوربین های دیجیتالی امکان فیلمبرداری کوتاه مدت و ضبط جملات بر روی عکس را که بهترین روش برای به خاطر سپردن لحظات و رویدادهای با اهمیت است ، فراهم می سازند .

عبور فیلم های عکاسی از زیر دستگاه های اشعه X در ترمینالهای مسافری معمولا برای عکاسان نگران کننده است ، زیرا ممکن است باعث آسیب دیدن فیلم شود . اما دوربین های دیجیتالی این نگرانی را برطرف می کنند . با این حال یکی از نکات منفی این دوربین ها که کمتر به آن اشاره می شود ، جاگیر بودن وسایل جانبی آنها از قبیل کارت های حافظه ، خواننده کارت ها ، کابل ها و باتری هاست . البته با انتخاب دقیق وسایل و برنامه ریزی صحیح درباره وسایل مورد نیاز عکاسی در سفر ، می توان آنها را تا حد لزوم کاهش داد . هنگام سوار شدن به هواپیما ، قطار

، اتوبوش و یا هر وسیله دیگر ، حتما دوربین و وسایل جانبی آن را همراه خود ببرید ؛ به این ترتیب هم از آسیب دیدن یا گم شدن آنها در قسمت بار جلوگیری کرده اید و هم اگر صحنه یا اتفاق جالبی رخ دهد ، آماده ثبت آن خواهید بود .

یك روش مناسب برای برنامه ریزی ، مشخص کردن نوع عکس ها ، ذخیره سازی و بررسی وسایل مورد نیاز است . برای عکاسی ، علاوه بر دوربین ، باتری و شارژ، داشتن چند کارت حافظه ، نگرانی از بابت کمبود فضا برای ذخیره عکس ها را از بین می برد . اگر یك وسیله ذخیره سازی قابل حمل و یا یك کامپیوتر کیفی به همراه دارید ، می توانید عکس های گرفته شده در طول روز را روی آن ذخیره کنید و یا حتی پس از هر بار عکس انداختن این کار را انجام دهید . در غیر این صورت ، باید از کارت های حافظه خود به نحو احسن استفاده کنید و تمامی تصاویر عکاسی شده در طول سفر را در آنها ذخیره کنید ، چون ممکن است یافتن کارت های اضافه در نقاط دور افتاده مشکل و قیمت آنها گران باشد . بررسی سریع تصاویر در LCD دوربین می تواند در تشخیص عکس های زائد و جدا کردن آنها کمك کند . البته LCD نمی تواند به تنهایی عاملی تعیین کننده برای نگهداشتن یك تصویر در کارت حافظه دستگاه باشد .

مزیت دیگر به همراه داشتن یك وسیله ذخیره سازی قابل حمل و یا کامپیوتر کیفی در سفر ، امکان اتصال آن به دستگاه تلویزیون و نمایش عکس ها است . چه برای دیدن اقوام سفر کرده باشید و چه یك پروژه عکاسی داشته باشید ، یکی از مراسم رایج در آخرین شب اقامت ، نمایش عکس های گرفته شده در طول سفر است . هر عکاس در طول سفر باید به خاطر داشته باشد که همراهان و میزبانان از دیدن تصاویری که خود در آن حضور دارند ، خوشحال خواهند شد . حتی اگر دلیل واقعی سفر شما ، عکاسی از طبیعت و شهر و خیابان بوده باشد ، حتما تعدادی عکس از همراهان خود بگیرید . این کار سفر را برای همه پر نشاط خواهد ساخت .

اگر تصمیم گرفتید کامپیوتر کیفی خود را به همراه ببرید ، دقت کنید هارد دیسك فضای کافی برای ذخیره تمام عکس ها را داشته باشد . در ضمن از متناسب بودن آداپتور آن با کارت خوان حافظه اطمینان حاصل کنید . اگر قصد دارید یك کامپیوتر کیفی جدید خریداری کنید ، بهتر است نوعی را انتخاب کنید که دارای یك شیار کارت توکار متناسب با مدل دوربین عکاسی شما باشد. کامپیوتر کیفی ، نه تنها وسیله ای ایده آل برای ذخیره و بررسی عکس ها است ، بلکه برای نمایش آنها به دوستان و فامیل نیز مفید است . در صورت نیاز به کامپیوتر کیفی جدید ، مدل های کوچکتر و سبك تر را که دارای باتری اضافی هستند ، انتخاب کنید ؛ به خصوص اگر قصد انجام سفرهای هوایی را دارید . کامژپیوترهای کیفی چند رسانه ای با صفحه نمایش ۱۷ اینچی ، حجیم و جاگیر هستند و معمولا باتری آنها تنها یك تا دو ساعت کار می کند . این در حالی است که کامپیوترهای کیفی با صفحات نمایش ۱۴ یا ۱۵ اینچی ، قابلیت های چند رسانه ای بالاتری داشت و عمر باتری شان نیز طولانی تر است .

صفحات نمایش مستطیلی شکل در کامپیوترهای کیفی ، برای استفاده در هواپیماها مناسب تر از صفحات نمایش مربع شکل هستند ، چرا که جای کمتری می گیرند . دسترسی به یك آداپتور برق در هواپیما بسیار مفید است اما تعداد کمی از هواپیماها دارای چنین پورتی هستند . بهره گیری از کامپیوترهای کیفی حاوی درایو ضبط کننده CD یا DVD و همچنین وجود چند دیسك خام در طول سفر ، امکان تهیه نسخه های پشتیبان از عکس های گرفته شده را فراهم می سازد. این نسخه ها ، در صورت خرابی و یا سرقت کامپیوتر ، حکم کیمیا را پیدا خواهند کرد .

به همراه بردن یك کامپیوتر کیفی در سفر ، حمل وسایل جانبی آن از جمله باتری اضافه و شارژر و نیز تحمل وزن آنها را الزامی می کند . اگر از زمره افرادی هستید که می توانند دشواری کار ویرایش اولیه عکس های خود را در سفر تحمل کنند ، بهتر است دوربین عکاسی دیجیتالی P-۲۰۰۰ شرکت Epson را خریداری کنید . این دوربین با صفحه نمایش VGA ، هارد دیسك ۴۰ گیگابایتی و توانایی ذخیره سازی و نمایش تصاویر ، در بین انواع مشابه خود بدون رقیب است . P-۲۰۰۰ دارای فضای دیسك کافی برای تمامی عکاسان ، به استثنای افراد بسیار پرکار است و اجازه می دهد عکس ها را روی صفحه LCD با روشنی و وضوح خارق العاده ، مشاهده و بررسی کنید . یك کارت خوان چند قالبی در این دوربین تعبیه شده که نه تنها تصاویر را مستقیما به کامپیوتر انتقال می دهد ، بلکه می تواند مانند یك هارد دیسك عمل کرده و اطلاعات را در خود ذخیره کند . هنگامی که به ملاقات دوستان و فامیل می روید ، می توانید تصاویر دلخواه خود را در دوربین بارگذاری کرده و آنها را چه توسط دوربین و چه از طریق تلویزیون یا کامپیوتر ، نمایش دهید . مدل P-۲۰۰۰ حتی از قابلیت نمایش عکس های تهیه شده توسط دوربین های دیگر نیز برخوردار است.

این دوربین اگر چه یك iPod نیست ، اما می توانید توسط آن به موسیقی گوش کرده و یا تصاویر ویدئویی را مشاهده کنید .
تنها نقطه ضعف مدل P-۲۰۰۰ ، محدودیت انتقال اسلاید از کامپیوتر به این دوربین است . اگر به نمایش تصاویر برای دوستان و فامیل بسیار اهمیت می دهید ، به فکر تهیه وسیله ای مبتنی بر Windows Portable Media Center مانند YH-۹۹۹ محصول شرکت Samsung باشید . این وسیله کوچك دارای هارددیسك ۲۰ گیگابایتی است و می تواند به سادگی عکس ها یا تصاویر ویدئویی موجود در کامپیوتر را به نمایش بگذارد . لذت استفاده از آن با نمایش برنامه های تلویزیونی ضبط شده نیز دو چندان خواهد شد . متاسفانه این وسایل دارای کارت خوان نبوده و نمی توانند جایگزین دستگاه های ذخیره سازی قابل حمل شوند .
پس از آگاهی از وسایل مورد نیاز خود ، گام بعدی ، اطمینان از وجود منبع تغذیه کافی برای آنها است . اگر قصد سفر به خارج از کشور را دارید ، بهتر است وسایل شما دارای شارژرهایی با ولتاژ دوگانه باشد . در غیر این صورت ، ممکن است قادر به ادامه عکاسی نباشید و یا مجبور شوید شارژر دیگری برای خود تهیه کنید . اگر دارای وسایل متنوع با مارك های مختلف هستید ، سعی کنید باتری ها یا شارژرهایتان استاندارد باشد . باتری های قابل شارژAA از نظر اندازه از سایر باتری ها رایج تر است . در صورت وجود وسایلی که با این باتری ها کار می کنند ، می توانید از یك شارژر مشترك برای آنها استفاده کنید . البته برخی از وسایل نیز ممکن است به باتری های لیتیومی (معمولی یا قابل شارژ) نیاز داشته باشند .
حتما باتری های لیتیومی اضافه و یا شارژر را همراه خود ببرید، چرا که این باتری ها را در مناطق دور افتاده کمتر می توان یافت . شارژرهای رایج مانند محصولات شرکت Targus که دارای آداپتورهای مناسب برای انواع کامپیوترهای کیفی و PDAها و تلفن های همراه هستند ، معمولا از دوربین های عکاسی دارای باتری های لیتیومی پشتیبانی نمی کنند. اغلب دوربین های عکاسی دیجیتالی SLR دارای ترمینال های تغذیه اضافه هستند که امکان استفاده از باتری های AA را به جای (و یا به همراه) باتری های اصلی فراهم می آورند . این وسایل بار شما را سنگین تر خواهند کرد ، اما هنگام نیاز ، داشتن آنها خستگی حاصل از این بار اضافه را از تن به در می کند.
یکی از دردسرهای استفاده از دوربین عکاسی دیجیتالی در سفر ، حمل انبوهی از شارژرها و کابل ها است . در این قبیل موارد ، اشتباه در اتصال شارژرها به وسایل مربوطه ، به آسانی روی می دهد و به همین دلیل نوشتن نام هر وسیله روی شارژر مربوطه روش مناسبی برای اجتناب از این اشتباه است . بستن سیم به دور شارژرها و قرار دادن آنها در یك کیسه پلاستیکی ، روش خوبی برای حمل آنهاست . بدنه شارژرها برخلاف دوربین های عکاسی ، محکم بوده و اگر در بسته بندی آنها کمی دقت شود ، می توان آنها را به قسمت بار سپرد .
پس از آماده کردن تجهیزات و سر و سامان دادن به امور ، برای اطمینان از وجود تمامی وسایل مورد نیاز و آگاهی از محل آنها ، دست به یك سفر کوتاه آزمایشی بزنید . اگر دوربین عکاسی خود را به تازگی خریداری کرده اید ، حتما آن را به طور کامل امتحان کنید . این کار شامل انتقال محتوای حافظه ، نمایش و چاپ تصاویر برای اطمینان از صحت آنهاست .
جهانگردانی هستند که در سفرهای دور دست که شاید یك بار بیشتر در طول زندگی پیش نیاید ، دوربینی را به همراه می برند که تا به حال از آن استفاده نکرده و یا حتی آن را به دست نگرفته اند . به هر حال می توان گفت که قبل از سفر ، بهترین زمان برای تمرین و استفاده از ویژگی های دوربین عکاسی است .
حتی به رغم تمرین ، عده کمی می توانند تمامی قابلیت ها و عملکردهای بخش متفاوت دوربین های عکاسی و یا وسایل دیجیتالی دیگر را به خاطر بسپارند . هیچ چیز ناراحت کننده تر از این نیست که در هنگام بیشترین نیاز، نتوانید از ویژگی کوچك اما با اهمیتی مانند تایمر خودکار ، استفاده کنید . به همراه بردن کتابچه های راهنما نیز عملا زحمتی مضاعف است . امروزه اغلب شرکت ها ، کتابچه های راهنمای وسایل را به صورت فایل های PDF در اینترنت قرار می دهند . اگر کامپیوتر کیفی تان را با خود نمی برید ، حداقل می توانید CD فایل ها را لابه لای وسایلتان جای دهید تا در صورت لزوم ، آنها را در کامپیوتری در مقصد ، مرور کنید . به همراه داشتن آدرس وب سایت تولیدکنندگان نیز برای دسترسی سریع به آنها از طریق کافی نت ها ، خالی از فایده نیست . با این همه اگر امکان دسترسی به گزینه های بالا وجود ندارد ، بردن کتابچه راهنما ، بهتر از ناتوانی در استفاده از تمامی ویژگی های دوربین عکاسی است .

در نهایت ، به خاطر داشته باشید که حتی اگر صرفا به قصد عکاسی سفر کرده اید ، عکاسی را برای لذت آن انجام دهید و اگر عکسی را از دست دادید و یا وسیله ای خراب شد ، ناراحت و غمگین نشوید . باید دانست که با وجود تمامی برنامه ریزی های دقیق ، مشکلات اجتناب ناپذیر هستند . اما با گذشت زمان متوجه خواهید شد که استفاده از دوربین دیجیتالی در سفر ، چه لحظات و خاطرات شیرینی برای شما ، خانواده و دوستانتان به ارمغان خواهد آورد

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=229480

vista.ir
Online Classified Service

انتخاب یک دوربین دیجیتال

اکثر پیشرفت ها و تحولات چشمگیر در عرصه دستگاههای الکترونیکی در بیست سال گذشته ، مدیون پیشرفت های مهم و عظیم تری در صحنه های دیگر تکنولوژی است.

بررسی عملکرد دستگاههای الکترونیکی نظیر: MP۳s ، DVD ، CD و DVR ، توجه ما را به این واقعیت مهم معطوف می نماید که تمامی آنان از یک پردازش پایه مشابه استفاده می نمایند : تبدیل اطلاعات آنالوگ به دیجیتال (صفر و یک) . رویکرد فوق، تغییرات گسترده ای را در رابطه با نحوه برخورد با اطلاعات صوتی و تصویری ، بدنبال داشته است . دوربین دیجیتال ، یکی از نمونه های قابل توجه در این زمینه بوده که نسبت به مدل های قبل از خود ، بصورت اساسی تغییر نموده است(تفاوت عمده نسبت به با دوربین های سنتی) .

تمامی فرآیندها در دوربین های سنتی، مبتنی بر فعالیت های شیمیائی و مکانیکی می باشد. تمامی دوربین های دیجیتال دارای یک کامپیوتر از قبل تعبیه شده بوده وتصاویر را بصورت الکترونیکی ذخیره می نمایند.

فرض کنید ، قصد تهیه یک عکس و ارسال آن از طریق نامه الکترونیکی برای دوست خود را داشته باشیم . در این رابطه می بایست تصویر اخذ شده ، بصورتی نمایش و مشخص گردد که کامپیوتر قادر به شناسائی آن باشد (بیت ها و بایت ها) . در حقیقت یک تصویر دیجیتال، رشته ای طولانی از صفر و یک بوده که تمامی نقاط رنگ شده که پیکسل نامیده می شوند را مشخص می نماید. ترکیب و اجتماع تمامی نقاط فوق با یکدیگر ، تصویر دیجیتالی مورد نظر را ایجاد می نماید.؟

در صورتیکه قصد تهیه یک عکس را داشته باشیم ، می توان از دو گزینه زیر استفاده نمود:

۱) استفاده از دوربین های فیلم سنتی .

در این روش با استفاده از یک دوربین عکسبرداری ، عکس مورد نظر گرفته شده و پس از پردازش فیلم بصورت شیمیائی، امکان چاپ آن با استفاده از کاغذ ها ی مخصوص ، فراهم می شود. در ادامه ، عکس آماده شده توسط اسکنر ، اسکن و بصورت دیجیتال تبدیل می گردد .

۲) استفاده از یک دوربین دیجیتال:

در این روش ، با استفاده از یک دوربین دیجیتال و تابش نور به شی مورد نظر و دریافت فیدبک های مربوطه و تبدیل آنان به مجموعه ای از پیکسل ها ، تصویر مورد نظر مستقیما" بصورت دیجیتال تبدیل می گردد .

▪ یک دوربین دیجیتال ، همانند یک دوربین سنتی دارای امکانات متعددی نظیر :

مجموعه ای از لنزها می باشد . این نوع دوربین ها در مقابل تمرکز نور بر روی بخشی از فیلم ، نور را بر روی یک دستگاه نیمه هادی تابانده که ضبط الکتریکی نور راانجام خواهد داد . در ادامه، یک کامپیوتر اطلاعات الکترونیکی را به داده دیجیتال تبدیل می نماید . مهمترین تفاوت بین یک دوربین دیجیتال و یک دوربین مبتنی برفیلم ، عدم استفاده از فیلم در دوربین های دیجیتال می باشد. در مقابل ، دوربین های دیجیتال دارای یک سنسور بوده که نور را به سیگنال های الکتریکی تبدیل می نماید . سنسورهای استفاده شده در اکثر دوربین های دیجیتال ، از نوع CCD(Charge Coupled Device) می باشد .

در تعدادی دیگر از دوربین های دیجیتال از تکنولوژی نیمه هادی CMOS(complementary metal oxide semiconductor) استفاده می شود. با اینکه سنسورهای CMOS ، تصاویر دیجیتال با کیفیت مطلوبتر را ارائه می نمایند و در آینده متداولتر خواهند شد ، ولی نمی توان ادعا نمود که تکنولوژی فوق جایگزین سنسورهای CCD در دوربین های دیجیتال خواهد شد . CCD ، مجموعه ای بسیار کوچک از دیودهای حساس به نور بوده که مسئولیت تبدیل تصویر (نور) به الکترون (سیگنال های الکتریکی) را برعهده دارند . دیودهای فوق ، photosites نامیده می شوند . هر photosite ، حساس به نور می باشد.

● جایگاه دوربین دیجیتال

همانگونه که اشاره گردید، تصاویر اخذ شده با استفاده از دوربین های دیجیتال ، به رشته ای طولانی از پیکسل تبدیل می گردند. با توجه به نقش حیاتی پیکسل ها در دوربین های دیجیتال ، تولید کنندگان و تهیه کنندگان توجه بسیار خاصی نسبت به پارامتر فوق دارند .مگا پیکسل ، واحد اندازه گیری بزرگتری نسبت به پیکسل است .مگا ، به معنی یک میلیون و پیکسل نقاط بسیار کوچکی می باشند که یک عکس را ایجاد می نمایند. تمامی تصاویر از نقاط بسیارریزی به نام پیکسل تشکیل می گردند . یک تصویر حاوی میلیون ها نقطه و یا پیکسل بوده که تشخیص آنان بدون چشم مسلح عملا" غیر ممکن می باشد. بدیهی است ، هر اندازه که دوربین دیجیتال دارای پیکسل های بیشتری باشد ، قادر به آگاهی جزیئات بیشتری از تصویر خواهد بود. بموازات افزایش اطلاعات مربوط به جزئیات یک تصویر ، می توان براحتی ابعاد و اندازه تصویر را بزرگتر و عملیات مربوطه را در ارتباط با آنان انجام داد .

▪ برخی از دقت ها ی (وضوح) متداول که در دوربین های دیجیتال استفاده می گردد ، بشرح زیر می باشد:

۱) ۲۵۶ در ۲۵۶ پیکسل :

دقت فوق در اکثر دوربین های دیجیتال ارزان قیمت ارائه می گردد . دقت فوق پائین بوده و معمولا" کیفیت تصاویر اخذ شده توسط این نوع از دوربین ها نیز مطلوب نخواهد بود . مجموع تمامی پیکسل ها ۶۵،۰۰۰ می باشد .

۲) ۶۴۰ در ۴۸۰ پیکسل :

دقت فوق نیز پائین بوده و در اکثر دوربین های دیجیتال از آن استفاده می گردد . در صورتیکه قصد گرفتن تصویر و ارسال آن برای دوستان و یا استفاده از آنان در صفحات وب ، وجود داشته باشد ، دقت فوق می تواند در این رابطه پاسخگو باشد . مجموع تمامی پیکسل ها ۳۰۷،۰۰۰ می باشد .

۳) ۱۲۱۶ در ۹۱۲ پیکسل :

در صورتیکه قصد چاپ تصاویر اخذ شده توسط دوربین های دیجیتال وجود داشته باشد، دقت فوق مطلوب خواهد بود مجموع پیکسل ها ، ۱،۱۰۹،۰۰۰ می باشد(مگاپیکسل).

۱۶۰۰ در ۱۲۰۰ پیکسل . دقت فوق بالابوده و می توان تصاویر اخذ شده را با ابعاد بزرگتر چاپ نمود(یک تصویر ۸ در ۱۰ اینچ). مجموع تمامی پیکسل ها تقریبا" دو میلیون می باشد . امروزه دوربین هائی با ۲ / ۱۰ میلیون پیکسل نیز عرضه شده است .

ضرورت استفاده از دقت بالا در دوربین های دیجیتال ، به نوع عملیاتی که می بایست بر روی تصویر انجام شود،بستگی دارد. در صورتیکه ، هدف استفاده از تصاویر در صفحات وب و یا ارسال آنان از طریق نامه الکترونیکی برای دوستان باشد،می توان از دوربینی که دارای دقت ۶۴۰ در ۴۸۰ پیکسل است ،استفاده نمود.تعداد تصاویری را که دوربین می تواند در خود نگهداری نماید ، متناسب با افزایش وضوح تصویر ، کاهش می یابد. در صورتیکه تصمیم به چاپ تصاویر اخذ شده وجود داشته باشد ، می بایست از دوربین هائی که دارای تعداد پیکسل بیشتری می باشند، استفاده گردد. در حال حاضر، دوربین های چهار و پنج مگا پیکسلی متداول شده اند .

- ویژگی ها ی مهم

▪ از مهمترین ویژگی های مرتبط با دوربین دیجیتال، می توان به موارد زیر اشاره نمود :

۱) دقت:

تمامی دوربین های دیجیتال موجود، قادر به ایجاد تصاویر با کیفیت مناسب بمنظور ارسال بهمراه نامه های الکترونیکی و یا در اندازه های کوچك می باشند.همانطور که اشاره گردید، هر اندازه تعداد پیکسل های یک تصویربیشتر باشد، تصویر مذکور واضح تر بوده و می توان آنرا در اندازه بزرگتری چاپ کرد. دوربین هایی که دارای وضوح دو مگاپیکسل می باشند ، قادر به ایجاد تصاویری به ابعاد ۵*۷ ، دروبین هایی با دقت سه مگاپیکسل قادر به تولید تصاویری در ابعاد ۸ در ۱۰ و دوربین های با دقت چهار مگاپیکسل ، می توانند تصاویری با ابعاد ۱۱ در ۱۷ را ایجاد نمایند.

اندازه،وزن و طرح: برای برخی از کاربران اندازه و وزن دوربین ببشتر از میزان دقت آن اهمیت دارد(حمل آسان دوربین) .استفاده از دوربین های کوچك آسان می باشد ولی بدلیل کوچك بودن صفحه و دکمه های کنترل کننده آن ، ممکن است به مرور زمان تبعات و مشکلات خاص خود را بدنبال داشته باشد .

۲) عدسی زوم:

دوربین های ارزان قیمت، اغلب فاقد لنزهای نوری می باشند. اگر مجبور به انتخاب بین دوربین های دارای لنزهای نوری و یا دوربین های با دقت بالا می باشیم ، پیشنهاد می گردد ، دوربینی انتخاب گردد که دارای لنز نوری باشد. در چنین مواردی ضرورتی ندارد که سوژه مورد نظر جهت عکاسی، بزرگ انتخاب گردد و پس از گرفتن تصاویر با بکارگیری نرم افزار ، برداشت ها و پردازش های مورد نظر بر روی آن را انجام داد. لازم است به تبلیغاتی که در رابطه با لنزهای دوربین های دیجیتال و میزان عملکرد آنان می شود ، دقت لازم نیز صورت پذیرد. تعداد زیادی از تولید کنندگان ، زوم لیزری (حرکت لنز بمنظور بزرگنمائی تصویر) را با زوم دیجیتال (تعداد اندکی پیکسل را می تواند capture نماید) ، ترکیب و اعلام می نمایند .

۳) تمرکز دستی:

برای گرفتن تصاویر از فاصله بسیار نزدیك و یا در مواردیکه امکان تنظیم اتوماتیك وجود ندارد ،استفاده از پتانسیل های ارائه شده بمنظور تنظیم دستی دوربین ،کمک مناسبی بمنظور اخذ تصاویر واضح را ارائه می نماید. در برخی دوربین ها امکان استفاده از تنظیم دستی وجود نداشته و در چنین مواردی می توان از دوربین مورد نظر صرفا" در فواصل محدودی استفاده بعمل آورد .

۴) ذخیره سازی:

دوربین های دیجیتال دو مگاپیکسلی که اکثرا" دارای هشت مگابایت حافظه (کارت حافظه اولیه) میباشند ، قادر به نگهداری هشت تا ده تصویر با بالاترین دقت خواهند بود. ظرفیت کارت حافظه همراه یك دوربین دیجیتال زیاد حائز اهمیت نمی باشد و می توان در ادامه و متناسب با نیاز، ازکارت هائی با ظرفیت بیشتر استفاده نمود.

شرکت سونی همچنان دوربین هائی را تولیدمی نماید که می توانند تصاویر را بر روی فلاپی دیسک و یا دیسک نوری ذخیره نمایند . فراموش نکنیم که سرعت فلاپی دیسک ها کند بوده و بیش از یک و یا دو تصویر با دقت بالا را نمی توان بر روی آنان ذخیره نمود. با استفاده از دیسک های نوری می توان تصاویر بمراتب بیشتری راذخیره نمودولی دوربین هائی که از دیسک نوری استفاده می نمایند کند و حجیم می باشند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=251975

انتخاب یک دوربین دیجیتال

● مرحله ی اول:

ابتدا باید ببینید که چگونه می خواهید از دوربین استفاده کنید. آیا دوربین را فقط برای این می خواهید که اگر سالی یک بار، به جایی رفتید عکس بگیرید؟ آیا زیاد در سفر هستید؟ آیا می خواهید کمی حرفه ای تر عکسبرداری کنید؟ در واقع باید از نیاز خودتان برای داشتن یک دورین دیجیتال به خوبی آگاه باشید. این مرحله واقعا حایز اهمیت است و نباید آن را دست کم بگیرید. وقتی بدون در نظر گرفتن این مرحله دوربینی تهیه کنید، صرفا دوربین تهیه کرده اید! آن کارایی که باید برای شما نخواهد داشت. پس ابتدا بنشینید و به خوبی خودتان را توجیه کنید که چگونه می خواهید از دوربین استفاده کنم.

● مرحله دوم:

در این مرحله شما باید تعداد کمی از اصطلاحاتی که در مورد دوربین های دیجتال به کار می رود، را بشناسید و آنها را با نیاز هایتان مطابقت دهید تا بتوانید دوربین مورد نظر خودتان را انتخاب کنید. از مهمترین مواردی که باید در این قسمت بدان ها توجه کنید مگا پیکسل، زوم لیزری و دیجیتال، تمرکز، عمر باطری، وزن، ظاهر و رنگ و برخی موارد دیگر مانند ISO، White Balance و ... می باشند که در ادامه به تفصیل در مورد آنها صحبت خواهیم کرد.

● مگا پیکسل:

مگا پیکسل یک دوربین معیاری برای بیان دقت دوربین محسوب می شود. هر چه مگا پیکسل یک دوربین بیشتر باشد آن دوربین توانایی بیشتری در گرفتن عکس هایی با کیفیت بالا دارا می باشد. البته به این نکته نیر باید توجه کنید که صرفن مگا پیکسل بیشتر به معنای کیفیت بیشتر نمی

باشد. که این موضوع در دوربین هایی با کیفیت بالای ۸ مگا پیکسل صدق می کند. زیرا از این مقدار بیشتر، درست است که کیفیت افزایش پیدا می کند اما به همان اندازه نویز تصویر نیز بیشتر می شود. همچنین برای مصارف عادی و روزمره دوربین هایی با کیفیت ۸ مگا پیکسل یا پایین تر می توانند کاملا نیاز های شما را مرتفع کند. بنابراین توجه داشته باشید بی جهت اسیر مگا پیکسل دوربین ها نشوید. دوربینی در رنج ۵ تا ۸ مگاپیکسل انتخابی کاملا منطقی و مناسب است.

- زوم اپتیکال و دیجیتالی:

زوم اپتیکال که به وسیله لنز دوربین صورت می گیرد درواقع اختلاف بزرگنمایی بین بیشترین و کمترین فاصله کانونی است. برای بیان زوم اپتیکال از عباراتی همچون nX استفاده می شود. البته توجه داشته باشید n به تنهایی نمی تواند بیانگر زوم اپتکیال یک دوربین باشد. به عنوان مثال عبارت ۴x در دوربین های مختلف معانی مختلفی می دهد. علت این امر هم در این است که فاصله کانونی حقیقی یک دوربین به اندازه ی سنسور آن وابسته است. در مورد زوم دیجیتال هم که بحثی نشود بهتر است. این زوم در واقع با بریدن نصف تصویر صورت میگیرد و در هنگام مشاهده، نصف کیفیت عکس ابتدایی را خواهد داشت. البته در هنگام مشاهده در خود دوربین شما چنین چیزی را نخواهید دید. زیرا با استفاده از نرم افزار های پیشرفته سعی بر جبران کیفیت تصویر می کنند. بنابراین در هنگام خرید یک دوربین دیجیتال به چیزی که باید بها دهید زوم اپتیکال آن است و نه دیجیتال. زیاد هم خودتان را اسیر فاصله ی کانونی و این موارد نکنید.

- تمرکز:

برای حالت هایی که مجبور به عکس برداری در فاصله ی کم هستید، حالت ماکرو کارامد خواهد بود. این حالت برای عکس برداری از فاصله ی ۳سانتی متری تا ۵۰ سانتی متری مفید خواهد بود. که البته همه ی دوربین ها از این حالت پشتیبانی می کنند.

- ISO:

اندازه ی ISO بیانگر مقدار حساسیت سنسور دوربین نسبت به نور است. بنابراین هر چه ISO یک دوربین بالاتر باشد مقدار حساسیت آن نیز بیشتر است. این حالت برای عکسبرداری در نور کم و هنگامی که استفاده از فلاش به دلایل مختلف ممکن نیست استفاده می شود. البته باید توجه داشته باشید که هر چه ISO را بالاتر ببرید، نویز تصویر نیز بیشتر می شود و البته بدیهی است که احتیاج به نور هم کمتر می شود. معمولا دوربین های دیجیتال امکان تنظیم دستی ISO را به شما می دهند. توجه داشته باشید استفاده از ISO بالای در نور زیاد، کار صحیحی نیست. برای اینکه به یک درک درستی از چگونگی تنظیم ISO برسید لازم است چندین بار در حالت ها و ISO های مختلف عکسبرداری کنید تا بتوانید به طور صحیح و مناسبی از آن در موقعیت ها استفاده کنید. بنابراین به ISO دوربین و اینکه آیا به طور دستی تنظیم می شود یا خیر نیز در هنگام خرید دورین باید توجه کنید.

- White Balance:

ممکن است تاکنون به این نکته توجه کرده باشید که عکس های گرفته شده در محیطی که با نور مهتابی روشن شده است دارای هاله ای از رنگ آبی است. این به ذات رنگ ها و مفهمومی چون دمای رنگ بر می گردد. برای کنترل این موضوع می توان از خاصیت White Balance استفاده نمود. در اکثر دوربین ها برای حالت White Balance مد های از پیش تنظیم شده ای مانند عکس برداری در نور مهتابی، یا در هوای آفتابی و ... وجود دارد. همچنین شما می توانید به طور دستی نیز به تنظیم White Balance در محیط های گوناگون بپردازید که ابتدا باید نور سفید رنگی(خاکستری ۱۸ درصد) در محیط را (مانند دیوار) مبنای نور سفید برای دوربین قرار دهید و سپس خود دوربین مابقی تنظیمات را انجام می دهد. اگر می خواهید کمی از سطح آماتور بالاتر بروید در هنگام خرید دوربین از این نکات نباید به راحتی بگذرید.

- باطری، رنگ و کارت حافظه:

به این نکته حتما توجه کنید که که باطری دوربین مورد نظر شما چه تعداد عکس در یک شارژ کامل می تواند بگیرد. معمولا ۳۰۰ تا ۴۰۰ عکس، عدد مناسبی است گه البته این مقدار هم در شرایط گوناگون مانند روشن بودن فلاش و ... تفاوت می کند. رنگ و ظاهر یک دوربین دیجیتال هم

معمولا از بقیه موارد برای افراد مهمتر هستند. معمولا بدنه های فلزی ظاهر بهتر و شکیل تری دارند. داشتن یک کارت حافظه با حداقل ۱ گیگ فضا نیز کاملا واجب است که البته زحمت تهیه ی آن بر دوش خودتان است.

همان طور که در مرحله ی اول ذکر شد شما ابتدا باید نیاز خودتان را از داشتن یک دوربین دیجیتال بررسی کنید. سپس می توانید نکات ذکر شده در مرحله ی دوم را برای خودتان اولویت بندی کنید و دست به انتخاب بزنید. در این مقاله سعی بر آن بود تنها به بیان مفاهیم مورد نیاز آن هم به زبان کاملا ساده بپردازم. در پستی دیگر با هم به چگونگی گرفتن عکس های مناسب نیز می پردازیم.

منبع : سایت تبیان زنجان

http://vista.ir/?view=article&id=313882

vista.ir
Online Classified Service

انتزاع در عکاسی

در لغت به معنی «برکندن و از جا برکشیدن» (- دهخدا) است. این معنا از دو کلید واژه ترکیب یافته: جا و برکندن. در شرایط عادی هر چیز در جای خود قرار دارد: عنصری که در جای خود با اجزای دیگر ترکیب شده و معنا یافته است. - یک مغازه با وسایل‌اش و یا سالن سخن‌رانی با اجزای خودش. وقتی جزیی از آن بیرون کشیده می‌شود معنایی به خود می‌گیرد متفاوت با معنای پیشین. در این صورت، گفته می‌شود «صندلیِ سالن سخن‌رانی»، که هویتی تنها یافته است.

در انگلیسی به معنی نامحسوس (حس نشده) و ساده شده است. آن چه مطابق واقع نیست. یا به اندازه‌ای که از امور جاریِ قابل مشاهدهْ ساده شده و دیگر به مورد اصلی خود شباهتی ندارد. در این گونه عکاسی، چیزی برجسته شده و پیرامون‌اش تغییر می‌یابد. یا این که، در کل فضای اثر تغییری غیر عادی ایجاد شده است.

مفهوم اساسی واژه‌ی Abstract را باید در تاریخ هنر غرب جست‌وجو کرد. اما، انتزاعْ نزد ما ایرانیان مفهومی فلسفی دارد. تلاش می‌کنیم آثار تولید شده‌ی اخیر را با این مفهوم حلاجی کنیم. و نه این که اصلا عکاس از این مفهوم خبری دارد یا نه.

آبستره کردن به معنای «مفهومی کردن»: هر «تغییر»ی که در محیط

انسانی یا طبیعت (از سوی عکاس) ایجاد می‌شود مفهوم خودش را تولید می‌کند، و این تغییر را هنرمند از زاویه‌ی خودش انجام می‌دهد. هرگونه «تغییر» در موجودیت اشیا و پدیده‌ها مفهومی پدید می‌آورد. ثبت لحظات عادی یا به عبارتی تکراری (از نظر مشاهده) مفهوم نویی نمی‌آفریند.

عکاس، هم چون جادوگری که از پشت‌اش یا درون کلاهی چیزی نشان‌مان می‌دهد، در زمره‌ی تصاویر انتزاعی بلاتکلیف می‌گنجد: تصاویری که به جایی بند نیستند. این گونه آفرینش که با دریافت‌های حسی غیرممکن است، مفهوم هنری نمی‌یابند.

شاعر «چیزی» از هیچ پدید نمی‌آورد. عکاسْ زاویه‌ای را برمی‌گزیند که بخشی از طبیعت یا اجتماع است. و جدا کردن بخشی از واقعیتْ به منظور قصدی انجام می‌گیرد. این قصدْ همان فلسفه‌ی کار انتزاعی‌ست. این گونه جدا کردن باید مفهومی نو برپا کند که در تعبیرهای هنری بگنجد.

در حالت کلی، هر گونه توصیفِ طبیعت و اجتماع نمی‌تواند در تعریف انتزاع بگنجد. تلاش انسان برای برآوردن خواسته‌ی درونی و دست بردن در کار طبیعت برای تغییر آن، در حوزه‌ی تعریف انتزاع قرار می‌گیرد.

توصیف کردن و تغییر دادن: واژه‌ی «توصیف» را نزدیک به امور جاری می‌توان نام برد و «تغییر» را که بنیان کار هنری‌ست، با تعریف انتزاع منطبق کرد. با این حساب سرانگشتی، توصیف بیانی‌ست از زبان جاری و عادی. عکاسی که در شرایط نور غیر عادی و نورسنجی ویژه (مثلا از طبیعت) عکس‌برداری می‌کند، درصدد تغییر وضع آرایش اشیاست.

آفرینش در عکاسی هم چون جادوگری نیست که از هیچْ چیزی پدید آورد. او با چشمان خود به دور و برش نگاه می‌کند و از کلیتی که در چشمان مردمِ دیگر نقش بسته موضوعی جزیی‌تر پدید می‌آورد. در کوه و دشتْ عناصر بی‌شماری دیده می‌شود که در نگاهِ عادی کلیتی به نام طبیعت یافته است. اما نشان دادن خطوطی از برف با عنوان «رگ‌های برفی» موضوعی انتزاعی به بار می‌آورد.

عکاس می‌بیند و می‌آفریند و جادوگری یا چشم بندی کار او نیست. او با اشیای پیرامون کار دارد و گریبان‌گیر آنان است و از این رو، تصوری از خواست‌هایش را از اشیا برملا می‌کند. سنگ می‌تواند به تصوری از هنرمند بدل شود. آن را می‌شکافد، تراش می‌دهد یا این که تصویری خیالی در عکس پدیدار می‌کند.

کادر بندی در عکاسی کار برکندن را انجام می‌دهد. کلی که به نحوی کاربردی با جزءِ موردِ عکاسیِ ما مرتبط بوده است. اشیا و اجزایی که عموما تعریف کاربردی دارند حتا به تنهایی نیز چنین مفهومی را سراغ می‌دهند: صندلی با پایه‌ی شکسته یا قطعه عکسی گرد و غبار گرفته.

درجه‌ی انتزاع را با این روش می‌توان حدس زد: پیازی روی میز قرار دارد.

الف) چارچوب دوربین ما هر دو (پیاز و میز) را تصویر می‌کند.

ب) چارچوب ما به پیاز نزدیک شده و از هیکل میز چیز اندکی مانده است.

پ) ترکیب‌بندی ما که از نور تابیده بهره برده، چیزی را تصویر می‌کند که چندان به پیاز شباهت ندارد.

ت) تصویر ما سایه‌ی پیاز را با اندکی از خود پیاز تشکیل می‌دهد.

ث) سایه‌ی پیاز با رگه‌هایی از سطح میز ترکیب‌بندی می‌شود.

- بند پیشین را با این گونه تصویر فلسفی مقایسه کنیم:

الف) سطح صاف و براق فلزی تصویر چهره‌ی ما را باز می‌تاباند.

ب) قدری به سطح فلز نزدیک می‌شویم و بازتاب تصویرمان را از دست می‌دهیم.

پ) با عدسی نگاه می‌کنیم و رگه‌های ریز از فلز قابل مشاهده است.

ت) یک میکروسکوپْ تصویری به دست می‌دهد که هر گز به فلز شباهت ندارد.

ث) نمایش‌گر الکترونی سطح فلز را به طور کلی از هم می‌درد و گوی‌های مولکولی را نشان می‌دهد.

در این گونه مواقع، تصویر به دست آمده (حتا در فضاهای شاعرانه) هیچ ارجاعی به واقعیت بیرونی ندارند: واقعیتی که چشمان ما با دیدن مکررشان تعریف کرده است. در این جا، منطقی‌ست که برای هر فضای به دست آمده مفهومی و تعاریفی نو به دست داده شود. واژه‌های

«حقیقت» و «واقعیت» یا «عینیت» خریدار زیادی نخواهد داشت. این واژه‌ها در این گونه فضاها فرسایش یافته و کاربرد نمی‌یابد.

ولی، تاکنون پاسخی داده نشده است که آیا این گونه به دست دادن تصاویر و تغییر در وضعیت عادی آن‌ها ارزشی دارد یا نه. این که «تا کجا می‌توان درجه‌ی انتزاع را پیش برد» هنوز پاسخی یافته نشده است. چنین فضاهایی زبان گفتاری خود را می‌خواهد و از آن جا که بی‌شمار تجربه وجود دارد، گفتار پیچیده‌ای را فراهم خواهد آورد.

جزئی که ارتباط آن با کل نگه داشته می‌شود حسی نوستالژیک می‌آفریند: کز نیستان تا مرا بُبریده‌اند/ از نَفیرم مرد و زن نالیده‌اند. نای من که از نای هستی‌ست جدا مانده و روزگار وصل می‌جوید. اگر نیمکت که کاربرد نشستن دارد باژگون در زمین افتاده باشد، مفهومی عاطفی تولید می‌کند: کهنه جامه‌ای که زمانی انسانی را همراهی می‌کرده در میان مرداب‌ها رها گشته- تک درختی که بر بلندی تنها و استوار مانده...

«چارچوب» در فلسفه و «کادر» در هنر عکاسی کار انتزاع را انجام می‌دهد. ریاضیات در مقایسه با دیگر دانش‌ها از انتزاع زیادی برخوردار است. چرا که کاری با واقعیت و امور جاری ندارد. تا جایی که به امور واقعی هم چون فیزیک پا می‌گذارد از انتزاع آن کاسته می‌شود. پس تجرید یا انتزاعْ بریدن از امور جاری قابل مشاهده است: تا این جا این تعریف را بپذیریم.

پول که جانشین کالاست، انتزاعی از آن حساب می‌شود. کسی که هدیه‌ی تولد می‌خرد کالایی‌ست با مشخصات فیزیکی. اما کسی که پول می‌دهد، مقدار کالایی‌ست که هیچ تصور عینی از آن موجود نیست. ولی می‌تواند هر گونه کالایی را نمایندگی کند. ارزش آن بسته به علاقه‌ی گیرنده‌ی هدیه مفهوم پیدا می‌کند: یک دسته گل، اسباب بازی، روسری یا...

انتزاع ما را از امور واقعی جدا کرده و در شرایط بی‌وزنی می‌گذارد. کار انتزاع بریدن از حواس انسانی و به کار انداختن ذهن است. وقتی «اشتراوس» سمفونی «چنین گفت زرتشت» را اجرا می‌کند، باید گفت زرتشت به بیانی موسیقی توصیف می‌شود و بدین ترتیب، کل موضوع به بیانی دیگر درمی‌آید. پس نمی‌تواند انتزاعی باشد. اما، بیان موسیقایی زرتشت نسبت به بیان نوشتاری دارای انتزاع بیش‌تری‌ست.

اغلبِ موضوعاتِ انتزاعی ساده شده و «کادری» بسته دارند. بدون «کادر» یا «چارچوب» نمی‌توان انتزاع را تعریف کرد. از این رو، تعبیر عکس انتزاعی به دشواری پیش می‌رود. نشانه‌هایی که برای تعبیر اثر یاری می‌رسانند به شدت فرمگرا شده و بسته به گرایش و وضعیات درونی تماشاگر تعبیر می‌شود. کوچک‌ترین نشانه‌ی لبخند و گریه در حالت‌های چشم و دهان پرتره می‌تواند با گرایش‌های درونی تماشاگر همراه شده و تعبیر شود.

بنابر این می‌توان گفت، آثار انتزاعی درون‌گرایند. تصویری که بر روی صفحه‌ی کاغذ نقش بسته، در درون تماشاگر فضایی باز می‌کند که همان فضا دوباره سبب تعبیر تصویر می‌شود. ولی، نشانه‌ای که بتوان با اشاره به آن بتوان گفت اثری انتزاعی‌ست در دست نیست. تنها می‌توان گفت، پیوند بین نشانه‌ها در آثار انتزاعی متفاوت است.

تصویری که ادبیات داستانی می‌دهد بر پاشنه‌ی واژه‌ها استوار است. مثلا واژه‌ی «آهسته» یا «آرام آرام» را در نظر بگیریم: «او کم‌کم داشت خسته می‌شد». چه نشانه‌هایی برای این گونه احساس مناسب‌اند؟ هر نثر ادبی وزن و آهنگی دارد که بُردار نشانه‌ها را پیش می‌برد: نشانه‌ها بستگی شدیدی به سبک و سیاق متن دارد. یعنی چارچوب متنْ پیش آورنده‌ی نشانه‌هاست.

کارگردانی می‌خواهد از رمان لئو تولستوی فیلمی تهیه کند. اگر او واژه به واژه تصویر سازی کند تکلیف چه خواهد بود؟ واژه‌هایی که تصویر سرراستی ندارند چه گونه خواهد بود؟ مثلا در داستانی آمده است: «او کم‌کم متوجه شد که...» کارگردان در این جا چه می‌کند؟ آن چه در محتوای داستان وجود دارد با چنین روشی از دست خواهد رفت. فیلم باید وزن و آهنگ داستان را با ضرباهنگ تازه‌ای بیافریند.

اما، چیزی به نام «کم‌کم» در عکاسی موجود نیست. چه چیزی می‌تواند در عکاسی این واژه را تداعی کند؟ این گونه واژه‌ها از بازتاب تصویر در ذهن پدید می‌آیند: زمانی که تصویرْ راهی به درون انسان باز می‌کند و درونی می‌شود، یعنی تصویری زنجیری تولید می‌کند که چیزی افزوده شده بر تصویر با خود بیرون می‌آورد: همان تعبیر اثر.

«او برای مدتی دنبال سکه‌ی طلایش گشت...» واژه‌ی «مدت» برای یک کارگردان فیلم می‌تواند دردسر آفرین باشد. در ادبیات این گونه واژه‌ها

همه چیز را خلاصه می‌کند ولی در فیلم باید زمینه‌ی تصویر کردن‌اش آماده شود. می‌تواند در وسط فیلم بنویسد «مدتی گذشت». اما این دیگر فیلم نیست بل که ادبیات است. شاید او دست به نمادسازی بزند: «برگ‌های زرد» که نشان‌گر گذشت زمان‌اند. یا، ساعتی که عقربه‌هایش سرعتی کند دارند. و یا، دراز شدن سایه و...

برعکس حالت اخیر، بیانی از تصویر مشکل خود را دارد. توصیف ادبی رقص سما که سرشار از حالت‌ها و رفتارهای بدنی‌ست، برای نویسنده دردسر آفرین می‌تواند باشد. توصیف این که «نخستین بار که یک کهکشان را دیدم...» با دشواری پیش خواهد رفت. در این جا، من هم از کهکشان سخن می‌گویم و هم از حرکات ظاهری خودم، هم چون حرکات ناخودآگاهِ دست و چشمان و جهش و... و برای ادبی‌تر کردن آن باید شوری از حالت‌های انسانی بر آن بیفزایم. کسی که از کهکشان سخن می‌گوید ستاره شناس است و کسی که رفتارهای ظاهری را توصیف می‌کند در حد روان شناس و کسی که شور انسانی را توصیف می‌کند ادیب یا نویسنده. بنابر این، گرد آوردن متنی این چنینی تقریبا ناممکن است.

وقتی در لابه‌لای فیلم از گفتار استفاده می‌شود ما برای مدتی از متنی تصویری دور می‌مانیم. موسیقی که به تصویر فیلم مدد می‌رساند در واقع از به دست دادن تصویر کم آورده‌ایم. این‌ها شگردهایی‌اند که کارگردان برای بیان منظور خود به کار می‌گیرد. کارگردانی که فیلسوف است (تارکوفسکی) بیان تصویری او دردسر آفرین خواهد بود. واژه‌های خشک و خالی فلسفی را چه گونه می‌توان معنایی هنری داد؟ این گونه است که فلسفه همیشه برای هنر مشکل‌زاست.

«زمستان است» جمله‌ای‌ست که به تنهایی سردرگم کننده است. اگر نام «م. امید» بر کنار آن بنشیند، معنایی حتا سیاسی به خود می‌گیرد. بدین گونه، برخی جمله‌ها یا واژه‌ها از آنِ پدید آورنده‌گان‌شان است و همواره نام آنان را بر خود می‌کشد. و کم‌کم به یک ایده و یا نشانه‌ای برای بیان این گونه معناها مبدل می‌شود: یعنی فراگیر می‌شود. خودِ اخوان برای بیان منظور خودْ حالت‌هایی از رفتارهای انسانی را بیان می‌کند: سرها در گریبان. بدین گونه، به توصیفی از دریافت‌های خود دست می‌یابد که در بین مردم فراگیر می‌شود.

عکاسی که موضوعاتی از فلسفه، ادبیات و علوم انسانی وام می‌گیرند کارشان مشکل خواهد بود. یا این که منظور او برداشت‌هایی از این حوزه‌ها باشد. یعنی این که، تعبیر اثر او در این حوزه‌ها میسر است. در این صورت نیز، واحدهای تصویری او در پرتو نظریه‌ها و گزاره‌های منطقی نفَس‌گیر خواهد بود.

انتزاع ریاضی نیز بر روی اعداد وعلایم می‌چرخد. تعبیر واژه‌ها نسبت به علایم ریاضی بی‌دردسرتراند، یعنی فضای معنایی زیادی دارند. ولی عکاسی چیزی بیش از نمادها و نشانه‌های صرف است. «گذشت زمان» در عکاسی ریتم و آهنگ ویژه‌ی خودش را دارد. پس، «زمان» در عکاسی با آن چه که در ادبیات مفهوم دارد متفاوت است.

زمانْ در عکاسی چه گونه روی می‌دهد؟ کسی که در فیلم با نشان دادن ساعت این کار را می‌کند، تصویر خود را به سود آن چه که در مدیریت تعریف می‌شود از دست می‌دهد. در عکاسی که حرکتی هم چون فیلم ندارد، زمان چه گونه است؟ اگر با سایه‌ها این کار انجام می‌گیرد، باز جای پای نجوم در آن هست.

ما چه نشانی را در عکس ببینیم می‌گوییم «کم‌کم...»؟ نشانِ «مرور یا پیوستگی» در عکس کدام است؟ اگر برای جبرانِ واژه‌ای دست به اختراع علایم عکاسی بزنیم فلسفه‌ی عکاسی به پرسش خواهد رفت. یعنی این که برای هر واژهْ نشانی ثبت کنیم و برای همیشه مورد استفاده قرار گیرد. مثلا برای نشان دادن «اشیای پنهان» اشیا را پشت چیزی بگذاریم.

آن چه که «زمان» گفته می‌شود اختراعی‌ست در دستور زبان انسانی. این دستور زبان در عکاسی هیچ موردی نخواهد داشت. اگر این دستور زبان را در عکاسی بنشانیم چیزی نو دست‌گیرمان نخواهد شد: قواعد زبانی و قواعد عکاسی تفاوت بنیادین دارند. ترجمه‌ی واژه‌ها به نشانه‌های تصویری راحت‌ترین راه حلی‌ست که هیچ نوآوری در پی نخواهد داشت.

کسی که از روی ادبیات عکاسی می‌کند با مشکل برابرسازی مفهوم روبه‌روست. اگر نسبت به داستان امانت‌دار باشد که سطر به سطر نشانه گذاری کند، خودِ داستان را نیز از دست خواهد داد. ادبیات گفت‌وگوست ولی عکاسی نمایش است. اگر ادبیات به کمک واژه‌ها تصویر سازی

می‌کند، در هنر عکاسیْ تصویر تولید شده با واژه‌ها تعبیر می‌شود: خوانش اثر با واژه‌هاست، و می‌تواند این گونه هم نباشد. یعنی این که تصویر تنها تصویر بیافریند. ولی، در هر حال، تصویر با واژه‌ها تولید نمی‌شود.

اگر عکاس بتواند پیوند خوبی از واژه‌ها با اشیا و پدیده‌های پیرامون خود ایجاد کند، فرآیند درستی را از واژه به تصویر دو بعدی خواهد پیمود. در این جا، تماشاگر دوباره همین تصویر دو بعدی را به واژه‌های خود برمی‌گرداند و با آن سخن می‌گوید. می‌توان گفت در این جا واژه‌ها به سبب عکاس پلاریزه شده و رنگی از هستی به خود می‌گیرد.

پس، واژه‌ی «زمان» را چه گونه در عکس می‌توان نشان داد؟ فصل پاییز نشان دهنده‌ی گذشت فصل بهار است. اما، این توصیف همان واژه‌پردازی‌ست که برای بازنمود آن چندان تلاشی هم لازم نیست. هر چیزی که بخواهد جای واژه‌ی «زمان» را در عکس پر کند با شکست روبه‌رو می‌شود. چنان که شاعری با واژه‌های آهنگین در پی شعر نمی‌گردد، عکس نیز با نگاهی مفهومی و نه واژه‌ای در پی موضوع خویش است. او از زمان مفهومی در خود دارد که می‌تواند کلا متفاوت از تعبیر فیزیکی یا فلسفی باشد.

«زمان» مفهومی‌ست که هر عکاس در حرفه‌ی مورد علاقه‌ی خود تعریف می‌کند. کسی که پرتره کار می‌کند، با کسی که عکس خبری می‌گیرد، دریافت ناهم‌سانی از مفهوم «زمان» را خواهند آفرید. شاید عکاسی ابدا نمی‌خواهد زمان را در موضوع خود وارد کند. پس او باید بداند کدام عنصری زمان گفته می‌شود تا از آن صرف نظر کند.

موضوع عکس خبری به زمان مکانیکی نزدیک‌تر است. در گوشه‌ای از اثر خبری نشانی دیده می‌شود که تاریخ عکس را نشان می‌دهد. اما تا اندازه‌ای که از این نشان مکانیکی دوری می‌کند اثر او جاویدان می‌شود.

شعر «هایکو» بنا به تصاویری که نزد خود دارد، قابلیت‌های تبدیل به واحدهای عکاسی دارد.

در پس پنجره‌ی کوچک

شمعی

شبِ بی‌پایانِ وصال

در این جا، تنها واژه‌ی مشکل «وصال» است که در این شعر مفهومی انتزاعی به شمار می‌آید با تصویری شرقی.

شبِ عاشقان بی‌دل، چه شب دراز باشد

«شبِ دراز» آهنگِ زمانیِ ویژه‌ی شعر دارد، که برای تبدیل به تصویر عکاسانه با مشکل همراه است.

به نظر می‌رسد، زمان در عکاسی در آهنگ هر اثر نهفته است. آهنگی که بین اشیا و پدیده‌ها جاری‌ست.

با گفتن «سیب» و «یک سیب» چه روی می‌دهد؟ واژه‌ی «یک»، سیب را از گروه اسامی خود جدا می‌کند. حرف اشاره‌ی «این» در «این سیب» نیز حقیقی بودن سیب را آشکار می‌کند. اما، با گفتن «یک سیب» ما می‌توانیم سیبی را تصور کنیم: وادار می‌شویم چیزی بیافرینیم. بنابر این، واژه‌ی «یک» انتزاع جمله‌ی ما را بیش‌تر می‌کند.

نزدیک شدن به موضوع با انواع عدسی‌ها سبب از دست دادن زمان و مکان (بُعد و نسبت) می‌شود. این گونه ساده کردن، یعنی بریدن از پایه‌های واقعیت. سخن گفتن از واقعیت در عکاسی انتزاعی همان قدر بی‌هوده است که از افسانه‌ها و اسطوره‌ها. نماد «۲» چندان از اصل و ریشه‌ی واقعیت جداست که هیچ پیوندی در مشاهدات ما برقرار نمی‌شود. از این رو، در عکاسی نیز با حذف کردن اِلمان‌های اضافی دست به تجزیه‌ی امور واقعی می‌زنیم. کاربرد ابزار در عکاسی به معنی بسته کردن کادر یا جلوه و جلا بخشیدن به موضوع واقعی‌ست. و این یعنی واقعیتی که من می‌خواهم.

در تصویری که تنها ماه دیده می‌شود نمی‌توان اثر را انتزاعی دانست. در این جا هیچ عنصر یا نشان دیگری غیر از ماه دیده نمی‌شود با این همه، ماه (با همه‌ی رگه‌ها و کوه‌های آتش‌فشانی‌اش) هم چون یک پرتره دارای شخصیت منحصر به فرد و تنهاست، و چیزی از این کل تجزیه نشده است.

عکاسی از جمله هنرهایی‌ست که بیش‌تر از دیگران به واقعیت پیرامونی پیوند می‌یابد. پس، انتزاع در عکاسی می‌تواند تنها در درونِ خود معنا و مفهوم بیابد. یعنی که، عکسی در برابر عکسی دیگر می‌تواند سندیت بیش‌تری داشته باشد. اثری که از نشان و علایم زیادی بهره برده است، می‌تواند از سندیت بیش‌تری برخوردار باشد و برعکس، اثر دیگر از انتزاع بیش‌تر برخوردار باشد.

در اثری انتزاعی چه روی می‌دهد؟ انتزاع با کوتاه کردن فاصله‌ی نشانه‌ها تعبیر آن را باز می‌گذارد: فضای تعبیر در انتزاع گسترده است. ولی این فضا، فضای آزادی نیست که هر کس نظریه‌ای برای تعبیر آثار انتزاعی صادر کند و علایمی برای نشانه‌ها برچیند که همیشه یک معنا و تعبیر را بتوان از آن مراد کرد. هیچ چنین نظریه‌ی یک‌تایی وجود ندارد، و نیز فضای باز به معنای فضای آزاد نیست. تصوری که در کله‌ی هر کس نقش می‌بندد با علایمی پیوند دارد که از نمادهای جهان بیرونی قرض گرفته شده است. چنان که واژه‌ی «راز» و «عشق» می‌تواند تعبیری شرقی داشته باشد متفاوت با آن چه که در غرب روی می‌دهد. کسی که واژه‌ی «نیرو» را به کار می‌بندد دو مراد از آن می‌شود: نیروی نیروانا و نیروی گرانش.

وقتی ما دست به کار انتزاعی می‌زنیم، میدانی از تعبیر و تصور را به تماشاگر باز می‌کنیم که تخیل‌اش راه گشای اوست. یعنی که، نگاه و تصاویر تماشاگر را نیز در درون اثر جا می‌دهیم یا این که، او را شریک تصور خود می‌کنیم، او را به خود می‌خوانیم. او در چنبره‌ی عکاس قرار می‌گیرد اگر بتواند بر او چیره شود. نشان «درخت» تنها یک درخت است و نه بیش از این. اما بوته‌ای (شبیه درخت) که سر از آب بیرون می‌کند همان درخت نیست. حتا سخن گفتن از این که آن نماد یک درخت است یا نه، چندان به کار نمی‌آید.

پیراهن کهنه‌ای که روی آب شناور است، شکلی که انسان را در خود دارد، از انسان بودن‌اش پس افتاده است: نی‌یی که از جدا افتادن‌اش از نیستان حکایت می‌کند. این پیراهنْ انتزاع صورت انسانی‌ست. شکلی که از انسان بودن‌اش جدا مانده: این انتزاع در به دست آوردن حسی عاطفی موفقیت زیادی خواهد داشت. سرچشمه‌ی حس عاطفی: جدا ماندن جزء از کل یا همان که در معنای انتزاع آمده است، برکنده شدن از جایی.

کودکی که به مرحله‌ای از بلوغ خود رسیده گاهی می‌گوید «نمی‌دانم». به زبان آوردن «نمی‌دانم» بیش از «می‌دانم» بلوغ به حساب می‌آید. انرژیی که «نمی‌دانم» صرف می‌کند بیش از دیگری‌ست، چرا که واژه‌ی «نمی‌دانم» انتزاعی‌ست از «می‌دانم». چنان که واژه‌ی «دروغ» انتزاعی‌ست از «درست». دروغ گفتن استعدای‌ست تنها از آن آدمی‌زاد. کسی که به گفتار انسانی چیره‌گی بسیار دارد توانایی دروغ گفتن را دارد. دروغ گفتن که به گونه‌ای کار هنری‌ست، بر آن است که پدیده‌ها را به تصور دیگری نشان دهد. تصوری که دل‌خواه اوست.

http://vista.ir/?view=article&id=347504

vista.ir
Online Classified Service

انقلاب دیجیتال در صنعت عکاسی و پدرکشی!

جمله معروفی میگوید، انقلاب فرزندان خود را میکشد، اما در مورد صنایع فتوگرافی باید گفت که انقلاب دیجیتالی در حال کشتن پدران خود است.

آگفا که مخفف «شرکت سهامی تولید رنگهای جوهری» است بیش از یکصد سال پیش و در سال ۱۸۶۸ تاسیس شد که در سال ۱۹۰۳ اولین فیلم عکاسی را وارد بازار کرد و باز هم این شرکت آگفا بود که در سال ۱۹۳۶ اولین فیلم رنگی مدرن را به بازار عکاسی ارائه نمود.

کنسرن شیمی بایرن در سال ۱۹۵۳، صد درصد سهام این شرکت را خرید و در سال ۱۹۶۴ آگفا و شرکت بلژیکی مصنوعات فتوگرافی «گورت» به هم پیوستند که در سال ۱۹۸۱ بار دیگر توسط کنسرن بایرن خریداری شد. کنسرن بایرن در پایان دهه نود، آگفا را وارد بازار سهام نمود که شرکت بلژیکی «گورت» با خرید ۲۵ درصد از سهام آگفا دارای اکثریت سهام این شرکت شد، اما پنج سال بعد یعنی در سال ۲۰۰۴ سهام آن را به میزان ۱۱۲ میلیون یورفروخت که مدیریت آگفا با بیست و پنج درصد، شرکت سرمایه گذاری نانو با ۵۵ درصد و دو شرکت سرمایه گذاری آمریکائی هرکدام با ده درصد در آن سهیم شدند، که این اقدام با تعجب آگاهان صنایع فتوگرافی روبرو شد.

صاحبان جدید شرکت فیلم سازی آگفا، با همه اخراج های دسته جمعی و صرف جوئی هائی که در امر تولید بکار بردند، نتوانستند از پس انقلاب دیجیتالی که در عرصه صنایع فتوگرافی رخ داده برآیند و اکنون با اعلام ورشگستگی ۲۴۰۰ نفر از کارمندان این شرکت در سراسر جهان و ۱۸۰۰ نفر در آلمان به همراه خانواده هایشان در معرض بیکاری و اخراج قرار گرفته اند.

عکاسی دیجیتال از همان آغاز شرکت آگفا را با مشکل فروش فیلم روبرو ساخت. تنها در سال گذشته و در آلمان فروش دوربین های دیجیتال به نسبت دوربین های آنالوگ پنج برابر بیشتر بوده است. فروش شرکت آگفا در سال ۲۰۰۳ بیش از یازده درصد کاهش یافت و به ۸۷۰ میلیون یورو رسید که این سال مالی با ۸۴ میلیون یورو ضرر به پایان برده شد.

در سال گذشته میلادی فروش آگفا حتی از این هم بیشتر کاهش نشان داد و به تقریبا ۷۰۰ میلیون یورو رسید.

اما وضعیت شرکت دوربین سازی لایکا نیز بهتر از این نیست. برای این شرکت در حال حاضر۱۰۵۰ نفر در سراسر جهان مشغول بکار هستند و بغیر از ۴۱۵ نفر که در شهر زولمس واقع در ایالت هسن کار میکنند بقیه در کشور پرتقال و یا سایر کشورهای جهان به تولید دوربینهای شکاری و یا دوربینهای عکاسی مشغول هستند.

لایکا در سال ۱۹۲۵ در نمایشگاه لایپزیک نخستین دوربین عکاسی دستی را ارائه و با آن بازارهای جهان را تسخیر کرد. اما انقلاب دیجیتال در دنیای عکاسی باعث گردید که این شرکت در چهار سال گذشته مجبور به اخراج بیش از چهار صد نفر از کارمندان خود گردد.

مدیران کارخانه تولید دوربین لایکا که در میان عکاسان حرفه ای کیفیت، استقامت و دقت تکنیکی آن زبانزد است، ابعاد انقلاب دیجیتال را نادیده گرفتند و در سال گذشته فروش این دوربین در سراسر جهان به مرز صد میلیون یورو کاهش یافت که این میزان به معنی پانزده میلیون و پانصد هزار یورو ضرر در سال مالی ۲۰۰۴ بوده است.

اکنون قرار است در جلسه سهام داران که بزودی برگزار خواهد شد، پیشنهادات همه جانبه ای برای مبارزه با بحران مالی این شرکت ارائه شود که بکارگیری ذخیره مالی چهار میلیون یوروئی و فروش سهام جدید از مهمترین آنها هستند. اما کلاوس نیدینگ رئیس سازمان حمایت از دارندگان اوراق بهادار میگوید که تزریق سرمایه به تنهائی کافی نیست.

لایکا اکنون باید تصمیم بگیرد که یا بعنوان یک مانوفاکتور به میزان محدود اما با کیفیت بسیار بالا برای بازار به تولید دوربین دست ساز بپردازد، که این امر به معنی نیاز به نیروی کار بسیار کمتر است و یا اینکه واقعا به تولید انبوه بپردازد.

اما در حال حاضر این شرکت نه مرغ است و نه ماهی. از سوی دیگر لایکا برای بازار دیجیتال هم کوچک است و به تنهائی قدرت رقابت با بزرگان این عرصه را ندارد.

به این ترتیب با بروز انقلاب دیجیتالی در دنیای عکاسی سرنوشت آگفا و لایکا تنها مواردی نخواهد بود که ما شاهد آن هستیم، این انقلاب قربانیان دیگری را هم طلب خواهد کرد.

منبع : photomillenium

http://vista.ir/?view=article&id=278614

vista.ir
Online Classified Service

اولین عکاس‌خانه عمومی

کوچک و بزرگ برگه کاغذ را دست به دست به هم می‌دادند و به چهره کدر و بهت‌زده روی کاغذ خیره می‌شدند.

باورشان نمی‌شد و اصلاً باورش سخت بود که می‌شود روبه‌روی آن جعبه نصب شده روی ۳ پایه ایستاد و مرد پشت جعبه پارچه به سر بکشد و بعد یک «تق» و کمی دود و در انتها طرحی از چهره‌های مات شده‌شان به دست بگیرند.

تهرانی‌ها مغرور از کاغذی که طرح صورت‌شان رویش بود، قاب‌های چوبی می‌خریدند و عکس‌ها را داخلش می‌گذاشتند و دیوارهای خانه‌هاشان را پر می‌کردند از صورت‌های متعجب، که باید چند دقیقه بی‌حرکت جلوی همان جعبه روی ۳ پایه می‌ایستادند تا مرد پشت جعبه فرمان آزادی می‌داد و بعد نفس‌های حبس شده‌شان را رها می‌کردند.

ابتدای ورود صنعت عکاسی به ایران، عکاسخانه مبارکه دولتی بود و تنها رجال حق پا گذاشتن به آن داشتند و مردم عادی اگر می‌خواستند صورت‌شان را تماشا کنند یا باید خیره می‌شدند به آینه و یا چند ساعتی می‌ایستادند جلوی نقاش. که دومی از آن کارها بود که خرج زیاد روی دست طالبش می‌گذاشت.

حدود سال ۱۲۴۳، نخستین عکاسخانه عمومی در خیابان جباخانه به دست «عباسعلی بیگ» ساخته شد.

چند روز قبل از افتتاح عکاس‌خانه، در روزنامه دولتی اعلانی چاپ شده بود که با سوادها برای بی‌سوادهای شهر این طور قرائتش می‌کردند: «چون تهرانی‌ها دوست دارند عکسی از صورت خود داشته باشند و همه نمی‌توانند به عکاس‌خانه مبارکه دولتی بروند، «عباس علی بیگ» عکاس‌باشی، زیردست خود را که مدت‌ها برای تربیت او زحمت کشیده، به عکاس‌خانه عمومی شهر می‌فرستد.»

همین، روز افتتاح تعداد زیادی از آدم‌های شهر که دوست داشتند تصویر صورت‌های‌شان را سال‌ها بعد تماشا کنند و یا نشان دیگران دهند و یا حتی دلشان می‌خواست این اتفاق جدید را تجربه کنند، روبه‌روی عکاس خانه به صف شدند و ۴ هزار دینار آماده کردند برای عکس بزرگ تا ۱۲ عدد، و اگر کسی بیشتر می‌خواست دانه‌ای ۳ هزار دینار.

فقیرترها ۲ هزار دینارشان را شمردند برای ۱۲عکس کوچک و فقیرترها حسرت خوردند برای تصویری که حتماً نمی‌دانستند چند سال دیگر به چه راحتی از صورت‌ها برداشته می‌شود و اصلاً آدم‌های ۱۰۰ سال بعد دنیا هر چیزی می‌خرند یک دوربین عکاسی هم به آن وصل است!

منبع : پارسی فا

http://vista.ir/?view=article&id=86856

vista.ir
Online Classified Service

بازگشت از دیگرسو

● نخستین سال‌روز زنده ماندن رضا شریفی

وجود مبارک ما یک‌دوماهی را به کسالت در بیت استیجاری، و یک دوهفته‌ای را به نقاهت در نقاهت‌خانهٔ دولتی رجائی گذراند و از همان‌جا بود که به درب خانهٔ مبارکهٔ آخرت میهمان شدیم. حضرات مستطابی که در هر دو مکان به عیادت و گاه زیارت ما مشرف شدند ـ و ایضاء فدویان اُناث و ذکوری‌که لزومی ندیدند سر منور ما را به سایهٔ مستدام خویش تاریک کنند ـ همه، رجای واثق دارند که حقیر را به قدر بال مگسی هوای هجرت نه به دیار باقی که به باقی دیارها نیز نبود. علقهٔ حیات چنان با خوف ممات در نهانخانهٔ وجود عظیم‌مان به ستیز بود که صحن بسط سینه بر اثر تک‌وتای این دو عدوی دیرینه، چونان بحور خروشان کف بر لب آورده بود و سفینهٔ جان بر آن کژ می‌شد و مژ می‌شد. و مرغک رنجور دل، به شهات

مونیتورینگ بدسگال نقاهت‌خانه، شیرین، ۱۴۰ می‌رفت.

ما نظر به افق‌های دور داشتیم، کی خود را چنین زودافقی می‌پنداشتیم! از دفتر صدبرگ حیات پربرکت ما هنوز صفحات سرسبز و دل‌کش نپیموده بسیار بود. یعنی سزا بود مائی که درزمان حیات، سه قواره فاستونی اعلا بر ذمه‌مان بود، به قدر یک هم‌نوع بی‌قواره هم خیر زندگی نبینیم؟ بخت یار چون‌بخت یاران طایفهٔ هنر نشد و هزاران فوت ذوق و هنر و تجربه و سلیقه و سلامت سینماتوگرافیک فوتید. دست روزگار انگار حساب‌دار نیست و سرای سه پنج را ۵۳ خواند و حضرت ما را برد! دو بیتی:

بی‌کار که بودیم، همه بی‌کار بدند / بیمار شدیم، همه گرفتار شدند

از بودن ما دل کسی شاد نشد / وقتی رفتیم، همه عزادار شدند!

دوستان، هم‌قطاران، هم دوره‌ای‌ها، خویشان سببی و نسبی، اوستادان، دانش‌جویندگان؛ شما، به سلامتی، با آبرو و احترام تمام گرد آمدید، از راه دور و نزدیک قدم رنجه فرمودید و یا از طریق عکس و فکس، ای‌میل و اس‌اماس و امثال آن، مالاً، جاناً، قدماً، لساناً، کمک کردید و هنرمندتان را در "قطعه هنرمندان" خواباندید. اجرتان محفوظ. اما اینک دل‌تان را به من بدهید و با من به قطعهٔ هنرمندان دیگری بیائید که همه‌اش قطعهٔ هنرمندان است. غیرهنرمندان‌اش "قطعهٔ" کوچکی دارند به اندازهٔ همان یک دو جریب شوره‌زار گوشهٔ بهشت زهرا که به برکت پیکر پاک هنرمندان‌مان رنگ و بو یافته و سیل مشتاقان و زایران‌اش، نیک که بنگری، از بسیاری قطعات دیگر پر و پیمان‌تر و زیارت و فاتحه‌شان صمیمانه‌تر و گرم‌تر است. قطعهٔ منظور حضرت ما در جهان باقی، در واقع دیگر "قطعه" نیست، سیمفونیاست. ارکستری عظیم از صورت‌گر و پیکرتراش و حجار و نقار، دیباگر و میناگر، ناظم و ناثر، مقلد و مصنف، طلحک و دلقک، پرده‌خوان و پرده‌کش و پرده‌در، مطرب و مضحک، خطاط و حکاک و رسام، و صد البته، فوتوگراف‌چی و سینماتوگراف‌چی نامی... از همهٔ ازمنه، همهٔ اقالیم. در این‌جا معمار مشرک صحاری افریق در کنار نقش‌کَن شکار پیشهٔ دیوارهای غاران عهد عتیق (وجه‌النظر جنابان کلهر و الخاص)، دوشادوش رژیسورهای آوان‌گارد دو هزار و چهار ژرژ پمپیدو از ناف پاریس، در جمع مزقون‌نوازان بداهه‌پرداز پشمینه‌پوش اپرای کوراوغلی روس‌ستان و ارانژمان بانوان دکولته‌پوش کنسرواتورهای مدرنیزهٔ فرنگستان دل یک دله دارند. دیدم که آیزنشتاین بزرگ، به اساتید برش، متد "ضابطی" را سپارش می‌نمود و بنوئل از سفیر اندلس طلب سگ ولگرد هدایت داشت؛ تروفو، هکذا، تیتراژهای کیارستمی را تحفه می‌برد و براندو، با همان صدای غنه‌اش تکه‌های بازی کیانیان در نقش قاضی را زیر لب تقلید می‌کرد. دسیکا سیگار به لب، در راش‌های باطلهٔ مجیدی به‌دنبال تاش‌های نئونئورالیسم می‌گردید و زینه‌مان فلسفهٔ سینمای جنگی را از روی دست بروبچه‌های سینمای جنگ شات‌نویسی می‌کرد.

آن‌که آن‌سوترک نشسته "پایاب" ما را می‌خواند همان نیچه است و الیت دربه‌در به‌دنبال ترجمه‌های فارسی شعرتر از شعر خودش می‌گردد. آخماتوا، بی‌هیچ اختم و تخمی، اقرار دارد که دو سه تا سیمین و همان یک فروغ کافی‌ست برای یک جهان شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ. چخوف در گوش ما به زبان فصیح روسی عصر پترش گفت که با حضرت ایبسن، در مه، رادی می‌خوانند. این هم دورنمات و فریش که لای این همه فیش، پیش شمارهٔ همراه سمندریان می‌گردند. برشت منتظر بانوی بازیگرش است تا پهلوان اکبر بیضائی را با هنرمندی چارلز لافتن تمرین کنند. گوته گاهی برای شکسپیر فال حافظ می‌گیرد و شخص شخیص ماکیاولی پای در یک کفش کرده که کپی‌رایت "عالی‌جنابان..." را بخرد. عصرها چایکوفسکی سرود "ای ایران" را در لامینور برای فیلارمونیک تنظیم می‌کند. خالقی گوشهٔ سلمک در گوش بتهوون فوت می‌کند محض شفا. صبا از فالش زدن‌های منوهین کفری‌ست. واگنر مشهور گیر داده به سرشار که سولیست اپرای بی‌پولی‌اش شود. دیشب شاملو، در میهمانی شام لورکا، سر نیما، با فردوسی و سعدی سرشاخ شده بود. حافظ لم داده بود، بلیک پستهٔ خندان اکبری به دهان مبارک‌شان می‌نهاد. شب عید، میکل آنژ را دیدم که از این پائین، و لئوناردو هم از زیر سقف تالار آینه، از روی آثار کمال‌الملک کپی‌کاری تمرین می‌کردند.

منظور ما از این سیاههٔ بلندبالا آن بود که هنرمندان این‌جا من و مائی در کارشان نیست اولاً، ثانیاً خود غلط بود آنچه می‌پنداشتیم و وطنی‌های ما اگر بیش از دیگران نداشته باشند، کمتر ندارند. دروغ چرا، شخص شخیص ما نیز چند ماه نخست در این‌جا خوش می‌گذراندیم و خوش می‌چرخیدیم. گرچه گاهی اخباری نه‌چندان خوش از اوضاع و احوال صبیه و دل‌تنگی‌های مداوم‌اش به این‌سوی خاک می‌رسید و دشواری‌های

تهیهٔ وجه‌الاجاره و خرج و برج این‌جا هم خاطر خطیر ما را می‌آزرد، ولی ما اهل قبور نیز چون بازماندگان کم‌کم قیل و قال‌های نمایشی را فراموش می‌کنیم و دل‌مشغولی روز و روزگار خویش می‌شویم. این شد که اراده فرمودیم بنشینیم غور در متن‌الفیلم‌هائی که برایمان آورده بودند کنیم و از یکی چند از آنها سینماتوگراف بسازیم. از شما چه پنهان، بنابر عادت مرضیه، قصد همچنان آن بود که فیلم از همان قماش هنری و روشن‌اندیش‌ورزانه بسازیم. که یک‌باره سر آن جهانی‌مان به سنگی آن جهانی‌تر خورد و دریافتیم که این‌جا همه محتواکارند و کف‌کاری معنی ندارد. محمدعلی خان فردین و بیک معظم هم این‌جا با کانت و اسپینوزا یک رشته سینماتوگراف فلسفی تولیدات می‌کنند مستند.

اما، مع‌الاسف، این‌جا هم گوئی آرامش به ما برازنده نیست. این‌جا هم به سیاق خودش آش ما همان آش و کاسه انگار همان کاسه است. این‌جا هم کردن‌مان عضو هیئت مدیریت بیت سینماتوگراف. در ایام ماضیه که نابلد بودیم، بادی به غب‌غب شریف می‌انداختیم که آقا حضرت ما فیلم‌بردار است و میل ما و گرایش ما مدیریت فیلم‌برداری است. دیدیم همه مضحکه کردند. دیدیم، حیرتا این‌جا نیز بر ریش ما می‌خندند. معلوم‌مان گردید که در این جهان باقی نیز کلاه فانی ما، پس معرکهٔ باقیات است. در عالم سینماتوگراف جهان باقی، فیلم‌برداری دیگر هنر به شمار نمی‌رود. چرا که روز و شبی در کار نیست و هوای ابری و آفتابی نیز ممنوع‌الچهره‌اند. لذا نورسنج و نورپرداز و رفلکتور و شاتر و دیاف و از این قبیل محلی از اعراب ندارند. جماعت عکس‌گیر و سینماتوگراف، عمله‌جاتی به شمارند که بدون لنز هرچه اراده کنند دور و نزدیک می‌شوند و بی‌تراولینگ تراول می‌فرمایند. این‌جا اصولاً بهتر و بدتری نیست. فکر و ایدهٔ تازه و بکر معنی ندارد. این‌جا همهٔ سینماتوگراف‌ها فلین‌اند، همهٔ مصنفان داستایوفسکی، همهٔ خنیاگران بتهوون. رقابت معنا ندارد. هیچ چیز معنا ندارد. این‌جا جان، فوتبالش هم برد و باخت ندارد، مسابقه ندارد، رفت و برگشت ندارد، داور ندارد، سماور ندارد. این‌جا همه معنی‌اند، بی‌معنی‌اند.

آقا، ما نخواستیم. اراده‌مان بر آن است که فی‌الفور برگردیم! آنجا که هنر نیست، جای ما نیست. جای ما آنجاست که کار کردن ارزش باشد و گاهی کار نکردن ارزش باشد. صبوری پاس داشته باشد، انسانیت قدر شناخته شود. تحمل کردن افتخار باشد و نیکی به اراده صورت گیرد نه به عادت. آقا، این هیکل، مهیب هیکلی‌ست، چیزی باید که چنین هیبتی را به تکان آورد. آقا ما را سخت میل بر فیلم‌برداری است. میل عکس‌گیری. از ثابت و متحرک. بازی با دیاف. سنجش نور و سایه. قدر سرعت، زاویه، فاصله. دل‌مان لک زده برای آ.اس.آ، برای حساسیت. حساسیت بالا. دعوا. دوستی. قهر. بحث. غیبت. سوسه. تعریف. تکذیب. حتی تخریب. مجیز! از این خانه به آن رفتن. از این دوست به آن دوستی رسیدن. این کلاس آن کلاس کردم. ژوری شدن. سخت گرفت. آسان دادن. فیلم دیدن. فیلم دادن. خواندن. تماشای نقاشی. شنیدن موسیقی. رفتن راه. نرفتن راه. پوشیدن لباس. نپوشیدن لباس. خوردن. خوابیدن. چاق شدن. مریض شدن ... و دوباره ... مردن.

آقا ما عکاس بودیم، اما عکس نبودیم که بایگانی‌مان کنید! ما هنوز تمام نشده‌ایم. ما هنوز کامل نشده‌ایم. ما هنوز ظاهر نشده‌ایم. هنوز نگاتیویم. این‌جا ظاهر نمی‌شویم. ما در همان دنیای فانی ظاهر می‌شویم. دوستان، هنرمندان،سینماتوگرافان، همکاران، ظاهرمان کنید! این نگاتیو بی‌مقدار ـ گر چه عظیم را ـ حتی اگر به‌چشم شما عنیف بود، زشت بود، کج بود، فولو بود، ضد نور بود، اصلاً سیاه بود... واننهید. برمان دارید، ظاهرمان کنید. به هر داروئی که میسر بود. نداشتید، دست به دامان رضا نبوی شوید، گشاده‌دست است گاه. ظاهرمان کنید. ثابت‌مان کنید.

ما جماعت عکس‌گیر سینماتوگراف‌چی از خودمان عکس نمی‌گیریم. عکس ما عکس ماست. ما همیشه نگاتیویم. آمادهٔ پزیتیو شدن. هر جا پیش آمد، هرگاه پای داد، هر کجا که شد، حتی شده گاه، ظاهرمان کنید. در دل‌تان. در باورتان. در خاطرتان. شخص شخیص ما رضای شریفی به هیچ وجه من‌الوجوه زیر بار این ننگ نخواهد رفت. ما نمی‌میریم. ما در کمال صحت و سلامت مزاج بدین وسیله اعلام می‌کنیم که به هیچ وجه من‌الوجوه قصد مردن نداشتیم، نداریم، و نخواهیم داشت.

منبع : ماهنامه فیلم

http://vista.ir/?view=article&id=222984

vista.ir
Online Classified Service

بازیگرانی که عکس بازی می‌کنند

بعضی از ما ایرانی‌ها عادت بدی داریم؛ به خودمان نگیریم اما واقعیت است دیگر، چه کارش می‌توان کرد. به عنوان مثال در زمان واحد درباره تحولات روز گینه استوایی کاملا کارشناسی سخن می‌گوییم و لحظه‌ای بعدترش، نظریات اقتصادی خودمان را درباره قیمت جهانی آهن و نوسانش در شبه‌قاره هند.

اصلا یکپارچه کارشناسیم!! فقط کسی نیست کشفمان کند. اما وقتی این موضوع در میان جماعت کمی فرهیخته‌تر نیز رخنه می‌کند، می‌شود چیزی شبیه فاجعه.

به عنوان مثال آقا یا خانم کمی هنرمند، روزی از کنار یک نگارخانه هنری یا از کنار یک کتابفروشی رد می‌شود و تنها با نگاهی کلی نگارخانه را بازدید می‌کند و کتاب را می‌خواند. حتی کافی است جایی یک سطر درباره نویسنده‌اش خوانده باشد تا اثرش، با همان یک سطر تجزیه و تحلیل محتوایی می‌کند و اگر کمی شانس داشته باشد، آن را در جریده‌ای نیز به نام خود به چاپ برساند.

همه اینها را پشت سر هم ردیف کردم تا به این نکته برسم که عجب دردسری شده این پز روشنفکری ما که این روزها گویا شده است اعاده حیثیت برای جماعت یک کم هنرمند و بیشتر هنرقند.

قرار است امروز در گوشه‌ای از شهرمان تهران نمایشگاه بزرگ فروش آثار عکاسان به نمایش درآید نمایشگاهی که گرچه نام نخستین نمایشگاه فروش آثار عکس ایران را بر خود گرفته، اما شاید قرار است از سویی دیگر ، در پایان عنوانی دیگر را نیز یدک بکشد: نخستین نمایشگاه مشترک عکس‌های عکاسان و بازیگران سینما تئاتر تلویزیون.

به تبلیغات این نمایشگاه کمی دقت کنید: نمایشگاه بزرگ فروش آثار عکاسی با نمایش آثاری از هنرمندان برجسته سینما، رادیو، تلویزیون!! هنرمندان برجسته‌ای که گویا دیگر بازی در فیلم‌های سینمایی و زرق و برق جلوه‌های تصویری و غیر تصویری این جادوی عصر جدید ارضایشان نمی‌کند و می‌خواهند در یک کلام عکاس شوند و بس.

عکس‌هایی که تنها به بهانه نام صاحبانشان به دیوار میخ می‌شوند و نه به خاطر هنر عکاسی.

چه بسیارند پیر هنرمندان عکاسی که نامشان اصلا در بروشور این نمایشگاه نیامده است. جالب نیست عمری را عکس گرفته باشی و با نام عکاس! مرغ عزا و عروسی شوی آن‌وقت در نخستین نمایشگاه فروش عکس‌ها در کشورت اصلا نامی از تو به میان نیاید؟

آقایان و خانم‌های بازیگر! ما هم مثل شما می‌دانیم که در عصر جدید هنر مرز ندارد. اصلا اگر مرز داشت که می‌شد علم. فقط این چند خط به عنوان ودیعه بماند که تلاقی هنرها چیز بدی نیست ولی بگذاریم عکاسان را در کشورمان تا ابد عکاس صدا بزنیم و شما هم بازیگر باشید؛ اما نه بازیگر هر عرصه‌ای.

مهدی نورعلیشاهی

منبع : روزنامه جام جم

http://vista.ir/?view=article&id=122757

vista.ir
Online Classified Service

بایگانی خاطرات؛ از نقاشی تا عکاسی

حدود چندین قرن است که بشر به فکر نگهداری خاطرات و لحظه‌های ناب خود افتاده و برای رسیدن به این خواسته از ساده‌ترین وسایل استفاده کرده است. بشر در ابتدا به نقاشی و نوشتن روی آورد اما پس از کمی پیشرفت، این تغییر مسیر به سمت عکاسی سوق داده شد. در طی چندین سال ساده‌ترین دوربین‌ها به کمک بشر آمدند تا اینکه در عصر حاضر شاهد مدرن‌ترین دوربین‌های عکاسی هستیم که هر یک دنیایی از پیشرفت و تکنولوژی را یدک می‌کشند. در این مطلب نگاهی گذرا به سیر تکاملی دوربین‌های عکاسی می‌اندازیم.

● دوربین جعبه‌ای

اولین‌بار ژوزسف نیسفور نیپس(Joseph Nicephore Niepce) -مخترع فرانسوی- در سال ۱۸۱۴ از یک جعبه چوبی کشویی که در پاریس ساخته شده بود به جای دوربین استفاده کرد. عکس گرفته شده دوام چندانی نداشت و خیلی زود از بین رفت.

● دوربین سوزنی

ابن‌هیثم دانشمند مسلمان در زمینه علوم نوری و نجوم برای نخستین‌بار در قرون وسطی اولین دوربین سوزنی را اختراع کرد. به دوربین‌های سوزنی اصطلاحا اتاقک تاریک عکاسی گفته می‌شد. فضای داخلی این اتاقک‌ها به تعداد یک یا بیشتر از یک نفر بود و آن‌ها به مرور زمان مجهز، فشرده و قابل حمل شدند.

● اولین نوردهی

در سال ۱۸۱۴، نیپس توانست با یک دوربین سوزنی و صفحه‌هایی از جنس قلع، سرب و قیر طبیعی اولین عکس را بگیرد و برای مدتی کوتاه آن را ظاهر کند. صفحه پوشیده شده با قیر در معرض نور قرار می‌گرفت و قسمت‌های نور دیده سفت، خشک و قسمت‌های نور ندیده به مرور ناپدید می‌شدند.

● چاپ عکس با بخار جیوه

در سال ۱۸۳۶، لوئی داگر (Louis Daguerre) و نیپس اولین روش کاربردی عکاسی را اختراع کردند که به آن "داگرو تایپ" (روش داگر) گفته می‌شد. در این روش یک صفحه مسی پوشیده شده با فلز نقره را با بخار ید، به نور حساس می‌کردند. تصویر با کمک بخار جیوه روی صفحه ظاهر و با محلول غلیظ نمک معمولی ثابت می‌شد. در سال ۱۸۴۰، ویلیام فاکس تالبوت (William Fox Talbot) روش دیگری را اختراع کرد که به آن کالوتایپ (Calotype) -واژه یونانی به معنای نقش زیبا- گفته می‌شد. هر دو روش نیازمند دوربین‌هایی بودند که از یک ورق کاغذی یا یک صفحه حساس به نور در جلو صفحه‌نمایش برای ثبت تصویر استفاده می‌کردند. برای عکس‌هایی که نیاز به فوکوس کردن بود از جعبه‌های کشویی استفاده می‌شد.

- ظهور صفحه‌های خشک

در سال ۱۸۵۵ صفحه‌های خشک به عرصه ظهور کشانده شدند. مزیت صفحه‌های خشک این بود که عکاسان دیگر به چاپ فوری عکس در اتاقک‌های سیال نیاز نداشتند. دراین زمان دوربین‌های مختلف با طراحی‌های گوناگون از تک لنزی و دولنزی تا دوربین‌های کوچک و بزرگ ساخته شدند. در اواخر این قرن دوربین‌هایی با شاتر مکانیکی متداول شدند که این امر موجب کوتاه‌تر شدن زمان نوردهی و افزایش سرعت و چاپ عکس‌ها شده بود.

- کداک و تولد فیلم

جورج ایستمن (George Eastman) اولین کسی بود که از فیلم‌های کاغذی استفاده کرد. وی در سال ۱۸۸۵ ولید فیلم کاغذی را تولید و در سال ۱۸۸۹ آن‌ها را فیلم‌های سلولوئیدی تغییر داد. اولین دوربینی که ایستمن ارایه داد به "کداک" (Kodak) معروف شد و در سال ۱۸۸۸ به فروش رفت. دوربین کداک یک جعبه ساده بود که از لنز فاصله کانونی ثابت(fixed focus lens) و سرعت شاترتک(single shutter speed) استفاده می‌کرد و به دلیل پایین بودن قیمت، مناسب قشر متوسط جامعه آن زمان به حساب می‌آمد. دوربین‌های کداک به فیلم‌های ۱۰۰تایی مجهز بودند. این دوربین‌ها برای بارگذاری مجدد فیلم باید به کارخانه برگردانده می‌شدند. ایستمن تا پایان قرن نوزدهم مدل‌های مختلفی از دوربین کداک را به دو صورت جعبه‌ای و تاشو طراحی کرد. در سال ۱۹۰۰ کداک بخش عمده‌ای از بازار را به دست گرفت و یک قدم از رقیب خود "برونی" (Brownie) پیش بود. برونی دوربین‌های جعبه‌ای ساده و ارزان قیمتی بودند که مفهوم تصویر لحظه‌ای (Snap shot) را معرفی کردند. دوربین برونی تا دهه ۶۰ از شهرت و فروش بالایی برخوردار بود. با وجود اینکه دوربین کداک از مزیت‌های زیادی برخوردار بود اما دوربین‌های صفحه خشک به دلیل ارایه عکس‌های باکیفیت تا قرن ۲۰ میلادی همچنان مشهور و پرطرفدار بودند.

- ورود دوربین‌های ۳۵ میلی‌متری

اسکار بارناک(Oskar Barnack) - مسؤول توسعه و تحقیق در شرکت لایتز(Leitz)– در سال ۱۹۱۳ تصمیم گرفت روی فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری سرمایه‌گذاری و دوربین‌های ثابت را به این نوع فیلم‌ها مجهز کند. بنابراین تصمیم به ساختن دوربینی فشرده، باکیفیت و بزرگ گرفت و اولین نمونه از دوربین ۳۵ میلی‌متری به نام Ur-Leica را ساخت. ارتقا و ساخت نمونه‌های بعدی این دوربین به دلیل بروز جنگ جهانی اول چندین سال به تاخیر افتاد. دوربین لایتز بین سال‌های ۱۹۲۳ و ۱۹۲۴ در بازار مورد استقبال زیادی قرار گرفت و در سال ۱۹۲۵ امتیاز ساخت آن با نام تجاری لایکا (Leica I) به شرکت لایتز واگذار شد. شهرت اولیه لایکا شماری از رقبا را نیز به میدان رقابت کشاند. رقیب اصلی دوربین‌های لایکا شرکت کانتکس(Contax) به شمار می‌رفت که در سال ۱۹۳۲ معرفی شده بود.

کداک در سال ۱۹۳۸ با دوربینی به نام رتینا (Retina I) وارد بازار شد که از کارتریج ۱۳۵ استفاده می‌کرد. کارتریج ۱۳۵ در تمام دوربین‌های مدرن ۳۵ میلی‌متری استفاده می‌شد. صنعت نوپای دوربین کشور ژاپن در سال ۱۹۳۶، با دوربین موقعیت‌یاب (۳۵ (Range finder میلی‌متری شرکت کانن به رشد و شکوفایی رسید. این دوربین ۳۵ میلی‌متری در واقع نسخه ارتقایافته نمونه اولیه دوربینی به نام کوانن(Kwanon) تولید شده در سال ۱۹۳۳ بوده است. دوربین‌های ژاپنی ابتدا به غرب و سپس توسط سربازهای کره‌ای به آمریکا و دیگر نقاط جهان راه یافتند.

- لنزهای انعکاسی به صحنه می‌آیند

دوربین‌ها به طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند. دوربین‌هایی که برای دیدن سوژه فقط دارای یک پنجره کوچک هستند و از طریق آن موقعیت سوژه را می‌توان نگاه کرد که به آن‌ها دوربین‌های ساده گفته می‌شود. دسته دوم، دوربین‌هایی هستند که از یک شیشه کوچک ساخته شده‌اند و تصویر مجازی سوژه روی این شیشه ظاهر و به آن‌ها رفلکس گفته می‌شود. دوربین‌های رفلکس نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند. دوربین‌هایی که دارای دو لنز انعکاسی باشند

TLR (Twin Lens Reflex) و به آن دسته که از یک لنز انعکاسی تشکیل شده باشند

SLR (Single Lens Reflex) گفته می‌شود.

شرکت Franke&Heidecke در سال ۱۹۲۸ اولین دوربین رفلکس کاربردی به نام Rolleiflex medium format TLR را روانه بازار کرد. دوربین‌های تک یا دو لنزی اگرچه چندین دهه کاربرد داشتند، اما با وجود این به خاطر بزرگ بودنشان به شهرت خاصی دست نیافتند. در میان دوربین‌ها، Rolleiflex همچنان به دلیل فشرده و کوچک بودن شهرت گسترده‌تری داشت. پس از جنگ جهانی دوم طراحی دوربین‌های تک‌لنزی ۳۵ میلی‌متری شاهد تحولات اساسی بود. ارتقا منظره‌یاب از جمله بهبودهایی بود که روی دوربین‌های SLR انجام شد. شرکت Asahi Optical Company در سال ۱۹۵۲ اولین دوربین SLR ژاپنی را که فیلم ۳۵ میلی‌متری به کار می‌برد به جهان معرفی کرد. این شرکت بعدها نام خود را به پنتاکس (Pentax) تغییر داد. در همین دهه بود که سایر شرکت‌های ژاپنی مانند کانن، یاشیکا و نیکون وارد بازار دوربین‌های SLR شدند.

- دوربین‌های عکس فوری

در حالی که دوربین‌ها به مراتب پیچیده‌تر و مجهزتر می‌شدند، در سال ۱۹۸۴ نسل جدیدی از دوربین به بازار آمد. نام دوربین جدید پولاروید مدل ۹۵ (Polaroid Model ۹۵) بود که جزو اولین دوربین‌های دارای عکس فوری به شمار می‌رفت. این دوربین‌ها در زمان کوتاهی، عکس گرفته شده را ظاهر می‌کردند. دوربین‌های پولاروید از قیمت بالایی برخوردار بودند.

- اتوماتیک شدن دوربین‌ها

اندرو چان (Andrew Chan) برخی از دوربین‌های قدیمی را به گونه‌ای ارتقا داد که پنجره نوردهی آن‌ها به طور اتوماتیک عمل می‌کرد. در ابتدا دوربین‌های اتوماتیک به دلیل قیمت بالا از فروش کم و ناموفقی برخوردار بودند. در دهه ۶۰ دوربین‌های اتوماتیک ارزان قیمت روانه بازار شدند و مفهوم دوربین‌های دیجیتالی از دهه ۷۰ وارد دنیای دوربین شد.

منبع : هفته نامه بزرگراه فناوری

http://vista.ir/?view=article&id=368152

vista.ir
Online Classified Service

برای برگشتن به هنر کلاسیک، زمان نداریم

مصطفی را از خیلی وقت پیشتر از این می شناسم. شاید از همان زمانی که بی ادعا می آمد میان بچه های سینمای جوان می نشست و ذهنش پر

از ایده های تازه بود. اکنون هم هرچند در سینمای حرفه ای کاملا جای خود را باز کرده ولی هیچ گاه آن روزگار را از یاد نمی برد.

هنوز هم گاهی بهانه مشورتی یا سؤالی برایمان کافی است تا از او چیزی یاد بگیریم. سریال شهر آشوب و گزارشی که قرار شد از پشت صحنه آن بگیرم دوباره مرا به عکاس خوش ذوق هم شهریمان پیوند داد و بهانه ای شد برای گفتگویی کوتاه و دوستانه.

برای گفتگو در تئاتر شهر قرار گذاشت. برنامه ای داشت برای عکاسی تئاتر. من هم با اشتیاق پذیرفتم. مانند همیشه خوش قول بود، کمی قدم زدیم. تلفن همراهش زنگ خورد و فهمیدم سالگرد شهادت پدرش است. گفت امروزش را می خواسته خالی کند اما ...

لبخند می زند. کنارش می نشینم و گفتگو را سریع آغاز می کنم. ترجیح می دهد معرفی را در مصاحبه نگذارم. از همان قدیم ها هم ساختار شکن عمل می کرد.

ناچار خودم معرفی اش می کنم؛ مصطفی قطبی جوشانی، متولد ۲۳ اردیبهشت سال ۱۳۵۸ و دارای مدرک کارشناسی عکاسی از دانشگاه هنر. مصطفی پس از برگزاری نمایشگاههای متفاوتی در زمینه های مختلف، به عکاسی تئاتر و سینما روی آورده و در کارنامه اش عکاسی فیلم، سریال شهر آشوب به کارگردانی یدا... صمدی و سریال زکریای رازی به چشم می خورد. بقیه را ترجیح می دهم از خودش بپرسم.

▪ به خواسته خودت بدون مقدمه شروع می کنم، تعریفت از عکاسی چیست؟

ـ تعریفهای زیادی توسط اهالی فن ارائه شده و به حتم «ثبت زمان» متعارف ترین تعریفی است که ارائه شده، اما به اعتقاد من عکاسی یعنی درست دیدن. بهتر دیدن، همواره در عکاسی مهمتر از ثبت کردن است.

▪ و عکاسی سینما ؟

ـ عکاسی در کلیت یک واژه مشترک است. زیر ساخت یکی است. هنر باید در ذات هنرمند وجود داشته باشد. اما وقتی عکاس کادر را بشناسد، مبانی را بداند، حس و لحظه را بداند باعث می شود که تصویر نا خودآگاه شکل بگیرد. حال در هر زمینه ای.

▪ پس تفاوتی در انواع مختلف عکاسی نمی بینید؟

ـ نه این طور نیست! به حتم تفاوتهای فراوانی دارد. در حقیقت تنها ارتباط بین حوزه های مختلف عکاسی، فقط «عکاسی کردن» است. ما به تعداد انواع صنعتها، انواع عکاسی داریم. ربط و ارتباط اینها تنها عکس بودنشان می باشد. یعنی دوربین وجود دارد و یک تصویر خروجی که چاپ می شود ولی آنچه مشخص است همان طور که عمران در رشته سد سازی با جاده سازی متفاوت است، عکاسی سینما هم با تئاتر فرق می کند و این در کلیت عکاسی قابل بسط می باشد.

▪ من شما را در بسیاری از حوزه های عکاسی فعال دیده ام، به نظر خودتان اگر فقط در یک زمینه کار می کردید موفق تر نبودید؟

ـ توانایی انسان به حتم محدود به یک رشته نمی شود. مهم این است که برخی اشتراکها در این رشته ها وجود دارد. برای من مهم نیست که مرا به چه نوع عکاسی می شناسند، پرتره یا طبیعت. مشخص بودن نوع عکاسی تنها در صنعت اهمیت دارد. مثلاً «فخرالدینی» در عکاسی پرتره موفق است اما عکسهای طبیعت خوبی هم دارد یا «بابک برزویه» که عکاس فیلم موفقی است و به خاطر عکسهای فیلم «حکم» جایزه هم گرفت پیش از این در عکاسی مطبوعات هم موفقیتهایی را کسب کرده بود.

▪ خودت در کدام شاخه موفق تری؟

ـ هیچ کدام! چون در همه زمینه ها تجربه کسب می کنم. من خودم را عکاسی می بینم که در حال تجربه کردن است و هنوز به جایگاهی نرسیده که شاخصه خاصی داشته باشد. ولی فکر می کنم عکاسی سینما را بیشتر دوست دارم. اختلافی هم که پیش از این بحثش شد در همین نکته

است. من تا کنون عکاسی صنعتی نکرده ام و فکر می کنم شاید تجربه آن هم برایم لذت بخش باشد. به عنوان مثال استاد شجریان کار اصلی اش خوانندگی است ولی خطاطی هم می کند، عکس روی جلد نوارش را هم خودش می گیرد.

▪ برگردیم به عکاسی سینما. ویژگیهای عکس، فیلم و مشکلات عکاسی سینما را چه می دانی؟

ـ ذات عکاسی فیلم یعنی گیشه. یعنی عکسی که تماشاگر را به سینما بکشاند. ارتباط اصلی عکاس در حقیقت با تهیه کننده است و نه کارگردان. اما درباره مشکلات، مشکل اصلی عکاسی فیلم ،صدای شاتر است. در فیلمهایی که صدابرداری سر صحنه می شوند.

این صدا باعث می شود عملاً نشود به راحتی از پلان استفاده کرد، در نتیجه عکاس مجبور می شود هنگام تمرین یا پس از اجرا با اعمال پوزیسیون بازیگر عکاسی کند. در این زمینه «اکبر اصفهانی» شاخص است که هم برای فیلمهای درجه جیم و هم برای فیلمهای حرفه ای عکس می گیرد.

▪ عکاسی در دنیای امروز به شدت تحت تاثیر دنیای دیجیتال قرار گرفته و ما می بینیم عکاسی سینما هم با وجود تمام نظرات ضد ونقیض در حال دیجیتالی شدن است. تو کدام را بیشتر می پسندی، عکاسی نگاتیو یا دیجیتال؟

ـ یکی از معضلات کنونی آدمیزاد ذهن اینرسی دار اوست. ذهنی در سکون که نمی خواهد تغییری را در خود باور کند. به همین دلیل خیلی ها با ورود فناوری مشکل دارند.

مثلاً تا همین چند سال پیش کار گرافیک، به صورت دستی انجام می شد و با ورود رایانه موضع گیری های شدیدی صورت گرفت ولی اکنون رایانه به شدت امکان رسیدن به ایده ها و تکنیکهای نو را تسریع نموده است. دیجیتال در حقیقت اکنون در چنین موقعیتی قرار گرفته است. البته این ابزار ایرادهای خاص خود را هم دارد ولیکن زیبایی شناسی در تصویر یکی است و ماهیت هر دو مشترک و واحد است. البته داخل پرانتز بگویم که خیلی از چیزهایی که با فناوری وارد می شوند به همراهشان «فرهنگ استفاده» وارد نمی شود.

▪ اما باید قبول کنید عکس دیجیتال خلاقیتهای خاص نگاتیو را ندارد، مثلاً استفاده مفهوم گرا از نوع نگاتیو که این استفاده را در آثار برگمن و مخصوصاً توت فرنگیهای وحشی او می بینیم.

ـ این البته در عرصه بعدی قرار می گیرد. در فضای دیجیتال، دست عکاس برای ابداع و خلاقیت بازتر است. عکس به راحتی روتوش می شود، کاری که در نگاتیو زمان زیادی را نیاز دارد. به حتم ابزارهای جدید همیشه برای کمک منتشر می شوند. مثلاً در «افتر افکت» نوع بیس فیلم، نوع حساسیت و... دسته بندی شده است.

از طرف دیگر شما دوربین اولیه عکاسی را در نظر بگیرید؛ آن دوربین نیاز به ۸ ساعت نوردهی داشت و ما حالا به دوربینهایی با حساسیت یک هزارم ثانیه دست یافته ایم. در این عصر دو فیلم نگاتیو با حساسیت متفاوت، گرین مساوی دارد یعنی نگاتیو هم در حال پیشرفت است. اما مسأله اصلی در این میان عرضه و تقاضاست. اکنون همه گیر شدن دوربین دیجیتال دارد دوره فیلم نگاتیو را به پایان خود نزدیک می کند اما برای شخص تازه کار در عرصه عکاسی، به نظر من عکاسی نگاتیو اولویت دارد، زیرا باعث می شود عکاس، دیافراگم و شاتر را بشناسد، هرچند در دنیای عکاسی دیجیتال دیافراگم و شاتر شاید دیگر معنا و مفهومی نداشته باشد.

▪ اما قبول داری به خاطر ویژگیهای عکس نگاتیو و کهنگی خاصش، کار با نگاتیو در آثار تاریخی ارجحیت دارد؟

ـ نه! این اصلاً قرارداد نشده. به نظر من مهم آن است که مفهوم را برسانی. نمی توان به خاطر اینکه فیلم، مفهوم تاریخی دارد دوربینی با ۸ ساعت نوردهی در دست گرفت. در گلادیاتور شما یک نمای هلی شات می بینید اما نمی توان به این خاطر که آن زمان بالگرد نبوده بر این نما ایراد گرفت.

▪ هر هنرمندی ایده ال و اسطوره خاص خود را دارد، شما عکاس مورد علاقه تان کیست؟

ـ هیچکس و همه کس. من تشکر می کنم از فرامرز عامل بردبار، اولین کسی که عکاسی را به من آموخت. ولی بعد از اینکه فرامرز دوربین دست گرفتن را یادم داد همه استاد من شدند زیرا از هر کس چیزی آموختم، پس نمی توانم بگویم اسطوره من در عکاسی آدم خاصی است. به نظر من

هنرمند باید از همه چیز ایده و تأثیر بگیرد و از آن خروجی داشته باشد. «هری کالاهان» و «انسل آدامز» عکاسان بزرگی بودند و در کنار آنها «سیدنی شرمن». من سعی کردم از هرکس نکته ای را بگیرم و بیاموزم. اما هیچ کدامشان به تنهایی شاخصه یا اسطوره من نبوده اند.

▪ چندی پیش در دادگاه باغ آلبالو به عنوان عکاس حاضر شده بودی، آن زمان سؤالی برایم ایجاد شد که رابطه بین عکاسی فیلم شهر آشوب با عکاسی دادگاه باغ آلبالو چیست؟!

ـ دید فرق نمی کند، گفته فرق می کند! مثلاً آقای باهوش که نوازنده دوتار قابل و از هنرمندان جوان خراسانی هستند با سازشان گاه حس وحشت می دهند و گاه حس شادی. من این طبقه بندی کلیشه ای را قبول ندارم که چون عکاسی فیلم کرده ام نباید عکاسی خبری یا اجتماعی و در کل مطبوعاتی انجام دهم. برای من تجربه مهم است .

▪ وفکر می کنید چه وقت این تجربه کامل می شود؟

ـ «من عرف نفسه فقد عرف ربه». هر وقت خودت را شناختی خدای خودت را هم می شناسی. من هیچگاه نمی توانم به خودم نمره ۲۰ بدهم.

▪ اکنون در جهان موجی در ارتباط با زنده کردن تابلوهای نقاشی مشهور به وسیله هنر عکاسی به راه افتاده است، این موج اکنون بازخوردهای متفاوتی را باعث شده، نظر شما در این باب چیست؟

ـ من جمله ای را به یاد دارم که می گفت:«چیزی را که نتوانم نقاشی کنم حتماً از آن عکس می گیرم و چیزی را که نتوانم عکس بگیرم نقاشی می کنم.» این قضیه کاملاً شبیه بازسازی فیلمهای قدیمی است. اگر در آنها نو آوری نباشد به حتم ارزش هنری ندارند. جهان اکنون در تکاپوی پست مدرنیسم است. این اشتباه است که ما هنر مدرن را به گفته خیلی ها برای رسیدن به پست مدرن تجربه کنیم. شالوده زندگی ما پست مدرن شده است، پر از تکاپو و شلوغی. من فکر می کنم دیگر برای برگشتن به هنر کلاسیک و نقاشیهای آن دوره دیر شده و ایده های نابتری وجود دارد.

▪ این ایده ها را چگونه می توان کشف کرد؟

ـ نمی توانم تعریف یا فرمول خاصی برایش بیان کنم. اولین لازمه آن تخیل است. تخیل همیشه پایه ایده محسوب می شود. چیزی در ذهنتان جرقه می زند و شما به دنبال راه بیان آن می گردید. مثلاً اگر کارهای «موندریان» را در نظر بگیرید شکل گیری آن به حتم درگیری ذهنش بوده که در خروجی، به تابلویی بدان شکل، تجلی کرده است.

▪ و حرف آخر؟

ـ از راه دور، دست مادرم را می بوسم که هرچه دارم از اوست. هم برایم پدر بود و هم مادر.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=300268

vista.ir
Online Classified Service

برای تمام زخم دیدگان جنگ

خیال کن بهشت نیست

جهنم نیست

بالای سر، فقط یک آسمان است

خیال کن آدم ها

زندگی شان فقط در فکر امروز می گذرد

خیال کن کشوری نیست

مسلکی نیست

چرا آدم ها باید یا بکشند یا بمیرند!

خیال بافم؟

تو هم یک روز جزو ما می شوی

دنیا می شود همانی که خیالش می کنیم.

شاید این ترانه جان لنون «Imagine» که ورودی نمایشگاه شادی قدیریان است، بهترین مقدمه برای گفت‌وگوی ما هم باشد.

این گفت و گو درباره نمایش دو مجموعه « هیچ، هیچ» و « مربع سفید» است که در گالری راه ابریشم برپا شده و نگاهی دیگر گونه است به جنگ.

شادآفرین قدیریان متولد سال ۱۳۵۳ است. وی در سال ۱۳۷۲ در رشته عکاسی دانشگاه آزاد مشغول به تحصیل شد و اولین نمایشگاه خود را در سال ۷۷ در گالری گلستان برگزار کرد. او از جمله عکاسانی است که آثارش مورد توجه فراوان قرار گرفته و نمایشگاه‌های متعددی از مجموعه عکس‌هایش، در کشورهای مختلف به نمایش درآمده‌اند.

جان لنون در این ترانه می‌گوید بیا تصور کنیم جنگ، کشتن و کشته شدن وجود ندارد. بیا خیال کنیم آدم‌ها زندگی شان فقط در فکر امروز می‌گذرد، اما شما در این دو مجموعه به جنگ عینیت بخشیده و آن را وارد زندگی امروز ما، وارد ظرف میوه و اتاق بچه کرده‌اید...

ایده اولیه پرداختن به موضوع جنگ، با این ترانه برای من شکل گرفت و دوست داشتم که حتما در نمایشگاهم باشد.

اما در پاسخ به سوال باید بگویم که تضادی بین این ترانه و عکس‌ها نمی‌بینم و فکر می‌کنم هر دو آنها ضد جنگ هستند.

من معتقدم که در زندگی روزمره همیشه با جنگ سر و کار داشته و داریم اما آنقدر به حضور و وجودش عادت کرده‌ایم که دیگر آن را نمی‌بینیم. من اینجا کمی پررنگ تر یا تبلیغاتی به آن نگاه کرده و افراد را رو در روی آن قرار داده‌ام. در واقع می‌خواهم بگویم: «ببینید و به آن توجه کنید.»

بر همین اساس ممکن است ترانه و عکس‌های من، دو حرف متفاوت بزنند، اما هر دو هم راستا هستند و یک هدف را دنبال می‌کنند که آن بیزاری از جنگ است.

می‌خواهم کمی با این حرف مخالفت کنم. بعضی از عکس بیان حماسی داشتند. انگار می‌گویند این صلح و آرامش و این زندگی زیبا در پناه نظامی گری خلق شده و این دو باید همواره در کنار هم بمانند. به عنوان مثال عکسی از یک سرویس چای خوری زیبا روی میزی کنار پنجره می‌بینیم که قمقمه سربازی در کنارش است. من از دیدن این کارها احساس خوبی داشتم و آزار جنگ را حس نکردم.

بله- عکس ها زیبا است ولی موضوعش به نظر من زیبا نیست. اتفاقا باید این عکس‌ها کاری می‌کرده که آدم حالش کمی بد بشود و بیشتر کسانی هم نمایشگاه را دیدند این حس را داشتند.

بعضی عکس‌ها، مثلا عکس ماسک ضد گاز + در اتاق کودک یا چاقوی جنگی خون آلود در کنار ظرف غذاخوری + واقعا حال آدم را بد می‌کرد.

در همه این عکس‌ها، در اوج لطافت زنانگی، عنصری از بیرون وارد شده که جای‌اش توی آن عکس نیست و به هر حال باید یک خورده بیننده را غافلگیر می‌کرد.

عکس چاقو، به این دلیل که عنصرش خشنتر از عکس‌های دیگر است و خونی روی آن ریخته شده، حرفش را صریح تر می‌گوید. ولی برای من چیزی جدا از کارهای دیگر نیست.

این عکس عنصری دارد که به هر حال یادآور جنگ و خونریزی است ولی در کنار ابزاری قرار گرفته که خیلی ظریف است و گل‌های ریزی دارد که به رنگ همان خونی است که روی چاقو ریخته. خیلی فرمالیستی به آن نگاه کردم.

▪ در بخش مربع سفید، ابزار خشن جنگی را می بینیم که با روبانی قرمز تزیین شده است. باز هم همین تضاد و غافلگیری مد نظر بوده است؟

ـ بله- در مجموعه مربع سفید، دو تا عنصر وجود دارند که خیلی با هم تضاد دارند یکی خیلی لطیف است و یکی دیگر خیلی خشن، کار کرده و خراب.

▪ باز هم می پرسم لطافت موجود در این آثار، جنگ را تقدیس نکرده است؟

ـ این موضوعی کاملا سلیقه ای است. به نظر من جنگ را تقدیس نکرده، اتفاقا بسیار درد آور است.

مثلا یک پاپیون قرمز را می بینیم که کلاه خودی + را تزیین کرده یا به بند پوتین + گره خورده، انگار یک دنیا عشق همراه کسی است که از این ابزار استفاده می کند.

ممکن است باشد... برای من هم، پشت هر کدام از این عکس ها داستانی است که شاید خیلی شخصی باشد.

در مجموع یک مضمون کلی مد نظرم بود که «بیزاری از جنگ» است برای همین ترانه جان لنون را اول نمایشگاه قرار دادم تا معلوم شود این نمایشگاه به افراد آسیب دیده از جنگ تقدیم شده و اتفاقا درست بر عکس کسانی که معتقدند عکس باید توضیح داشته باشد، من فکر می کنم اگر در قالب کلمه بتوانم چیزی را بیان کنم چرا مدیوم عکاسی را به کار ببرم، باید بنویسم یا سخنرانی کنم.

بر اساس چنین اعتقادی، خیلی نمی توانم راجع به کارهایم حرف بزنم و دوست دارم همه آزاد باشند تا برداشت شخصی خود را از عکس داشته باشند.

▪ در مجموعه «هیچ، هیچ»،فضا های متفاوتی تصویر شده. مثلا عکس سرویس چایخوری را در نظر بگیریم با عکسی از کفش پاشنه بلند قرمز رنگ... آیا با این شیوه ورود جنگ در میان طبقات مختلف اجتماعی را بیان کرده اید؟

ـ نمی دانم این طبقات چطور برای شما مجسم شده، آن سرویس چایخوری + با این کفش پاشنه بلند قرمز + برای من بیانگر طبقات مختلف نیست.

این ها همه، برای من یک زندگی است. یک زندگی واحد. چرا فکر می کنید سرویس چایخوری زندگی روزمره طبقه خاصی است. مگر ما چای نمی خوریم.

▪ چرا ولی شکل وسایلی که برای آن استفاده می کنیم متفاوت است.

ـ من این موضوع را موقع عکاسی در نظر نداشتم و شاید اتفاقی رخ داده است.

به نظر خودم، مجموعه کاملا یکدست است. شاید چیزهایی که برای عکس انتخاب کرده ام، شخصا استفاده نکنم. مثلا این کفش را نپوشم اما افراد دیگری را می شناسم که زندگی شان مثل من است و آن را می پوشند.

اگر بخواهیم عکس ها را تحلیل کنیم، شاید این که شما می گویید وجود داشته باشد اما من کلا یک زندگی را نشان می دهم.

▪ جنگ کاری مردانه است؟

ـ ممکن است کسی که به جنگ می رود مرد باشد اما جنگ همه را درگیر می کند.

فکر کنم همه مان آن عکس را دیده باشم که در حلبچه، بچه ایی با عروسکش توی خیابان افتاده است.

آن بچه هم به اندازه مرد خانواده اش با جنگ درگیر شده است.

▪ بهتر است بپرسم این ابزار جنگی نشان دهنده حضور مرد در این خانه است؟

ـ به هر حال چون این عکس ها را یک زن گرفته، سلیقه زنانه یا رد پای آن زنی که در پروژه های قبلی من بوده، این جا هم دیده می شود اما به نظرم نباید در این عکس‌ها دنبال مرد یا زن گشت.

من این مجموعه را چند وجهی می بینم. یکی معنی عمومی جنگ است که در وهله اول به ذهن می رسد. معنی دیگری که این مجموعه عکس‌ها برای من دارد، همان جنگ خانگی است که در میان نسل ما زیاد است.

▪ چطور شد که این مجموعه شکل گرفت؟

ـ اول، خیلی روی این موضوع فکر کردم و چیزی حدود یک سال و نیم با آن سر و کله می زدم. بعد وقتی عکاسی را شروع کردم ، می دانستم که می خواهم چه کار کنم. این طور نبود که من چیز هایی را بردارم و جاهای مختلف خانه بگذارم و بعد بگویم:«اه این خوب شد» و بعد عکاسی کنم. شاید بهتر است بگویم من مثل نقاش ها برخورد می کنم و کادر عکس در ذهنم می آید. این عکس ها در ذهنم مجسم شد. بعد رفتم وسایلش را پیدا کردم و عکاسی فقط هفت روز طول کشید که آن هم صرف چیده مان و تغییر دادن نور و کارهای از این قبیل شد. خیلی چیز های دیگر هم در ذهن داشتم که نتوانستم پیاده کنم چون مثلا آن ابزار جنگی خاص را نتوانستم پیدا کنم.

مثل بقیه عکاس ها که توی دوربین نگاه می کنند و یک چیزی را پیدا کرده و عکس می گیرند رفتار نمی کنم چیدمان تک تک عکس ها، در تمام مجموعه هایم برنامه ریزی دارد و ساخت و ساز قوی آنها از همین جا ناشی می شود.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359040

vista.ir
Online Classified Service

بررسی اثر مجید حامد حق دوست

عکس بیانگر وابستگی ست، وابستگی زنان به مرد. در عکس دو زن با سیمایی خندان پشت شیشه ای ابرآلود در هاله ای تاریک و مبهم فرو رفته اند و MAN واژه ای که نماینده حضور مرد در عکس است. قرار گرفتن این واژه در جلوی اتومبیل با خطوط راست و قوی با رنگی روشن بر پس زمینه ای سیاه جلوه ای قدرتمندانه و پر صلابت از مرد به نمایش گذاشته و قدرت واژه MAN و مرد را برجسته ساخته است و پس زمینه سیاه MAN تأکیدی است بر سیطره و سلطه مرد بر زنان که در نهایت MAN را به پناه گاهی برای زنان تبدیل کرده است و زنان با چهره ای خندان در پشت این پناهگاه پنهان شده اند.

خنده ای که نشأت گرفته از غفلت و ناآگاهی ست ونرم نرمان از عمق وابستگی برخاسته و بر لبان آنان نشسته است و ثمره حقیقی آن نیز ضعف

و وابستگی ست. آن چنان وابستگی قوی که فقط از واژه ای معرف حضور مرد نه خود مرد پناه گاهی مه آلود و مبهم، شیشه ای و ناپایدار برای خود ساخته اند که هر لحظه ممکن است از هم فرو پاشد.

عکس با استفاده از عناصر طبیعی چون انعکاس ابر بر روی شیشه و بهره گیری از واژه ای با ویژگی های بصری خاص، جو معناداری را به وجود آورده است که قدرت کذایی مرد را پناهگا هی برای زنان توصیف می کند. پناهگاهی که زنان پشت آن دیگرقادربه اندیشیدن نیستند تا آنچه را که از اندیشیدن بدان رسیده اند بیان کنند وانجام دهند و مرد در هر شرایطی یک تصمیم گیرنده نهایی برای آنان محسوب می شود و این بیانگر ضعف عمیقی ست که در وجود زنان ریشه دوانیده آن چنان که مَن خود را در هاله ای مبهم گم کرده و به MAN مرد پناه برده و در پشت آن پنهان شده اند و از MAN ومرد پناهی شیشه ای و شکننده ساخته اند که عمر آن تا آگاهی، به خود بازگشتن و کشف وجود خویشتن است وجودی که در سایه وابستگی به مرد در تاریکی و ابهام فرو رفته و با تلألو روشنایی حاصل از کشف خویش بر تاریکی غلبه خواهد کرد و لبخند ظاهری زنان در پشت ناآگاهی، وابستگی و قدرت ظاهری مرد را به لبخندی حقیقی و آگاهانه مبدل خواهد ساخت.

نسترن زوار

http://tabrizfoto.blogfa.com/۸۷۰۷.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=121635

vista.ir
Online Classified Service

بررسی شباهت‌های بنیادین میان دو رسانه تئاتر و عکاسی

● برادران دور از هم

در بخشی از کتاب"اتاق روشن" ـ اندیشه‌هایی درباره عکاسی ـ نوشته‌یِ رولان بارت می‌خوانیم:«ولی با تمام این‌ها(به نظر من) پیوند عکاسی با هنر نه از طریق نقاشی که با تئاتر است... اما اگر تئاتر به نظرم بیشتر به عکاسی می‌ماند، از راه میانجی‌یی یگانه است(و شاید هم فقط این منم که چنین می‌بینم): از راه مرگ.

نسبت بنیادین تئاتر و کیش مرگ را می‌شناسیم: نخستین بازیگران با ایفای نقش مرده خود را از جماعت جدا کردند: آرایش آدمی، مشخص کردنش بود چونان کسی زنده و مرده به یك آن: سیماچه سپیدِ تئاتر توتمی، آدمی با چهره رنگ اندود شده در تئاتر چینی، صورتگریِ برنج مایه‌ی کاتاکالی، نقاب

نوی ژاپنی‌ها... چیزی نظیر همین ارتباط را من در عکس می‌یابم؛ هر چه هم در"زنده" نمودنش بکوشیم(و این جنون زنده نمودن صرفاً انکاری است اسطوره‌ای از دلهره و بیم‌مان از مرگ) باز عکاسی گونه‌ای از تئاتر بدوی است.

نوعی پرده جاندار، کنایتی از چهره‌ی منجمد آرایش شده‌ای که زیرش مرگ را می‌بینیم.» (۱) ایده عجیبی است بارت در میان رسانه‌های هنری شبیه‌ترین رسانه به رسانه عکاسی را تئاتر می‌داند. دو رسانه‌ای که در ظاهر تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر دارند و یا می‌توان گفت هیچ اشتراك ظاهری میان این دو نیست و البته بارت در راستای توضیح این شباهت بارها روی واژه به"نظر من" تاکید می‌کند و دلایلی را که در توضیح شباهت این دو رسانه بیان می‌کند بسیار شخصی به نظر می‌آید.

برای این که بهتر بتوانیم ایده بارت یعنی شباهت‌های بنیادین دو رسانه عکاسی و تئاتر را مورد بررسی قرار دهیم در ابتدا باید دلایل شخصی بارت را از پیرامون این ایده حذف کنیم. و از نو به بررسی این دو رسانه بپردازیم. نخستین جایی که ارتباط ظاهری این دو رسانه با یکدیگر برقرار می‌شود، وجود شاخه‌ای در عکاسی به نام عکاسی تئاتر است. اما این نقطه اتصال در وحله اول نمی‌تواند دلیل وجود رابطه‌ای خاص میان این دو رسانه باشد. چرا که یکی از انگیزه‌های به وجود آمدن رسانه عکاسی ثبت کردن بوده است، از همین رو هر شش رسانه هنری دیگر هم می‌توانند موضوع یك عکس باشند.

تمامی این رسانه‌ها برای ثبت شدن نیازمند ارتباط با رسانه عکاسی هستند، اما وقتی ارتباطی را که این رسانه‌های هنری با عکاسی برقرار می‌کنند مورد بررسی قرار می‌دهیم، با یك نکته روبرو می‌شویم و آن این که نوع ارتباط سینما و تئاتر با رسانه‌یِ عکاسی متفاوت است با ارتباط دیگر رسانه‌های هنری با این رسانه.

چرا در عکاسی شاخه‌هایی به نام عکاسی تئاتر و سینما شکل می‌گیرد، اما در ارتباط با رسانه‌های هنری دیگر چنین شاخه‌های مستقلی در عکاسی به وجود نمی‌آید؟ به طور حتم دو رسانه تئاتر و سینما با دو دلیل و انگیزه متفاوت با رسانه عکاسی ارتباط برقرار پیدا می‌کنند. مهمترین انگیزه ارتباط سینما با عکاسی مقوله تبلیغات است سینما یك رسانه متکثر است و در آن واحد می‌تواند در چند مکان حضور پیدا کند.

از همین رو این رسانه همیشه می‌تواند میل به مخاطب بیشتر داشته باشد و در همین راستا عکاسی می‌تواند یکی از بهترین رسانه‌های تبلیغاتی برای سینما باشد. در نظر بگیرید هنوز مهمترین دلیل نصب عکس‌های یك فیلم در جلوی در سینماها جذب مخاطب است و از همین روست که اکثریت تهیه‌کنندگان سینما نگاه خاص به مقوله عکاسی سینما را برنمی‌تابند و استفاده از جذابیت‌های ظاهری جزء خصوصیات زیبایی شناسانه‌یِ عکاسی فیلم در تمام دنیا محسوب می‌شود و عکاسانی با نوع نگاه خاص همچون"لوئیس گلدمن"(۲) همیشه جزء موارد خاص بوده‌اند و جز بدنه اصلی عکاسان فیلم محسوب نمی‌شوند.

منظور از بدنه اصلی آن نوع نگاهی است که در برگیرنده اکثریت بیشتری از عکاسان این شاخه از رسانه عکاسی است. اما به طور حتم پیوند عکاسی و تئاتر، همچون سینما نمی‌تواند به واسطه تبلیغات باشد. چرا که رسانه تئاتر یك رسانه متکثر نیست. در نظر داشته باشید که یك نمایش مطرح فرانسوی در یك محدوده زمانی و مکانی ثابت، همان قدر می‌تواند مخاطب داشته باشد که یك نمایش مطرح ایرانی دارد و یك نمایش مطرح ایرانی همان قدر مخاطب دارد که یك نمایش مطرح در ترکیه یا هر نقطه دیگر دنیا دارد و به لحاظ مخاطب اختلاف عددی خیلی فاحشی بین آن‌ها وجود ندارد.

این عدم تکثر در رسانه تئاتر باعث می‌شود که این رسانه نیاز کمتری به تبلیغات احساس کند. هر چند عکاسی در مقابل تئاتر نیز بخشی از نیازهای تبلیغاتی این رسانه را پوشش می‌دهد، اما نیاز رسانه تئاتر به تبلیغات با نیاز رسانه سینما به تبلیغات قابل مقایسه نیست. این عدم نیاز

ظاهری و فیزیکی دو رسانه تئاتر و عکاسی به هم، وجود شاخه‌ای به نام عکاسی تئاتر در رسانه عکاسی را عجیب‌تر می‌کند. اگر تئاتر تنها به واسطه ثبت شدن به رسانه عکاسی نیاز پیدا می‌کرد، عکاسی تئاتر تبدیل به شاخه‌ای دارای تعریف در عکاسی نمی‌شد و باز باید در نظر بگیریم در این صورت نقاشی و مجسمه سازی بیشتر از خصیصه ثبت کنندگی عکاسی استفاده می‌کنند، چرا که این دو رسانه نیز رسانه‌های متکثری نیستند.

اصل تابلوی نقاشی"مونالیزا" تنها در یك جا وجود دارد، اما نقاشی و مجسمه سازی به واسطه پیوند با عکاسی می‌توانند تبدیل به هنرهای نیمه متکثر شوند یعنی این که مخاطب بدون آن که اصل تابلوی داوینچی را دیده باشد نسبت به اثر او آگاهی داشته باشد، اما با وجود این نکته عکاسی از تابلوهای نقاشی نمی‌تواند جایگاهی همچون عکاسی تئاتر یا فیلم در رسانه عکاسی برای خود تعریف کند.

حتی تئاتر نسبت به نقاشی به میزان بسیار کمتری از خصوصیت ثبت کنندگی عکاسی استفاده می‌کند، چرا که تئاتر یك رسانه داستان‌گو نیز هست و ثبت تمامی جریان یك نمایش به واسطه عکاسی امکان پذیر نیست و اصل عدم تکثر رسانه تئاتر نیز حیطه تبلیغات را در ارتباط با این رسانه بسیار کمرنگ‌تر از رسانه‌ای همچون سینما می‌کند. ما به واسطه بررسی ظاهری و شکل بیرونی خطوط ارتباطی این دو رسانه نمی‌توانیم به دلایل وجود این ارتباط پی ببریم. در این جا می‌خواهیم برای یافتن دلیل ارتباط این دو رسانه در ظاهر دور از هم، به بعضی از خصوصیات این دو رسانه که می‌توانند از دلایل ارتباط این دو رسانه باشند، اشاره کنیم.

۱) رسانه‌ای به نام تئاتر

۲) در ارتباط با رسانه تئاتر می‌خواهیم به دو نکته اشاره کنیم.

▪ نکته اول:

تئاتر هیچ گاه نتوانست با مظاهر تکنولوژی ارتباط خوبی برقرار کند. همچنان که پیشتر نیز اشاره کرده‌ایم رسانه‌هایی همچون موسیقی، نقاشی و مجسمه‌سازی در برخورد با مظاهر تکنولوژی از رسانه‌هایی غیر متکثر تبدیل به رسانه‌هایی نیمه متکثر شدند. اما اصل عدم تکثر رسانه تئاتر در برخورد با مظاهر تکنولوژی هیچ گاه دچار تغییر نشد. برای روشن‌تر شدن این نکته به ذکر یك مثال می‌پردازیم.

یك منتقد و محقق هنری با دیدن یك عکس از تابلوی مونالیزایِ داوینچی و بدون آن که در موزه لوور حضور پیدا کند و اصل تابلوی داوینچی را ببیند می‌تواند به نقد و تفسیر این تابلو بپردازد، یعنی خصوصیات زبانی این رسانه در ترکیب با مظاهر تکنولوژی، دچار نقص و کمبود نمی‌شود. اما یك منتقد و محقق تئاتر هیچ گاه با دیدن تصاویر ضبط شده از یك نمایش نمی‌تواند اعلام کند که نسبت به آن اثر اشراف دارد و به شکل بسیار طبیعی هیچ گاه چنین چیزی در تئاتر مرسوم نشده است و هیچ منتقدی در نتیجه دیدن تصاویر ضبط شده از اجرای صحنه‌ای یك نمایش به نقد آن نمایش نمی‌پردازد و اگر هم چنین کند خود به ناقص بودن نقد خود اذعان دارد، چرا که خصوصیات زبانی رسانه تئاتر در نتیجه ترکیب با مظاهر تکنولوژی و رسانه‌های متکثری همچون تلویزیون دچار نقص می‌شود.

خصوصیات زبانی رسانه تئاتر نمی‌تواند به تصاویر منتقل شود. شاید از همین روست که هیچ گاه تئاترهای تلویزیونی نتوانستند در رسانه تلویزیون جایگاهی همچون موزیك ویدئوها، سریال‌های تلویزیونی، اخبار و مسابقات تلویزیونی، برای خود ثبت کنند.

▪ نکته دوم:

اصل عدم تکثر رسانه تئاتر سبب می‌شود که از آثار شکل گرفته در این رسانه در شکل ظاهری به عنوان آثار میرا یاد کنیم. یعنی این که یك نمایش از لحظه حضور بازیگران در صحنه نمایش و در مقابل تماشاگران جان می‌گیرد و با پایان نمایش حیات اثر در شکل فیزیکی پایان می‌پذیرد. این میرایی را می‌توانیم به واسطه یك نکته دیگر نیز توضیح دهیم.نت‌های موسیقی، فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌ها متون مستقلی محسوب نمی‌شوند و از آن‌ها تحت عنوان متون واسطه یاد می‌کنند. آن‌ها وجود دارند تا سبب ساز وجود چیزی کامل‌تر شوند. از همین رو نت‌های موسیقی و یا فیلمنامه‌های مکتوب همیشه مخاطب خاص دارند و به منظور استفاده‌های تخصصی به چاپ می‌رسند.

اما این نکته در مورد نمایشنامه‌ها قدری متفاوت است. در این که نمایشنامه‌ها نیز به مانند نت‌های موسیقی و فیلمنامه‌ها متونی واسطه

هستند شکی نیست، اما شرایط رسانه تئاتر باعث می‌شود که برخورد ما با نمایشنامه‌ها متفاوت باشد با برخورد ما با نت‌های موسیقی و فیلمنامه‌ها. نوع برخورد با نمایشنامه بسیار نزدیك است به برخوردی که با آثار ادبی مستقل می‌کنیم. دلیل این نکته این است که میرا بودن آثار رسانه تئاتر باعث می‌شود، نمایشنامه سند حیات یك نمایش باشد.

نت‌های موسیقی نمی‌توانند چنین عملکردی را پیدا کنند چرا که آثاری که به واسطه آن‌ها خلق شوند. همیشه می‌توانند در دسترس باشند یا فیلمنامه‌ها نیز چنین جایگاهی را پیدا نمی‌کنند چرا که شرایط رسانه سینما به نوعی است که ما می‌توانیم اثری را که به واسطه متن واسطه‌ای همچون فیلمنامه شکل گرفته است همیشه در دسترس داشته باشیم. اما اثری که در نتیجه متن واسطه‌ای همچون نمایشنامه شکل گرفته، بلافاصله بعد از شکل گرفتن خود به خاطر طبیعت خود دچار مرگ شده است. این عدم حضور اثری که در نتیجه متن واسطه شکل گرفته باعث می‌شود که در این جا متن واسطه‌ای به مانند نمایشنامه بتواند به شکل مستقل‌تری خود را تعریف کند و یا به عبارت ساده‌تر بر ارزش وجودی خود بیافزاید.

- رسانه‌ای به نام عکاسی

به اولین عکس ثبت شده در تاریخ عکاسی ـ میز غذا خوری، نیپس، ۱۸۲۳ ـ نگاه می‌کنیم. اولین مخاطبان این عکس و رسانه، اگر می‌خواستند اثر و رسانه"نیپس" را برای کسانی با آن برخورد نداشته‌اند توضیح دهند. از چه توضیحی استفاده می‌کردند؟ این رسانه جدید چه امکانات جدیدی در اختیار انسان قرار می‌دهد؟

در پاسخ به این سوال می‌توانیم بگوییم که انسان به وسیله‌ای دست پیدا کرده است که به واسطه آن می‌تواند محیط پیرامون خود را ثبت کند یا به زبان ساده‌تر کپی دقیق‌تری از موضوع مورد نظر خود به ثبت برساند. باز هم به میز غذا خوریِ نیپس نگاه می‌کنیم، این اثر با این که توسط ابتدایی‌ترین امکانات این رسانه به ثبت رسیده است ولی امکان تفسیر و تاویل در اختیار مخاطب خود قرار می‌دهد. نگاه ما به اثر نیپس همواره نگاهی تاریخی بوده است. فرض کنیم عکس نیپس را یك عکاس در دهه ۹۰ گرفته باشد و ما به دور از نگاه تاریخی به این عکس نگاه می‌کردیم، در آن صورت تنها به ذکر تاریخ و نام عکاس نمی‌پرداختیم، اما این که چگونه اولین اثر این رسانه نیز قابلیت تاویل و تفسیر دارد، مربوط به زبان خاص این رسانه است.

دوربین عکاسی در درست عکاس همچون تفنگ عمل می‌کند. عکاس برای ثبت یك لحظه به زمان شلیك می‌کند و حکم مرگ یك لحظه را در جریان ممتد زمان صادر می‌کند. مرد پالتو پوش عکس"کارتیه برسون" را در نظر بگیرید. این مرد در حال گذر از خیابان بود که برسون یك لحظه از این گذر ممتد را انتخاب کرد و به وسیله دوربین خود حکم مرگ را برای یك لحظه از آن گذر ممتد صادر کرد. عکاسی یعنی ثبت یك لحظه ترکیب آن با عنصر مرگ و سپس تفسیر آن لحظه. وجود چنین مدل و فرمولی در زبان رسانه عکاسی است که باعث می‌شود که حتی عکس‌های موجود در آلبوم‌های خانوادگی نیز قابلیت تفسیر و تاویل داشته باشند. آن چنان که رولان بارت در کتاب اتاق روشن خود چنین می‌کند و به تاویل و تفسیر عکس‌های آلبوم خانوادگی خود می‌پردازد. خصلت پیوند یك لحظه با عنصر مرگ است که باعث می‌شود که ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین آثار رسانه عکاسی قابل تفسیر و تاویل باشند.

این پیوند عکاسی با مرگ را در آثار اندیشمندان دیگری به غیر از رولان بارت نیز می‌توانیم پیگیری کنیم که از آن جمله می‌توانیم به اندیشه‌های"کریستین متز" اشاره کنیم. "کریستین متز" در مقاله‌ای با عنوان"عکاسی و بت" که نخستین بار به سال ۱۹۸۵ منتشر کرد، از تمایز میان عکاسی با سینما آغاز کرد. از دیدگاه متز«تمامی عناصر زبان رسانه سینما به دلیل منش ترکیبی این هنر، قدرت سکوت و سکون را که از مشخصه‌های عکاسی است به مبارزه می‌طلبند سکوت و سکون نه فقط از مشخصه‌های مرگ به شمار می‌آیند بل به گفته‌ی متز نمادهای اصلی آن و مجازهای بنیادین آن دانسته می‌شوند.» ۳

از نظر متز«عکاسی از راه‌های بی‌شماری با مرگ پیوند می‌یابد. نخستین این راه‌ها با دقت به کاربرد معمول عکس شناخته می‌شود حفظ یادمان‌ها... راه دیگرش این است: هر چند ما خود زنده‌ایم اما آن لحظه که در عکس ثبت شده مرده است و آدمی که آن لحظه وجود داشت، اکنون

دیگر نیست. منش عکس سکون و سکوت است. عکس یاد مرگ است.» ٤

این پیوند با مرگ را در بعضی دیگر از مراحل شکل گیری یك عکس نیز می‌توانیم مشاهده کنیم. پیش‌تر اشاره کردیم که عکاس برای خلق یك عکس یك لحظه از جریان ممتد یك عمل یا حرکت را انتخاب کرده و حکم مرگ را برای آن لحظه صادر می‌کند. این لحظه ثبت شده در ادامه فرآیندِ فنی شکل گیریِ یك عکس وارد لابراتور می‌شود.

مرحله اول عبارت است از ظهور. یعنی حیات بخشیدن به آن چه که روی نگاتیو ثبت شده است. مرحله بعد عبارت است از"توقف"، یعنی این که به شکل موقت ظهور و حیات تصویر ثبت شده روی نگاتیو را متوقف می‌کنیم. اگر مرحله ظهور را مساوی با شروع حیات بخشیدن به نگاتیو بدانیم مرحله توقف عبارت است از متوقف کردن حیات. مرحله بعدی در جریان فرآیند فنی شکل گیری یك عکس در لابراتوار عبارت است از"ثبوت".

در این جا مرحله ظهور و حیات بخشیدن را که به شکل موقت، متوقف کرده بودیم به طور دائم متوقف می‌کنیم. در مرحله ثبوت نیز درست به مانند لحظه گرفتن عکس با دوربین، در لحظه مورد نظر حکم مرگ و توقف دائم بر یك جریان ممتد و رو به رشد را صادر می‌کنیم. تصویر ثبت شده روی نگاتیو با توجه به مشخصات فنی خود تنها در یك تایم زمانی مشخص می‌تواند در داروی ظهور بماند، برای این که بتوانیم تصویر ثبت شده را روی نگاتیو مشاهده کنیم باید در لحظه مورد نظر جریان حیات نگاتیو را در ماده ظهور را متوقف کنیم.

در غیر این صورت تصویر ثبت شده روی نگاتیو همچنان به حیات خود و شکل گیری ادامه می‌دهد، تا جایی که دیگر چیزی برای دیده شدن روی نگاتیو باقی نمی‌ماند. پس هر چند که ما به واسطه ماده ظهور به تصویر ثبت شده روی نگاتیو حیات می‌بخشیم، اما آن چه در نهایت باعث می‌شود که ما بتوانیم به مشاهده تصویر ثبت شده روی نگاتیو بپردازیم، توقف این حیات و وجود ماده ثبوت است. بدون وجود ماده ثبوت ما با ظهور و شکل گیری حیات ممتد تصویر روی نگاتیو روبرو می‌شویم به شکلی که در نهایت چیزی برای دیده شدن وجود نداشته باشد.

در مرحله ظهور نگاتیو نیز ما مجبوریم در یك لحظه خاص و مورد نظر یك حرکت و جریان ممتد را متوقف کنیم. ثبت یك عکس نتیجه دوباره پیوند خوردن مرگ با جریان ممتد زمان است. از دیدگاه متز تصویر در سینما می‌گوید:«"من این جا هستم." اما تصویر در رسانه عکاسی می‌گوید:"من این جا بودم."» ٥ و این همان خصوصیتی است که باعث پیوند دو رسانه عکاسی و تئاتر و باعث شکل گیری شاخه‌ای در عکاسی به نام عکاسی تئاتر می‌شود.

پیش‌تر اشاره کردیم که آثار شکل گرفته در رسانه تئاتر آثار میرایی هستند. یك نمایش با حضور بازیگر روی صحنه و در مقابل تماشاگران شکل می‌گیرد و با پایان نمایش و خروج بازیگران از روی صحنه و تماشاگران از سالن حیات آن متوقف می‌شود. یك نمایش برای بازیگران، عوامل و مخاطبان آن همیشه در گذشته وجود داشته است و صاحب حیات بوده است.

حضور مرگ را در جای جای رسانه تئاتر نیز می‌توانیم احساس کنیم. تصویر در رسانه عکاسی می‌گوید من این جا بوده‌ام، حالا بازیگری را در نظر بگیرید که به عکس‌های نمایشی‌هایی که در آن بازی کرده است می‌نگرد، خود آن نمایش‌ها نیز برای او در زمان گذشته وجود داشته‌اند و صاحب حیات بوده‌اند. همین خصوصیت مشترك است که باعث می‌شود که عکس‌های گرفته شده از یك نمایش به مراتب بهتر از تصاویر متحرك ثبت شده از آن نمایش فضای آن نمایش را یادآور باشند و به مخاطب خود منتقل کنند.

عکاسی که مشغول عکس گرفتن از یك نمایش است در اصل حکم توقف و مرگ را برای لحظاتی از یك اثر صادر می‌کند که خود آن اثر نیز در کلیت، گام به گام به مرگ و پایان حیات خود نزدیك می‌شود، و این چنین مرگ می‌شود پل ارتباطی بین دو رسانه عکاسی و تئاتر.

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=254667

vista.ir
Online Classified Service

برعکس عکاسی

هنگام نوشتن سطوری به بهانه یازدهمین دوسالانه ملی عکس ایران نمی‌توان از تاثیر همه‌گیر شدن غیرقابل تصور فعل عکس گرفتن یا به دیگر تعبیر «عکس انداختن» به واسطه دستاوردهای فزاینده فناوری دیجیتال و صفر و یک بر رفتارهای تولید و نمایش عکس غفلت کرد. این سهولت تولید و تکثیر و نمایش عکس، امروزه در برخی حوزه‌ها و حریم‌ها در تدارک استحاله فرصت‌ها به تهدیدها می‌باشد.

در کمیت هیولاوار و بلعنده تولید تصاویر عکاسانه یا عکس‌وار، بحران مدیریت ساماندهی فیزیکی و متافیزیکی داده‌های تصویری برای شخص تولیدکننده و تعریف لغزنده و ناپایدار اصحاب نظریِ زیبایی‌شناسی از یک اثر هنری عکاسانه و تعیین و تبیین مرزهای غیرشفاف و نسبی برای اطلاق اثر هنری به یک اتفاق بصری موجبات شرایطی را فراهم کرده است که برخی آن را «ویژگی» و گروهی نیز «بحران» می‌نامند. آنچه در دوران آنالوگ و نگاتیو موجب جلب و جذب تعداد کمتری از علاقه‌مندان به عکاسی می‌شد یا لااقل از ادامه رفتارهای صرفاً ذوقی و تفننی با این هنر – صنعت ممانعت می‌کرد، لزوم آشنایی و تسلط کاربران دوربین عکاسی با مسائلی چون فیزیک عکاسی، شیمی عکاسی و آشنایی کامل با تکنیک و ابزار و تجهیزات عکسبرداری و علاوه بر آن هزینه‌های گزاف و همت بالا و صبر ایوب بود و... .

اما آنچه نقطه تلاقی یا اشتراک دوره آنالوگ و دوره دیجیتال است و پویندگان و هنرجویان این عرصه به محض رسیدن به آن نیاز به تعمق و تفکر و پرورش ذهنی خود دارند مرحله‌ای است که دیگر صرفاً نیازها، نیازهای تکنیکی و تسلطهای ابزاری نیست بلکه خلاهای محتوایی و مفهومی است و اشکال بدیع انتقال این مفاهیم، چگونگی نگرش هنرمند عکاس است به انسان، جهان و همه موجودات آن. در عصر فناوری دیجیتال با تولید دوربین‌های توانا و سهل‌الاستفاده با امکانات و قدرت مانور بسیار که بسیاری از آموزه‌های دوران آنالوگ را برای کاربر منتفی می‌کند و نیاز به اطلاعات فیزیکی، شیمیایی و تکنیکی برای ورود به عالم عکاسی را غیرضروری می‌نماید، موجب شده که علاقه‌مندان به هنرهای تصویری به سرعت و پس از خرید یک دوربین نیمه‌حرفه‌ای خود را در آستانه تولید اثر هنری ببینند و هر نوع تجربه‌گری و آزمون و خطا را در حوزه زیبایی‌شناسی قابل ارزیابی و توجه بدانند. آنچه تا این نقطه نوشتار خواندید شائبه مخالفت با جریان جاری و ساری عکاسی دنیا و سخت‌افزارها و نرم‌افزارهای یاری‌دهنده به علاقه‌مندان عکاسی یا عکاسان هنرمند و حرفه‌ای را به ذهن شما متبادر کند که این‌گونه نیست؛ همان‌طور که به اعتقاد نگارنده مرارت‌ها و دست‌ورزی‌های سالیان دراز در سیستم آنالوگ نیز به خودی خود و فارغ از ارزیابی زیبایی‌شناسانه تولیدات هنرمندانه عکاسی فاقد ارزش خواهد بود. آنچه در بررسی آثار انتخاب شده و به نمایش درآمده یازدهمین دوسالانه عکس ایران قابل‌تأمل است و مرا به انتقاد وامی‌دارد.

تجربه‌گری خام‌دستانه و سطحی برخی دوستان جوان و بعضاً کارآزموده این سال‌هاست (فارغ از اینکه در این نمایشگاه نسبت به ادوار گذشته به‌طور کلی یک‌دستی بیشتر در آثار ارائه شده و انتخاب شده دیده می‌شود). به‌نظر می‌رسد عمر برگزاری بی‌ینال‌ها و دوسالانه‌های ملی به این شکل و شمایل که در ایران همچنان مرسوم است به پایان رسیده و در این مرز و بوم نیز باید برسد. کموبیش می‌دانیم که در بی‌ینال ونیز، سائوپولو، قاهره، شانگهای، شارجه و... دیگر نه از حضور یک نوع هنری خبری هست و نه از فراخوان و درخواست عمومی و بدون گزینش... . با این همه از ویژگی‌های قابل‌ذکر این دوره از دوسالانه‌های عکس، غیررقابتی بودن آن و برگزاری همزمان آن در یک شهرستان (یزد) است. به‌نظر می‌رسد روش بهینه برای ادامه این مسیر مبادرت نمودن شورای سیاست‌گذاری و هیئت علمی به جست‌وجوی فراگیر و انتخاب دقیق عکاسانِ عمیق، پیگیر و قابل‌تأمل است نه عکس‌هایی پراکنده از افرادی پراکنده‌تر. حمایت هنرمندان انتخاب شده در طی یک پروسه زمانی دوساله با روند فوق‌الذکر موجب نتیجه‌بخشی نگاه انسجام‌گرا و پیگیر خواهد بود. نمایش آثار عکاسانی که به این هنر به منزله نوعی فکر کردن می‌نگرند همراه با کارگاه‌های آموزشی و جلسات نشست و سخنرانی با برنامه‌ریزی مدون و انتقال این تجربیات و اندیشه‌ها به شهرستان‌ها از طریق برگزاری همزمان آن در مراکز استان‌ها آینده‌ای موفق و پویا را نوید خواهد داد. امید است با فعالیت دبیرخانه دوسالانه عکس ایران در طی سال و به‌طور مداوم و پیگیری‌های شورای سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی در دوره آینده شاهد تحول اساسی و تأثیرگذار بر جامعه عکاسی ایران باشیم.

کوروش ادیم

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=128979

vista.ir
Online Classified Service

بستر سازی برای عکاسی تبلیغاتی خلاق

می دانیم عکس یکی از ابزارهای تجارت مدرن است حال آنکه تا همین اواخر در ایران ، تجارت تنها با روشهای سنتی صورت می گرفت و هنوز هم روشهای قدیمی ، دامنه وسیعی از داد و ستد ها را در کشور ما در بر می گیرند. بدیهی است که یکی از عوامل رشد عکاسی تبلیغاتی و صنعتی ، میزان درک سفارش دهندگان عکس از ماهیت تجارت مدرن است. وقتی صاحبان صنایع ، سرمایه و خدمات، توان استفاده از پتانسیل نهفته در عکسهای خوب را داشته باشند ، خود به خود بستر را برای پیشرفت عکاسی تبلیغاتی هموار می کنند و عکاس این فرصت را پیدا می کند که هر بار نسبت به قبل خلاقیت بیشتری را درکار خود به خرج دهد.

به این ترتیب می توان نتیجه گرفت که در این دوره زمانی، یکی از عوامل پیشرفت عکاسی تبلیغاتی و صنعتی در ایران ، افزایش شناخت و آگاهی سفارش دهندگان نسبت به قابلیتهای عکس می باشد و طبیعتا" مسئولیت آموزش این مطلب نیز در حال حاضر بر دوش عکاسان قرار دارد. عکاسان تبلیغاتی اگر سفارش دهندگان خود را فقط در خصوص محل صحیح ارائه هر عکس ، راهنمایی نمایند می توانند گام موثری در این زمینه برداشته باشند.

http://kiani.akkasee.com/plist/۸

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118381

vista.ir
Online Classified Service

بگو که کهنه‌اند...

با نگاهی به روند عکاسی ایران در سال‌های اخیر و برگزاری نمایشگاه‌ها، بی‌ینال‌ها و مسابقات مختلف همواره این بحث مطرح است که گزینش آثار به نمایش در آمده بر چه اساس و معیاری صورت می‌گیرد. آنچه بیش از پیش در این بررسی خود را آشکار می‌کند نبود و یا به بیانی بهتر کمبود نهادهایی معین جهت گزینش و ارائه آثار تصویری است.

دوسالانه عکاسی، مسابقات، گالری‌ها و مجلات مختلف همواره با تغییر در عوامل اجرایی، جایگزینی‌ها و شرایط محیطی به آسانی تلقی خود را نسبت به عکس و گونه‌های عکاسی تغییر می‌دهند و مبنای چنین روندی، خیل عظیم دوستداران این هنر را بیش از پیش سر در گم می‌کنند؛ عکس دوستانی که از چنان آرشیو متنوعی بهره می‌برند که به راحتی می‌توانند در هر نمایشگاه، مسابقه و بی‌ینالی شرکت کنند و قاطعانه بر دید تصویری خاص خود نیز پایفشاری کنند.

این رابطه دو سویه که در عوامل چندی ریشه دارد سبب هرچه بیشتر شدن

ناکارآمدی در روندِ گزینشی موجود شده است.

در این میان، نهادهای گزینشگر نیز به جای آنکه تمام تلاش خویش را معطوف به مقبولیت بخشی به آثار کنند، تنها مقبول جلوه دادن خویش را دنبال می‌کنند. نمایشگاه «چشم درون» که تا چند روز پیش در موزه هنرهای معاصر تهران در جریان بود، نمونه‌ای شاخص در این زمینه است.

این موزه که بخش عمده اعتبار خویش را مدیون آرشیو و به قولی گنجینه آثار موجود در انبار خویش است در این سال‌ها ثابت کرد که نه تنها در مقایسه با گالری‌های دیگر تمایلی به داشتن هویتی مستقل ندارد، بلکه اساسا مسیری دیگر را دنبال می‌کند. مکانی که به علت عدم‌استفاده از آثار هنرمندان زنده معاصر از کشورهای مختلف (نه البته هنرمندان دسته چندم)، نبود نیروی کارآمد و کافی و آگاه در جهت کشف و ارائه آثار هنرمندان دارای دید معاصر، نبود مرکز فعال و پرتوان پژوهشی، عدم‌استفاده از پتانسیل‌های خود، عدم‌به‌روزکردن آرشیو و از همه مهمتر سویه‌گاه شبه‌سیاسی آن که سبب نبود جهت‌گیری مستقلی می‌گردد، به پایگاهی فاقد هویت مستقل و روشن بدل شده است.

در حالی که در تمام کشورهای جهان تلقی از مکانی به نام موزه هنرهای معاصر، تلقی از مکانی است که دارای خصیصه شناخت‌شناسی به آثار معاصر است. بی هویتی تصویری ما در چنین مکانی دوچندان خود را آشکار می‌کند و این عریانی سبب شده است که آثار عکاسی به نمایش درآمده در این سال‌ها و در این مکان نموداری از جامعه و فرهنگ این روزهای ما باشد. موزه هنرهای معاصر ما بیشتر می‌کوشد تا ژستی از حضور ارائه دهد، در حالی که کارکرد چنین مکانی ارائه دید نو است.

در حالی که ما فاقد هرگونه دید و نگرش عکاسانه‌ای هستیم، تلاش ما با ژستی از حضور عکاسی نشان می‌دهد که در جهت ارائه هیچ نگاه نویی نیستیم و فقط می‌ستاییم، آن هم ستایش چیزی که وجودی عینی ندارد. کدام داشته «عکاسی ما مهجور بوده که وظیفه ملی حکم کرده است از آن استفاده کنیم؟» با مروری به آثار نمایشگاه «چشم درون» با نوعی عدم‌تمرکز و نبود دید مشخص از سوی برگزارکنندگان این نمایشگاه روبه‌رو می‌شویم.

به‌راستی چه ضرورت و جهت‌گیری‌ای در ارائه این آثار وجود دارد؟ «چشم درون» چه می‌خواهد نمایش دهد که «پنجره‌های نقره‌ای» و «نگاهی به آثار معاصر» نشان ندادند و چه می‌خواهد بگوید که «تصویر سال» قادر به گفتنش نبود؟ نمایش عکس‌هایی که همواره محکوم به دیدنشان هستیم و تاکید بر این واقعیت تلخ که اگر عصاره و شیره عکاسی‌مان را بگیرند، باز هم همین عکس‌هاست و دیگر هیچ. در این میان تنها آثاری که تا اندازه‌ای موجه جلوه می‌کند، آثار نیکول فریدنی است، آن هم به عنوان یادبود و خاطره‌ای از این عکاس نه به جهت عکس‌هایش در این دوران.

آثار جوادی و کورنگ بهشتی ما را با این پرسش مواجه می‌کند که چرا این دو عکاس، آن هم با چنین عکس‌هایی که تقلیدی است دست چندم از آثار موجود غربی و فاقد هیچگونه جایگاهی در عکاسی امروز و معاصر و حتی فاقد عناصر عکاسیک، جدا از آثار دیگر عکاسان ایرانی به نمایش در می‌آید؟ مگر آنکه تنها جوابی بر آن باشد و آن ایرانی نبودن این دو عکاس است!

عکس‌های «ریکاردو زیپولی» گرچه دارای عناصر لازم یک عکس است و از نگاه و دید شخصی عکاس یاد می‌کند اما به راستی در مقایسه با آثار عکاسان معاصر موجود در دنیا اثری نیست که بر دیوار موزه هنرهای معاصر بنشیند و از آن مهم‌تر دلیلی شود برای ارائه و نمایش عکس‌های عکاسان ایرانی. علاقه او به اشعار فارسی‌زبانان نیز که رابطه چندانی با عکس‌هایش ندارد و وجود کلمه آینه در اشعار بیدل دهلوی که با بازتاب پنجره‌های ونیز در عکس‌های او تکرار می‌شود نیز دلیلی کافی محسوب نمی‌شود. تنها دلیلی که باقی می‌ماند مقدمه‌ای است که بر کتاب عکس‌هایش نوشته شده است!

چنین رویکردهایی نشان از عدم‌توانایی ما و عدم‌شناخت ما نسبت به عکاسی و عکاسان حاضر در سطح جهان دارد و گرنه بسیارند عکاسانی که اگر عکسی از آنها در موزه هنرهای معاصر به نمایش در آید و خریداری شود، در آینده همان خواهد شد که امروز آن را گنجینه آثار موزه هنرهای معاصر می‌نامیم و اگر امروز آثار عکاسی را به نمایش می‌گذاریم بیشتر یا به جهت رابطه شخصی و دوستانه برگزارکنندگان با او است (همان مرام ایرانی) یا به سبب جهت‌گیری‌های خاصی که برای ما غیرقابل درک است.

از هر عکاس یک عکس و آن هم عکس‌هایی که این چند سال به اندازه چندین سال دیده‌ایم در جهت ارائه چه دیدی بود؟ چگونه از روی یک

تک‌عکس و آن هم در کنار این همه عکس می‌شود به قدرت دیدِ عکاس پی برد؟ و اگر مسئله عکاس نیست با وجود این آثار چگونه می‌توان به دید تصویری- ایرانی در عکاسی رسید؟

مگر چیزی هم به نام تصویر ایرانی وجود دارد و اگر وجود دارد آن انباشت تصویری، آن احاطه تصویری و آن تعاریف بودریاری از تصویر در جامعه ما کجاست؟ البته که وجود دارد؛ به صورت تعاریفی انتزاعی و نه در وجهی عینی. به شکرانه وجود دوربین دیجیتال، امروز همه عکس می‌گیرند، آن هم عکس خوش آب و رنگ. اما آیا هر عکاسی دارای دید هنری و نگاه فردی است و هر عکسی سویه و کارکرد زیبایی‌شناسیک دارد؟ آیا چنین آثاری می‌توانند موجب دستیابی به شکل تازه‌ای از ادراک شوند و امکانات شناختی ما را گسترش دهد؟

این رویکردها و نظریه‌پردازی‌های معاصر در عکاسی ما جایگاه و نمودی ندارد و اساسا چنین مفاهیمی در جامعه ما با تاخیری بسیار بیشتر از حد معمول به فعل می‌رسد. امروزه دیگر اتخاذ منشی رمانتیک‌گونه، جوابگو نیست. اگر رسانه‌ای به نام عکاسی امروز وجود دارد، زیست خود را مدیون هنرمندانی است که دغدغه این رسانه را داشته‌اند. دغدغه‌ای که ما با آن بیگانه‌ایم و آنها که ذره‌ای از آن چشیده‌اند در میان این هیاهوی کاذب گم می‌شوند و رنگ می‌بازند.

ناآگاهی، فردگرایی بی‌اساس، عدم‌درک جریان‌های موجود، نبود پژوهشگر و منتقد و عدم‌احساس نیاز به این دو مقوله و از همه مهم‌تر تصویری نبودن فرهنگ ما سبب شده است از عکاسی ما نمایشی ارائه شود به نام نگاه درون، که از درونی‌ترین وضعیت ما چهره برمی‌دارد و ارائه‌اش بر دیوارهای موزه هنرهای معاصرمان بیش از پیش معنا می‌یابد.

اگر زمانی کسی چون «جان سارکوفسکی» وجود داشت که با گزینش عکس‌هایش و نمایش آنها بر دیوار موزه هنرهای مدرن نیویورک در تاریخ عکاسی جهان جاودانه ماند، این نه تنها به خاطر شخصیت سارکوفسکی بلکه به جهت زمینه فرهنگی برخاسته از آن بود؛ نیاز به تصویر، نیاز به اندیشه، فکر و نظریه، نیاز به عکاسان دارای دید و نیاز به عکاسان عکاس و فقط عکاس.

پس چه مضحک خواهد بود که تصور کنیم ما سارکوفسکی هستیم و موزه ما موزه هنرهای مدرن نیویورک. اگرچه دیگر در این زمانه دوران سارکوفسکی‌ها نیز به پایان رسیده است و بسیار سیستماتیک‌تر و نه فقط به شیوه‌ای فردی بر تمام جریان‌های موجود نظارت و پژوهش می‌شود، اما ما کجا و آنها کجا. با چنین نگاهی، بی‌شک نمایشگاه «چشم درون» نه تنها فاقد جهت‌گیری مشخص و مثبت است بلکه حتی سویه‌ای مخرب نیز دارد.

دامن‌زدن به تنش‌های یاد شده، به تاخیر انداختن پیشرفت‌هایی هرچند جزئی در بطن جامعه، ارائه تصویری اشتباه از هنر و عکاسی معاصر، پاسداشت‌های بی‌بنیان و مطرح‌کردن‌ها و شدن‌های بی‌اساس همه و همه حاصل شتاب‌زدگی، بی‌برنامگی، بی‌توجهی، بی‌دقتی و کم‌مایه‌گی ماست. به راستی نوشتن هرگونه نقد روش‌شناختی و حتی تحلیلی بر چنین ملغمه‌ای عبث است؟خود نیز واقفم که چنین نوشتاری مرهمی بر دردی نیست، که در پایان به گفته برشت: بنگر اندیشه‌هایت را و ببین که کهنه‌اند / به یاد آر که روزگاری چه نو بودند/ اکنون با چشم درون در آن منگر/ به سردی بنگر و بگو که کهنه‌اند.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=309579

vista.ir
Online Classified Service

به چشمانت بیاموز که...

سبز واژه ای است که دلالت بر رنگی مشخص دارد. گرچه در هر فرهنگی می تواند بیانگر معناهای خاصی باشد. اما همواره و در همه جا معنای روییدن را تداعی می کند و در این نمایشگاه هم می تواند به معنای سر برآوردن یك گالری در میان گالری های تهران باشد که با اولین نمایشگاه خود تحت عنوان «سبز» اعلام وجود می کند.

در این نمایشگاه، ۳۰ عکاس، این واژه را دستمایه کار خود قرار داده و گستره وسیعی از سوژه ها را پدید آورده اند. هر عکاس فقط با یك عکس. در برخی از کارها رنگ سبز در بستر مراسم و مناسك مذهبی نشان داده شده است و اشاره به باورهای دینی مردم دارد. عکسی از مریم فخیمی نمونه ای از این گونه کارهاست که مردی را با سربند سبز در مراسم زنجیرزنی نشان می دهد. سوژه هایی از طبیعت نیز سهم زیادی از آثار را به خود اختصاص داده است. چه عکس هایی که منظره هایی از دشت و دمن هستند، مثل عکس هایی که به نیکول فریدنی و فرهاد ورهرام تعلق دارند و چه آنهایی که روی بخش کوچکی از طبیعت زوم کرده اند مثل سنگ های خزه بسته کف رودخانه و صدف های چسبیده به پایه های یك پل قدیمی، مانند کارهایی که مهروا آروین و مسعود سهیلی به نمایش گذاشته اند.عکس های سیاه و سفید نادر داوودی، کاوه نجم آبادی و طاها مغانی، در این میان، آثاری هستند که بدون حضور رنگ سبز به دنبال برانگیختن خیال های سبز در خاطر بیننده های خود می باشند.

عکس هایی که در این نمایشگاه عرضه شده اند فقط در یك چیز وجه اشتراك دارند و آن رنگ سبز است. در پرتو این واژه است که این همه عکس های متنوع و ناهمگون، انسجام یافته اند.

در عکسی از جاسم غضبانپور که مراسمی مذهبی از زاویه ای بالا را نشان می دهد اگر چه چشم بیننده در جهت مسیر حرکت آدم ها به طرف چپ تصویر هدایت می شود، اما آن پارچه ای که چند نفر آن را حمل می کنند فقط به خاطر رنگ سبزش توجه ما را به خود جلب می کند. چه بسا که اگر موضوع نمایشگاه به جای سبز، رنگ قرمز بود، توجه ما به روسری آن دختر بچه وسط یك سوم بالای تصویر معطوف می شد.

در عکس دیگری که متعلق به زهره سلیمانی است مردی را می بینیم که یك قطعه شیشه سبز رنگ بسیار کوچکی را در میان انگشتان خود نگه داشته و به آن خیره شده است، این نقطه سبز، با قدرت تمام بیش از هر چیزی چشمان ما را به سوی خود می کشاند و محل تلاقی چشمان آن مرد و تماشاگران عکس می گردد. کامران عدل در عکس خود، هشت پلیس را از یك کشور آفریقایی نشان می دهد که با باتوم های خود در کنار هم ایستاده اند. گرچه باتوم های بلند آنها خیلی جلب توجه می کند اما رنگ یونیفورم هایشان ذهن تماشاگر را از لایه های معنایی تصویر به سطح آن، یعنی رنگ سبز سوق می دهد. نغمه قاسملو در عکس خود، چشمان ما را از درون اتاق به فضای سبز بیرون می کشاند، گرچه بیشترین لذت را می توانیم از نوار فیروزه ای رنگ حاشیه پنجره و زمینه گرم و روشن دیوارهای اتاق ببریم، اما این رنگ سبز است که آن سوی پنجره را به نقطه عطف تصویر تبدیل کرده است. عباس کوثری با نشان دادن پراکندگی بازیکنان و وضعیت نسبتاً آرام و بی تحرك آنها، موفق شده است توجه ما را بیشتر به رنگبندی تصویر و بخصوص زمین سبز چمن جلب کند.

در میان عکس ها، عکسی از یك دیوار نقاشی شده به چشم می خورد که با رنگ های اکر و سیاه بر زمینه ای سبز- آبی نقاشی شده است. جاوید رمضانی در این عکس یك نقاشی از برگ ها و ساقه های در هم پیچیده ای را با منحنی هایی چشم نواز و زیبا نشان می دهد که در قسمت پایین آن نوشته هایی بر سطح دیوار خراشیده شده و این نوشته های یادگاری، رنگ سفید گچ را آشکار کرده است. یکی از نوشته ها این

است: «به چشمانت بیاموز که هر کس ارزش دیدن ندارد » اما، من این عبارت را به شکلی دیگر برای خودم تغییر داده ام و در دفترچه ام یادداشت کرده ام: «به چشمانت بیاموز که هر کس و هر چیز را می توان هر بار با نگاهی متفاوت نگریست.»

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=227079

vista.ir
Online Classified Service

بهمن جلالی در عکسی ناتمام

«عکس ناتمام» برای اولین بار در بخش «مستند بلند» بیست و هفتمین جشنواره فیلم فجر به نمایش در آمد و سیمرغ بلورین را بر شانه دو کارگردانش نشاند.

این مستند یک ساعته درباره زندگی و آثار «بهمن جلالی» عکاس نام آشنای کشورمان است.

«تورج ربانی» و «عمید راشدی» که هر دو در دانشجوی جلالی بوده اند، برای ساخت این اثر مشترک سه سال زمان صرف کرده اند. ربانی که فارق التحصیل مهندسی معدن هم هست، پیش از این فیلم، چند مستند درباره شهرهای ایران ساخته اما برای راشدی که هم اکنون دانشجوی ادبیات نمایشی است، اولین تجربه به شمار می آید.

▪ دغدغه ساخت این فیلم از کجا آمد؟

ـ راشدی: در عکاسی کشور ما کمبود بزرگی وجود دارد. منابع اطلاعاتی درباره عکاسی ایران بسیار محدود و ناقص است. این مساله از زمان دانشجویی برای من وجود داشت که نام خیلی از عکاسان را می‌شنیدم در حالی که آنها را نمی‌شناختم. خیلی‌ها به عنوان استاد معرفی می‌شدند ولی نه کتابی درباره آنها بود، نه فیلمی. این دغدغه از همان زمان شکل گرفت و نهایتا به اینجا رسید که خودمان دست به کار شدیم.

▪ چطور شد که بهمن جلالی را موضوع فیلم مستند خود قرار دادید؟

ـ راشدی: عکاسی ایران مثل بوم سفیدی است که وسط آن لکه‌ای بزرگ به نام بهمن جلالی وجود دارد.

متاسفانه عکاسی ما با عمری صد و شصت و شش ساله و با وجود این همه دانشگاه و فارغ التحصیل عکاسی، بسیار کم بضاعت است. اما با این همه کسی پیدا می‌شود که همه زندگی‌اش عکاسی است.

در مدت زمانی که ما صرف تحقیق کردیم به این نتیجه رسیدیم که کسی همانند آقای جلالی با این گستردگی و تنوع فعالیت پیدا نمی‌شود.

بنابراین چاره دیگری نبود جز اینکه به او بپردازیم.

▪ برای ساخت این مستند سناریو داشتید؟

ـ ربانی: طرحی اولیه داشتیم. چون برای چنین کاری اساسا نمی‌توان یک سناریو کامل و تمام داشت.

به نظرم آمد بخش زیادی از آنچه در فیلم گفته می‌شود، قبلا در کارگاه‌ها و مصاحبه‌های آقای جلالی شنیده یا خوانده‌ام. یا روی عکس‌هایی تاکید می‌شود که درباره آنها بسیار صحبت شده است. این موضوع کار را تا اندازه‌ای تکراری می‌کند.

ـ ربانی: من نمی‌توانم قبول کنم که این کار تکراری است.

شیوه کار ما اینطور نبود که بنشینیم و با ایشان مصاحبه کنیم و بعد همه آن را بیاوریم. این فیلم آرام آرام شکل گرفت. در مدتی که درگیر ساخت این فیلم بودیم، هر مصاحبه‌ای که با ایشان انجام شد، هر جا کارگاهی داشتند وهر مطلبی که از ایشان چاپ می‌شد را بررسی کرده و با آنچه گرفته بودیم مقایسه کردیم. با این روش، حرف‌های تکراری را کنار گذاشتیم و فکر می‌کنم چیزی که الان باقی مانده نو است.

البته بخش‌ها و نکاتی وجود دارد که باید حتما در فیلم ذکر می‌شد. قبول دارم که آن بخش‌ها تکراری است اما نمی‌توانستیم موضوعاتی که پایه یک شخصیت‌اند را کنار بگذاریم. مثلا آزمون و خطای جلالی را در دوره اولیه نادیده گرفته و به جای آن به چیزهای ضعیفی بپردازیم که اهمیتی برای شناخت این شخصیت ندارند.

ولی همانطور که گفتم از یک جایی به بعد احساس نمی‌کنم که اتفاقی تکراری باشد. می‌توانم مثال‌های متعددی بزنم. مثلا هیچ جایی به جز جلوی دوربین خودمان ندیده‌ام که آقای جلالی به عکس‌های خانه هدایت اشاره کرده و درباره تاثیرش اینقدر قاطعانه صحبت کند. یا نشنیده‌ام درباره پشیمانی از عکاسی از گورستان زرتشتیان جایی دیگری حرفی بزند.

نمونه دیگری که می‌توانم به آن اشاره کنم این است که ایشان بارها درباره عکس‌های دوره انقلاب صحبت کرده و تقریبا در تمام آنها، از بی توجهی در نگهداری و انتشار این آثار، انتقاد کرده‌اند. در حالی که این موضوع در فیلم ما نیست. در اینجا او فقط به خود عکس‌ها می‌پردازد و تمام می‌شود.

ما به عنوان کارگردان به شدت روی این موضوع حساسیت داشتیم که کار تازه باشد و اگر تازه نیست دلیل داشته باشد. تک تک جملات و پلان‌ها با دلیل در فیلم ما هستند.

ـ راشدی: من به شما حق می‌دهم. این شک ابتدای کار به دل ما هم افتاده بود. آقای جلالی از جمله کسانی در عکاسی ایران است که فرصت و تریبون صحبت کردن دارد. بنابراین این سوال برای ما مطرح شد که این فیلم چه تفاوتی با سخنرانی‌های آقای جلالی خواهد داشت.

پاسخی که ما برای سوال خود پیدا کردیم این بود که در این فیلم صحبت سر آثار آقای جلالی است و ایشان یک شخصیت زنده است، پس خودش می‌تواند درباره کارهایش صحبت کند. بنابراین اگر شما نظراشان را درباره کارهایشان بخواهید مطمئنا همان چیزهایی را می‌شنوید که جلوی دوربین به ما گفت.

اما ما این پاسخ‌ها را در قالب فیلمی مستند - آموزشی ثبت می‌کنیم که می‌ماند برای آیندگانی که کمتر آقای جلالی را می‌شناسند و بعدها جنبه آموزشی اظهار نظرهای مستقیم خود هنرمند، ارزش بسیار زیادی خواهد داشت.

از این گذشته ما نمی‌توانستیم از ایشان بخوهیم چیزی غیر از آنچه که خود می‌خواهد، بگوید.

برای همین پرسیدم سناریو داشتید یا نه. چون در قالب یک کار از پیش طرح ریزی شده، می‌توان به جنبه‌های دیگری از آثار این شخصیت نزدیک شد.

ـ ربانی: ما ادعا نداریم که روایتمان کافی است، بلکه معتقدیم روایت لازمی برای امروز داشته‌ایم.

آقای جلالی یک هنرمند بزرگ است و میدان باز است که فیلم‌های زیادی درباره‌اش ساخته شود و از جنبه‌ها و ابعاد مختلف به او و هنرش بپردازند. همان طور که در مورد عکاسان بزرگ دنیا ده‌ها فیلم ساخته می‌شود و هیچ کدام شبیه هم نیستند.

به هر حال آنچه ما دیده‌ایم برای مخاطبان هم روایت کرده‌ایم و اگر چیزهایی در فیلم دیده نمی‌شود به این دلیل نیست که به آن بی توجه بوده‌ایم، بلکه اصلا وجود نداشته است.

یک مثال ساده‌اش این است که شاید بیننده علاقمند باشد بداند آقای جلالی کدام شبکه تلوزیونی را نگاه می‌کند و به چه برنامه‌ای علاقمند است. بنابراین ممکن است بگوید چرا تلوزیون دیدن آقای جلالی در فیلم نیست. پاسخ خیلی ساده است. برای اینکه آقای جلالی خیلی تلوزیون نگاه نمی‌کند.

ـ راشدی: نکته‌ای که من می‌خواستم به آن اشاره کنم این است که ما قبل از اینکه بخواهیم فیلمبرداری را آغاز کنیم، چندین جلسه بدون دوربین با آقای جلالی مصاحبه کردیم. در همین گفت و گوها بود که موضوعاتی حذف و موضوعات دیگری پررنگ شد. در واقع می‌توان گفت که ما یک پلات محتوایی داشتیم که از دل همین گفت و گوهای بدون دوربین بیرون آمد و تا پایان فیلمبرداری به تدریج خودش را کامل کرد تا رسیدیم به بخش تدوین.

در بخش تدوین هم خیلی بخش‌ها کنار گذاشته شد. مثلا ما بیش از یک ساعت فیلم داریم که آقای جلالی درباره دوسالانه عکس ایران صحبت کرده است. این صحبت‌ها هرچند ممکن است امروز برای خیلی‌ها جذاب باشد اما تاریخ مصرف دارند.

در بخشی از فیلم می‌بینیم که بهمن جلالی و احمد عالی در کنار هم نشسته‌اند و از کار یکدیگر تعریف می‌کنند. این بخش فیلم بسیار پر ازتعارف و تکلف و جانبدارانه به نظر می‌رسد.

ـ راشدی: به عبارت ساده‌تر به نظر می‌رسد نان به هم قرض می‌دهند؟ شاید این طور باشد، اما ما بر این بخش تاکید داشتیم چرا که خیلی‌ها، حتی دانشجوهای رشته عکاسی، احمد عالی را نمی‌شناسند. این در حالی است که از زبان آقای جلالی می‌شنویم ایشان اولین کسی است که عکاسی را به مثابه هنر، مطرح کرد.

ـ ربانی: من هم می‌خواهم این موضوع را اضافه کنم که آقای عالی در این فیلم فقط در یک جمله می‌گوید: «کار آقای جلالی برای من خیلی ارزشمند است» همین و تمام و این آقای جلالی است که چند ثانیه‌ای درباره کار احمد عالی سخن می‌گوید.

ما تلاش کرده‌ایم که این صحنه نان به هم قرض دادن یا جانب همدیگر را گرفتن به نظر نرسد، اما گویا فضا، حضور افراد در کنار هم و سخنانشان این حس را ایجاد می‌کند.

به هر حال اگر چنین حسی را گرفته‌اید، ما می‌پذیریم که این ضعف وجود داشته است.

اما هدف این بود که نشان دهیم بهمن جلالی با سابقه‌ای چهل و پنج ساله، معتقد است فرد دیگری هست که حقی بزرگ به گردن عکاسی دارد.

▪ به نظر می‌رسد فیلم نگاهی از روی شیفتگی به بهمن جلالی داشته است؟

ـ ربانی: به هیچ وجه- اساسا یکی از دلایلی که ما تصمیم گرفتیم درباره آقای جلالی فیلم بسازیم این بود که ما هیچ گونه شیفتگی نسبت به ایشان نداشتیم و تلاش کردیم بیننده هم نگاه کاملا بی طرفانه ما را حس کند.

▪ اما در فیلم هیچ نقدی به آثار آقای جلالی وجود ندارد.

ـ ربانی: در طول دوره ساخت این فیلم، موضوعی وجود داشت که ما را به شدت آزار می داد. در حقیقت مشکل اینجا بود که در درون جامعه عکاسی، همواره با نگاه تردید آمیزی به ما نگاه کرده و حتی حمایت معنوی را هم از ما دریغ کردند چه رسد به اینکه جلوی دوربین حاضر شوند و کار بهمن جلالی را نقد کنند. شکل گیری این فیلم ، به کمک افراد بیرون از جامعه عکاسی میسر شد که ما را پذیرفتند، فرصت‌های گفت و گو به ما دادند و اگر اطلاعاتی داشتند در اختیار ما گذاشتند.

ـ راشدی: جایی آقای جلالی به ما گفت اگر جامعه عکاسی پیشرفت کند، من پیشرفت کرده‌ام. این موضوع بسیار مهمی است. در هر حرفه‌ای که باشی، وقتی کمک کنی به پیشرفت دیگران، خودت هم یک قدم جلو می‌روی. ولی متاسفانه در عکاسی ایران این طور نیست. نمی‌خواهیم گله و

شکایت بکنیم. ولی در این سه سال تجربه، به نظرم رسید جامعه عکاسی ایران خود را جدی نگرفته و به خود و به همکاران خود احترام نمی‌گذارد.

تصور کنید برای کارهای بهمن جلالی حتی یک نقد هم نوشته نمی‌شود یا احمد عالی نمایشگاه می‌گذارد اما هیچ کس نه دانشجو ونه عکاس، نمی‌رود که آن را ببیند.

▪ فکر می‌کنید علت‌اش چیست؟

ـ راشدی: نمی‌دانم. نقد باید از دل جامعه عکاسی باید بیرون بیاید. اما سکوت مطلق است. برای ما هم سوال است که آیا نمی‌بینند؟ و اگر می‌بینند چرا واکنشی نشان نمی‌دهند؟

این فیلم یک واکنش است. واکنشی است در حد و اندازه‌های خودش. البته ما هم معتقدیم که می‌توانست به وجوه دیگری هم بپردازد. اگر شما عکاسی با این سابقه را در اروپا انتخاب کنید مطمئنا ده‌ها کتاب و صدها نقد درباره‌اش پیدا می‌کنید که دست فیلمساز را برای پرداخت به وجوه دیگر شخصیت باز می‌گذارد. اما ما با این منابع اطلاعاتی مجبور بودیم که اینگونه رفتار کنیم و بیشتر به عکس‌ها و وجوه آموزشی بپردازیم.

▪ آیا درباره عکاسان دیگری هم فیلم خواهید ساخت؟

ـ راشدی: فعلا که قصد چنین کاری را نداریم. یک بار به ما پیشنهاد شد سریالی بسازیم که هر بخش آن درباره یک عکاسی باشد. اما ما به این نتیجه رسیدیم که اگر یک سریال سیزده قسمتی بسازیم که یک قسمت آن بهمن جلالی باشد، دوازده قسمت دیگر باید راجع به چی باشد؟

برای کسی مثل جلالی زمان این فیلم بسیار کم بود و مسایل زیادی باقی ماند که به خاطر مشکل زمانی مطرح نشد. ولی من بعید می‌دانم راجع به کس دیگری بتوانیم فیلم بسازیم و به زمانی بیشتر از بیست و پنج دقیقه نیاز داشته باشیم.

▪ خیلی بد بین نیستید؟

ـ ربانی: نه- واقع بین هستیم.

ـ راشدی: من هشت سال است که جریان عکاسی را از نزدیک پیگیری می‌کنم. در این مدت اسم افراد زیادی را با عنوان استاد شنیده‌ام که تا به حال نه تنها یک نمایشگاه، که حتی یک تک عکس هم از آنها ندیده‌ام. نمی‌دانم چطور می‌توان این افراد را استاد نامید و نمی‌دانم چطور درباره چنین استادانی می‌توان فیلم ساخت.

▪ فیلم را با سرمایه شخصی ساخته‌اید؟

ـ ربانی: بله

▪ برای پخش و نمایش‌اش فکری کرده‌اید؟

ـ ربانی: اولین نمایش رسمی این فیلم در جشنواره فجر بود. البته نمی‌توانیم خیلی امیدوار باشیم که نمایش عمومی داشته باشد اما به نمایش‌های خصوصی و جشنواره‌ها امید داریم و نهایتا به صورت دی وی دی پخش خواهد شد. به فکر پخش خارجی هم هستیم که باید درباره آن مذاکره کنیم.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=364538

vista.ir
Online Classified Service

پائیز درلنزدوربین

پائیز یکی از زیباترین فصل های سال است. رنگ های زرد و نارنجی برگ درختان، آسمان نیمه ابری، نم نم باران و تلألو نور خورشید روی برگ های خیس خورده، می تواند هر کسی را به وجد بیاورد. بسیاری از افراد نیز از زیبایی های این فصل برای گرفتن عکس هایی زیبا و ماندگار استفاده می کنند.

پائیز یکی از بهترین زمان ها برای عکس گرفتن محسوب می شود زیرا در این فصل طبیعت سرشار از رنگ های گرم و درخشان است. خورشید نیز در آسمان در ارتفاع پائین تری قرار دارد و نور آن به صورت زاویه دار به زمین می تابد و به همه چیز زیبایی و درخشندگی خاصی می بخشد. برای گرفتن یک عکس خوب، لازم نیست یک عکاس حرفه ای باشید یا دوربین خیلی گرانقیمتی در اختیار داشته باشید. اگر نکات کوچکی را رعایت کنید می توانید عکس های زیباتری بگیرید. پیدا کردن یک مکان مناسب برای عکس گرفتن در این فصل کار بسیار آسانی است. کافی است سری به یکی از بوستان های شهر بزنید یا سفر کوتاهی به خارج از شهر داشته باشید.

درختان و برگ های زرد و نارنجی شان تقریباً همه جا هستند و در هر ساعتی از روز می توان از آنها عکس خوبی گرفت اما بهترین ساعات برای عکاسی یک ساعت بعد از طلوع خورشید و یک ساعت قبل از غروب است زیرا در این زمان زاویه تابش نور بهترین حالت را دارد.

بسیاری از افراد آنچنان مسحور زیبایی های طبیعت و تنوع رنگ های پائیزی می شوند که ترجیح می دهند فقط از مناظر پائیزی و برگ های زرد درختان عکس بگیرند. هر چند این مناظر بسیار چشم نواز هستند اما به تنهایی در عکس جلوه خاصی ندارند. رنگ های پائیزی نمی توانند سوژه عکس شما باشند. درواقع رنگ ها و مناظر پائیزی می توانند نقش تزئینی و مکمل داشته باشند و سوژه اصلی عکس را زیباتر و تأثیرگذارتر کنند. به عنوان مثال عکسی که فقط از برگ های درخت گرفته شده باشد، جذابیت چندانی ندارد، در حالی که یک آلاچیق که با برگ های زرد درختان محصور شده است می تواند سوژه مناسبی برای عکاسی باشد.

اگر تصمیم دارید از خودتان عکس بگیرید، بهتر است لباس سبز یا آبی بپوشید زیرا این رنگ ها در کنار رنگ های گرم پائیزی جلوه خاصی پیدا می کنند. استفاده از برگ ها به عنوان قاب دور عکس نیز ایده جالبی است. برای این کار باید دوربین خود را به میان برگ های درختان ببرید و از میان برگ ها از سوژه خود عکس بگیرید.

برخلاف تصور بسیاری از افراد، روزهای ابری و بارانی نیز می توانند اوقات مناسبی برای عکاسی باشند. اگر با چتر از خیس شدن دوربین تان جلوگیری کنید می توانید از این فرصت نیز برای گرفتن عکس استفاده کنید. زمانی که آسمان گرفته و ابری است نور خورشید به طور مستقیم نمی تابد و در چنین شرایطی رنگ های پائیزی تیره تر و زیباتر به نظر می رسند. اگر قصد دارید در چنین شرایطی عکس بگیرید سعی کنید آسمان در عکس نیفتد و فقط از درختان و برگ های پائیزی برای زمینه عکس استفاده کنید.

بسیاری از دوربین ها و حتی دوربین گوشی های تلفن همراه قابلیت زوم کردن دارند. پس فقط خود را به گرفتن عکس از منظره های دوردست محدود نکنید.

گرفتن عکس از یک شاخه پر از برگ های زرد و نارنجی که گنجشکی روی آن نشسته است به مراتب جذاب تر از عکس یک درخت است. همیشه بهترین حالت برای عکس گرفتن ایستادن به صورت مستقیم و در فاصله چند متری از سوژه نیست. کمی جلو یا عقب بروید یا در زاویه خاصی نسبت به سوژه بایستید. با همین تفاوت های جزئی می توانید یک عکس معمولی را بسیار جذاب تر کنید.

اگر می خواهید از سوژه ای از فاصله نزدیک عکس بگیرید، توجه داشته باشید که نور به صورت یکنواخت به آن فرد یا شیء تابیده باشد. رنگ ها و

همچنین سایه ها در فصل پائیز تیره تر به نظر می آیند و در عکس تیره تر نیز خواهند شد. بنابراین نورپردازی غیریکنواخت موجب می شود بخشی از عکس شما تاریک بیفتد.

عکس ها می توانند گاهی بیشتر از ثبت یک لحظه یا منظره خاص باشند و پیام خاصی را نیز همراه خود داشته باشند. به عنوان مثال اگر در روزی که باد نسبتاً شدیدی می وزد عکس بگیرید، برگ های معلق در هوا یا شاخه هایی که به سمت خاصی متمایل شده اند می توانند حرکت وزش باد را به خوبی نشان دهند. همچنین بخاری که در روزهای سرد از دهان افراد خارج می شود می تواند نشان دهنده سرد بودن هوا در عکس باشد.

البته نباید از خودتان انتظار داشته باشید که در حد یک عکاس حرفه ای عکس بگیرید. عکس گرفتن از پائیز در درجه اول یک تفریح است. می توانید همین آخر هفته با خانواده تان سری به یکی از بوستان ها بزنید و با بچه ها میوه های کاج و برگ های رنگارنگ جمع کنید و عکس های زیبا بگیرید. برای پیدا کردن منظره مناسب برای عکاسی به جای آن که به دنبال راه حل ها و نکات از پیش تعیین شده باشید از حس درونی تان کمک بگیرید. بچه ها را نیز در لذت عکاسی شریک کنید. اگر برایتان مقدور است به آنها اجازه بدهید از دوربین های قدیمی ترتان یا دوربین های ارزان قیمتی که در بازار موجودند استفاده کنند و عکس بگیرند.

پائیز با رنگ های گرم و نور ملایم خورشید فرصتی است که تنها یکبار در سال پیش می آید. پس تا این فرصت از دست نرفته، برای گرفتن عکس های پائیزی بشتابید.

[غزاله مرعشی]

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=122999

vista.ir
Online Classified Service

پاداش هنرمند

تمام هنرمندان دنیا نیازمندند که در ازاء درک، کشف و نمایش زیبایی های جهان، از سوی مخاطبین خود مورد تمجید قرار گیرند و واضح است که یکی از اهداف مهم در تمام مسابقات و جشنواره های هنری، نیل به این مطلب است. اما آیا بزرگترین همایشهای هنری، از بضاعت کافی برای ستایش هنرمندان برخوردارند؟ شاید اگر جامعه مخاطبین، به روشهای مختلف، مجال تشویق همه هنرمندان واقعی را پیدا می کرد باز هم جوابگوی نیاز صاحبان

هنر نمی شد. من فکر میکنم بزرگترین سعادت یک هنرمند این است که از طریق هنر خود به اوج معنویت برسد ومتعاقبا" تصور نمی کنم که حتی جوایز معتبری نظیر اسکار و وردپرس فتو و... نیز بتوانند هنرمند را تا پله های آخر چنین مرتبه ای همراهی نمایند. پس هنرمند کجا و چگونه می تواند پاداش اصلی خود را دریافت کند؟

به عقیده من فرقی نمی کند که کجا خواه در یک تاریکخانه کوچک، خواه در یک آتلیه نقاشی محقر، خواه در کارگاه مجسمه سازی کنج حیاط خانه یا در میدان جنگ یا پای میز منتاژ فیلم یا یک استودیوی عکاسی یا با یک ساز کهنه پا چند ورق کاغذ و یک قلم یا ... هر کجا که اثری هنری پا به عرصه گیتی می نهد، قبل از اینکه کسی از آن با خبر شود، این ذات جهان است که به پاس درک زیبایی، در حضور هنرمند با شکوه ترین و لذت بخش ترین مراسم تقدیر را به اجرا می گذارد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۶

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118674

vista.ir
Online Classified Service

پاک کردن گرد و غبار پرینت، اسلاید و نگاتیوها

گرد و خاک، تمام پرینت‌ها، اسلایدها و نگاتیوهای قدیمی را می‌پوشاند، اما شما می‌توانید آنها را با همان شفافیت پیشین داشته باشید. تنها کافی است به روش زیر عمل کنید:

▪ پرینت عکاسی

گرد و غبار را برس بکشید. این کار را زیر نور انجام دهید تا دقت شما افزایش یابد و سطح پرینت خشن نیفتد شما می‌توانید از یک دمنده کم‌فشار هم استفاده کنید. برای پرینت‌های سیاه و سفید یا رنگی، RC که از کاغذ شیمیائی ساخته شده و پاک‌کننده امولوسیون عکاسی PEC-۱۲ که یک

پاک‌کننده عکاسی است مفید، هستند.

PEC-۱۲ را برای پرینت‌های قدیمی‌تر به‌کار ببرید و توجه داشته باشید که از آن برای پرینت‌های جوهری یا مایع استفاده نکنید، زیرا کاغذ دارای قدرت جذب بالائی است. شما می‌توانید پرینت‌های جوهری خود را با بهره‌گیری از ECO print Shield محافظت کنید. استفاده از این محصول، تمیزی سطح و مقاومت در مقابل نور مستقیم آفتاب و گازهای خورنده را افزاشی می‌دهد. پرینت‌های پررنگ در مقابل خسارات ناشی از مایعات نسبت به خساراتی که توسط جوهر ایجاد می‌شوند، مقاوم‌تر هستند، اما بهتر است PEC-۱۲ را در پرینت‌های کم‌اهمیت‌تر استفاده کنید.

▪ نگاتیوها

برای رنگ‌ها یا پرینت‌های سیاه و سفید و رنگی از PEC-۱۲ به همراه پد (پلاستیکی) استفاده کنید. PEC-۱۲ روی نگاتیوهائی با قدمت بیش از چهل سال عمل می‌کند، اما آن را برای فیلم‌های استات (جوهر سرکه) به‌کار نبرید. هر تکنیکی را که می‌خواهید می‌توانید به‌کار ببرید، البته نخست روی فیلم‌هائی که اهمیت چندانی ندارند، استفاده کنید.

▪ اسلایدها

آیا PEC-۱۲ را روی Fujichrome, Koda-chrome, Ektachrome و دیگر اسلایدها به‌کار برده‌اید؟ برای اسلایدهای شفاف چهار یا ۵*۴ اینچی از کتان نرم یا پنبه‌های کتابی توپی که با مایع مرطوب شده است، استفاده کنید. هرگز روی عکس‌ها به‌طور مستقیم اسپری نکنید. PEC-۱۲ را به‌طور مستقی روی KOdachromeهای مدل چهل و پنجاه به‌کار نبرید. اسلایدهای روغن خورده اثر رنگین‌کمانی آب روی روغن را در زمان برخورد با نور در برخی زوایا نشان می‌دهند.

اگر اسلاید شما قدیمی است آن را با PEC-۱۲ پاک کنید. بهتر است از الکل ایزوپروپیل خالص استفاده کنید که بسیار مناسب است و واکنش طبیعی آن بیش از الکل اتیل است. از الکل میتل (چوب) دوری کنید، زیرا سعی است و واکنش شیمیائی شدیدی دارد.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=84881

vista.ir
Online Classified Service

پانکتیوم و استودیوم

رولان بارت در کتاب بسیار مشهورش، اتاق روشن که تحقیقی درخشان در باب عکاسی است، دو اصطلاح بسیار مهم و کلیدی در ارزیابی تصویر را وضع می کند.

استودیوم و پانکتیوم. این دو اصطلاح را بارت برای تبیین دو مفهوم کلیدی در

عرصه مباحث نظری اش یعنی متن لذت و متن کیف، یا به تعبیری متن معطوف به نویسنده و متن معطوف بر خواننده وضع کرده است. استودیوم آن جزیی از تصویر است که خود تصویر یا عکس به ما عرضه می کند، آن کیفیت یا ویژگی ای که تصویر و عکس آگاهانه برای بیننده اش برجسته می کند و به همین دلیل نسبت تنگاتنگی با نیت و قصد عکاس دارد و حسی از بستار به همراه دارد، یعنی آنکه ما با مواجهه با آن فرآیند تفسیر و خوانش فرهنگی را تکمیل می کنیم. اما اصطلاح دوم، یعنی پانکتیوم که نزد بارت از اهمیت بیشتری برخوردار است به واکنش فعال و خلاقه بیننده برعکس یا تصویر می پردازد، آن عنصر یا جزیی که بیننده در عکس برجسته می کند. اگر قصد استودیوم، شریك كردن بینندگان مختلف در تفسیر یك عکس است، پانکتیوم به تعدد تفاسیر و خوانش ها نظر دارد. پانکتیوم آن جز یا عنصر موجود در عکس است که هر خواننده ای آن را فراتر از نیت عکاس برجسته می کند.

اگرچه بارت اصطلاح بانکتیوم را برای تصویر و نه تصویر متحرك وضع کرد، اما نظریه فیلم در دو دهه اخیر این اصطلاح را وارد عرصه نظریه فیلم نیز کرده است. در یك فیلم لحظاتی وجود دارند که ما آنها را به مثابه تصاویر ثابت تجربه می کنیم. حتی ممکن است که این لحظات متحرك هم باشند، اما ما آنها را همچون عکسی ثابت تجربه می کنیم. برای مثال می توانیم به حرکت دوربین در فیلم تقاطع میلر برادران کوئن اشاره کنیم. یا نمونه دم دست تر حرکت انبوه نظامیان در قاب ثابت در فیلم آشوب کوروساوا یا مثلاً استفاده نمادین از رنگ ها در فیلم سه رنگ کیسلوفسکی یا حتی مارنی هیچکاك و یا نقش برجسته صدا در فیلم ترکیدن برایان دی پالما.

اما یکی از درخشان ترین لحظات پانکتیوم در یك فیلم متعلق به فیلم لارنس عربستان ساخته دیوید لین است. در فیلم لحظاتی وجود دارد که لارنس انگلیسی با لباس و پوشش عرب ها در صحرا و در میان عرب ها ظاهر می شود. صحرای لایتناهی، انبوه آدم ها، لباس هایی که تا زیر چشم را پوشانده اند، شترها و... همه فضا دلالت بر محیطی عربی دارد. اما تنها یك عنصر مزاحم در قاب های خار ق العاده لین وجود دارد، که کلیت منسجم و به ظاهر یکدست این فضا را می شکند و به همه این لحظات معنایی تازه می بخشد. آن هم چشمان آبی لارنس (پیتر اونول) است که او را همچون بیگانه ای، همچون موجودی که دخل و ربطی به این فضا ندارد برجسته می کند و اگر بخواهیم تفسیر شخصی ام از این پانکتیوم فیلم را ارائه کنم یعنی از این جز و لحظه ای که معنای کل فیلم را تحت الشعاع قرار می دهد، باید بگویم این چشمان آبی ناجور که با سماجت فضای یکدست آن محیط را برهم می زند، کل مفهوم سیاسی فیلم را در خود دارد: مستشار نظامی سلطه جویی که قصدش گسترش حوزه استعمار بریتانیای کبیر است، همچون خون آشامی که تمام ویژگی های یك انسان سالم را دارد، اما تنها آن دندان نیش او است که ماهیت حقیقی اش را فاش می کند. چشمان آبی لارنس در حکم چنین پانکتیوم تصویری است که کل استودیوم فیلم که درصدد بزرگداشت لارنس هستند را مخدوش می کند یعنی آن لارنس آرمانگرا و پرشوری که فیلم ظاهراً درصدد ارائه تصویری حماسی و باشکوه از او است.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=15792

vista.ir
Online Classified Service

پدیده نور

نورپردازی قواعدی دارد که قابل آموختن است اما شخصی که در مقام نورپرداز قرار می گیرد تنها با دانستن اصول و قواعد نمی تواند نورپردازی چشم گیری را به انجام رساند زیرا به رکن دیگری نیز احتیاج دارد که آن درک ماهیت نور است. این شناخت نه در کتابهای آموزش نورپردازی یافت می شود و نه سر کلاسها بلکه هر کس به تناسب تلاش، تمایل و بضاعت ذهنی و روحی خود می تواند به این مهم دست پیدا کند.

نور جزو لاینفک زندگی بر روی کره زمین است همه ما نور و ویژگی های آن را هر روز تجربه می کنیم. از لحظه ای که صبح هنگام، چشمان خود را به روی جهان باز می کنیم شاهد حرکت و تأثیر نور بر فضای زندگی خود هستیم و تا لحظه ی خواب آن را با خود به همراه داریم حتی در رویاهایمان نیز حضور آن را مشاهده می کنیم. پس هیچ یک از ما نمی تواند با ماهیت نور کاملاً بیگانه باشد. اما برای نورپردازی این شناخت باید به اندازه ایی باشد که شخص بتواند نور را تحت اختیار بگیرد.

مشخص نیست که این مرحله برای شخص نورپرداز چه وقت حادث می شود اما قدر مسلم به میزان خواستن شخص بستگی دارد.

ظهور این مرحله ناگهانی است یعنی شخصی در حین ممارست به یکباره متوجه می شود که انگار دیگر نور را می فهمد و می تواند آنرا لمس کند، کرشمه های آنرا می شناسد و می تواند با آنها کنار بیاید و گویی دیگر بر نور تسلط دارد.

این مرحله شیرینی است که شکل دنیا را در چشم صاحب این معرفت متحول می کند او خیلی بیش از گذشته با نور مأنوس می شود. دائماً کیفیت نور را در محیط احساس می کند حرکت نور در فضا را دنبال می کند، انعکاسهای خیلی کوچک را هم می بیند، به تاریکی ها بها می دهد. رفتار نور با اشیاء را نظاره می کند. گاه از این رفتارها شادمان و گاه غمگین می شود و .....

این شناخت دیگر از حرکت باز نمی ایستد و هر روز مسیر تکامل را طی می کند اما هیچوقت به تکامل نمی رسد.

من عقیده دارم زمان ظهور معرفت نور و میزان باروری آن در هر شخص با میزان معنویت وی رابطه مستقیم دارد.

اما با تمام این تفاسیر نور در عکاسی یک هدف نیست. بلکه وسیله ایست برای نمایش مفاهیم.

آن جمله معروف را همه شنیده ایم که می گوید" آنجا که کلام از حرکت بازمی ایستد موسیقی به صدا در می آید "...

نور در حقیقت موسیقی تصویر است که می توان به واسطه آن مفاهیمی را به نمایش در آورد که قابل نمایش نیستند یعنی شکل ندارند. از مفاهیم ملموسی مثل سرما و گرما گرفته تا مفاهیم فلسفی مثل زمان یا عشق...

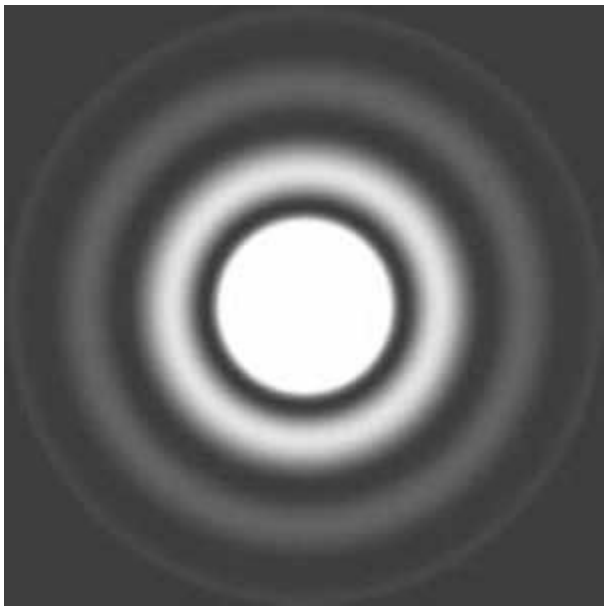
/kiani.akkasee.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=129171

vista.ir
Online Classified Service

پراش نور و تاثیر آن در عکاسی



حتما بارها این جمله را شنیده‌اید که "برای تهیه عکسهای شارپ‌تر، از دیافراگم‌های کوچک دوربین‌تان استفاده کنید" . دلیل این عقیده آن است که در دیافراگم‌های باز، لنزها تصاویری با اعوجاج بیشتری ایجاد می‌کنند. همچنین گاهی دیافراگمهای کوچک و خیلی کوچک برای افزایش عمق میدان نیز بکار می‌روند. بخصوص در عکسهای ماکرو که کوچك بودن عمق میدان خود یک مشکل بزرگ محسوب می‌شود.

اما یک پدیده اپتیکی بنام پراش نور (diffraction) وجود دارد که می‌تواند شارپنس تصاویر را در دیافراگم‌های کوچک مورد تاثیر قرار دهد. در این نوشتار، به بررسی این پدیده خواهیم پرداخت و طرز مقابله با آن را ذکر خواهیم کرد.

• پراش نور

شعاع‌های موازی نور هنگام عبور از یک روزنه کوچک، از همدیگر دور می‌شوند و با یکدیگر تداخل می‌کنند. هر چقدر اندازه روزنه در قیاس با طول موج نور کوچکتر شود، این پدیده شدیدتر می‌شود. اما به هرحال باید دانست که در روزنه‌های بزرگ نیز پراش نور وجود دارد اما عملا قابل اغماض است.بعلت تداخل امواج نور، برخی از این شعاع‌ها همدیگر را خنثی می‌کنند و برخی به هم اضافه می‌شوند.

در مورد دیافراگم‌های دایره‌ای الگوی دو بعدی حاصله، Airy Disk نامیده می‌شود که این اصطلاح از نام George Airy گرفته شده است.

قطر این دیسک (یا دقیقتر، قطر اولین دایره سیاهرنگ آن)، به عنوان معیاری جهت تعیین دقت حداکثر یک سیستم اپتیکال استفاده می‌شود.

▪ اندازه این Airy Disk فقط به دو فاکتور بستگی دارد:

۱) اندازه روزنه

۲) طول موج نور

وقتی اندازه این airy disk به circle of confusion فیلم یا سنسور نزدیک شود، می‌تواند عاملی برای کاهش دقت تصویر شود.

• diffraction در عکاسی

در تصویر فوق دقت کنید. با کاهش اندازه دیافراگم تا f۱۶ دقت و شارپنس افزایش می یابد. همانگونه که انتظار داریم، این مساله بعلت وجود اعوجاج در دیافراگمهای باز این لنز است. اما از f۲۲ بتدریج شارپنس کمتر می‌شود و این مساله در دیافراگمهای f۳۲ و f۴۵ بسیار قابل ملاحظه می‌گردد.

جدول فوق دیافراگمی را نشان میدهد که می‌تواند در تهیه تصاویر شارپ ایجاد محدودیت نماید. با دقت در این جدول مشخص می‌گردد که حداقل دیافراگم برای فرمتهای مختلف متفاوت است. همچنین دقت کنید که این جدول برای تهیه چاپهای با اندازه ۸ در۱۰ اینچ (۲۰ در ۲۵ سانتی متر) مناسب است. هر دو این فاکتورها (یعنی فرمت مورد استفاده و نیز اندازه چاپ) در بطن تعریف Circle of confusion قرار دارد.

▪ چند نکته کاربردی:

- برای تهیه عکسهای شارپ در اندازه ۲۰ در ۲۵ سانتی متر با دوربینهای با اندازه سنسور APS-C (دوربینهایی نظیر Canon ۳۵۰D ، Canon ۳۰D ، NikonD۵۰ ، Nikon DV۰ و ...) حداقل دیافراگم مناسب f۱۶ است. اگر چاره ای نداشتید، f۲۲ هم قابل قبول است. این دو مقدار در دوربینهای فول فریم Canon ۱Ds وCanon۵D برابر با f۲۲ و f۳۲ است.

- اگر نیاز به دیافراگمهای کوچکتر دارید، بازهم می‌توانید از F های بزرگتر استفاده کنید، بشرط آنکه اندازه چاپ خود را کاهش دهید.

- با توجه به جدول مشخص می‌شود که چرا در دوربینهای دیجیتال compact معمولا دیافراگمهای خیلی کوچک تعبیه نمی‌شود. در این دوربینها مشکل پراش نور از f۴ یا f۵ شروع می‌شود.

- پراش نور منحصر به دوربینهای دیجیتال نیست. دوربینهای فیلمی نیز بر طبق اندازه فریمشان طبق جدول فوق، دارای حداقل دیافراگم محدود کننده هستند.

- جدول فوق فقط مشخص می‌کند که در چه دیافراگمی پراش نور باعث شروع کاهش شارپنس می‌گردد. اما اینکه دیافراگم ایده‌آل یک لنز چه مقدار است، بستگی به نوع لنز دارد. کوچک کردن دیافراگم، ابتدا شارپنس را افزایش می‌دهد، اما با شروع پراش نور مجددا شارپنس افت می‌کند.

▪ سوال: حداکثر شارپنس لنزهای مختلف با دوربینهای فرمت APS-C در چه دیافراگمی است؟

ـ پاسخ: بستگی به لنز دارد. در لنزهای معمولی با فوکوس در حداقل فاصله ممکن (که دراینحالت اعوجاج بیشتر است)، f۱۶ شارپترین تصاویر را تولید می‌کند. همین لنزها با فوکوس در بینهایت، دیافراگم اپتیمم آنها f۱۱ خواهد بود، و f۸ و f۱۶ آنها نتیجه کم و بیش مشابهی دارند. درلنزهای گرانقیمت که حداقل اعوجاج را دارند، حداکثر شارپنس آنها در دیافراگم f۵.۶ است. دراین لنزها دیافراگمهای f۴ تا f۱۱ خوب است. f۲۲ ودیافراگمهای کوچکتر نباید استفاده شود.

- اگر با یک سیستم(دوربین و لنز) به دیافراگم محدود کننده نزدیک شویم و یا حتی از آن عبور کنیم، مهم است بدانیم که پراش نور تنها یکی از عوامل کاهش دهنده شارپنس تصویر است. اشکال در فوکوس، حرکت دوربین، لنزهای با کیفیت کم و .. همگی در کاهش شارپنس کلی دخالت دارند و پراش تنها جزئی از این مجموعه است.

- گاهی پراش و کاهش شارپنس منتج از آن مفید است:

هنگامی که بخواهید شارپنس در محل focal plane را به سود افزایش شارپنس در دو سر طیف عمق میدان، کم کنید. در این موارد استفاده از دیافراگمهای کوچك مناسب است.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247274

vista.ir
Online Classified Service

پردازش تصویر با گستره دینامیکی بالا

در فرآیند پردازش تصویر، گرافیک رایانه ای و عکاسی به آن دسته از تکنیک هایی گفته می شود که باعث می شود دامنه وسیع تری از انواع نورها (از روشنایی کامل گرفته تا تاریک ترین نقاط) نسبت به یک عکس دیجیتال نرمال, در تصویر به نمایش درآید. هدف از این روش نمایش دقیق تمام درجات در صحنه های واقعی یعنی نورخورشید و سایه هاست.

● تاریخچه

اچ دی آر در دهه سی و چهل میلادی توسط چارلز ویکف توسعه داده شد.در اواسط دهه چهل تصاویر دقیقی که او از انفجارهای اتمی تهیه کرده بود روی جلد مجله لایف به چاپ رسید. عملیات ادغام تون های رنگ با نوردهی برابر در تصاویر دیجیتال که منجر به ایجاد دامنه وسیع و اغراق آمیزی از رنگ و سایه ها می شود، برای اولین بار در سال ۱۹۹۳ انجام شد و پس از آن تئوری ریاضی با مفهوم نوردهی های متفاوت به یک جسم در سال ۱۹۹۵ منتشر شد.

با رشد محبوبیت دوربین های دیجیتال و استفاده آسان از نرم افزارهای پردازش تصویر، این متد امروزه به مقدار زیادی عمومیت یافته است. این روش با نوردهی های متفاوت انجام می شود و با عکاسی که در آن دوربین سنسور اچ دی آر دارد و با یک شات چنین عکسی می سازد، متفاوت است.

اچ دی آر در گذشته بشکل ویژه برای بازار عکاسی معماری استفاده می شده است به دلیل اینکه نوردهی اتاق و پنجره را با هم و در یک زمان به شکل بسیار خوبی نمایش می دهد.

اچ دی آر تا مدتی قبل در سینما کاربردی نداشت اما با کاهش قیمت دوربین های دیجیتال ویدئوهای زیادی با تصاویر اچ دی آر ساخته شد. در سال ۲۰۰۸ فیم دهکده سیلیکون با حدود ۱.۱ میلیون فریم که تبذیل به اچ دی آر شده، ساخته شد و در این زمینه یک رکورد شکن به حساب می آید.

● تفاوت اچ دی آر با عکس دیجیتالی معمولی:

اطلاعات ذخیره شده در یک تصویر اچ دی آر دارای دامنه ای از انواع نورهاست که در طبیعت قابل یافت است. این تفاوت اصلی آن با تصاویر دیجیتالی سنتی است که رنگهامخصوص مونیتور یا پرینت نمایش داده می شوند. بنابراین فرمت این تصاویر را "ارجاع به صحنه" (به مفهوم روشنایی موجود در صحنه) می نامند و در مقابل آن تصاویر دیجیتالی معمولی را "ارجاع به دستگاه" (به معنای روشنایی قابل نمایش در مونیتور یا پرینت) می خوانند. بعلاوه تصاویر دیجیتالی معمولی برای سیستم بصری بشر کدگذاری شده که به آن رمزنگاری گاما می گویند و لی تصاویر اچ دی آر را خطی می نامند.

یکی از مشکلات تصاویر اچ دی آر نمایش و دیدن آنهاست زیرا گستره نمایش انواع مونیتورها و پرینترها محدود است. تکنیک های متعددی برای بهبود این مشکل توسعه یافته است که به طور کلی به انها تون مپینگ می گویند.

در دوربین های عکاسی موجود در بازار، امروزه سنسورهایی که از نوع CMOS باشند قادرند تصاویر اچ دی آر با کیفیت خوبی بسازند.

نرم افزارهای دیجیتالی مشهوری که برای ساخت و ویرایش تصاویر و تبدیل آن به اچ دی آر استفاده می شوند عبارتند از : ادوب فتوشاپ و Photomatix Pro که برای استفاده باید خریداری شوند و شیوه کار با آنها بخصوص با فتومتریکس، در عین امکانات زیاد، بسیار ساده است.

en.wikipedia.org

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=125322

پیکسلهای داغ

در یک شب دل انگیز با دوربینتان به شکار مناظر رویایی شب رفته اید. با دقت تمام تنظیمات دوربین را انجام می دهید و با زمانهای چند ثانیه‌ای عکسهای زیبایی می‌گیرید. با اشتیاق و عجله تمام عکسها را روی کامپیوتر منتقل می‌کنید تا نتایج کار را ببینید. در حال بررسی تصویر هستید که متوجه نقاطی روشن در مناطق کاملا تیره تصویر می‌شوید. شاید ابتدا فکر کنید ستاره یا منبع کوچک نوری در دور دست بوده، ولی با دقت بیشتر درمی‌یابید که تعداد این نقاط که به رنگهای مختلف می‌باشد بیشتر از چند تا است و در تمام عکسهای شما دقیقا در همان نقاط تکرار شده‌اند. این ها همان پیکسلهای داغ یا Hot Pixel هستند که بعضی وقتها بدجوری اعصاب خوردکن هستند. دراین مقاله به بررسی علت وجود آنها و راههای رفع آن می‌پردازیم.

ابتدا علت فنی وجود پیکسلهای داغ را بررسی می‌نماییم.

همانطور که می دانید CCD دوربین های دیجیتال از تعدادی پیکسل که بصورت ردیفی و ستونی در کنار هم قرار گرفته‌اند تشکیل شده است. هر کدام از این پیکسلها دارای اتصال الکتریکی بوده و اطلاعات درون آنها که بصورت یک شارژ الکتریکی است بعد از گرفتن هر عکس توسط سیستم سخت افزاری و نرم افزاری دوربین خوانده می‌شود. عبارت Hot pixel به مشخصه ای از CCD ها اطلاق می‌شود که در زمانهای طولانی عکاسی روی می دهد. (این زمان طولانی از یک سنسور به سنسور دیگر تفاوت دارد ولی تقریبا زمان بالاتر از ۳ ثانیه است).

در عکسهایی که در چنین زمانهای طولانی گرفته می‌شوند نقاطی بسیار روشنتر از ناحیه اطراف دیده می‌شود. اگر با لنز در بسته در زمانی طولانی (مثلا ۵ ثانیه) عکس بگیرید، در همان محل‌ها نقاطی روشن دیده می‌شود که به آنها پیکسلهای داغ یا گرم گفته می‌شود. از لحاظ فیزیکی علت این مشکل اطلاعات غلط تصویری است که بخاطر نشت شارژ در تراشه سنسور تصویر CCD بوجود آمده است. این نقاط بصورت اتفاقی در نواحی مختلف سنسور توزیع گردیده ، ولی محل آن در هر تراشه ثابت است. در شرایط عادی (زمان کوتاه عکاسی و نور عادی) این نقاط دیده نمی شوند، زیرا اندازه آنها در سطح نویز معمولی دوربین است.

تنها در زمانهای عکاسی طولانی مدت (نور کم) است که این نقاط بزرگتر از نویز عادی CCD دوربین می‌شوند. به علاوه مقدار و شدت آنها با افزایش دما (دمای محیط و زمان روشن بودن دوربین که باعث داغ شدن CCD می شود) افزایش می‌یابد. در واقع این نقاط از جنس همان نویز دوربین هستند، ولی با شدتی بیشتر. حضور این نقاط در حساسیتهای بالاتر شدیدتر از حساسیت های پایینتر است.

این نقاط بخشی از ساختار طبیعی یک تراشه CCD هستند و نمی توان از آنها اجتناب نمود و یا آنها را خرابی سنسور نامید، اما باید وجود آنها را در پردازش تصاویر درون و بیرون دوربین مورد توجه قرار داد. البته تعداد چند هزار نقطه خراب در بین چند میلیون پیسکل مشکلی را در تصویر ایجاد

نمی‌کند (مثل یک قطره جوهر در یک استخر) و می‌توان با جایگزین کردن داده ها از طریق میانیابی از میان داده‌های پیکسل‌های اطراف اطلاعات آنها را بازسازی نمود. ولی دوربین باید دقیقا بداند که پیکسل‌های مشکل دار کدام‌ها هستند.

در کارخانه روی هر CCD آزمایشاتی انجام می‌شود و پیکسلهای دارای مشکل در جدولی که درون برنامه نرم افزاری دوربین قرار دارد یادداشت می‌شود. معمولا در این جدول ۵۱۲ نقطه از نقاطی که دارای بیشترین مشکل می‌باشد ثبت مش‌شود تا دوربین در هنگام گرفتن عکس با مراجعه به این جدول اطلاعات پیکسلهای داغ را بازسازی کند. با گذشت زمان طبیعی است که به تعداد پیکسلهای داغ افزوده شود و مشکل از همینجا آغاز می‌شود.

در عسکهای شب و با سرعت پایین شاتر بخاطر اینکه اکثر پیکسلها تیره هستند، نقاط ناخواسته به رنگهای سفید یا رنگهای دیگر به راحتی در عکس دیده می‌شود. البته دوربین‌هایی که دارای سیستم کاهش نویز هستند این نقاط را حذف می‌کنند، ولی از آنجا که سیستم کاهش نویز در سرعتهای شاتر خاصی فعال می‌شود، نقاطی که حضورشان در تمام سرعتهای شاتر دائمی شده است در عکسهایی که سیستم کاهش نویز فعال نیست، دیده می‌شوند.

دوربین‌های مختلف برای برخورد با این مشکل روشهای خاصی دارند. بیشتر دوربین ها بر همان سیستم کاهش نویز تکیه دارند. در بعضی از دوربین‌ها برای بروز رسانی جدول پیکسلهای خراب درون دوربین در منوها یک گزینه Mapping دارند که با استفاده از آنها می توان هر چند وقت یکبار جدول پیکسلهای خراب را بروزرسانی نمود. در بعضی از دوربین ها هم هیچ فکری برای این مشکل نشده و باید عکسها را بعد از انتقال به کامپیوتر با استفاده از نرم افزارهای کاهش نویز و یا نرم افزارهای مخصوص اصلاح پیکسلهای داغ برطرف نمود. در صورتی که تعداد نقاط کم باشد نیز می‌توان با ابزار Clone فتوشاپ آنها را براحتی اصلاح کرد. اکنون روشهای اصلاح این مشکل را مورد بررسی دقیقتری قرار می دهیم.

- نرم افزارهای اصلاح پیکسل داغ

برای اصلاح مشکل پیکسلهای داغ نرم افزارهای بسیاری موجود می‌باشد که در اینجا تنها به معرفی چند نمونه معروف و مجانی می‌پردازیم. کار با اکثر این نرم افزارها بسیار آسان می باشد، لذا تنها به معرفی اجمالی آنها بسنده شده است.

▪ Hot Pixel Removal

با این نرم افزار می توان پیکسلهای داغ تصویر را حذف نمود. برای اینکه این نرم افزار قادر به شناسایی پیکسلهای داغ باشد باید مشخصه دوربین خودتان را با دادن یک عکس زمان طولانی (زمان ۱ تا ۸ ثانیه) و تصحیح آن در زمانهای مختلف با استفاده از تغییر گزینه Window به نرم افزار داده و در آن ذخیره نمایید. گزینه Window دارای ۴ گام می‌باشد که هر چه بالاتر برود نرم افزار محدوده بزرگتری از نقاط اطراف پیکسل های داغ را تغییر می دهد. در انتخاب این پارامتر باید دقت نمود که بیش از میزان نیاز نباشد، چون با بالاتر رفتن آن از جزئیات تصویر کاسته می‌شود. شما می توانید این نرم افزار را از این آدرس دریافت نمایید.

توضیحات بیشتر

▪ PixelZap و PZapGUI

این دو نرم افزار برای اصلاح مشکل پیکسلهای داغ استفاده می‌شوند. PixelZap یک برنامه خط فرمانی است که در پنجره داس اجرا شده و این مشکل را در تصاویر Jpeg حل می کند. PZapGUI نسخه گرافیکی آن است که روی ویندوز اجرا می‌شود. این نرم افزار برای تشخیص پیکسلهای داغ نیازی به تصویر تاریک (عکس با لنز بسته) ندارد و با استفاده از یک الگوریتم خاص می تواند پیکسلهای داغ را در عکس دوربین‌های دیجیتال شناسایی نماید. یکی از مشخصات این نرم افزار این است که کمترین کاهش کیفیت ممکن را بر روی تصاویر Jpeg اعمال می نماید.

نسخه داس و ویندوز نرم افزار هر دو یک کار را انجام می دهند، ولی نسخه داس برای استفاده در بچ فایلها و اتوماتیک کردن عملیات یا استفاده در اسکریپت ها و ... مناسب است. نسخه ویندوز نیز برای کسانی که آشنایی با استفاده از نرم افزارهای خط فرمانی ندارند مناسبتر می‌باشد. این دو نرم افزار را به صورت یک فایل فشرده از این آدرس دریافت نمایید.

توضیحات بیشتر

▪ BlackFrame NR

یکی دیگر از نرم افزارهای اصلاح پیکسلهای داغ می باشد. این نرم افزار برای از بین بردن پیکسلهای داغ از عکس تاریک استفاده میکند. ایده کار ساده است. با دادن یک عکس تاریک از دوربینتان به نرم افزار، محل پیکسلهای داغ شناسایی شده و سپس این نقاط از روی عکس اصلی حذف و اصلاح می شود.

● گرفتن نرم افزار

همانطور که گفته شد برای این کار نرم افزارهای زیادی وجود دارد که با توجه به اینکه عملکرد تمام آنها مشابه است از معرفی سایر آنها خودداری می‌کنیم. علاقمندان می‌توانند با جستجو در اینترنت، تعداد بیشتری از این نرم افزارها را بیابند.

▪ نرم افزار CCD defects reader

در ادامه به معرفی یک نرم افزار می پردازیم که با تصحیح جدول Mapping چند مدل ازدوربینهای نیکون، پیکسلهای داغ را در عکسهای این دوربین ها رفع می نماید. البته این نرم افزار توسط یک برنامه نویس روسی نوشته شده و مورد تایید رسمی شرکت نیکون نیست، بنابر این مسئولیت استفاده از آن به عهده استفاده کننده است. در فروم سایت DPreview تعدادی از اعضا این نرم افزار را بر روی دوربین های خود استفاده نموده اند و گزارشی مبنی بر ایجاد صدمه بر دوربین نداده اند و از عملکرد نرم افزار رضایت کامل داشته اند. خود بنده نیز این نرم افزار را بر روی دوربین خودم که نیکون ۵۷۰۰ است آزمایش نمودم و مشکلی پیش نیامد، ضمن اینکه پیکسلهای داغ دوربین کاملا بر طرف شد. این نرم افزار بر روی مدلهای نیکون ۲۵۰۰و ۹۹۵و ۹۹۰و ۴۳۰۰و ۴۵۰۰و ۵۷۰۰ آزمایش شده است. (سری ۵ نیکون COOLPIX).

برای استفاده از این نرم افزار، ابتدا باید دوربین را از طریق کابل USB به کامپیوتر متصل نمایید. البته دوربین باید در مد اتصال Mass Storage باشد. سپس نرم افزار را اجرا نمایید. با اجرای نرم افزار، در صورت شناسایی دوربین مدل دوربین و شماره سریال بدنه دوربین و نیز شماره نسخه نرم افزار داخلی دوربین نوشته می‌شود. وگرنه پیغامی مبنی بر عدم شناسایی دوربین داده می شود.

▪ این نرم افزار در دو مرحله به رفع مشکل می پردازد.

ابتدا باید پیکسلهای داغ خوانده شود. با زدن دکمه خواندن READ نرم افزار به امتحان پیکسلهای سنسور دوربین پرداخته و پیکسلهای داغ را شناسایی می‌کند و شماره آنها را نشان می دهد. همانطور که گفته شد با توجه به اینکه جدول mapping دوربین تا ۵۱۲ پیکسل را بیشتر در خود نگه نمی دارد، نرم افزار حداکثر تا ۵۱۲ پیسکل را که دارای بیشترین مشکل می باشد شناسایی می‌کند. این مرحله چندین دقیقه طول می‌کشد. (روی ۵۷۰۰ برای من ۱۳ دقیقه طول کشید). برای اطمینان حتما سعی نمایید که از باتری کاملا شارژ شده یا اتصال آداپتور استفاده و خاموش شدن اتوماتیک دوربین را غیر فعال نمایید تا در میانه کار دوربین خاموش نشود.

پس از خواندن نقاط، با زدن دکمه Remap نرم افزار به تصحیح جدول Mapping دوربین می‌پردازد. این کار با گرفتن یک عکس ۳ ثانیه ای با دوربین شروع می شود و جدول در عرض چندین ثانیه بازنویسی می‌شود. (روی دوربین من حدود ۱۱ ثانیه طول کشید). اکنون کار تمام شده است و پیکسلهای داغ دوربین شما ناپدید شده اند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247336

vista.ir
Online Classified Service

تاثیر دوربین دیجیتال بر عکاسی تبلیغاتی

همه می دانیم ما در مملکتی زندگی می کنیم که معمولا" ابتدا تکنولژی مدرن به آن وارد می شود سپس بعد از سپری شدن مدتی ، فرهنگ استفاده از آن در بین مصرف کنند گان آن تکنولژی جایگاه خود را پیدا می کند. مدت زمان لازم برای ارتقاء درک عمومی جامعه نسبت به گونه های مختلف تکنولژی ، در موارد مختلف فرق می کند. گاهی به دلایل گوناگون این مرحله بسیار طولانی می شود (مانند فرهنگ راندن اتومبیل که هنوز به جایگاه شایسته ای در کشور ما نرسیده است)، گاهی نیز در عرض چند سال تقریبا" به جایگاه حقیقی خود نزدیک میگردد (مانند فرهنگ استفاده از تلفن همراه) در کشورهای صنعتی ، دوربین دیجیتال با قبلیتهای خاص خودش به عنوان یک ابزار در کنار دیگر ابزارها ، در اختیار عکاسان تبلیغاتی قرار گرفت اما در ایران قبل از اینکه عکاسان از آن بهره مند شوند ، در بین سفارش دهندگان عکسهای تبلیغاتی رواج یافت و طبیعتا" به جای آنکه با این وسیله عکاسی کنند از آن به عنوان یک اسکنر اجرام سه بعدی استفاده کردند .

ابتدا تصور می شد که در پی این اتفاق وارونه که در کشور ما رخ داد ، عکاسی تبلیغاتی در ایران به ورطه سقوط برود چرا که از یک طرف عکسهایی که توسط افراد غیر عکاس گرفته می شد غالبا" فاقد ظرافتهای فنی ، فکری و حسی بود و از طرف دیگر بیم آن می رفت که حجم سفارشات عکاسی به شدت تنزل کند که در این صورت سرنوشت استودیو های عکاسی تبلیغاتی به تعطیلی و یا تغییر کاربری ختم می شد. اما نه تنها چنین اتفاقی به وقوع نپیوست و نمی پیوندد بلکه به عقیده من این وارونگی در نوع برخورد با تکنولژی ، استثنا" این بار سبب پیشرفت عکاسی تبلیغاتی در ایران خواهد شد چرا که رواج دوربین دیجیتال در بین عموم مردم از جمله تولید کنندگان ، شرکتهای تبلیغاتی و طراحان گرافیست سبب افزایش شناخت عمومی نسبت به عکس و قابلیتهای بالقوه آن شده است و همچنین هموار شدن مسیر دستیابی به یک عکس معمولی ، توسط دوربین دیجیتال ، باعث شد تا سطح توقع سفارش دهندگان عکسهای تبلیغاتی نسبت به کارهای حرفه ای عکاسان ، افزایش یابد. این موضوع سبب شده است تا عکاسی تبلیغاتی در ایران مسیر تخصصی تر شدن را طی نماید. امروزه در ۹۵ درصد از سفارشات ، دید عکاسانه و یا مهارت فنی بالا و یا هر دو اینها از جانب سفارش دهنده جستجو می شود. من به عنوان عضوی از جامعه عکاسان تبلیغاتی ، وقوع این تحول را آن هم در یک مدت زمان کوتاه ، به فال نیک می گیرم.

http://kiani.akkasee.com/plist/۸

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118382

vista.ir
Online Classified Service

تاریخ کوتاه عکاسی

بارها شنیده ایم که عکاسی، «ثبت لحظات» است. حقیقت نهفته در این عبارت همان میل آدمی به جاودانگی است. به عبارتی متوقف کردن زمان معطوف به جاودانه ساختن حیات. عکاسی همچنین «تن» فن و هنر است جایی که هر دوی اینها گرد هم می آیند. از نظر والتر بنیامین، عکاسی راز حرکت را از طریق بازنمایی مقطع، آشکار و برملا می کند. او درباره آن عبارت «ناخودآگاه دیداری» را به کار می برد. آنچه را که چشم می بیند، ذهن خودآگاه بنا به ابعاد یا حرکت نمی تواند درکش کند.

تکنولوژی دوپهلو عمل می کند؛ درباره مفهوم «ازخودبیگانگی» سخن ها گفته شده است اما از دیگر سو چیزهای بیشتری را در دسترس بشر قرار می دهد. یعنی «امکان» بیشتری به آدمی می دهد؛ این «امکان بیشتر» همیشه هم به معنای سهولت وضعیت نیست. حتی گاهی کمیك هم می شود. عکاسی ابزار تکنیکی است که می تواند یك «چیز» (فی المثل اثر هنری) را تکثیر کند. در این تکثیر، نوعی «وانمودن» چیزها مطرح می شود؛ اینکه تابلوی مونالیزا به وسیله تکنولوژی تنها در موزه لوور اختصاص نمی یابد بلکه در همه جا و هر جا که ما بخواهیم، حضور می یابد، در عین اینکه امکان دسترسی به آن میسر می شود اما به نوعی وانمودن مونالیزا به حساب می آید. هر چند برخی ممکن است بگویند این وانمودن چیز بدی نیست و در زندگی ما کارکرد خودش را دارد. امروزه تکنولوژی، چیزی بیش از «تکثیر» و «امکان» در اختیار آدمی گذاشته است. امروزه دیگر لزومی ندارد عکاس حرفه ای باشی تا اجازه دست گرفتن دوربین داشته باشی. مثلاً با «هندی کم»ها که در یك مشت ما جا می شوند، می توانیم سوژه ای را ثبت کنیم بدون آنکه چندان برای تنظیم دوربین قبول زحمت کنیم. حتی می توانیم پس از ثبت آن، بر روی تصویر به وسیله محتویات تکنیکی درون دوربین تغییرات دلخواه را بدهیم. با هندی کم ها و موبایل های لنزدار می توانیم هر لحظه از خصوصی ترین بخش زندگی خود را ثبت کنیم. به قول بنیامین «ریزترین چیزهای زندگی» را. طبعاً این عرصه ثبت کردن ها، پیچیدگی ها و معضلات خودش را همراه دارد. وقتی ریزترین چیزهای زندگی ثبت شود، امکان سوءاستفاده بیشتری خواهد بود. اینجا است که قانون و نظام نظارت و مدیریت، بیشترین بهره را می برد. چرا که می تواند به ثبت همان چیزهای ریز استناد کند. چندی پیش، خودرویی در یکی از باندهای اتوبان آتش گرفته بود. باندهای دیگر باز بود و خودروهای دیگر می توانستند تردد کنند. اما به طور شگفت انگیزی خیل خودروها در دو طرف اتوبان نگه داشته بودند به طوری که به نظر می آمد تصادف سختی صورت گرفته است اما اکثر رانندگان این خودروها با موبایل های لنزدار یا هندی کم در حال «ثبت» بودند. در حالی که آتش همه جای خودرو را فرا گرفته بود و از سرنوشت راننده هم خبری نبود، همگان موبایل ها

را رو به آن نشانه رفته بودند. آنچه اصل و حقیقت بود در حال سوختن بود اما مردمان دل به وانموده بسته بودند. کسی دیگر تلخی این واقعه را اعتنایی نداشت. مهم تماشاگری و ثبت بود. شاید هم آنها برای مسابقات رنگارنگ تلویزیونی که هرروزه از ما می خواهند عکس های موردنظر را برایشان ارسال کنیم تا مستحق جایزه باشیم، خود را کنار می کشند و لحظه ای را ثبت می کنند. گویی آنها به زعم بنیامین می خواهند که سوژه، چیزی از زندگی اش را جدا کند و به تصویر بدهد. اما وقتی «حقیقت» در حال سوختن است، ثبت لحظه چه اهمیتی دارد؟

امیرهوشنگ افتخاری راد

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=15970

vista.ir
Online Classified Service

تاریخ مصرف عکس

میدانیم که عکس ابزاری است برای گویش وقادر است بدون نیاز به مترجم، پیام و محتوای خود را با تمام اقوام بشر در میان بگذارد والبته شکی نیست که یک عکس خوب به هر شکل از گویایی و قدرت تاثیر گزاری بالایی برخوردار است. از سوی دیگر به طور طبیعی هر عکس بنا بر ماهیت پیام خود، دارای تاریخ مصرف محدود و یا نامحدودی میباشد. ولی آیا طول عمر یک عکس، نقش تعیین کننده ای در میزان اثر گذاری آن دارد؟ به عقیده من تاریخ مصرف کوتاه نمی تواند برای میزان و وسعت تاثیر گذاری یک عکس محدودیت ایجاد کند.

اما اثر گذاری زیاد میتواند سبب افزایش طول عمر آن شود. زیرا یک عکس بسیار خوب با تاریخ مصرف کوتاه، معمولا از سرعت انتشار قابل توجهی برخوردار است همچنین دراین مدت زمان کوتاه، دامنه بسیار وسیعی از مخاطبین را نیز تحت تاثیر خود قرار میدهد. مثال این مدعا را در عکسهای تبلیغاتی و خبری دنیا بسیار دیده ایم و چه بسا شاهد بوده ایم که چنین عکسهایی توانسته اند در مدت زمان محدودی حوضه اثر گذاری خود را دچار تحولاتی عظیم نمایند. در عوض عکسهایی که از عمر نامحدود برخوردارند معمولا به شکلی محدود در معرض دید مخاطبین خاص قرار می گیرند و

انرژی که در درون آنها محصور شده در طول قرنها به آرامی، جهان را تحت تاثیر خود قرار میدهد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۳

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=119543

تاریخچه عکاسی

سالها قبل از اینکه عکاسی اختراع شود اساس کار دوربین عکاسی وجود داشت. یک دانشمند مسلمان به نام ابن هیثم در قرن پنجم هجری / یازدم میلادی وسیله ای را به نام جعبه تاریک در مشاهده کسوف استفاده کرده بود.اتاقک تاریک، عبارت بود از جعبه یا اتاقکی که فقط بر روی یکی از سطوح آن روزنه ای ریز، وجود داشت. عبور نور از این روزنه باعث میشد که تصویری نسبتا واضح اما به صورت وارونه در سطح مقابل آن تشکیل شود.

این وسیله، طی جنگهای صلیبی به اروپا راه یافت. لئوناردو داوینچی نقاش و نابغه قرن شانزدهم، در یادداشتهای خود خواص اتاقک تاریک را شرح داده است. هم چنین وی آن را کامرا آبسکورا (Camera Obscura) و روزنه ریز آن را نیز پین هول (Pine Hole) نامید.

این وسیله به شدت مورد توجه نقاشان قرار گرفت و تمامی نقاشان بخصوص نقاشان ایتالیایی قرن شانزدهم از آن برای طراحی دقیق منظره ها و ملاحضه دورنمایی صحیح استفاده می کردند، به این ترتیب که کاغذی را بر روی سطح مقابل روزنه قرار می دادند و تصویر شکل گرفته را ترسیم می کردند.

این تصاویر بسیار واقعی و از پرسپکتیو صحیحی برخوردار بود. در حدود سال ۱۵۰۵ میلادی نیز ژرم کاردان (Jerome Cardan) ریاضی دان ایتالیایی یک عدسی محدب بر روزنه اتاقک تاریک نصب کرد، این کار باعث شد تا تصویر وضوح بیشتری پیدا کند.

اما سیاه شدن املاح نقره در اثر تابش نور به وسیله شیمیدان آلمانی ، شولتز(Schulze) وبه طور اتفاقی کشف شد. ماجرا از این قرار بود که روزی وقتی شولتز وارد آزمایشگاه شد، متوجه شد برگ درختی بر روی کاغذی که به نیترات نقره و آهک آغشته بود افتاده، بعد از اینکه برگ را از روی کاغذ برداشت متوجه شد که قسمتی که برگ روی آن بوده مثل سایر بخش های کاغذ سیاه نشده است.

این پدیده باعث آغاز فعالیتهای جدیدی برای شناسایی مواد حساس به نور شد.

و اینکه در سال ۱۸۱۹ سرجان هرشل(Sir John Fedric William Herschel) انگلیسی محلول ثبوت را کشف کرد. ماده ای که هرشل به عنوان ماده ثابت کننده تصویر معرفی کرد هیپوسولفیت دوسود نام داشت. کار مهم دیگری که هرشل انجام داد به کاربردن الفاظ منفی (Negative) و مثبت (Positive) درمورد تصاویر بود.

تا اینکه سرانجام بین سالهای ۱۸۲۲ و ۱۸۲۶ یک مخترع فرانسوی به نام نیسفور نی پس (Joseph Nicephore Niepce) توانست اولین عکس دنیا را ثبت کند.

وی این عکس را در املاک شخصی خود واقع در دهکده ای به نام سن لودووارن در چند کیلومتری شالن سورسن تهیه کرد.

نی پس در واقع برای اولین بار مواد حساس را در اتاقک تاریک به کار برد. عکسی که وی تهیه کرد حدود ۸ ساعت بوسیله خورشید نور دیده بود. وی این روش را هلیوگرافی (Heliography) یا ترسیم بوسیله خورشید نامید.

نی پس در سال ۱۸۲۹ با یک فرانسوی دیگر به نام لویی ژاک مانده داگر (Louis Jacques Mande Daguerre) آشنا شد. اگر نقاش مرفه و صاحب گالری در پاریس بود و ضمنا تجربه های با ارزشی نیز در زمینه عدسیها و جعبه تاریک داشت.

پس از مرگ نی ئپس ، داگر کار وی را ادامه داد و او پس از چند سال روشی را ابداع کرد که آن را (داگرئوتیپ) نامید.

- داگر و نی پیس:

سالها بعد کلمه فتوگرافی که بوسیله سرجان هرشل و از ترکیب دو کلمه یونانی فتوس (Photo) به معنی نور و گرافوس (graphein) به معنای رسم کردن ابداع شده بود جای آن را گرفت.

در آن زمان عکاسی برای مردم سحر و جادو تلقی می شد تا جایی که تصاویر به دست آمده را آینه حافظه دار نامیده بودند.

در سال ۱۸۳۸ شیمیدان انگلیسی به نام ویلیام هنری فوکس تالبوت (William Henry Fox Talbot) با تهیه تصویر نگاتیو در ابعاد کوچکتر ، بزرگسازی تصویر و به دست آوردن تصویر پوزتیو یا مثبت دو مرحله اصلی را در ظهور عکس تکمیل کرد.

قبل از این عکاسان مجبور بودند سطح حساس را به اندازه شی مورد نظر بسازند. (فرض کنید اگر قرار بود از یک فیل عکس بگیرند چه دوربینی با چه اندازه ای می خواستند!!)

در آن زمان برای گرفتن عکس مدت و هزینه زیادی صرف میشد .لابراتوارها سیار بودند و حمل و نقل شیشه ها (که عکس ها روی آنها ظهور میشد) بسیار سخت بود.

از طرفی سوزه باید در طول زمان گرفته شدن عکس بدون حرکت میماند! که برای سوژه های جاندار مثل انسان از آپولو (وسیله ای برای شکنجه انسان) استفاده میکردند. با اختراع امولسیون تر یا کلودیون این زمان به ۲-۳ ثانیه تقلیل یافت. بعدها با اختراع امولسیون ژلاتین دار یا امولسیون خشک توسط ریچارد مادوکس (Richard Maddox) این زمان به ۱/۲۵ ثانیه کاهش پیدا کرد.

و اما اشخاص زیادی برای ارتقاء عکاسی تلاش کردند که یکی از معروفترین این افراد جرج ایستمن (George Eastman) بود که تلاش کرد تا عکاسی را در اختیار همگان قرار دهد وی هم چنین بنیانگذار موسسه کداک است.

منبع : پایگاه خبری هنر ایران

http://vista.ir/?view=article&id=229475

vista.ir
Online Classified Service

تاریکخانه‌های دیجیتالی

عبارت تاریکخانه‌های دیجیتالی (Digital Darkroom) که مدتی است بر سر زبان‌ها افتاده، اشاره به نرم‌افزارهایی دارد که به نوعی با نگاتیوهای عکس‌های دیجیتالی یا همان فایل‌های خام RAW ارتباط دارند. در دنیای عکاسی آنالوگ، مدیریت فایل‌ها به دو روش نگاتیو و پوزیتیو انجام می‌شود. نگاتیوها در حقیقت همان فیلم‌های حساس به نور هستند که پس از ظاهرشدن به‌وسیله داروهای شیمیایی (پردازش اولیه یا خام) از طریق نوردهی روی کاغذهای حساس به نور (پردازش‌ثانویه) می‌توانند فایل‌های پوزیتیو را ایجاد نمایند.

البته روش دیگری نیز برای ایجاد فایل‌های پوزیتیو وجود دارد که همان اسلایدها یا نگاتیوهای حساس به نوری هستند که در همان نوردهی اولیه به شکل پوزیتیو یا مثبت رنگ‌ها را ثبت‌می‌کنند. در این روش مراحل پردازش اولیه و ثانویه روی این فایل‌ها همزمان می‌شود.با تعریف فرمت‌های خام یا RAW در دنیای عکاسی دیجیتال، کار کردن با فایل‌های عکس دیجیتالی هم به دو بخش عمده تقسیم شد: کار با فایل‌های خام اولیه یا همان فایل‌های RAW و کار با فایل‌های پردازش شده که می‌توانند دارای هر یك از فرمت‌های رایج مثل JPEG و TIFF باشند. در این مقاله قصد داریم شما را به دنیای فایل‌های خام ببریم.

روش‌های مدیریت و دسته‌بندی و پردازش فایل‌های خام که در بین کاربران تازه‌کار تنها به نرم‌افزار Camera RAW Convereter شرکت ادوبی ختم می‌شود، بسیار بزرگ‌تر و متنوع‌تر از تاریکخانه‌های سنتی است. نرم‌افزارهای مدیریت، پردازش و مشاهده تصاویر خام، دقیقا همان کاری را انجام می‌دهند که پوشه‌های کاغذی، داروهای شیمیایی و جعبه نور در دنیای آنالوگ انجام‌می‌دهند و شناخت ابزارهای قدرتمند و پیشرفته این شاخه از عکاسی می‌تواند خلاقیت کاربران حرفه‌ای دوربین‌های دیجیتال و عکاسان مدرن امروزی را چندین برابر کند. دنیای تاریکخانه‌های دیجیتالی بسیار متنوع است و شناخت آن بدون شناخت نرم‌افزارهای معروف فایل‌های خام دیجیتالی ممکن نیست. از این‌رو در این نوشتار نگاهی هم به نرم‌افزارهای شاخص این رشته می‌اندازیم. البته توجه داشته باشید که لینك‌های سایت سازنده این برنامه‌ها تنها برای راهنمایی کاربران ارائه شده است و مسئولیت کارکرد و اثرات نرم‌افزارها توسط کاربران و نیز فعال یا غیرفعال بودن لینك‌های دریافت فایل‌ها برعهده استفاده‌کنندگان است.

- Bibble ۴.۴

این نرم‌افزار می‌تواند فایل‌های RAW خاص دوربین‌های نیکون، کانن، فوجی، کداك، الیمپوس، Pentax ist DS، Pentax ist D، فایل‌های JPEG و TIFF را نیز بخواند. امکان تبدیل گروهی (Batch Convertion) فایل‌ها به فرمت JPEG ۸-bit و TIFF ۱۶-bit نیز وجود دارد. این نرم‌افزار می‌تواند فایل‌های کانن را به سرعت جستجو کند و یك سری تصاویر بندانگشتی از آن‌ها را به نمایش بگذارد؛ بی‌آن‌که هیچ احتیاجی به فایل‌های thm. داشته باشد و

نیز از فایل‌های دوربین‌های Nikon D۵۰ و DV۰s و Epson RD-۱ هم پشتیبانی می‌کند.

امکانات تنظیم تصاویر نیز شامل این موارد می‌شود: سفیدیابی با یك کلیك، تنظیم رنگ RGB، تنظیم HSV، تنظیم کنتراست و روشنایی تصاویر، بازسازی تصاویر از فایل‌های خام RAW با بهترین کیفیت ممکن، چرخاندن تصویر، استفاده از Auto Level روی تصویر و یکنواخت کردن رنگ‌مایه‌ها.

ابزار HighLight Recovery این نرم‌افزار نیز به کاربر امکان می‌دهد با استفاده از یك میله‌بار متغیر، جزئیات مناطقی از تصویر را که دارای نورهای شدید یا HighLight هستند، به راحتی بازیابی کند.

فیلترهای پردازش Bibble عبارتند از:

Blur، Sharpen، Median Cut، Unsharp mask و تنظیم مقدار Magenta. این نرم‌افزار به‌طور کامل از قابلیت HCC پشتیبانی می‌کند. قیمت نسخه لایت ۶۹ دلار و قیمت نسخه کامل آن ۱۲۹ دلار است.

- SilverFast DCPro

SilverFast DCPro هم به صورت یك برنامه مستقل و هم به صورت Plug-in جانبی ویژه فتوشاپ مورداستفاده قرار می‌گیرد و مخصوص کار با فرمت‌های RAW دوربین‌های حرفه‌ای و نیمه‌حرفه‌ای دیجیتال و دقیقا مبتنی بر نیازهای عکاسان دیجیتال طراحی شده است. این برنامه به عکاسان امکان می‌دهد به صورت مستقیم اطلاعات اصلی دریافتی دوربین را اصلاح کنند و تصاویری با حداکثر جزئیات و کیفیت بسیار بالا را به‌دست آورند. این برنامه ترکیبی از امکانات قدرتمند SilverFast Ai و یك Virtual Light Table یا میز نور مجازی است. میز نور در حقیقت یك وسیله عکاسی است که عکاسان می‌توانند با آن نگاتیوهایشان را بررسی و مدیریت کنند. این نرم‌افزار ابزارهای پیچیده‌ای را نیز برای حذف نویز، دانه‌های تصویر، و سیستم‌های تراز سفیدی ارائه کرده است که البته استفاده از آن‌ها برای عکاسان تازه‌کار کمی مشکل است.

در کنار امکانات مبتکرانه، ابزارهای ساده ویرایش تصویر مثل تغییر دمای رنگی تصاویر و کاهش قرمزی چشم نیز در رابط کاربری این برنامه قرار گرفته است که می‌توانند در مد رنگی ۴۸ بیتی نیز کار کنند. می‌توانید برای فراگیری نحوه کار با این برنامه بسیار قدرتمند علاوه بر راهنمای گام‌به‌گام آن، از آموزش‌های ویدیویی آن که با فرمت QuickTime روی سایت شرکت سازنده قرار دارند استفاده کنید.

- BreezeBrowser

این برنامه یك جستجوگر بسیار قدرتمند برای نمایش و ویرایش سریع تصاویر JPEG و RAW است. مبدل RAW موجود در BreezeBrowser Pro هر تصویر خام RAW را دوبار تبدیل می‌کند: یك‌بار با استفاده از مبدل معمولی و یك‌بار با استفاده از تنظیمات بهینه‌سازی تصویر برای تشخیص جزئیات موجود در HighLightها.

سپس این‌دو تصویر آنالیز می‌گردند و به منظور ایجاد رنگ‌های طبیعی و جزئیات بسیار شفاف در HighLightها با یکدیگر ترکیب می‌شوند و یك تصویر واحد را با کیفیت بسیار خوب ایجاد می‌کنند.

به‌علاوه در هنگام پردازش گروهی می‌توان به طور خودکار تنظیم اعوجاج لنز (lens distortion) را نیز بر روی تعداد زیادی از تصاویر اعمال کرد.

الگوریتم پردازش تصاویر در هنگام تصحیح اعوجاج حاصل از شکست نور در لنزهای مختلف متفاوت است و BreezeBrowser می‌تواند با استفاده از پروفایل‌های جداگانه‌ای که از سوی Thomas Niemann برای لنزهای PT (PTLens) ارائه می‌شود، این عمل را در بهترین حالت انجام دهد. این عملیات تصحیح خودکار اعوجاج تصویر می‌تواند برای تمامی حالت‌های زوم و استاندارد لنز و مخصوص فایل‌های RAW یا فایل‌های تبدیل‌شده به‌طور جداگانه تعریف و اعمال شود.

مدل‌های قابل‌پشتیبانی توسط این نرم‌افزار شامل دوربین‌های بسیار پیشرفته‌ای همچون کانن ۱D MkII، ۲۰۲D، ۱۰D، ۵D، ۳۰۰D، ۳۵۰D EOS-۱Ds MkII،، و الیمپوس و بسیاری از مدل‌های PowerShot نیز می‌شود. همچنین تمامی مدل‌های نیکون، پنتکس، مینولتا و الیمپوس نیز در این مجموعه قرارمی‌گیرند.

BreezeBrowser از یك سازنده پیشرفته HTML نیز برای ساخت صفحات وب و افزودن فهرست راهنمایی از تصاویر به علاوه لینك تصاویر اصلی

بهره‌مند است. نمایشگر این نرم‌افزار می‌تواند به سرعت تصاویر را در حالت تصاویر بندانگشتی به نمایش درآورد و در سریع‌ترین زمان ممکن، ویرایش‌های گروهی‌ای نظیر چرخش تصاویر را انجام دهد.

● قابلیت‌های دیگر این برنامه عبارتند از:

نمایش بسیار پرسرعت تمام صفحه تصاویر با فرمت‌های RAW و JPEG، جستجوگر جدید و بسیار زیبای تصاویر Thumbnail، نمایش یك نمودار هیستوگرام برای اطلاع از وضعیت نوردهی تصویر، چرخش تصاویر RAW بدون افت کیفیت، حفظ اطلاعات EXIF مربوط به فایل‌های RAW حتی پس از تبدیل به فرمت JPEG (درصورتی‌که فایل thm. موجود باشد)، نمایش کامل اطلاعات EXIF حتی اگر فایل thm. موجود نباشد، و امکان ذخیره کامنت روی هر تصویر. نکته آخراین‌که تعداد فایل‌های RAW قابل پردازش در هنگام پردازش گروهی نامحدود است و تنها به فضای هارددیسك محدود می‌شود.

● SilkyPix Developer Studio

این نرم‌افزار یك برنامه خوب برای تنظیم رنگ، تنالیته و سفیدیابی عکس‌های RAW دوربین‌های دیجیتالی است. برخی از کاربران حرفه‌ای معتقدند این نرم‌افزار به مراتب بهتر از پلاگ‌این Camera RAW شرکت ادوبی در نرم‌افزار فتوشاپ CS۲ کار می‌کند. به تازگی نسخه ۸.۰.۲ این نرم‌افزار، ویژه کاربران مکینتاش و نسخه ۸.۰.۲ آن ویژه کاربران ویندوز به بازار آمده است. شما می‌توانید یك نسخه زمان‌دار چهارده روزه این برنامه را قبل از خرید امتحان کنید.

● Adobe Camera RAW

▪ و پلاگ‌این۲۰۰۰ JPEG شرکت ادوبی

در بین تمامی نرم‌افزارهای حرفه‌ای عکاسی دیجیتال هیچ‌کدام به اندازه این دو محصول شناخته شده نیستند و پیش ازاین بارها درباره این دو توضیح داده‌ایم. از آنجا که از نسخه CS این قابلیت‌ها به‌همراه خود نرم‌افزار فتوشاپ ارائه می‌شوند، در اینجا به معرفی پلاگ‌این مخصوص فتوشاپ نسخه ۷ که فاقد آن‌ها هست می‌پردازیم. پلاگ‌این Adobe Camera RAW یك قابلیت جداگانه است که می‌تواند فایل‌های RAW دوربین‌های دیجیتال را در داخل نرم‌افزار فتوشاپ باز نماید و آن‌را ویرایش کند. نسخه بروزرسانی شده این پلاگ‌این تنها با نسخه‌های بالاتر فتوشاپ مثل CS و CS۲ کار می‌کند. این پلاگ‌این که هر چند وقت یك‌بار بروزرسانی می‌شود و روی سایت شرکت ادوبی در دسترس عموم قرار می‌گیرد، شامل دوربین‌های بسیار جدید نیز می‌شود.

پلاگ‌این Camera RAW به شما امکان می‌دهد تصاویر RAW را با عالی‌ترین تنالیته رنگی تبدیل کنید و در بین همتاهای خود بالاترین جزئیات تصویر را تشخیص می‌دهد. پلاگ این JPEG۲۰۰۰ این شرکت هم برای ایجاد یك فرمت Loosless از JPEG معمولی به‌کار می‌رود که در شماره قبل ماهنامه شبکه به‌طور مفصل درباره آن توضیح دادیم. پلاگ‌این ACR و همچنین پلاگ‌این جانبی JPEG ۲۰۰۰ برای نرم‌افزار فتوشاپ نسخه ۷ به قیمت ۹۹ دلار و از سایت Adobe.com قابل دریافت است.● Microsoft RAW Viewer

Microsoft RAW Image Thumbnailer and Viewer یك نرم‌افزار جانبی رایگان برای سیستم‌عامل ویندوز اکس‌پی است که امکان نمایش، مدیریت، و چاپ عکس‌های RAW دوربین‌های Canon و Nokin را فراهم می کند. این نرم‌افزار برای عکاسان دیجیتالی مزایای فراوانی دربردارد که عبارتند از:

▪ کیفیت بالای تصاویر: این نرم‌افزار برای دستیابی به بالاترین درجه ممکن در صحت رنگ‌ها و جزئیات، از توابع مخصوص شرکت‌های سازنده استفاده می‌کند.

▪ برترین کیفیت رنگ: سیستم مدیریت رنگ (ICM) ویندوز برای ارائه تصویر در صحیح‌ترین فضای کاری ممکن، برای هر عکس همان فضای کاری را انتخاب می‌کند که خود کاربر آن‌را در هنگام عکاسی انتخاب کرده‌است.

▪ سادگی در کار: فضای کاری این نرم‌افزار تفاوت چندانی با فضای کاری معمول خود ویندوز ندارد و کاربران عادی با آشنایی کم و یا حتی بدون آشنایی با آن هم می‌توانند به سادگی از آن بهره ببرند.

▪ سرعت بالا: این برنامه با استفاده از پردازش‌های پشت‌پرده و پاره‌ای تکنیك‌های داخلی، پیش نمایشی سریع از تصاویر خام را ارائه می‌دهد. حتی در مورد تصاویر بزرگ هم به همین شکل است.

▪ سیستم عامل‌های قابل استفاده برای این برنامه عبارتند از: Windows XP، Windows XP SP۲، Windows XP Home Edition، Windows XP Professional N، و Windows XP Tablet PC Edition. البته در هرحال وجود سرویس‌پك ۲ برای همه این‌ها ضروری است. نسخه‌های دیگر ویندوز برای کار با این برنامه پیشنهاد نمی‌شود.

● Corel RawShooter Essential

Corel RawShooter Essential یك برنامه رایگان عکاسی دیجیتال است. و کاربران را قادر می‌سازد به‌طور خودکار حتی فایل‌های گروهی RAW با اندازه‌های بزرگ را نیز وارد کنند و به‌وسیله ابزارهای قدرتمند آن (که تا امروز قیمت گزافی داشته‌اند) فایل‌های تصویری خود را تبدیل نمایند.

RSE ۲۰۰۵ با نرم‌افزارهای حرفه‌ای گرافیکی همچون Corel&#۰۳۹;s Paint Shop Pro، Paint Shop Pro Studio، Paint Shop Photo Album و Corel PHOTO-PAINT هماهنگ است.

این نرم‌افزار به کاربران حرفه‌ای عکاسی در هر سطحی که باشند امکان می‌دهد تصاویرشان را به بهترین حالت، مشاهده و دسته‌بندی کنند و فایل‌های RAW را نیز به صورت گروهی پردازش نمایند.

قابلیت‌های ویرایشی این نرم‌افزار شامل پردازش حرفه‌ای تصحیح رنگ و نوردهی و نیز بالا بردن وضوح و کاهش نویز تصاویر می‌شود. فایل‌های نهایی با فرمت TIFF یا JPEG ذخیره می‌شوند که به راحتی می‌توانند در نرم‌افزارهای ویرایشی دیگر، باز و استفاده شوند.

● PhotoRescue

مطمئنا هرگز برنامه‌ای از این ساده‌تر پیدا نخواهید کرد. PhotoRescue می‌تواند تصاویر گرفته شده را به صورت بدانگشتی با کیفیت بسیار بالایی روی صفحه نمایش نشان دهد. نسخه دوم این برنامه می‌تواند تصاویر موجود در حافظه‌های بسیار بزرگ‌تر را هم به همین صورت به‌نمایش بگذارد. در این برنامه از ۱۲ الگوریتم متفاوت نمایش تصویر استفاده شده است تا بتواند با بالاترین سرعت ممکن، اطلاعات موجود روی حافظه‌های بسیار حجیم را بررسی و پردازش کند و در سریع‌ترین زمان ممکن تمام اجزای آن‌ها را به نمایش درآورد. PhotoRescue می‌تواند تمامی فرمت‌های فایلی را شناسایی کند. اما در حقیقت الگوریتم‌های پیشرفته این نمایشگر تصاویر، روی چهار فرمت TIFF،GIF، JPEG و BMP متمرکز شده‌اند.

با استفاده از عملیات بروزرسانی این برنامه نیز می‌توانید از آخرین فرمت‌های قابل پشتیبانی CRW، NEF، ORW و MRW و بسیاری از فرمت‌های ویدیویی استفاده کنید. حتی در برخی موارد می‌توانید با این برنامه فایل‌های تصویری را نیز که ایرادات کوچکی دارند باز کنید.

PhotoRescue۲.۰ به صورت یك نسخه ساده‌شده خانگی و یك نسخه پیشرفته برای هر دو سیستم عامل ویندوز و مکینتاش موجود است و در هر یك از این نسخه‌ها، پشتیبانی از بسیاری زبان‌های متداول گنجانده شده‌است که متاسفانه شامل زبان فارسی نمی‌شود. قیمت نسخه کامل این برنامه شامل PC Expert و Mac OS X Expert سی ونه دلار است.

● ToneUP ۲.۰ ؛ برای نیکون DV۰

این برنامه همانطور که از نام آن برمی‌آید، مخصوص دوربین حرفه‌ای نیکون DV۰ ارائه شده است و می‌تواند وظایف بسیار زیادی را انجام دهد. ToneUp ۲.۰ می‌تواند به صورت مستقیم از کابل USB دوربین نیکون DV۰ منحنی‌های تصویری (Curves) را دریافت یا ارسال کند، منحنی‌های تصویری را به مرکز داده‌های آنلاین نیکون ارسال نماید، و یا از آنجا دریافت کند، نام‌های اختصاصی این منحنی‌های خاص را روی بخش اطلاعات کاربری دوربین حفظ کند، به صورت خودکار بروزرسانی‌شود، منحنی‌های رنگی را ذخیره و فراخوانی کند، فایل‌های خاص این دوربین یعنی NEF را دریافت نماید و به صورت دسته‌ای به فایل‌های JPEG و یا TIFF تبدیل کند، میزان اشباع رنگ‌ها، تراز سفیدی و Channel mixer را به طور خودکار تنظیم کند، هر نوع منحنی خاص را به یك فایل RAW نیکون پیوند بزند و یا از آن حذف کند، و تصاویر را با یك هیستوگرام RGB زنده نمایش دهد. این برنامه تنها مخصوص یك دوربین ارائه شده است، اما قیمت ده‌دلاری آن برای یك دوربین با چنین امکاناتی کاملا مناسب است.

● Pixagent ITP ۲.۰

این برنامه یك سرور FTP ساده و جمع و جور را برای تجهیزاتی همچون Nikon WT-۱ ارائه می‌کند. اما علاوه بر کاربرد آن به عنوان یك سرور FTP، می‌توان از امکانات بسیار زیاد این برنامه به عنوان یك برنامه مدیریت تصاویر نیز استفاده کرد. Pixagent ITP ۲.۰ در حقیقت ادامه نرم‌افزار PocketITP ۱.۰ است که با همان امکانات و مخصوص کامپیوترهای جیبی یا PocketPCها ارائه شده بود.

PocketITP ۱.۰ هم از همان موتور جستجویی استفاده می‌کند که برادر بزرگ‌تر آن نیز تغییرات بسیار ناچیزی روی رابط کاربری آن انجام داده‌است تا بتواند به راحتی روی نمایشگرهای کوچك به نمایش درآید. این نسخه از برنامهPocketITP امکان ویرایش ساده تصاویر روی PocketPCها را به صورت بی‌سیم فراهم می‌کند و نیاز به یك لپ‌تاپ را کاملا برطرف می‌سازد. به‌علاوه، می‌تواند به کاربران در حفظ و نگهداری تصاویرشان کمك کند و با انتقال و مدیریت یك کپی از تصاویر موجود روی دوربین به کامپیوتر جیبی، امنیت این اطلاعات را در اتفاق‌های ناگهانی بالاتر می‌برد.

Pixagent ITP ۲.۰ نیز می‌تواند چنین امکاناتی را روی یك کامپیوتر خانگی یا لپ‌تاپ در اختیار کاربران قراردهد. در این برنامه علاوه بر امکان مدیریت فایل‌های دریافت شده به صورت بی‌سیم، امکاناتی برای ویرایش خودکار تصاویر نیز در نظر گرفته شده است. پیش‌نمایش تصاویر و آنالیز نوع نوردهی در آن‌ها، نمایش پی‌درپی زنده تصاویر، و یکسان‌سازی کارت حافظه با حافظه روی کامپیوتر (synchronisation) از دیگر امکانات این برنامه است. پاره‌ای امکانات گسترده دریافت و ارسال بی‌سیم فایل‌ها نیز موجب آسان‌تر شدن استفاده از این برنامه با دوربین‌های جدیدی است که دارای قابلیت Wi-Fi می‌باشند.

● Noise Ninja ۲.۰

این برنامه یکی از نرم‌افزارهای بسیار معتبر در دنیای عکاسی دیجیتال به شمار می‌آید. Noise Ninja ۲.۰ می‌تواند نویزهای عادی، نویزهای حاصل از بالابردن حساسیت HSO تصاویر و نیز نویزهای حاصل از عملیات اسکن نگاتیوها و عکس‌های دیجیتالی را از روی تصاویر حذف کند. این برنامه که شرکت معتبر PictureCode of Austin آن‌را پشتیبانی و عرضه می‌کند، برای تشخیص و حذف نویزهای موجود در تصاویر از یك نظریه معتبر در علم ریاضی به نام نظریه موج یا wavelet theory بهره می‌گیرد. در مقایسه با دیگر برنامه‌های حذف نویز تصاویر، Noise Ninja ۲.۰ می‌تواند در حذف نویزهای تصویری و حفظ وضوح و جزئیات تصویر کیفیت بهتری ارائه‌دهد و نتیجه کارکرد آن تا چهار برابر سریع‌تر از دیگر نرم‌افزارهای این گروه است.

این برنامه به‌صورت خاص در مورد تصاویری که در اثر بالا بردن حساسیت حسگر در دوربین‌های دیجیتال دارای نویز زیاد هستند، کاربرد فوق‌العاده‌ای ارائه می‌دهد. Noise Ninja ۲.۰ برای عکاسان ورزشی، خبرنگاران و عکاسانی که مجبور به عکاسی در نور کم هستند، بسیار سودمند است.

این برنامه در دو نسخه ارائه می‌شود؛ نسخه حرفه‌ای این برنامه امکان پشتیبانی از فایل‌های شانزده بیت را دارد و می‌تواند عملیات نویززدایی را به صورت دسته‌ای نیز انجام دهد و قیمت آن ۶۹ دلار است. اما نسخه خانگی آن که تنها فایل‌های هشت بیتی را پشتیبانی می‌کند و عمل پردازش فایل‌ها را به صورت یك به یك انجام می‌دهد، قیمتی معادل ۲۹ دلار دارد.

● PFS Image Darkroom

این برنامه از کلیه فایل‌های RAW دوربین‌های Canon EOS DSLR مثل D۳۵۰ ،۰۲D و ۱ Ds MKII پشتیبانی می‌کند و می‌تواند با پردازش بسیار سریع فایل‌های سنگین RAW این دوربین‌ها تا حد زیادی در وقت صرفه‌جویی کند.

البته عملیات پردازش تصاویر در این برنامه به طور کامل همانند دیگر برنامه‌های مبدل انجام می‌گیرد. اما می‌تواند با پردازش فایل‌های RAW یا مجموعه‌ای از این فایل‌ها در هنگام نمایش یك فایل پردازش شده، سرعت کار را به میزان قابل توجهی افزایش دهد. در این برنامه امکاناتی از قبیل پیش‌نمایش تغییرات اعمال‌شده روی تصاویر، ارائه بهترین تنظیمات برای هر تصویر به صورت خودکار، و امکان پردازش دسته‌ای فایل‌ها ارائه شده است.

آزمایش‌های انجام شده با یك کامپیوتر پنتیوم ۴، با سرعتی معادل ۵/۲ گیگاهرتز و مقدار حافظه جانبی ۵۱۲ مگابایت روی یك سری فایل‌های خام دوربین EOS ۳۰۰D به تعداد ۴۰۰ عکس، نشان داده است که تبدیل‌کردن این فایل‌ها به فرمت TIFF شانزده بیتی با اطلاعات کامل IPTC و ICC تنها

هشتاد دقیقه زمان احتیاج دارد.

نسخه ۵/۱ این برنامه از پاره‌ای قابلیت‌های ویرایشی نیز برخوردار است که از آن جمله می‌توان به تنظیمات خودکار و دستی Level ها، اشباع و روشنایی رنگ‌ها، فیلترهای بالابردن وضوح یا Unsharp Mask، تغییر اندازه تصاویر و آماده‌سازی برای وب اشاره کرد. قابلیت آخری به این شکل کار می‌کند که کاربر مقدار حجم خروجی فایل را برحسب مورد استفاده آن تعیین می‌کند و برنامه کیفیت خروجی را به حدی کاهش می‌دهد که حجم فایل به آن مقدار برسد. همچنین امکان افزودن انواع قاب‌ها و فریم‌های گرافیکی به تصاویر هم فراهم‌شده و قابلیت فوق‌العاده کاهش نویز نیز به این برنامه افزوده شده است.

● Cam۲pc

Cam۲pc یك انتقال‌دهنده فایل‌های دوربین‌های دیجیتال به کامپیوترهای خانگی است. اما در حقیقت یك برنامه همه‌کاره عکاسی محسوب می‌شود. شهرت این برنامه به کاربرد ساده آن است. به‌علاوه، تقریبا تمامی جوانب کاربردی این نوع نرم‌افزارها را دربرمی‌گیرد. دریافت و انتقال فایل از دوربین‌ها، جستجو و مدیریت فایل‌ها، ویرایش تصاویر، و به اشتراك‌گذاری آن‌ها از جمله قابلیت‌های این برنامه است. Cam۲pc در سال ۲۰۰۴ با افزودن قابلیت پردازش و مدیریت فایل‌های RAW به مجموعه امکانات خود یکی از نامزدهای دریافت برترین نرم‌افزار Shareware Industry Awards شد.

این برنامه که از لحاظ کاربردهای عکاسی می‌تواند با فوتوشاپ برابری کند، قابلیت‌های بسیار گسترده‌ای را برای فایل‌های RAW ارائه کرده است که از جمله می‌توان به تراز سفیدی، کنترل اشباع رنگ‌ها، و تنظیم وضوح عکس اشاره کرد. برخلاف بسیاری از نرم‌افزارها در این رده، Cam۲pc می‌تواند فایل‌های خروجی با عمق رنگ ۴۸ بیت هم ایجاد کند که از نرم‌افزاری در این حد، بسیار عجیب است. می‌توانید نسخه ۴/۴ این برنامه را از سایت سازنده دریافت کنید. البته نسخه آزمایشی این برنامه سی‌روزه است و برای استفاده همیشگی از آن باید سی دلار بپردازید.● DxO Optics Pro ۲.۰

DxO Optics Pro یك نرم‌افزار عکاسی دیجیتال است که می‌تواند به طور تخصصی، برخی تصحیحات اصلی را روی تصاویر اعمال کند. تصحیح اعوجاج تصاویر، Vignetting، محو بودن تصاویر و chromatic aberration از جمله این امکانات است. طراحی مدولار این برنامه به عکاسان امکان می‌دهد، کارایی ابزارها و تجهیزات دیجیتال خود را افزایش دهند.

به‌عبارت دقیق‌تر این‌که، DxO Optics Pro می‌تواند در شرایط نامساعد عکاسی، به کمك عکاسان دیجیتال بیاید و کیفیت عکس‌های آن‌ها را افزایش دهد. این برنامه می‌تواند عکسبرداری با دیافراگم‌های باز، فاصله‌های کانونی بی‌نهایت در هنگام زوم، نور کم محیط، و یا استفاده از حسگرهایی با فرمت عریض را ساده‌تر کند. هم‌اکنون عکاسان دیجیتال می‌توانند با این برنامه از حداکثر امکانات دوربین‌های گرانقیمت DSLR خود و نیز لنزهایی که روی آن‌ها قرار دارند استفاده کنند.

این برنامه که در ابتدا تنها از دوربین‌های Canon ۱۰D، Nikon D۱۰۰ و Digital Rebel پشتیبانی می‌کرد، از اواخر تابستان ۲۰۰۴ می‌تواند دوربین‌های SLR دیجیتال Canon ۱D MkII و ۱Dsو دوربین Nikon D۲H را نیز پشتیبانی کند. نکته جالب‌توجه این نرم‌افزار این است که می‌توان تمامی تنظیمات لنز این برنامه را به صورت همزمان روی فرمت JPEG و RAW تصاویر اعمال نمود.

● PTLens

PTLens در حقیقت به عنوان یك Plug-in جانبی برای نرم‌افزار فتوشاپ ارائه شده است. اما یك رابط کاربری جداگانه و مستقل نیز دارد و برای تصحیح اعوجاج در تصاویر، مورد استفاده قرار می‌گیرد. اساسا این برنامه برپایه برنامه‌های ساخت پانوراما عمل می‌کند و خاص سیستم‌عامل‌های ویندوز نسخه ۲۰۰۰ و اکس‌پی ارائه می‌شود. آخرین نسخه این برنامه، علاوه بر تصحیح اعوجاج حاصل از لنز یا Barrel Distortion می‌تواند تصحیحات مربوط به vignetting یا جابه‌جایی در ثبت رنگ‌ها، امکاناتی برای تصحیح chromatic aberration در تصاویر و نیز امکاناتی برای بهبود کیفیت تصاویری که با لنزهای فیش‌آی گرفته شده‌اند را ارائه می‌کند.

تصحیحات انواع اعوجاج در این برنامه به صورت خودکار انجام می‌شود. کافی است یك فایل را در این برنامه باز نمایید و کلید OK را کلیك کنید. PTLens به سرعت اطلاعاتEXIF تصویر گرفته شده را می‌خواند و آن را با یك مرکز اطلاعاتی که شامل پارامترهای تصحیح اعوجاج است، مقایسه می‌کند و نهایتا پارامترهای حذف اعوجاج را اعمال می‌نماید. این برنامه یکی از بهترین نرم‌افزارهای رفع اعوجاج تصویر محسوب می‌شود و به صورت رایگان قابل دریافت است.

- dpMagic

dpMagic یك پوسته الحاقی ویندوز (Windows Shell extension) به شمار می‌رود که می‌تواند از جستجوگر ویندوز (Windows Explorer) برای نمایش فایل‌های RAW دوربین‌های دیجیتال استفاده کند.

این برنامه به جستجوگر ویندوز امکان می‌دهد با فایل‌های RAW ویندوز، همچون دیگر فایل‌های گرافیکی‌ای که توسط این سیستم عامل پشتیبانی می‌شود (مثل JPEG یا BMP)، رفتار کند.

dpMagic می‌تواند کار با فایل‌های خام RAW در ویندوز را به میزان قابل‌توجهی ساده کند. پیش‌نمایش عکس‌ها با تصاویر نمونه کوچك، پیش نمایش تصاویر کامل، نمایش پی‌درپی، توضیحات اضافی برای ابزارها با Tooltipها و نمایش مشخصات فایل‌ها در file properties و تنظیم عملکرد dpMagic از طریق control panel، از جمله قابلیت‌های این برنامه است.

فرمت‌های قابل پشتیبانی این دوربین شامل Canon CRW و Kodak KDC، CR۲ و Pentax PEF، Olympus ORF، Nikon NEF، Minolta MRW، DCT و Sigma X۳F(مدل‌های قدیمی و جدید) می‌شود و دیگر فایل‌های گرافیکی معمول می‌شود. می‌توانید یك نسخه رایگان از این برنامه را از سایت سازنده دریافت کنید و یا dpMagic Plus را با قیمتی برابر ۹۵/۹ دلار تهیه کنید.

- Shortcut PhotoClean

Shortcut PhotoClean یك برنامه گرانقیمت مخصوص ترمیم و بهبود تصاویر در ویندوز و مکینتاش است. تقریبا هر نوع تصویری که هر یك از دوربین‌های دیجیتال ثبت کرده است می‌تواند با این برنامه بهبود یابد.

PhotoClean این امکان را به کاربر می‌دهد که به سرعت و به شکلی موثر سایه‌های موجود در تصویر، نویزها، تاثیرات حاصل از تبدیل و پردازش JPEG، قرمزی چشم و پیکسل‌های مرده عکس را حذف کند و تنظیمات رنگ و نوردهی را تصحیح نماید.

همچنین امکاناتی برای ترمیم پوست در عکس‌های پرتره، تنظیم وضوح عکس و بسیاری تنظیمات دیگر نیز در این برنامه گنجانده شده است. از طرفی عکس‌های ثبت شده با دوربین‌های تلفن‌های همراه هم که عموما دارای کیفیت پایینی هستند، می‌توانند از طریق تنظیمات ساده این برنامه به تصاویر قابل چاپ تبدیل شوند.

معمولا قیمت پایین این برنامه کاربران را به اشتباه می‌اندازد. اما دقت داشته باشید که این برنامه از سطحی بالاتر از استاندارد برخوردار است و در بسیاری از موارد بسیار حرفه‌ای عمل می‌کند. نسخه آزمایشی این برنامه از سایت سازنده آن قابل دریافت است و نسخه کامل آن هم قیمتی برابر ۴۹ دلار دارد.(نشانی)

- NeatImage

NeatImage اساسا یك فیلتر ضدنویز است که برای کاهش نویز تصاویر حاصل از دوربین‌های دیجیتال به کار می‌رود. با این حال به عنوان یك برنامه مستقل و Plug-in جانبی فتوشاپ به کار می‌رود. دارندگان دوربین‌های دیجیتال حرفه‌ای و خانگی در تمامی سطوح کاربردی و نیز کاربرانی که از روش اسکن کردن نگاتیوهای آنالوگ برای به‌دست آوردن تصاویر دیجیتال استفاده می‌کنند می‌توانند از این ابزار بهره‌برداری نمایند.

NeatImage به خوبی می‌تواند نویزهای حاصل از حساسیت بالای ISO دوربین‌های دیجیتال، دانه‌های موجود در تصاویر اسکن شده از فیلم‌های حساسیت بالا (بالاتر از ۲۰۰ ASA) و تاثیرات حاصل از فشرده‌سازی فرمت‌های Loosy از جمله JPEG را کاهش دهد و با تنظیم رنگ‌ها و وضوح تصویر در حد بهینه، تصاویر بهتری را تهیه کند.

این برنامه برای عکاسانی که در زمینه‌های ورزشی، عکاسی در شب و عکاسی سوژه‌های بسیار پرتحرك فعالیت دارند، یك برنامه ضروری به حساب می‌آید. ضمنا NeatImage می‌تواند با استفاده از پروفایل‌های سفارشی آماده برای دوربین‌ها و اسکنرهای مختلف زمان انجام تصحیحات را به حداقل زمان ممکن برساند. نسخه‌های خانگی و حرفه‌ای این برنامه به صورت کامل و آزمایشی روی وب سایت شرکت سازنده موجود است.

● Fred Miranda&#۰۳۹;s Canon ۱D MarkII CS Pro

▪ پلاگ‌این مخصوص فتوشاپ

اجازه بدهید در همین ابتدا این Plug in را CSPro بنامیم. CSPro یك پلاگ‌این جانبی است که فناوری واضح‌سازی (Sharpening) آن دقیقا متناسب با فایل‌های حاصل از دوربین SLR دیجیتال Canon ۱D Mark II طراحی شده است. این برنامه با فایل‌های JPEG که مستقیما از دوربین Canon ۱D MarkII دریافت می‌شوند و نیز فایل‌های TIFF و JPEG پردازش شده از فایل‌های RAW این دوربین هماهنگ شده است. این برنامه امکانات متنوعی را در اختیار کاربران قرار می‌دهد که می‌توان به افزایش وضوح بدون ایجاد هاله‌های رنگی در لبه‌ها (Haloless Sharpening)، افزایش وضوح لبه‌های رنگی (edge-sharpening)، افزایش وضوح روشنایی (luminance sharpening) و بسیاری امکانات دیگر اشاره کرد.

ضمن این‌که می‌توان تمامی این تنظیمات را در دو حالت حساسیت ISO پایین و بالا به طور جداگانه انجام داد. این تنظیمات می‌توانند در مورد تمامی وضعیت‌های عکسبرداری از جمله پرتره‌ها، تصاویر مناظر و عکاسی از طبیعت بی‌جان که به‌ویژه در حساسیت‌های بالاتر از ۴۰۰، عکسبرداری شده‌اند اعمال گردند.

این برنامه می‌تواند بدون ایجاد هرگونه اثرات جانبی یا نویز به تصاویر Canon ۱D MarkII وضوح این عکس‌ها را بالا ببرد. پلاگ این Canon ۱D MarkII CS Pro با نسخه‌های ۶ به بالای برنامه فتوشاپ سازگار است و می‌تواند مورداستفاده برنامه Photoshop Elements مخصوص ویندوز و مکینتاش نیز قرار بگیرد.

● Pixingo PhotoFirst

این نرم‌افزار گرانقیمت مکینتاشی یك برنامه جامع عکاسی است که می‌تواند تمامی وظایف این‌گونه برنامه‌ها را به صورت یکپارچه انجام دهد. مدیریت فایل‌ها، حاشیه‌نویسی، تبدیل فایل‌های خام RAW ، انجام‌دادن عملیات مقایسه‌ای بین تصاویر، بهبود، و ایجاد بالاترین کیفیت ممکن از عکس‌های دیجیتالی، از مهم‌ترین مشخصه‌های این نرم‌افزار هستند.

این برنامه به شکلی باور نکردنی می‌تواند در یك زمان با صدها فایل مختلف کار کند و سرعت انواع پردازش‌های ثانویه (post-production) روی عکس‌های دیجیتالی را کاهش دهد. دوربین‌های مورد پشتیبانی این برنامه عبارتند از: ۱DS،D۶۰،D۳۰ ، Canon ۱D و Fuji FinePix S۲ Pro ، D۱۰۰ ، D۱۰۰ ، Nikon D۱، Minolta DiMAGEV، و D۱H و Olympus E۲۰، D۱X و Sigma SD، البته دوربین‌های Kodak ۴۱n, ۴۱nx و نیز Nikon D۲H به زودی به این فهرست اضافه خواهند شد.

● ShotKeeper

این برنامه به کاربر امکان می‌دهد در پوشه‌های حجیم تصاویر دیجیتال خود به راحتی جستجو کند و فایل‌های رو به افزایش این پوشه‌ها را به سادگی مدیریت و دسته‌بندی نماید. رابط کاربری ساده این برنامه می‌تواند دریافت فایل از دوربین‌های دیجیتالی و رده‌بندی آن‌ها را در کمترین زمان ممکن انجام دهد. عملیات رده‌بندی فایل‌ها در این برنامه تنها با یك کلیك انجام می‌گیرد. این برنامه همچنین می‌تواند تنها با یك کلیك عملیات چرخاندن تصاویر را بدون هیچ‌گونه افت کیفیتی انجام دهد.

از امکانات ساده این برنامه می‌توان به ابزارهای ساده، اما قدرتمند انتخاب تصاویر، گرفتن نسخه پشتیبان از تصاویر بر روی دیسك سخت و خروجی فایل‌های گرافیکی با فرمت‌ها و اندازه‌های گوناگون اشاره کرد. پشتیبانی از فایل‌های خام RAW تقریبا برای تمامی دوربین‌های مشهور از جمله Canon ۱D MKII نیز از دیگر امکانات این نرم‌افزار عکاسی است.

یك عکاس حرفه‌ای مشهور به نام Anders Molin در حال حاضر این برنامه را عرضه و پشتیبانی می‌کند و بسیاری از عکاسان خوب جهان نیز آن‌را

مورد استفاده قرارداده‌اند. البته تنها نسخه ویندوزی آن در دسترس است.● Capture One DSLR

یك‌DSLR ، یك نرم‌افزار، یك پردازش و یك تصویر کامل. Capture One، نرم‌افزار همه‌کاره و ساده Phase One است که برای رقابت با نرم‌افزارهای بسیار حرفه‌ای ویرایش تصویر که از دوربین‌های Canon EOS ۱D/۱Ds و Nikon D۰۰۱/D۱X پشتیبانی می‌کنند، طراحی شده است. پردازش تصویر با الگوریتم بسیار مشهور Phase One موجب می‌شود کیفیت تصاویر پردازش شده RAW در این برنامه به شکل قابل توجهی بالاتر از عکس‌هایی باشد که به طور عادی با نرم‌افزارهای مخصوص همین دوربین‌ها به‌دست می‌آید. شرکت PhaseOne در زمینه سخت‌افزاری هم یکی از برترین‌های دنیا به شمار می‌رود و به تازگی پك دیجیتال ۳۹ مگابایتی خود را برای دوربین‌های فوق‌حرفه‌ای ارائه کرده است.

● Breeze DSIR Remote Pro

این برنامه به کاربر امکان می‌دهد دوربین (SLR) دیجیتال (Canon EOS-۱D، EOS-۱DS، EOS ۱۰D، ۳۰۰D و Rebel Digital) خود را از طریق اتصال یك کابل FireWire یا USB از داخل کامپیوتر خود کنترل کند و از داخل کامپیوتر پیش‌نمایش تصاویر گرفته شده را با بالاترین کیفیت ممکن مشاهده نماید. ضمن این‌که از طریق این برنامه می‌توان کنترل بی‌نظیری روی تنظیمات نوردهی دوربین در حال کار داشت.

فراهم کردن امکان کار با دوربین از فواصل دورتر، انتقال مستقیم عکس‌های ثبت شده به حافظه کامپیوتر شخصی و امکان انتقال بلافاصله آن‌ها روی یك حافظه مجازی همچون وب، افزودن خودکار اطلاعات IPTC به تصاویر به محض دریافت فایل، پیش نمایش تصاویر در دو حالت سیاه و سفید و رنگی، و نیز امکان نمایش عکس‌های گرفته شده به مشتری‌ها در طی زمان عکسبرداری، از امکانات گسترده این برنامه به شمار می‌روند. DSLR Remote Pro مخصوص سیستم‌عامل ویندوز طراحی شده و نسخه آزمایشی آن پانزده روزه است.

● YarcPlus Canon RAW Convertor

این برنامه، می‌تواند فایل‌های خام دوربین‌های Canon D۳۰ و D۶۰ را به سرعت، ساده و به‌صورت بسیار موثر نمایش دهد و تبدیل کند. نسخه تکمیل‌شده نرم‌افزار Yarc Canon Conversion یك رابط کاربری کاملا جدید و نیز فناوری منحصربه‌فرد کاهش تاثیرات فشرده‌سازی یا Artifact ARF (Reduction Filter Technology) را ارائه داده است.

برخی از امکانات این برنامه عبارتند از: پشتیبانی از تمامی فرمت‌های RAW دوربین‌های کانن، افزایش سرعت تبدیل فایل‌های خام D۳۰، موتور نمایش بهبودیافته که برای فایل‌های دوربین D۳۰ بسیار عالی عمل می‌کند، امکان انتخاب نقطه خنثی برای تنظیمات تراز سفیدی، امکان تنظیمات دسته‌ای تراز سفیدی با استفاده از کارت‌های خاکستری، چرخش تصاویر بدون افت کیفیت، خط فرمان اختیاری برای اسکریپت نویسی و انجام خودکار فرامین، تبدیل فایل‌های خام به فایل‌های PNG مخصوص وب، افزودن هرگونه اطلاعات ICC/ICM به پروفایل فایل‌های تبدیل شده .TIFF

● SharpRAW

SharpRAW تنها نرم‌افزاری است که از فناوری شبکه عصبی برای درون‌یابی (interpolation) اطلاعات خام فایل‌های عکس دیجیتال استفاده می‌کند و خاص ویندوز است. این فناوری امکان دستیابی به بالاترین کیفیت ممکن و پایین‌ترین سطح نویز در تصاویر را فراهم می‌سازد. SharpRAW می‌تواند فایل‌های Minolta MRW، Canon CRW، Nikon NEF و Olympus ORF را پردازش کند. به‌علاوه، SharpRAW می‌تواند عمل پردازش Levelها، تصحیح رنگ و ترمیم اعوجاج را روی فایل‌های JPEG و BMP نیز انجام دهد. خروجی حاصل از SharpRAW شامل فایل‌های BMP، JPEG و PSD چهل‌وهشت بیتی می‌شود.

از امکانات این برنامه می‌توان به چهار روش مختلف درون‌یابی فایل‌های RAW، دو روش تراز سفیدی خودکار، تصحیح اعوجاج تصاویر، تغییر اندازه تصاویر با استفاده از کنترل‌کننده‌های پرسپکتیو و پردازش دسته‌ای تصاویر اشاره کرد.

● OnTrack EasyRecovery

آیا تاکنون به دلایلی مانند حذف اتفاقی تصاویر، ویروس‌های کامپیوتری، آسیب دیدن کامپیوتر در اثر نوسانات برق یا شوك‌های الکتریکی، خرابی

برنامه‌های نرم‌افزاری، بالا نیامدن سیستم‌عامل کامپیوتر و ... عکس‌های حیاتی روی کامپیوترتان را از دست داده‌اید؟

ادامه دادن این فهرست می‌تواند به شما یادآوری کند که خطر همیشه در کمین عکس‌های بسیار مهم شماست و همچنین به شما گوشزد می‌کند که همیشه باید از یك برنامه مخصوص بازگرداندن تصاویر و فایل‌های حیاتی روی کامپیوتر خود استفاده کنید. با OnTrack EasyRecovery می‌توانید به سرعت فایل‌های از دست رفته خود را بازگردانید.

● Scott Photo Studio

نرم‌افزار Scott Photo Studio برای افزایش کارآیی محیط کاری عکاسانی که از دوربین‌های PowerShot کانن استفاده می‌کنند، طراحی شده است. با این برنامه می‌توانید به سرعت در بین فایل‌هایJPG، CRW وTIFF جستجو کنید و از امکاناتی نظیر ارزیابی سریع تصاویر، انتخاب، ترمیم و تبدیل آن‌ها بهره‌مند شوید. دوربین‌هایی که این برنامه پشتیبانی می‌کند عبارتند از:D۳۰ EOS، G۲ Powershot، G۱، S۴۰، S۳۰ و .Pro۰۹ IS انواع پردازش‌هایی که می‌توان با این برنامه روی تصاویر CRW انجام داد نیز عبارتند از: تنظیم تراز سفیدی، کنتراست، اشباع رنگ‌ها، افزایش وضوح تصاویر، امکان نمایش کامل تصاویر در اندازه‌های بزرگ برای افزایش دقت در انتخاب نقطه تراز سفیدی، چرخش تصاویر JPEG بدون افت کیفیت، فیلتر Unsharp Mask برای تبدیل فایل‌های CRW به JPEG و امکان گرفتن خروجی تصاویر با عمق رنگ ۲۴ و ۴۸ بیت.

● Exif Reader

Exif Reader یك برنامه مخصوص ویندوز است که می‌تواند اطلاعات موجود در یك فایل گرافیکی را آنالیز کند و نمایش دهد. برای مثال، سرعت شاتر دوربین، وضعیت فلاش در هنگام عکسبرداری، فاصله فوکوس و اطلاعاتی از این دست را می‌توان توسط این برنامه مشاهده کرد. Exif Reader می‌تواند بسیاری از فایل‌های JPEG ساخته شده با دوربین‌های دیجیتال را بشناسد و اطلاعات آن‌ها را آنالیز کند. این برنامه به صورت رایگان از سایت شرکت سازنده قابل دریافت است.

● Quantum Mechanic و Photo Mechanic

این پلاگ‌این یکی از معروف‌ترین و شناخته‌شده‌ترین پلاگ‌این‌های جانبی برنامه فتوشاپ است که برای زدودن نویز از تصاویر دیجیتالی و اسکن‌های نگاتیوهای آنالوگ مورد استفاده قرار می‌گیرد. نسخه جدید این پلاگ‌این قابلیت‌های زیادی را ارائه کرده است که از آن جمله می‌توان به کنترل‌کننده‌های وضوح و کنتراست تصویر، یك پنجره پیش‌نمایش بزرگ تصویر، و امکان پشتیبانی از فایل‌های ۴۸ بیت در فتوشاپ ۵ اشاره کرد. ضمنا قابلیت despeckle luminance در این نسخه جدید می‌تواند نویزهای حاصل از بالا بردن حساسیت ISO حسگر را کاهش دهد. (نشانی)

● نتیجه‌گیری

مدت‌هاست تاریکخانه‌ها با مشخصات سنتی تاریکی و بوی دارو از یاد عکاسان رفته‌است. دیگر لازم نیست برای ظاهر کردن یك نگاتیو خام مدت‌ها در تاریکی بنشینید و به صدای تیك‌تیك تایمرهای فسفری گوش بسپارید. دیگر بازشدن ناگهانی در و ورود نور همه زحمات شما را بر باد نخواهد داد. امروز می‌توانید جلوی کامپیوتر خود بنشینید و درحالی‌که به آرامی چای می‌نوشید با نگاتیو عکس خود کار کنید. بدون‌این‌که نگران نوردیدن آن‌ها باشید.

منبع : ماهنامه شبکه

http://vista.ir/?view=article&id=234732

vista.ir
Online Classified Service

تجارت در عکاسی

پس از اختراع عکاسی ، وجوه مختلفی که در ماهیت این فرایند وجود داشتند یکی پس از دیگری برای انسان برملا شدند .یکی از خصوصیات مهمی که تقریبا" از همان ابتدا عیان شد ، وجه کاربردی این هنر بود . شایع است که میگویند اولین کسی که قابلیت کاربردی بودن عکاسی به ذهنش خطور کرد ناصرالدین شاه قاجار بود که در سال۱۸۴۹ میلادی به ژول ریشار فرانسوی دستور داد تا برای تهیه یک گزارش تصویری از ویرانه های تخت جمشید روانه سرزمین فارس شود.* ازآن تاریخ تا به امروز همواره کسانی بوده اند که برای رسیدن به اهداف مختلف خود نیاز به استفاده از عکس داشته اند.

این افراد تقاضای خود را در قالب یک سفارش ارائه داده اند و هنرمندان عکاس کوشیده اند تا نیازهای آنان را برآورده کنند و در طول تاریخ نسبتا طولانی این اتفاق به قدری مکرر بوده که باعث ایجاد شغلی به نام عکاسی حرفه ای شده است. اما با وجود سابقه طولانی در روابط سفارش دهندگان عکس و عکاسان سفارش گیرنده ، هنوز در ایران وبرخی دیگر از جوامع دنیا ، به طور نسبی شاهد ناشناخته بودن عکاسی حرفه ای هستیم و با سفارش دهندگانی روبرو می شویم که علی رقم نیاز مبرم به عکس ، ارزش واقعی کار عکاس را درک نمی کنند ، وی را در تنگنا قرار میدهند ، توقعات نا معقول از او دارند ، در پرداخت دستمزد عکاس اختلال ایجاد می کنند و ... به واقع چرا باید اینگونه باشد ؟ مگر عکاس یک شبه توانایی های خود را به دست آورده است؟ مگر در حین انجام کار از دل و وجود خود مایع نمی گذارد؟ مگر تجهیزات خود را به سادگی به دست آورده است ؟... به عقیده من مسبب اصلی این داستان خود ما عکاسان هستیم ! اگر زمانیکه کاری به ما پیشنهاد می شود فقط به گرفتن سفارش کارآن هم به هر قیمت و شرط فکر نکنیم و با کمی دقت ، جوانب دیگر را نیز بسنجیم ، بی تردید تکالیف خود و سفارش دهنده را روشنتر خواهیم کرد.شاید همه ما مسائل اینچنین را تجربه کرده ایم و میدانیم سفارشی که در آن احتمال بد حسابی و بی اعتنایی و بی احترامی کارفرما وجود دارد بهتر است اصلا" انجام نشود والبته شایان ذکر است که در اکثر موارد میتوان به جای رد سفارش مشتری ، قبل از انجام کار، جلوی چنین احتمالتی را گرفت. نکته مهمی که نباید فراموش شود این است که در کشور ما در اغلب موارد سفارش دهنده و سفارش گیرنده از دو دیدگاه کاملا" متفاوت به این مقوله می نگرند.عکاس بنا بر طبع هنرمندانه اش ، همت خود را جزم می کند تا بتواند کاری هنرمندانه ارائه دهد و سفارش دهنده پیش خود قصد می کند که یک کالا بخرد . تفاوت بین این دو دیدگاه آنقدر زیاد است که احتمال بروز سوءتفاهم را چند برابر می کند.

لذا این وظیفه عکاس است که بر حسب شرایط و موقعیت خود ، ابتدا چهارچوبهای کاری خود را برای خودش معین کند ، سپس از مشتری بخواهد تا برای انجام صحیح سفارشش ، این قالبها را بپذیرد. نمونه حاضری را مثال میزنم تا دلیلی باشد بر این مدعا که سفارش دهنده بیچاره در اغلب موارد فقط نا آگاه است و گناه دیگری ندارد. من و همکارم در استودیو فانوس ، با دغدغه های فراوانی از این دست روبرو بودیم ولی از دو سال پیش تصمیم گرفتیم که ابتدا از خودمان شروع کنیم و نقائصی را که به ذهنمان می رسد برطرف نمائیم سپس برای کار خود مقرراتی را تنظیم

کردیم و به عنوان اولین نفر خودمان به این مقررات وفادار شدیم، سپس شرایط ترسیم شده جدید را با حوصله به مشتریان خود آموزش دادیم تا یاد گرفتند که قبل از انجام کار باید پیش پرداخت بدهند و هنگام تحویل کار باید حسابشان را تسویه کنند، آموختند که هر کاری قیمت خودش را دارد و عکس ، کنسرو ماهی نیست که از دم یک قیمت داشته باشد و یا پرتقال نیست که کیلویی بخرند و ما هم یاد گرفتیم که برای حقوق سفارش دهنده به اندازه حقوق خودمان احترام قائل شویم همچنین دریافتیم که اگر صلاح دانستیم که خارج از قول و قرارهای فی ما بین ، لطفی به مشتری خود بکنیم ، وی را حتما" متوجه لطف کردن خود بنمائیم والا از روی نا آشنایی ، لطف ما را جزء وظایف ما تلقی خواهد کرد.

رعایت همین چند نکته مهم باعث شد تا سال ۱۳۸۳ را بدون فشارهای غیراستاندارد سپری کنیم و به این نتیجه مهم رسیدیم که در هر کار سفارشی ، اگر عکاس قبل از انجام کار ، کلیه حقوق مادی و معنوی خود را با صراحت و اعتماد به نفس مطرح کند و هر کدام را به جا طلب نماید ، نه تنها مشتری خود را از دست نخواهد داد بلکه در ذهن سفارش دهنده از اعتبار بیشتری نیز بر خوردار خواهد شد.

*ناصرالدین، شاه عکاس- صفحه ۶۳

http://kiani.akkasee.com/plist/۵

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118678

vista.ir
Online Classified Service

تجربه یک پرواز

مدت ها بود که آرزوی تجربه یک پرواز بر فراز یک طبیعت بکر را داشتم. یکی از دلایل رفتن به قله هایی مثل بینالود ، هزار مسجد یا اژدرکوه رسیدن به چنین احساسهایی بود. برای ایجاد احساس قویتر نیاز داشتم رفاقت و نزدیکی بیشتری با پرنده های کوهستانی داشته باشم. تا اینکه یک روز جمعه ساعت سه صبح از جلو منزل با یکی از دوستان با گرفتن یک سرویس آزاد به روستای ازغد (روستایی در پنجاه کیلومتری مرکز مشهد که از مشهد به سمت طرقبه می روید وسپس از جاده روستای حصار گلستان به روستای ازغد) رفتیم. هزینه رفت چهار هزار تومان شد (سهم هر کدام دو هزار تومان) . بیشتر جمعه ها در این ساعت یک گروه حداقل دو نفری را برای رفتن به طبیعت تدارک می بینم. در محدوده خانه ما صدها خانواده با صدها ماشین زندگی می کنند ولی تمام آنها با هم به اندازه من که فعلاً هیچ ماشینی هم ندارم ، سعادت رفتن به طبیعت های ناب و بکررا نداشته اند.

داشتن امکانات خیلی ملاک نیست. اغلب اوقات اراده و پشتکار حرف اول را می زند. مسیر دره ازغد را به سمت رشته کوههای بینالود ادامه دادیم. بعد از طی حدود پانزده کیلومتر راه ، سمت راست از روی پال یکی از رشته کوههای بلند به سمت روستای دهبار حرکت کردیم. آنجا مسیر روتینی برای گلگشت یا کوهنوردی نبود برای همین در یک مسیرنسبتاً طولانی هیچ انسانی بجز یک چوپان را ندیدیم.

بین مسیر روی یکی از کوههای بلند که مشرف به چند دره بود پرنده های زیبایی را در حال پرواز بر فراز کوهها و دره ها دیدیم. به قسمت های بلند تر کوه رفتم و آنقدر آنجا ماندم تا هم پرندهها به وجود من عادت کنند و هم من بتوانم در حس پرواز آنها شریک شوم. تا لحظه دوست داشتنی مانند آنچه در عکس می بینید فرا رسید ، من هم با حرکت روی کوههای مشرف دره حس پرواز را تجربه کردم. زمان ایستاده بود و تو با پرندگان مسیر رؤیایی آنهارا پرواز می کردی.

این عکس با f/۸ و سرعت یک سیصد و بیستم ثانیه و حساسیت صد برداشته شده است. چندین عکس گرفتم این یکی به رؤیایی که مدتها دنبالش بودم بیشتر جان می داد . من برای خودم و کسانی که میتوانیم با هم حس و دید مشترکی داشته باشیم عکس می گیرم ، نه به خاطر خوش آمدن یک جشنواره . حال اگر در یک جشنواره هم پذیرفته شد و به نمایش در آمد که چه بهتر. متاسفانه بسیاری از هنرمندان ما، در نظر می گیرند که سیاستهای یک جشنواره یا پسند یک عده ای چیست و بر آن اساس کاری را آماده و عرضه می کنند ، برای همین هنرمندان صاحب سبک بسیار کم داریم. بقول مولوی این افراد نمی توانند موزون خویش باشند و درنتیجه انتظار سبک و ایده های ناب را از آنها نباید داشت.

یک نفس میزان اینی ، یک نفس میزان آن

یک نفس میزان خود شو، تا شوی موزون خویش

بعد از آن تجربه هیجان انگیز و عبور از چند رشته کوه به دره روستای دهبار رسیدیم . پس از چند ساعت پیاده روی در دره ی خوش آب و هوای دهبار که روستاییان در حال برداشت میوه هایشان بودند و دیدن نوجوانی که فرزند یک دوست روستایی بود به روستا رسیدیم . از آنجا با خودرو چند جوان خوش ذوق که اهل همان روستا بودند و از شهر برای تفریح به روستایشان آمده بودند به مشهد آمدیم.ساعت پنج و نیم بعد از ظهر بود که به خانه رسیدیم. روز بسیار خوبی بود. خیلی حرفهای دیگر از این روز مانده ، مانند طلوع خورشید بی نظیر کوهستان و ... که باشد برای بعد.

سر خوش و دلشاد باشید.

محسن موسوی زاده

طراح و پژوهشگر

http://poopak.blog.com

http:// mashhadtour.blogspot.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=99620

vista.ir
Online Classified Service

تجهیزات جانبی لنز برای دوربین‌های دیجیتال

دوستان زیادی در مورد فیلترهای مورد استفاده برای دوربین‌های دیجیتال پرسیده بودند. فعلا مطلب خلاصه‌ای در این مورد می‌نویسم تا بعدا سر فرصت بطور کامل در این مورد توضیح بدهم. متاسفانه به علت نا آشنایی و عدم استفاده از وسایل جانبی دوربین‌ها بخصوص فیلترها و حلقه‌های مبدل مختلف، تهیه این گونه وسایل در ایران بسیار مشکل می‌باشد و برای اغلب دوربین‌ها حتی در نمایندگی‌های معتبری نظیر کانن نیز نمی‌توان وسایل جانبی مربوط به لنز دوربین‌ها را تهیه نمود.

امیدوارم که با آشنایی هر چه بیشتر علاقمندان به این صنعت و درخواست از فروشندگان ورود این وسایل نیز همانند خود دوربین‌ها مرسوم شود.

روش استفاده از فیلترها، سایه‌های لنز، پوشش‌های لنز و دیگر وسایل مربوط به لنزها برای دوربین‌های دیجیتال همانند دوربین‌های فیلمی می‌باشد. فقط دو مساله مهم دراین میان حائز اهمیت می‌باشد.

اول اینکه بخاطر اندازه غیر استاندارد لنزهای دوربین‌های دیجیتال استفاده از این وسایل روی دوربین های مختلف دچار مشکل می‌باشد. این بدان معنی است که برای استفاده از فیلترها و سایر وسایل استاندارد باید از مبدلها و حلقه‌های سازگار کننده استفاده نمود. وظیفه مبدل‌ها این است که لنز غیر استاندارد یک دوربین را برای پذیرفتن یک وسیله با رزوه‌های استاندارد آماده نمایند. معمولا رزوه‌های استاندارد روی لنز دوربین ها عبارتند از ۴۳mm، ۳۷mm، ۳۰mm و ۵۵mm. برای دوربین‌هایی که دارای قطر لنزی غیر از این ابعاد می‌باشند باید از حلقه‌های تبدیل برای بستن فیلتر مورد نظر استفاده نمود.

دوم این که سنسوری که در دوربین های دیجیتال بجای فیلم قرار داده شده است به طول موجهای خاصی از نور حساسیت نشان می‌دهد که در بعضی از موارد با فیلم متفاوت است. در نتیجه، تاثیر بعضی از فیلترها روی تصویر دیجیتالی شما با تاثیری که روی فیلم می گذارد متفاوت می‌باشد. در ادامه لیستی از فیلترهایی که برای دوربین‌های دیجیتال مفید است همراه با مورد استفاده آن آورده شده است:

- محافظ UV:

برای محافظت لنز دوربین

- پولاریزه دایروی (Circular Polarizer):

کاهش انعکاسها، تاریک کردن آسمان

- کلوز آپ (Close-Up):

حداقل فاصله فوکوس را کاهش می‌دهد.

- Tiffen ۸۱۲:

گرم کردن رنگها، بهبود طیف رنگی پوست

- Tiffen Soft/FX:

پوشاندن لکه‌های پوست

- Black Pro Mist ۱or ۲:

نتیجه را از لحاظ رنگ شبیه عکس فیلمی می‌کند.

Tiffen Enhancing: قوی کردن رنگ قرمز، قرمزتر کردن رنگ‌های قهوه‌ای، نارنجی و قوت بخشیدن به حس پاییز روی برگ درختان

▪ ND ۰.۳, ۰.۶, ۰.۹:

کاهش نور در شرایط آفتابی درخشان

▪ Tiffen Hot Mirror:

بهبود مشکل بازسازی رنگها در بعضی از دوربین‌ها بخاطر حساسیت زیاد به اشعه مادون قرمز

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77859

vista.ir
Online Classified Service

تحلیل هنر عکاسی

هیچ خود را گول نباید زد که فرهنگ و دولت دشمن یک‌دیگراند: «دولت فرهنگی» یک ایده‌ی مدرن است. هر یک از این دو به هزینه‌ی دیگری زندگی می‌کند. بالیدن هر یک از کیسه‌ی آن دیگری‌ست.

نیچه در کشور ما کار فرهنگی یک سره به دولت سپرده شده و فرهنگ ابزاری شده است برای کنترل و مانع تراشی ارکان‌های دولتی. هنرمند برای تأمین بخشی از هزینه‌های خود به دامن فرهنگ حکومتی می‌غلتد. چاپلوسی و خودشیرینی تنها تولیدات ارگان های دولتی اند.های دولتی‌اند.

از این جریانات، عکاس یاد می‌گیرد که برای جذب بخشی از هزینه‌هایش به موضوعات بی‌مصرف و سفارشی نزدیک شود. و بدین ترتیب، هنرمند وابسته‌ی ارگان حکومتی باقی می‌ماند. مخارج کار هنری از گردن هنرمند باز می‌شود و به کارکنان‌اش سپرده می‌شود. نه هنرمند قدرت تصمیم گیری دارد و نه انضباطهای دست و پا گیر متولیان فرهنگی چنین فضایی می‌آفرینند. ارشاد کار خود را نتوانست اداره کند تازگی‌ها بندی به دستان خود افزود و مجوز موسیقی را نیز از آن خود کرد.

کسی که بار برنامه‌ریزی گروهی هنری را بر عهده می‌گیرد برای همیشه دل‌سرد می‌شود. هیچ بندی برای گیر دادن برنامه‌ها گره نمی‌خورد. این مشکل چنان که گفته شد، نه از آن هنرمند و نه از آن مدیریت هنری و نه جامعه است.

اگر چه تبریز آغازگر جریان عکاسی‌ست ولی تجربه‌ی کار گروهی را چیز دیگری‌ست. پرسشی در این جا به وجود می‌آید که، آیا کار هنری حتما باید گروهی باشد؟ هنرمند باید بتواند از عهده‌ی تماشاگرش برآید. او هزینه می‌کند تا تماشاگر بیابد و بدین ترتیب، جایی برای هنرش سراغ می‌گیرد. او باید بپذیرد که آثارش قرار نیست مثل بمب صدا کند یا این که یک شبه او را مشهور کند. زندگی او برای چیزی مایه گذاشته می‌شود که در طول عمراش حاصل آن را خواهد دید. چنان که هر صنف کاری چنین می‌کند.

ساختمان‌های عریض و طویل تنها بخشی از کار هنری‌ست. همه‌ی ارگان‌های دولتی نظیر این، در پی تثبیت نظریه‌های معنویتی خود بخش زیادی از آثار هنری را از دست می‌دهند. و هنرمند منفعلانه دنبال سوراخ فرصتی‌ست که ایده‌ی خود را اجرا کند.

آن اندازه که فوتوفن گره گشایی‌های دولتی را بلد است از عکاسی غافل است. هر نهادی که در پی جذب آثار هنری برمی‌آید در نهایت به نظریه‌ی معنویت دچار می‌شود و کم‌کم به فرسایش می‌رسد. به این پیش بینی می‌توان دست زد که نه گروه‌های مستقل هنری و نه ارگان‌های حکومتی نخواهد توانست چرخ‌های هنری شهرمان را به حرکت درآورد. گرایش به «بد از بدتر» فرساینده‌ی قوای هنری‌ست. بدین ترتیب، تجربه‌ی بد فعالیت‌های گروهی هیچ انگیزه‌ای را برای خطر کردن در عرصه‌ی هنر باقی نمی‌گذارد. بی این خطر کردن، سطوح ثابتی از مایه‌های هنری را شاهد خواهیم بود.

مدتی‌ست که به سطح متوسطی از هنر قانع شده‌ایم و همه‌ی افت‌خیزهای آثار هنری به کیفیت‌های یک‌سان تبدیل شده‌اند. آیا هنرمند کوتاهی کرده است یا مدیر هنری (حکومت)؟ حکومت مدتی را سر در گریبان خود فرو برد و کار دانش و هنر را به اتمسفر واگذار کرد و سپس نادانسته در کار هنری دست اندازی کرد، که به ضرر جامعه‌ی هنری انجامید. مشکلی که بدین ترتیب پیش آمده است باید از جایی برچیده شود. آیا حکومت باید جار بزند و هنرمند را از خواب غفلت و آسایش بیدار کند یا هنرمند چنین کند؟ پاسخ شایسته از آن کسی‌ست که بر ژرفای پرسش آگاه شده است. آگاهی از وضعیت اجتماعی ما را بر آن می‌دارد که توان خود را با گفتارهای کم مایه نفرساییم و همواره به اصالت هنری که محصور در مرزها و فرهنگ‌ها نیست بیندیشیم: گفتارهای کم فروغی که بی هیچ بهره‌ی هنری و فلسفی به گرفتاری‌های اجتماعی دامن می‌زنند.

سواد عکاسی به کادر بستن و شاتر زدن بسته نیست. عکاسی که نگاه خود را نه از موضوعی تازه بل که از آثار دیگران وسعت می‌بخشد، از سواد عکاسی بی‌خبر است. او باید بتواند موضوعات منطقه‌ی فرهنگی خود را ببیند و از دستاوردهای نوی عکاسی بهره ببرد. سخن گفتن از عکس یا همان تعبیر و تفسیر، هرگز وارد جریان عکاسی نشده است. در عوض جایش را به پرچانگی و سخنان درهم- برهم داده. کمی از سیاست، قدری از روان شناسی و جامعه شناسی مذهبی و مقداری از سخنان یأس آور فلسفی چاشنی گفت‌وگوهای هنری‌ست.

اصولی که بتوان بر آن استوار مانده و سازمان داده شود، هرگز تدوین نشده است. استعدادهای هنری تبریز صرف پندارهای مطلق‌گرایانه شده و انرژی آن هدر می‌رود. و بدین ترتیب، افزون خواهی به مدار آفرینش آثار هنری وارد نمی‌شود.

http://vista.ir/?view=article&id=347500

vista.ir
Online Classified Service

تخیل و واقعیت در عکاسی

آیا نگاتیو پیوند مستقیم با واقعیت دارد یا صفحه‌ی حساس سی سی دی؟ ما بخش زیادی از جهان بیرونی را با نوری که پخش می‌شود دریافت می‌کنیم. از بین حواس پنج گانه چشم فراگیرتر است و دوربین کار چشم را روی کاغذ ثبت می‌کند. یعنی این که چشم ما بخش زیادی از واقعیت پیرامون‌مان را جاروب می‌کند.

یک پرسش: چرا برای دریافت جهان بیرونی یا واقعیت حتما باید از درون «عدسی» تماشا کنیم؟ دوربینِ ساخته‌ی ما نیز بدون عدسی توانایی عکس‌برداری ندارد. اسکنرهای گرافیکی اشیای نزدیک را تصویربرداری می‌کند و از اشیای دور بی‌بهره است. پس به نظر می‌رسد کاربرد عدسی برای تنظیم نقاط گوناگون است. این بدین معنی‌ست که، ژرفای اشیا را عدسی تولید می‌کند: فاصله مفهومی‌ست که از عدسی برمی‌خیزد. یا به دقت زیاد می‌توان گفت، بی‌عدسی چشم‌مان چیزی برای ما «دیده» نمی‌شود. این در حالی‌ست که، دریافت بساوایی ما نیز جهان واقعی را تخت نشان‌مان خواهد داد (به همان گونه‌ی اسکنر). پس، پرسش از خَم (منحنی یا ژرفا) بی‌معنی خواهد بود. «ژرفا» در عکاسی به کاربرد عدسی در برابر نور برمی‌گردد. برای مار که جهان مورد شناسایی‌اش با گرما ارتباط دارد چه دریافتی از اشیای سرد دارد؟ برای او نیست. ما دوربین‌هایی هم ساختیم که از دریافت حیوانات بهره‌مند می‌شوید. خورشید را هم با سنجش‌های گرمایی و هم با نور مرئی و هم با امواج نزدیک صدا «مشاهده» می‌کنیم.

آیا این مقدمه چینی به این معنی‌ست که ابزارهای فنی توانایی ما را از دریافت جهان واقعی بیش‌تر می‌کند؟ ما واقعیت زیادی دریافت می‌کنیم؟ یا این که دقت دریافت ما بیش‌تر می‌شود؟ در این جا غالبا به دو واژه‌ی کلیدی اشاره می‌شود: داده‌ها و دانسته‌ها. یک رایانه با انبوهی از اطلاعات بیش از انسان می‌داند؟ برای شیفتگان جهان روباتی پاسخ آری‌ست. ولی جهان روباتی تفاوتی اساسی با زندگی با گوشت و پوست دارد. موجودی که بیش از دیدنی‌ها و دریافت‌هایش می‌آفریند انسان است. هنر لطیف‌ترین بخش این دریافت‌ها را انتقال می‌دهد (بیان می‌کند). پس پافشاری بیش از حد بر واژه‌های گمراه کننده‌ی «واقعیت» و «جهان بیرونی» ما را فقط گرفتار می‌کند.

الف) آن جا چیزی هست که باید شکارش کنم.

ب) آن جا چیزی هست که مرا فرا می‌خواند.

پ) آن جا چیزی هست که بر درون‌ام می‌تابد.

ت) آن جا چیزی هست که از درون‌ام برمی‌تابد.

ث) ...

و بیان‌های هنری گوناگونی که از هماهنگی انسان و هستی سخن می‌رانند. کدام را برگزینیم؟ دستوری برای گزینش وجود ندارد. یک سر سوزن ذوق کافی‌ست تلاش کند و به تجربیات بیانی گوناگون برسد. عکاس از پشت عدسی‌اش چارچوبی که می‌بندد بیانی را که منحصر به وجود شخصی خودش است تنظیم می‌کند. شخصیتی که همه‌ی خوبی‌ها وبدی‌ها و عشق‌ها و نفرت‌هایش را همواره با خود می‌کشد. شخصیتی که وجود فیزیولوژیکی‌اش را با تمام نقص‌ها و توانایی‌هایش در طول زندگی با خود دارد: عدسی، سی سی دی، یو وی، دستان ماهر و چشمان تیزبین جزو جهان اویند که در هماهنگی با هستی رقصی چنین میان میدان می‌آورد (و نمی‌گویم که به دریافت جهان نایل می‌شود). واقعیت یا جهان بیرونی همان است که از چشمان احتمالا کوررنگ و دستان لرزان یک عکاس دریافت شده است و بحث‌های فلسفی که چه اندازه درست گفته یا به واقعیت/ حقیقت نزدیک شده، چیزی بر اجزای واقعی نخواهد افزود. پرسش‌ها تنظیم کننده‌ی واقعیت‌اند و نه کسب خود واقعیت. در هنر به ویژه در عکاسی «درست گفتن» و «واقعی بودن» را باید کنار گذاشت.

http://vista.ir/?view=article&id=361514

vista.ir
Online Classified Service

تراز سفیدی

تراز سفیدی (White Balance) یکی از جنبه‌های عکاسی است که بسیاری از دارندگان دوربین‌های دیجیتالی از نحوه عملکرد و تاثیر آن روی کیفیت عکس‌های گرفته شده بی‌اطلاع هستند. نداشتن اطلاعات کافی در خصوص این مود و ویژگی‌های آن باعث شده است افراد از آن استفاده نکنند یا کمتر آن را به کار گیرند. پس از آشنایی سطحی با این ویژگی و نحوه عملکرد آن در عکاسی، بسیاری از افراد و استفاده از آن علاقه‌مند خواهند شد. بنابراین در این شماره نکاتی در خصوص تراز سفیدی ارایه می‌شود که به کارگیری این نکات در بهتر کردن نتیجه نهایی عکس تاثیر به سزایی خواهد داشت.

تراز سفیدی در چه شرایطی استفاده می‌شود؟ اگر بخواهیم پاسخ این سوال را ساده بیان کنیم باید بگوییم که تراز سفیدی برای تنظیم رنگ در تصاویر به کار می‌رود. با کمک این تکنولوژی رنگ‌ها تا آنجا که امکان دارد به حالت طبیعی نزدیک خواهند شد.

اینکه چرا باید رنگ‌ها به حالت طبیعی نزدیک باشند سوال دیگری است که پس از پاسخ به سوال اول مطرح می‌شود. همان‌طور که مشخص است تفاوت فاحشی بین چشم انسان و دوربین دیجیتال از نظر قدرت و دامنه دید، تشخیص رنگ و بسیاری از ویژگی‌های دیگر وجود دارد. حتی مجهزترین دوربین‌ها نیز نمی‌توانند مانند چشم انسان به خوبی عمل کنند. چشم انسان به گونه‌ای آفریده شده که قادر است با شرایط نوری مختلف هماهنگ شود و رنگ اصلی و طبیعی را به مغز مخابره کند. در چشم انسان نه تنها سیستم فوکوس و تنظیم‌کننده دیافراگم خودکار طراحی بلکه ویژگی تراز رنگی اتوماتیک نیز در نظر گرفته شده است. یک وسیله سفید رنگ در هر شرایطی، ازجمله آفتابی و ابری یا در یک محیط بسته زیر نور لامپ‌های رشته‌ای یا فلورسنت (مهتابی) سفید به نظر می‌رسد، به این دلیل که مغز انسان این قابلیت را دارد تا رنگ‌های ملاحظه شده را با توجه به شرایط تطبیق دهد. برای تراز کردن رنگ‌ها با توجه به شرایط محیط یک سیستم کارآمد نیاز است.

سنسور تصویر در دوربین‌های دیجیتالی همچون مغز انسان عمل می‌کند و تطبیق رنگ‌ها با محیط از وظایف آن به شمار می‌رود. برای مثال، سنسور باید بتواند در هر شرایطی رنگ سفید را سفید نشان دهد. تغییر کیفیت رنگ‌ها به دمای آن‌ها مربوط می‌شود زیرا رنگ‌ها به طور کلی به دو دسته گرم و سرد دسته‌بندی می‌شوند. در دوربین‌های دیجیتالی به تکنولوژی که مسئول تنظیم دمای رنگ‌ها است به اصطلاح "تراز سفیدی" گفته می‌شود. برای مثال، رنگ سفید با توجه به دمای محیط تغییر می‌کند. این رنگ در محیط بیرون، یعنی زمانی که نور آفتاب متمایل به آبی است، سردتر به نظر می‌رسد و در یک محیط بسته زیر نور تنگستن که رنگ آن متمایل به قرمز باشد، گرمتر جلوه خواهد کرد. اکنون اگر نور محیط بسته، تحت شرایط لامپ‌های فلورسنت قرار گرفته باشد، رنگ سفید متمایل به سبز خواهد شد. جدید یا قدیم بودن لامپ استفاده شده یا اندازه شعله شمع می‌تواند در دمای رنگ تاثیر گذارد و کیفیت رنگ را از حالت طبیعی آن خارج کند. بنابراین برای جبران چنین پدیده‌ای باید به نحوی به دوربین فهماند که در چه شرایطی رنگ‌ها را باید گرمتر یا سردتر از حالتی که در محیط هستند دریافت و نشان دهد.

- تنظیم تراز سفیدی

در دوربین‌های قدیمی (دوربین‌هایی که به جای سنسور از فیلم استفاده می‌کردند) تنظیم تراز سفیدی با توجه به نوع فیلم انجام می‌شد. به این

صورت که پس از تولید دو نوع فیلم، روی آن‌ها با نوشتن "روشنایی روز" یا "تنگستن" مشخص می‌شد که از این فیلم در چه محیطی می‌توان استفاده کرد. فیلم‌هایی که بر چسب روشنایی روز داشتند مخصوص عکاسی در بیرون محیط بسته و فیلم‌های با برچسب تنگستن مخصوص عکاسی در محیط بسته تولید شده بودند.

تراز سفیدی در دوربین‌های دیجیتال مختلف به صورت‌های گوناگون تنظیم خواهد شد، از این‌رو برای کنترل تراز سفیدی به شکل صحیح باید روی دوربین خود شناخت کافی داشته باشید. بسیاری از دوربین‌های دیجیتال از مود اتوماتیک یا نیمه اتوماتیک برخوردارند، این مودها کمک می‌کنند کنترل دوربین راحت‌تر باشد.

● محیطهای تراز سفیدی از پیش تعیین شده

در اینجا تعدادی از محیطهای تراز سفیدی که در دوربین‌های دیجیتال بیشتر به چشم می‌خورند با اندکی توضیح آورده شده است:

▪ Auto (آتو) : با تنظیم دوربین روی این مود به صورت اتوماتیک بهترین حالت تراز سفیدی با توجه به شرایط محیط سنجیده و برگزیده خواهد شد. برای آن دسته از افرادی که قدرت ریسک‌پذیری دارند و خواهان بهتر شدن کیفیت رنگی عکس‌هایشان هستند پیشنهاد می‌شود که از این مود استفاده نکنند.

▪ Tungsten (تنگستن): این مود به طور معمول با یک لامپ کوچک نشان داده خواهد شد و برای عکاسی در محیط بسته به ویژه زمانی که از لامپ‌های تنگستن (رشته‌ای) استفاده می‌شود طراحی شده است. این مود باعث می‌شود رنگ‌ها در تصویر سردتر به نظر برسند.

▪ Flurescent (فلورسنت): این مود برای جبران نور سرد لامپ‌های فلورسنت (مهتابی) استفاده می‌شود. با تنظیم دوربین روی این مود از شدت سرد بودن رنگ‌ها در تصویر کاسته خواهد شد و رنگ‌ها گرم‌تر جلوه خواهند کرد.

▪ Daylight/Sunny (روشنایی روز/ آفتابی): تمام دوربین‌های دیجیتال از این مود برخوردار نیستند زیرا این مود با حالت "نرمال" تفاوت چندانی ندارد. مود نرمال نیز از جمله مودهای موجود در تراز سفیدی است.

▪ Cloudy (ابری): مود ابری کمک می‌کند رنگ‌ها در تصویر گرم‌تر از مود روشنایی روز به نظر برسند.

▪ Flash (فلش): فلش دوربین تا حدودی جزو نورهای سرد به شمار می‌رود بنابراین با تنظیم دوربین روی مود فلش WB رنگ‌ها در تصویر گرم‌تر به نظر خواهند رسید.

▪ Shade (سایه): از آنجا که نور در سایه در مقایسه با نوری که در آفتاب مستقیم باشد سردتر (آبی‌تر) به نظر می‌رسد، در قسمت تراز سفیدی مودی به نام سایه در نظر گرفته شده است تا رنگ در تصاویر گرفته شده گرم‌تر جلوه کند.

در برخی از دوربین‌های دیجیتال علاوه بر مودهای گفته شده چند مود دیگر از قبیل "ساحل"، "برفی"، "شب" و... در نظر گرفته شده است.

● تنظیم تراز سفیدی به صورت دستی

با کمک محیطهای از پیش تعیین شده در تراز سفیدی در بسیاری از مواقع می‌توان کیفیت رنگ‌ها را تنظیم کرد و آن‌ها را به حالت طبیعی درآورد. با این حال در بعضی از دوربین‌های دیجیتال و حرفه‌ای نیز تا حدودی می‌توان به طور دستی تراز سفیدی را کنترل کرد. برای تنظیم دستی تراز سفیدی می‌توان از کارت‌های سفید یا خاکستری که مخصوص این امر طراحی شده یا هر نوع وسیله دیگر که مناسب باشد استفاده کرد. برای درک بیشتر مطلب به دو عکس گرفته شده از یک قفسه کتاب دقت کنید. تصویر اول با مود تراز سفیدی Auto گرفته شده است.

نور موجود در محیط، با لامپ‌های تنگستن تامین شده است که این امر باعث شده رنگ‌ها، گرم و متمایل به زرد به نظر برسند. در تصویر دوم به طور دستی تراز سفیدی کنترل و از یک برگه کاغذ سفید در بالای دوربین استفاده شده است. رنگ سفید کاغذ باعث سرد شدن عکس‌های موجود در تصویر می‌شود. همان‌طور که در تصویر دوم مشخص شده است، رنگ کتاب‌ها حالت طبیعی خود را نشان می‌دهند.

منبع : هفته نامه بزرگراه فناوری

http://vista.ir/?view=article&id=371285

ترفندهای عکاسی از آسمان شب و تلفیق عکس‌ها

برای عکاسی از آسمان شیوه و ترفندهای فراوانی وجود دارد که به وسیله این روشها میتوان به عکسهای جالب و زیبا تری دست پیدا کنیم. در این مقاله قصد داریم به چند ترفند و روش در این زمینه بپردازیم.

▪ به طور کلی عکاسی از آسمان به چند بخش تقسیم می‌شود:

۱) عکاسی از ماه و مناظری که ماه در آن قرار دارد

۲) خورشید و مناظر مرتبط با آن.

۳) ستارگان و اجرام آسمانی که سیارات؛سحابی ها؛ستاره ها و در مجموع صورتهای فلکی از جمله آنها می‌باشد.

اما در این مقاله فقط به روشهای عکاسی از آسمان شب می‌پردازیم. عکاسی در این زمینه نیازمند تجربه فراوانی می‌باشد که این تجربه با مرور زمان در اختیارعکاس قرار می‌گیرد.

مواردی وجود دارد که قبل ازعکاسی باید در مورد آنها اطلاعاتی کسب کرده باشیم که همواره بتوانیم در زمانهای خاص از آنها استفاده کنیم.

▪ دوربین :

دوربین شما باید قابلیت استفاده از حساسیتهای بالا را داشته باشد که مناسبترین حساسیت در عکاسی‌های نقطه‌ای بدون استفاده از پایه مخصوص،۱۶۰۰ می‌باشد. اگر دوربین شما دارای نویز کمی باشد، از حساسیت‌های ۳۲۰۰ هم می‌توان استفاده کرد.

برای عکاسی از رد ستارگان نیازی به حساسیت‌های بالا نیست. اما کماکان نویز در دوربین مهمترین مسئله می‌باشد.

دوربین باید ورودی دکلانشور داشته باشد که به وسیله آن بتوانیم از شاترهای طولانی مدت هم استفاده کنیم و یا از ریموتهای مادون قرمز استفاده کنیم.

▪ لنز:

حتی الامکان از لنزهایی با دامنه ثابت و دیافراگم پایین استفاده کنیم. استفاده از دیافراگم‌های پایین چندین حسن دارد. به طور مثال اگر لنز ما داری دیافراگم ۱.۴ باشد، می‌توانیم از دیافراگم ۲.۸ این لنز بهترین استفاده را داشته باشیم. معمولا در بزرگترین دیافراگم مشکلات بیشتری در

تصویر دیده می‌شود. به همین دلیل لنزهایی که دارای دیافراگم‌های بزرگی هستند، کیفیت بالاتری را در دیافراگم‌های کوچکتر در اختیار ما قرار می‌دهند.

برای عکاسی از مناظر آسمان شب به همراه مناظر اطرافمان نیاز به لنزهای واید مناسبی داریم.

اما به هرحال تهیه این گونه لنزها کمی مشکل می‌باشد. به همین دلیل از سوپرواید زوم لنزها هم استفاده می‌کنیم.

▪ پایه:

برای عکاسی‌های طولانی مدت نیاز به سه پایه های مناسب و محکم داریم که از ابتدای کار تا انتها ثبت تصاویر مناسب را برای عکاسی ما تضمین کند.

اما برای عکاسی‌های نقطه ای نیاز به پایه های مجهز به موتور ردیاب داریم که کار کردن با چنین پایه ای نیازمند تجربه می‌باشد.

▪ نصب نرم افزارهای کاهش نویز که بهترین آنها برای این کار Imagenomic Noiseware Professional می‌باشد.

لوازم مهم دیگری نیز در این سبک عکاسی وجود دارد که خارج از حوصله این مقاله می‌باشد.

و اما پردازش عکس.

قبل از عکاسی باید بدانیم عکسی که می‌گیریم مشخصات لازم برای استفاده از این روش را دارا می‌باشد. یعنی اینکه عکس ما هرگز Over Expose نشده باشد.

عکس های رد ستارگان و نقطه ای که در آنها از پایه های مخصوص استفاده کرده ایم نیازی به تلفیق برای درج بهتر نور ستارگان ندارد.

درواقع هدف ما بدست آوردن یک عکس خوب و مناسب با کمترین امکانات هست که از جمله این امکانات پایه مخصوص ردیابی ستارگان می‌باشد.

برای تلفیق نیاز به چند عکس داریم که معمولا گرفتن چند عکس بخاطر حرکت زمین باعث تغییر شکل در اجرام سماوی می‌شود و کار تلفیق را دشوار می‌کند. مخصوصا که پس زمینه ای در عکس وجود داشته باشد.

▪ اما ترفندی هم برای این کار وجود دارد:

در روش تلفیق باید چندین مورد را رعایت کنید.

۱) اول اینکه همانطورکه گفته شد عکس شما نباید اور اکسپوز شده باشد .

۲) دوم اینکه عکس باید کاملا یکدست باشد، نه اینکه قسمتی از عکس بخاطر آلودگی نوری اور اکسپوز شده باشد و قسمتی دیگر تیره. و در نهایت اینکه کاملا به فتوشاپ مسلط باشید تا نتیجه خوبی بگیرید.

حال با توجه به تمام دانسته ها یک عکس تهیه کرده ایم.

در ابتدا باید کمی ویرایش برای کاهش نویز در این عکس انجام دهیم.

عکس را در نرم افزار فتوشاپ باز می‌کنیم. قبلا باید نرم افزار کاهش نویز مورد نظر را در پلاگینهای فتوشاپ نصب کرده باشیم.

این پلاگین به همراه فیلترهای فتوشاپ در منوی فیلتر قرار می‌گیرد.

ابتدا از منوی فیلتراین پلاگین را باز می‌کنیم.در قسمت Setting مد Custom را انتخاب می‌کنیم.

ابن نرم افزار به چند بخش تقسیم شده.

در بخش اول (Noise Level Adjustment) مقدار Luminance را در حداقل قرار می‌دهیم و مقدارهای Low Freq ، Mid Freq ، High Freq ، Color و Very Low را در حداکثر قرار می‌دهیم.

در بخش Noise Suppression مقدارLuminance را ۷۰% و مقدار Color را ۸۰% وبقیه موارد را مانند قبل انجام دهید.

در قسمت آخر بخش فرمان مقدار شارپنس را در مقدار ۳- قرار دهید (منفی ۳) و سپس کلید OK را انتخاب کنید.

اگر مقدار نویز تک رنگ درعکس شما زیاد باشد این نرم افزار نمی تواند عملکرد مناسبی را ارائه دهد. در چنین مواقعی هیچ یک از نرم افزارهای

کاهش نویز نمی‌توانند عملکرد مناسبی داشته باشند. مگر اینکه مقدار Luminance را زیاد کنیم که این عمل باعث از دست رفتن جزئیات درعکس می‌شود.

بعد از انجام مراحل فوق یک لایه کپی از عکس ایجاد کنید.

Belending Mode لایه را در حالت Color Dodge قرار دهید.

ممکن است قسمتهایی ازعکس شما به خاطر یک دست نبودن دچار اغتشاش شود.

اگر چنین اتفاقی در عکس شما رخ داد آن قسمت را با یک لایه ماسک به حد مناسب بپوشانید و یا از بین ببرید.

حال میتوانید از این لایه یک لایه کپی دیگر ایجاد کنید. اگر نیاز باشد می‌توانید اپاسیته لایه‌ها را به اندازه لازم کنترل کنید. شاید نیاز به استفاده از چندین لایه برای این کار باشد.

در منوی Image/Adjustment/Level مقدار سفیدی و سیاهی هر لایه را به اندازه دلخواه تنظیم کنید.

در آخر لایه ها را Flat کنید. ممکن هست در رنگهای عکس شما کمی تداخل به وجود آمده باشد که میتوانید از منوی Image/Adjustment/ Selective Color را انتخاب کنید و مقدار رنگ‌ها را برای تصحیح عکس تنظیم کنید.

همچنین از ابزار Level هم می‌توانید برای بهبود عکس استفاده کنید.

در آخر دوباره یک لایه کپی از عکس ایجاد کنید. سپس Filter/Blur/Gaussian Blur را انتخاب کنید و مقدار آن را روی ۲ پیکسل قرار دهید.

سپس Belending Mode این لایه را در حالت Lighten قرار دهید و اپاسیته آنرا به میزان لازم تنظیم کنید و در آخر لایه ها را Flat کنید.

این روش می‌توانید عکسهای کم نور خود را به بهترین روش تصحیح کنید.

توجه کنید که در تمام زمانهای عکاسی نویز ریداکشن دوربین باید روشن باشد تا هات پیکسلها واغتشاشات اضافی کاملا از بین برود.

چون این گونه اغتشاشات در نرم افزارهای کاهش نویز به راحتی از بین نمی‌رود.

اما برای رد گیری از ستاره ها نیاز به عکاسی با شاتر باز هست که این عمل به میزان قابل توجهی نویز را افزایش می‌دهد.

اگر از دوربینهای کم نویز همراه با نویز ریداکشن روشن استفاده کنید می‌توانید عکسهای مناسب و کم نویزی بدست آورید. البته به علت روشن بودن نویز ریداکشن ؛ زمان پردازش عکس در دوربین به اندازه زمان نوردهی طولانی می‌شود. البته توجه کنید که در این روش از عکاسی نباید نوردهی را بیش از ۱ساعت انجام دهید. در غیر این صورت میزان نویز عکس به مراتب زیاد می‌شود. بهترین زمان برای دوربینهای کانن حدود ۴۵ دقیقه و حداکثر ۱ ساعت و در دوربینهای نیکون ۳۰حداکثر دقیقه می‌باشد. دوربینD۲۰۰ و D۲X و کانن ۱D به هیچ عنوان برای زمانهای طولانی و حساسیت‌های بالا پیشنهاد نمی‌شود. بهترین دوربین‌ها برای این سبک از عکاسی ۲۰Da و ۵D و n II mark ۱D می‌باشد.

در آخر باز هم می‌توانید یک لایه کپی از عکس خود تهیه کنید و در منوی Filter/Blur/Gaussian Blur را انتخاب کنید و مقدار آنرا روی ۲ پیکسل قرار دهید.سپس Belending Mode این لایه را در حالت Lighten قرار دهید و اپاسیته آنرا به میزان لازم تنظیم کنید.

و در آخر لایه ها را فلت کنید.

اما روش دیگری برای عکاسی رد ستارگان وجود دارد که از روش قبلی مشکل تر است .چون باید مدام در کنار دوربین باشید, مگر اینکه از دستگاهای کنترل زمان برای این کار استفاده کنید. اما در عوض دیگر به پروسس عکس در فتوشاپ احتیاجی نیست. ابتدا دوربین را درسرعت شاتر B قرار دهید. سپس نویز ریداکشن را خاموش کنید که وقفه ای بین فریمها به وجود نیاید.

سپس از دکلانشور برای عکاسی استفاده کنید. دیافراگم را بر روی F۴.۰ و حساسیت را روی ایزوی ۲۰۰ قرار دهید.

حال با استفاده از ساعت زمان بندی کنید و ۳ دقیقه عکس بگیرید و سپس با یک وقفه کوتاه شاترر را قطع و وصل کنید و همینطور ادامه دهید. تا چندین فریم که حد اقل نباید زیر ۱۵ فریم باشد. اگر رو به ستاره قطبی عکاسی می‌کنید ، نباید کمتر از ۲۵ فریم عکاسی کنید.

سپس تمام فریمها را در یك فایل فتوشاپ در لایه های جداگانه باز کنید و Belending Mode هر لایه را در حالت Lighten قرار دهید. سپس لایه‌ها را

فلت کنید و با ابزارهای فتوشاپ تصحیح رنگ و غیره را انجام دهید.

توجه کنید که برای عکاسی از آسمان شب حتما از فرمت RAW استفاده کنید. همچنین در روش گفته شده باید از یک تراز سفیدی واحد و ثابت استفاده کنید.چون دوربین در هنگام نورسنجی برای هر فریم دچار اشتباه خواهد شد و هر فریم شما با یک وایت بالانس گرفته خواهد شد. بهترین تراز سفیدی برای آسمان شب فلورسنت می‌باشد. درآخر هم می‌توانید باز درجه حرارت عکس را در فتوشاپ تغییر دهید.

اما روش عکاسی از سحابی‌ها.در این مورد به علت نداشتن تجربه شخصی سعی می‌کنم فقط مطالبی را که شخصا در مورد آن خوانده ام در اینجا ارائه کنم.

برای عکاسی از سحابی ها حتما نیاز به پایه ردیاب مخصوص است.

در سحابی ها چون مقدار نورها متفاوت است، نمی‌توان فقط یک عکس گرفت. معمولا در این روش باید حداقل ۳ عکس تهیه کرد و دو به دو بر روی یکدیگر قرار داد. چون هر عکس برای قسمت خاصی نور سنجی شده ، قسمتی از آن یا کاملا اور اکسپوز شده و یا کم نور.

حال می‌توانید با لایه ماسک قسمتهای از دست رفته را پاک کنید تا عکسی که برای آن قسمت نور سنجی شده است در لایه اول شما پدیدار شود.

یک عکس زیبا از ۲۰Da ، این عکس از تلفیق ۱۴ عکس با زمان نوردهی ۴ دقیقه با ایزو ۸۰۰ بدست آمده و هیچ نویز ریداکشنی بر روی ان انجام نشده.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247267

vista.ir
Online Classified Service

ترفندهای عکاسی مستند و خیابانی

" در عکاسی، خلاقیت یك فرآیند سریع و لحظه ای است، یك فوران است، یك عکس‌العمل است. گذاردن دوربین در خط آتش چشم ها، و ربودن لحظه با این جعبه کوچك هر زمان که صحنه ای شما را متحیر ساخت، قاپیدن لحظه در میان هوا، بدون کلك، بدون اینکه فرصت دور شدن به آن بدهید. انگار یك نقاشی خلق می کنید، در هر همان دم که عکسی را می‌گیرید."

این روزها مرا بیشتر بخاطر عکسهای منظره‌ام می‌شناسند، ولی من کارم را بصورت یك عکاس مستندنگار و فتوژورنالیست شروع کردم. این دوره عمدتا بین دهه ۶۰ تا ۷۰ بود. اخیرا دوباره به عکاسی در خیابان بازگشته‌ام و سعی در کشف مجدد این جنبه از عکاسی دارم.

- عکاسی خیابانی و حریم خصوصی

عکاسی خیابانی مستلزم نزدیك شدن به مردم است، غالبا خیلی نزدیك. برای این که در چنین شرایط عکاسی موفق باشید شما باید در صحنه باشید، جزئی از آن، نه یك ناظر دور، و این بدان معنی است که با لنز واید عکاسی نمایید، لنزی که حداکثر ۵۰ م.م. باشد. با یك لنز زاویه باز شما یك شریك در صحنه هستید و با تله فتو در بهترین حالت یك ناظر و در بدترین حالت یك فضول محسوب می‌شوید.

عکاسی به این طریق به معنی وارد شدن در حریم خصوصی معمول مردم است. به همین خاطر مکانهایی مانند خیابانهای شلوغ شهرهای بزرگ، میان راهها، کارناوالها، رژه‌ها و نظایر آن مکان‌های مناسبی برای این نوع عکاسی هستند.

هر چه شلوغی بیشتر باشد، محدوده حریم خصوصی افراد کوچکتر می‌شود. هر چند حریمی را که فرد برای خودش محفوظ می‌داند و انتظار دارد دیگران رعایت کند تا حد زیادی به فرهنگ هر جامعه بستگی دارد. در بعضی از کشورها بیشتر از سایر جاها مردم بصورت عادی در انظار عمومی می‌ایستند، صحبت می‌کنند و بیشتر هم را در آغوش می‌گیرند. اما قوانین ننوشته عمومی همه جا حاکم است.

در یك نمایشگاه، در میان راه یك کارناوال، در یك اتفاق ورزشی، رژه، کنسرت یا مراسم عمومی، نیاز مردم به حریم شخصی و بنابر این به تنهایی کاهش می‌یابد. سطح تحریك احساسات نیز در این گونه وقایع بالاتر است که باعث کاهش احساس نیاز به حریم بیشتر می‌شود. در بیشتر این موقعیت ها مردم سرگرمند و بنابر این راحت‌تر با موضوعات مختلف برخورد می‌کنند.

بدترین وضعیت شلوغی را می‌توان یك آسانسور پر از جمعیت تصور کرد. مردم در فضایی کوچك به صورت شانه به شانه با غریبه‌ها ایستاده‌اند. در چنین شرایطی شاید گرفتن عکس یك تعرض غیر قابل تصویر باشد، هر چند که انجام آن عملا غیر ممکن هم نیست.

اطلاع از چنین موضوعاتی برای عکاسی خیابانی موثر و جالب بسیار مهم است. اگر دوربین را در صورت کسی بگیرید که تنها روی نیمکت خالی یك پارك در حال مطالعه است، به احتمال زیاد با برخوردی خشن روبرو خواهید شد. اما می‌توانید خیلی راحت به کسی که در میان یك جمعیت در حال تماشای بازی فریزبی کودکان است حتی نزدیکتر از موقعیت قبلی شوید.

فرض کنید از میلیونها کارمند در کنار هم در حال کار پشت ماشین تحریرشان، یك عکس اتفاقی می‌گیرید، این عکس اگر خیلی ممتاز و عالی نباشد، حداقل یك عکس جالب خواهد بود. اما چه چیزی برای گفتن دارد؟

من فکر می‌کنم برای اینکه یك عکس خیابانی موفق باشد باید چیزی در صحنه بصورتی معنادار با عکاس حرف بزند، حتی اگر چیزی باشد که فوری هم آشکار و قابل تشخیص نباشد. عکاسی خیابانی موثر بیان یك داستان در یك عکس است، نه فقط ثبت ساده چیزی که در زمان و مکان مشخصی وجود داشته است.

▪ عکاسی از کودکان در جمع

این دختر کوچك مقابل پنجره یك فروشگاه عروسك در فلورانس استالیا ایستاده بود. وادین کودك دقیقا پشت سر او ایستاده بودند و من همراه همسرم به سمت آنها قدم می‌زدم. قبل از بالا بردن دوربین به سمت چشمم لبخندی به والدین کودك زدم و آنها هم در جواب به من لبخند زدند. ما جذابیت آنچه را که می‌دیدیم تشخیص دادیم. بعداز گرفتن چند عکس، دوباره به هم لبخندی زدیم و به راه خودمان ادامه دادیم. اگرمن با همسرم نبودم نمی دانم عکس العمل آنها نسبت به من همینطور بود یا نه.

به این جنبه از عکاسی خیابانی با احتیاط نزدیك شوید. عکاسی از دختری کوچك که روی شانه پدرش نشسته است یك موضوع است و عکاسی از یك کودك تنها در یك مکان عمومی هم موضوعی کاملا متفاوت است. "جان برانلو" که یك عکاس خیابانی حرفه‌ای است به من نصیحتی کرد، گفت در نظر بگیر اگر دختر کوچك شما یك روز خانه بیاید و بگوید پدر، امروز یك مرد در پارك عکس مرا گرفت، چه فکری می‌کنید.

▪ چه تجهیزاتی لازم است؟

براحتی می توان گفت از هر دوربین قابل حملی می‌توان استفاده کرد. ولی از روی تجربه می توان گفت که دوربین‌های رنج فایندر بدلایل مختلفی ارجحیت دارد. این دوربینها بخاطر اندازه کوچك‌تر و قیافه خاص‌شان که در دید غیر عکاسان چندان جدی به نظر نمی‌رسند بهترند. مثلا به کسی که یك دوربین Nikon F۵ با لنز ۲۱۰mm Zoom-V۰ در دست دارد عکاس حرفه‌ای می‌گویند، ولی کسی که یك Leica M۶ با لنز ۳۵mm دارد را چندان جدی نمی‌گیرند.

البته در این نوع عکاسی بیشتر روی دست عکاسی می‌شود و دوربین‌های رنج‌فایندر با بخاطر اینکه آینه متحرك و مکانیزم‌های مربوطه را ندارند، معمولا قادر به گرفتن عکسهایی شارپ‌تر در سرعت‌های یکی دو گام پایین‌تر شاتر نسبت به SLR ها هستند.

بخاطر نیاز به تغییر فاصله سریع نسبت به سوژه برای تغییر پرسپکتیو، در اختیار داشتن چند انتخاب برای لنز مهم است. بهترین راه برای تغییر سریع لنز این است که مجبور به تعویض لنز نباشید! این یعنی یك بدنه دیگر همراه داشته باشید. بدنه کوچك و سبك رنج فایندرها در این مورد نیز بسیار کمك می کند.

برای انتخاب لنز من همیشه از لنزهایی با فاصله کانونی ۲۸ م.م.، ۳۵ م.م.، و ۵۰ م.م. برای عکاسی خیابانی استفاده می‌کنم. لنزهای با فاصله کانونی بلندتر به ندرت بکار می‌آیند. لنز وایدتر مانند ۲۱ م.م. یا ۲۴ م.م. یا حتی ۱۲ م.م. یا ۱۵ م.م. نیز می تواند دیدی خاص برای عکس ایجاد گندف ولی کم استفاده است. استفادهاز لنزهایی چنین واید روی دوربین های رنج فایندر نتیجه معکوس داردف چون این دوربینها برای استفادهاز چنین لنزهایی نیاز به یك منظره یاب کمکی دارند. هر چند همانند عکس چرخ و فلك که در بالا دیدید، ممکن است نتیجه کار ارزش تحمل سختی و تلاش بیشتر را داشته باشد.

(نگارنده در مورد نوع فیلم هم توضیحاتی ارائه داده بود، ولی بخاطر کمتر استفاده شدن از نگاتیو در این دوره زمانه این بخش از توضیحات از اصل مقاله ترجمه نشد. با توجه به توصیه نگارنده در مورد نوع فیلم، می توان بصورت معادل استفاده از ایزوهای بالای ۴۰۰ تا ۱۶۰۰ و نیز استفاده از افکت‌های سیاه و سفید و رنگی مختلف را برای شرایط مختلف توصیه نمود.)

▪ دوربین‌های جیبی

همانند هر نوع عکاسی، در این نوع نیز وسایلی ایده‌ال برای عکاسی وجود دارد که ذکر شد و وسایلی نیز هستند که می توانند فرصت‌ساز باشند. در حالی که شاید بیشتر عکاسان خیابانی موافق باشند که شاید دوربین‌های سری M لایکا بهترین وسیله برای این نوع عکاسی هستند، ولی با یك دوربین جیبی با کیفیت نیز می توان بخوبی دراین زمینه کار کرد. این دوربینها لنزهای قابل تعویض یا سریعی ندارند، اما با دوربینهای امروزی براحتی می توان با f/۲.۸ و فاصله کانونی ۲۸ یا ۳۵ م.م. با ایزو ۴۰۰ عکسهای بسیار خوبی با این دوربینها تهیه نمود.

من دریافته‌ام که در هنگام سفر با قرار گرفتن در یك فضای نا آشنا ادراکات من قوی‌تر شده و فرصت‌های عکاسی بهتری را می توانم پیدا کنم.

این صحنه وقتی درایستگاه کلافام در حومه لندن منتظر ترن بودم نظر مرا بخود جلب کرد. من در حال رفتن به یك قرار ملاقات برای نهار بودم و برای عکاسی کردن از قبل برنامه‌ریزی نکرده بودم. اما این صحنه پسر مدرسه‌ای که در افکارش غوطه‌ور شده بود نظر مرا بخود جلب کرد. یك دوربین کامپکت Ricoh GR۱s در جیب داشتم و به واسطه همین دوربین چند ثانیه بعد چنین عکسی را در اختیار داشتم.

● فنون عکاسی

مرموز نباشید. یك کیف دوربین بزرگ کوله‌ای عجیب و غریب همراه نبرید. یك کیف شانه‌ای کوچك که اندازه بدنه دوربین و لنز و تجهیزات ضروری جا داشته باشد کافی است. لباسی ساده و غیر فاخر بپوشید. لباسی شبیه به مردمی که می‌خواهید عکس‌شان را بگیرید بپوشید. دوربین‌تان را مخفی نکنید. بصورت مرموز و مخفیانه عکس نگیرید. از فاصله دور با لنز تله دردکی عکس نگیرید. یك ناظر یا سرك کش نباشید، بلکه در متن ماجرا مشارکت کنید.

یك روش که من هنگامی که با یك موقعیت مناسب برای عکاسی برخورد می‌کنم، استفاده می‌کنم این است که به سمت آن سوژه می‌روم و

مشاهده می‌کنم و با او مشارکت می کنم. دوربین را به چشمم نزدیك می‌کنم و نور را چك می‌کنم و فوکوس را تنظیم می‌کنم، سپس آن را پایین می‌آورم و از گردن یا بازویم آویزان می‌کنم. هرگز مخفی نمی کنم که دارم عکاسی می‌کنم. سپس وقتی دیدم که ترکیب مناسبی برای عکاسی ایجاد شده است، دوربین را مقابل چشمم برده و شروع به عکاسی می کنم. با این روش من برای بهترین لحظه عکاسی آمادگی لازم را دارم و کسی ناگهان از اینکه می‌بیند من دارم عکس می‌گیرم متعجب نمی‌شود.

حالات مردم بسیار سیال است و فرصتهای ترکیبی موقعیت‌های مختلف معمولا بسیار متغیر است. شکار لحظه مناسب بخصوص وقتی بیش از یك نفر در کادر است به سختی کار یك عکاس ورزشی در عکاسی از یك حرکت لحظه‌ای ورزشی است. تا هنگامی که اتفاق مورد نظر فروکش نکرده به عکاسی ادامه دهید. تا جایی که می‌توانید عکس بگیرید. نگران فیلم نباشید (م. البته با دوربینهای دیجیتال دیگر از این لحاظ نگرانی وجود ندارد.)

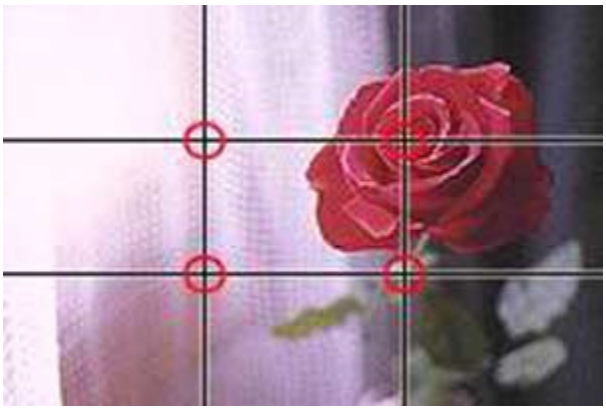
نهایتا این که لبخند بنید. همیشه لبخند بزنید. اگر کسی دوست نداشت عکسش را بگیریدف عکس نگیرید. اگر کسی از جلوی دوربین فرار کرد، به حریم شخصی‌اش احترام بگذارید و سعی نکنید به هر کلکی دشه از او عکس بگیرید. لبخند بزنید و سعی نمایید شوخ باشید.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247257

vista.ir
Online Classified Service

ترکیب بندی



راههای زیادی برای گرفتن عکس‌هایی شبیه به عکسی که عکاسان حرفه‌ای می گیرند وجود دارد. در هر صورت یک موضوع روی تمام عکسها تاثیر گذار است و آن ترکیب بندی یا بقول هنری‌ها کامپوزیسیون! است. البته در این مورد دوستانی که حرفه و کارشان عکاسی است بهتر می توانند بنویسند، ولی چون هیچ کس چیزی ننوشت، مجبورید ترجمه غیر حرفه ای من را بخوانید! بهر حال، برای موفقیت و معنی دار بودن یک عکس، باید بدرستی ترکیب بندی شود. ممکن است سوژه در محل نامناسبی از کادر واقع شود و مورد توجه بیننده عکس قرار نگیرد و یا مفهوم مورد نظر عکاس اشتباه برداشت شود.

بدون اینکه بخواهیم وارد نکات ریز ترکیب بندی شویم، یک سری قوانین اولیه را که باید مورد توجه عکاس باشد مورد بررسی قرار میدهیم. هر چند همانطور که می‌دانید: "قانون برای شکسته شدن وضع شده است!!" ولی قبل از اینکه شکسته شوند باید از آنها اطلاع داشته باشیم!

در قرون گذشته، معماران کهن و نقاشان دوره رنسانس و بعدها در اواسط قرن ۱۹ عکاسان تا به امروز، از یک شبکه ساده به عنوان قانون طلایی

ترکیب بندی تصاویرشان استفاده نموده‌اند.

این قانون طلایی نسبت ایده‌آلی بین عرض و ارتفاع ایجاد می نماید. این خواص از میدان دید انسان بدست آمده و معمولا با تغییراتی جزیئی در مورد سایر زمینه‌ها نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. مثالهای از آن را می‌توان در مورد معماری، در شکل درها و پنجره‌ها، و در بیشتر موارد عادی نظیر قاب عکسها و ... ذکر نمود.

کم و بیش نسبت کادر مورد نظر ۳/۲ در ۳/۱ است که این نسبت را می توان در اندازه بیشتر کادر فیلمها و در نسبت اندازه عکسهای دیجیتال و قاب عکسها و ... مشاهد نمود.

د راین کادر قانون دیگری استفاده می‌شود: قانون یک سوم‌ها. از این قانون برای تعیین نقاط دقیقی که باید بخشهای مهم تصویر در آنجا قرار گیرد استفاده می‌شود. قاعده بعدی در مورد تعیین موقعیت افق و نسبت آسمان به زمین در عکس می‌باشد.

وقتی برای اولین بار به یک عکس نگاه می‌کنیم، معمولا نگاه بیننده به ندرت به ناحیه وسط تصویر متوجه می‌شود، بلکه در یک مسیر Z مانند (از سمت چپ بالا به راست سپس به سمت چپ پایین و دوباره راست) تصویر را نگاه می کند. این مسیر تقریبا بطور ناخودآگاه دنبال می‌شود، اما بخوبی شناخته شده است. (بعضی آن را به عادت خواندن متن از چپ به راست نسبت می دهند که در این صورت ممکن است کسانی مثل ما که از راست به چپ می‌خوانیم یا چینیها که از بالا به پائین می‌خوانند عادت متفاوتی داشته باشیم!)

از دید عکاسان، هدف کشاندن نگاه بیننده به سمت سوژه مورد نظر در عکس با توجه به دانستن عادت تماشای عکس در مردم است.

همینطور ترکیب‌بندیهای قطری را می‌توان بر اساس قانون طلائی و قانون یک سومها بنا کرد و عکس بدست آمده را تراز نمود.

تمام این قوانین را می‌توان بطور آگاهانه دور زد، همانطور که بسیاری از هنرمندان معروف این کار را نموده اند، ولی این قوانین در ابتدای کار نقطه شروعی برای رسیدن به ترکیبی قابل قبول است.

د رمورد پرتره باید توجه ویژه ای نمود که سوژه به نقطه‌ای در نزدیکی لبه کادر خیره نشده باشد.

در این نقاشی مشهور به جهت خیره شدن مدل و فضای خالی ایجاد شده در نقاشی توجه نمایید. ضمنا ترکیب بندی قطری در این نقاشی قابل توجه می‌باشد.

با این وجود این روش ترکیب بندی محدودیتهایی هم دارد. هنگام استفاده از یک لنز زاویه باز (واید) باید دقت ویژه‌ای در کادر بندی و ترکیب بندی بکار رود ، زیرا این نوع لنز در خطوط مستقیم واقع در نزدیکی لبه‌های کادر تصویر انحنا ایجاد میکند. بخاطر همین در هنگام استفاده از این نوع لنز باید خط افق را بالاتر و در نزدیکی مرکز کادر قرار داد تا از منحنی شدن خط افق جلوگیری نمود.

در مورد خطوط افقی نیز هنگام عکاسی‌های معماری و مشابه آن باید توجه کافی مبذول داشت که خطوط مستقیم افقی در نزدیکی لبه کادر نباشند. ایجاد انحنا باعث ایجاد نمای غیر طبیعی در ساختمان و بر هم خوردن ترکیب بندی تصویر می شود. لنزهای زوم دوربین های دیجیتال بیشتر استعداد ایجاد این تغییر شکل‌ها را دارند، زیرا از عدسیهایی استفاده می کنند که رفع این خطا در آنها بسیار مشکل می‌باشد. این لنزها معمولا دچار انحنای گوشه ها بدرون Barrelling در لنزهای واید و انحنای گوشه ها به بیرون pincushionning در لنزهای تله فتو می‌باشند.

بنابر این در حالی که سرعت عمل لازمه عکاسی است، نگاهی دقیق به عکسهای موفق گذشته که در خاطر مانده اند آشکار خواهد کرد که معمولا عکسهایی با ترکیب بندی مناسب بوده اند.

بنابر این ارزش دارد که قبل از فشردن دکمه شاتر کمی وقت صرف تفکر به سوژه مورد نظر نمایید. قدمی در اطراف سوژه بزنید تا بهترین زاویه را پیدا نموده و تعیین نمایید که چه اجزائی در چه مکانی از کادر باید باشند. تصویر نهایی را در ذهن تصور نمایید. با این کار شانس بهتری برای ارضای آن حس ویژه ای که شما را برای گرفتن یک عکس قلقلک می دهد خواهید یافت.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247304

vista.ir
Online Classified Service

ترکیب بندی عکس

▪ قانون یک سوم در کادربندی و ترکیب - مقدماتی

یکی از مهمترین و حیاتی ترین مباحث در عکاسی و نقاشی، ترکیب بندی و انتخاب چگونگی قرارگیری عناصر در صفحه است. در این مطلب سعی شده تا در مورد یکی از مهمترین مسائل کادربندی توضیحاتی ذکر شود.

قانون یک سوم: در واقع مختصر شده مفهوم طلایی است. فلسفه اصلی که در پشت این مفهوم قرار دارد از یک ترکیب و کادربندی متقارن و مستقر در مرکز کادر که معمولا کسل کننده است جلوگیری می کند.

۴ خط تقسیم کننده کادر خطوط طلایی و محل برخورد این خطوط، نقاط طلایی نامیده میشوند. (شکل C۱ و C۲)

از بین بردن تقارن با استفاده از قانون یک سوم به دو شکل می تواند صورت بگیرد.

در یک روش می توان تصویر را به دو بخش مجزا تقسیم کرد به نحوی که یک قسمت یک سوم و قسمت دیگری دو سوم تصویر را شامل شود.

● ترکیب بندی عکس

ترکیب بندی تصویر، در کتابها و مجلات تخصصی عکاسی، اغلب به شکل یک نسخه تجویزی ارائه میشود. انگار که پیروی از تعدادی قاعده میتواند نتیجه قانع کننده ای را تضمین کند. شاید بهتر باشد این قواعد را تنها به عنوان چکیده ایده هایی در نظر گرفت که عکاسان (و البته نقاشان و سایر هنرمندان قرنها پیش از اختراع دوربین) آنها را برای خلق یک تصویر تاثیر گذار، مفید یافته اند.

هر ترکیب بندی عکسی را میتوان کارآمد دانست به شرط این که عناصر صحنه به طور موثر با بینندگان مورد نظر آن عکس، ارتباط برقرار کند. در اغلب موارد، نکته اساسی در شناسایی عناصر کلیدی صحنه نهفته است تا با تنظیم محل دوربین و میزان نور دهی، آنها را از دل سایر اطلاعات تصویری متفرقه، بیرون بکشید. همین اشیاء مزاحم، بسیاری از عکسها را خراب میکنند. اگر عکاسی را تازه شروع کرده اید، بهتر است به جای تمرکز زیاد روی جزییات خیلی خاص، تنها روی ساختار کلی صحنه تمرکز کنید. چرا که تاثیر آنها در مقابل ترکیب بندی عمومی عکس، بسیار سطحی است.

▪ تقارن:

ترکیب های متقارن برای نشان دادن استحکام، پایداری و قدرت به کار میروند. این ترکیب ها همچنین در عکاسی از موضوعاتی شاکل جزییات

مفصل، مفید هستند. حس دیگری که یک عکس متقارن القا میکند، سادگی است.

▪ ترکیب ساده:

رنگهای درخشان به تنهایی جذاب هستند اما اگر در یک الگو یا ردیفی منظم قرارگیرند از نظر بصری تاثیر بیشتری خواهند داشت. این نوع آرایش یک ساختار ساده را بر این رنگها حاکم میکند و در نتیجه یک مفهوم و یا نوعی نظم را، ورای حضور محض رنگها، منتقل خواهد کرد.

▪ قطری (مورب):

خطوط قطری، چشم را از یک سمت عکس به سمت دیگر هدایت میکنند و نسبت به خطوط افقی، انرژی بیشتری را منتقل میکنند. در این تصویر، خمیدگی نته درخت به همراه حرکت پسرک و سگش در امتداد آن، بیننده را ترغیب میکند تا تمام عکس را از نظر بگذراند. این کار به طور طبیعی با حرکت چشم از پس زمینه نورانی سمت چپ پایین عکس به قسمت راست بالای آن، صورت میگیرد.

▪ هم پوشانی:

هم پوشانی اجزا یک سوژه، نه تنها باعث افزایش عمق پرسپکتیو میشود بلکه بیننده را به بررسی تضادهای موجود بین عناصر صحنه تشوق میکند. در مورد اول، از آنجایی که یک شیء، تنها هنگامی می تواند شیء دیگری را بپوشاند که جلوی آن قرار گرفته باشد بنا براین حس فاصله القا میگردد. در مورد دوم، هم پوشانی موجب می شود که دو یا چند شیء که با فاصله از هم جدا شده اند، کنار هم مشاهده شوند و به این ترتیب تضاد شکل، رنگ یا نور آنها قابل تشخیص گردد. در این تصویر، هم پوشانی عناصر معماری، تمثیلی از رقابت برای برتری در تصویر است.

▪ قاب بندی:

قراردادن قاب در قاب دیگر، ابزاری از هنر نقاشی است که اغلب در عکاسی استفاده می شود. این کار نه تنها توجه بیننده را به سمت موضوع جلب میکند، بلکه غالبا بر موارد گسترده تری از حال و همواى موضوع دلالت میکند. همچنین رنگ های قاب، میتواند اشاره ای به محل عکسبرداری باشد. در این پرتره، رنگ چوبها انسان را به یاد سرزمین های آمریکای مرکزی یا جنوبی می اندازد. در حالی که ساختار کلبه و موضوع اصلی یادآور آفریقا است. حقیقت چیزی دور از انتظار است، این کلبه در یک روستای آفریقایی در مکزیک قرار دارد که محل سکونت بازماندگان برده های فراری آفریقایی است.

▪ الگوهای هندسی:

شکل های هندسی نظیر مثلث ها و مربع ها، از آن جهت که با قاب مستطیلی عکس تقابل دارند، به مبحث ترکیب بندی عکاسی راه یافته اند. در این نما از مغازه های بسته، شکلهایی نظیر مستطیل های بزرگ و کوچک و مثلث های باریک وجود دارند. کارکرد آنها در قسمتهایی از عکس باعث ایجاد هماهنگی است (فواصل میان مغازه ها) و در قسمتهای دیگر (مثلث باریک ناشی از شیب خیابان) حسی از تنش در ترکیب بندی بوجود می آورد.

▪ مثلث ها:

پنجره های ساختمان منعکس شده روی شیشه محدب اتومبیل، شدیدا معوج به نظر می رسند و درون قاب مثلث شکل شیشه قرار گرفته اند. گرچه بلافاصله نمی توان از شکل کلی عکس دریافت، ولی نمونه ای از قاب بندی است که در آن تمامی عناصر، حساب شده هستند (از جمله خطوط و مستطیل های تکراری و نوارهای نور و سایه). شکل مثلث در ترکیب بندی، غالب در جاهایی که خطوط موازی به نظر متقاطع می رسد ایجاد می گردد، نظیر حاشیه های یک خیابان یا ریل های خط آهن که تا فاصله دور امتداد دارند. در یک عکس چاپ شده دو بعدی یا بر روی صفحه نمایشگر رایانه، این امر باعث القاء عمق و فاصله میشود.

▪ الگوهای غیر منظم:

ردیف های نه چندان منظم این گونی ها که برای خشک شدن در آفتاب چیده شده اند، بی تردید چشم شما را به سمت مردی که بوجود آورنده آنها است هدایت میکنند. نقوش و تکرار ها، مسائلی بدیهی هستند ولی یک عکاس خوش فکر می داند که چگونه بجای استفاده از این عناصر

بعنوان موضوع اصلی، از آنها برای القای ایده های مهمتر بهره گیرد.

ترکیب بندی تصویر، در کتابها و مجلات تخصصی عکاسی، اغلب به شکل یک نسخه تجویزی ارائه میشود. انگار که پیروی از تعدادی قاعده میتواند نتیجه قانع کننده ای را تضمین کند. شاید بهتر باشد این قواعد را تنها به عنوان چکیده ایده هایی در نظر گرفت که عکاسان (و البته نقاشان و سایر هنرمندان قرنها پیش از اختراع دوربین) آنها را برای خلق یک تصویر تاثیر گذار، مفید یافته اند.

هر ترکیب بندی عکسی را میتوان کارآمد دانست به شرط این که عناصر صحنه به طور موثر با بینندگان مورد نظر آن عکس، ارتباط برقرار کند. در اغلب موارد، نکته اساسی در شناسایی عناصر کلیدی صحنه نهفته است تا با تنظیم محل دوربین و میزان نور دهی، آنها را از دل سایر اطلاعات تصویری متفرقه، بیرون بکشید. همین اشیاء مزاحم، بسیاری از عکسها را خراب میکنند. اگر عکاسی را تازه شروع کرده اید، بهتر است به جای تمرکز زیاد روی جزییات خیلی خاص، تنها روی ساختار کلی صحنه تمرکز کنید. چرا که تاثیر آنها در مقابل ترکیب بندی عمومی عکس، بسیار سطحی است.

در این مقاله به معرفی سه روش کاربردی در امر ترکیب بندی تصویر پرداخته خواهد شد. در آغاز به معرفی کلی تکنیکی میپردازیم که قرنهاست شناخته شده است یعنی قانون تعادل (یا قانون طلایی - Golden Mean). این قانون در واقع یک فرمول هندسی است که توسط یونانی های باستان ابدا شده.استدلال بر این است که ترکیب بندی ای که بر اساس این تئوری تشکیل شده باشد، تاثیرگذار و قوی مینماید. ایده اصلی که در پس این تئوری است در واقع استفاده از خطوط هندسی است که به سادگی توسط چشم بیننده دنبال شوند.

طی قرون متمادی، قانون تعادل (یا قانون طلایی - Golden Mean) راهبردی مهم و ابزاری کارآمد برای هنرمندان و نقاشان به حساب می آمد. امروزه با توجه به ارزش این ابزار، آشنایی با آن به عکاسان نیز توصیه میشود.

▪ قانون یک سوم (خطوط و نقاط طلایی):

قانون یک سوم در واقع مختصر شده مفهوم طلایی است. فلسفه اصلی که در پشت این مفهوم قرار دارد از یک ترکیب و کادر بندی متقارن و مستقر در مرکز کادر که معمولا کسل کننده است جلوگیری می کند.

۴ خط تقسیم کننده کادر، خطوط طلایی و محل برخورد این خطوط، نقاط طلایی نامیده میشوند.

از بین بردن تقارن با استفاده از قانون یک سوم به دو شکل می تواند صورت بگیرد. در یک روش می توان تصویر را به دو بخش مجزا تقسیم کرد به نحوی که یک قسمت یک سوم و قسمت دیگری دو سوم تصویر را شامل شود.

در روشی دیگر، تمرکز مستقیما بر روی نقاط طلایی است. فرض کنید که منظره ای بسیار زیبا و بدیع پیش رو دارید اما این منظره فاقد یک نمای هندسی و به اصطلاح Geometric خوب و جذاب است. به عبارت دیگر در عین اینکه منظره بسیار خاص و زیبا است اما اگر به صورت تصویر در بیاید تا حدودی کسل کننده خواهد شد.

راه حل چیست؟ سعی کنید در این منظره یکنواخت یک نقطه عطف و تمایز پیدا کنید، نقطه ای که بتواند یکنواختی و یکدستی نما را از بین ببرد. سپس این سوژه را روی یکی از نقاط طلایی قرار دهید. این نقطه اولین نگاه بیننده را جذب کرده و مخاطب را به دیدن باقی تصویر دعوت میکند.

▪ مثلث طلایی:

در ابتدا به بررسی مفاهیمی ساده در این تئوری میپردازیم. فرمول با یک مربع (شکل شماره سه - رنگ آبی) شروع میشود. سپس قاعده مربع را به دو بخش مساوی تقسیم میکنیم. نقطه X را مرکز دایره ای در نظر میگیریم که شعاع آن فاصله X تا Y است. سپس قاعده مربع را تا حدی گسترش میدهیم که با دایره ما به مرکزX تماس پیدا کند(نقطه Z).

حالا مربع ما میتواند به یک مستطیل با نسبت عرض و طول ۵:۸ تبدیل شود. جالب است که نسبت اندازه پاره خط C به A با نسبت اندازه A به B یکی است. خوشبختانه نسبت ابعاد ۵:۸ به نسبت اندازه فیلم ۳۵ میلیمتری (۲۴میلیمتر در ۳۶ میلیمتر ۵:۷.۵) بسیار نزدیک است.

محصول کار ما در مرحله قبل یک مربع مستطیل کامل است. در این مرحله ابتدا یک خط از گوشه بالای سمت چپ مستطیل به گوشه پایین سمت

راست میکشیم(شکل شماره چهار). نقطه &#۰۳۹;۷ را در شکل شماره سه پیدا کنید، از گوشه بالا سمت راست نیز یک خط به &#۰۳۹;۷ بکشید و این خط را تا محل برخورد با خط اول ادامه دهید (شکل شماره چهار). با این اقدامات مستطیل ما به سه قسمت متفاوت تقسیم میشود. حالا ابزار برای استفاده آماده است. کافیست شما سعی کنید که سوژه های مورد نظر خود را طوری در کادر قرار دهید که به طور تقریبی در این سه بخش قرار بگیرند. ترکیب بندی بدست آمده یک ترکیب بندی موزون و زیباست.

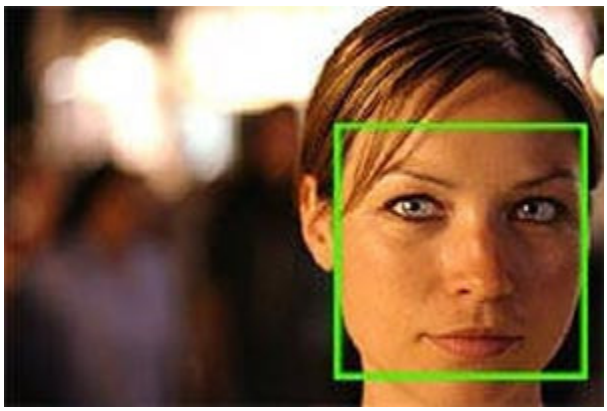
شما میتوانید این فرمول را با توجه به نیاز خود بچرخانید و یا برعکس کنید. این تکنیک بیشتر در مواردی که صحنه ما دارای خطوط مورب است کاربرد دارد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=228245

vista.ir
Online Classified Service

تشخیص چهره در دوربین های دیجیتال



امروزه بیشتر دوربین های دیجیتال دارای قابلیتی هستند به نام تشخیص چهره یا Face recognition. این ویژگی به دوربین کمک می کند تا چهره افراد را در تصویر شناسایی کند و به طور اتومات بر روی چهره فرد زوم کند، قدرت فلاش را تنظیم کند و حتی میزان نور ورودی به دوربین را تنظیم کند تا از تار شدن، درخشندگی زیادی و تیره شدن چهره افراد در تصویر جلوگیری کند. به عبارت دیگر با این تکنولوژی کلیه پارامتر های دوربین به گونه ای تنظیم می شود تا تصویر افراد واضح و شفاف در عکس ظاهر شود.

این تکنولوژی زمانیکه در صحنه عکاسی تعداد زیادی اشیاء مختلف یا افراد زیادی وجود دارد یا زمانیکه فرد دور از دوربین قرار دارد یا زمانیکه شخص در حال حرکت به سمت دوربین است بسیار مفید است. حتی اگر فرد در حال حرکت باشد دوربین بر روی او زوم می کند و میزان نور ورودی را به صورت خودکار تنظیم می کند.

بعضی از دوربین های دیجیتال یک قابلیت ردیابی هم دارند به طوریکه عکاس می تواند اولویت را به یک چهره خاص بدهد. این ویژگی برای عکاسی در اماکن پر ازدحام و شلوغ مانند مدارس و ... بسیار کارآمد است.

روبروی دوربین بایستید.

صورت فرد باید روبروی دوربین قرار گیرد تا سیستم تشخیص چهره بتواند بهتر کار خود را انجام دهد. این سیستم در نور مناسب بهترین کارایی را دارد.

این تکنولوژی پایه سخت افزاری دارد. هر چند از نظر نرم افزاری هم بر روی آن بسیار کار شده است بنابراین معمولاً از زوم دستی و انجام تنظیمات بوسیله عکاس بسیار سریعتر است.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=126278

تصاویر، محرک نوآوریها

"تصویر سازی چیزی بیش از این است". چیزی بیش از یک عکس پرینت شده یا به صورت دیجیتالی ذخیره شده. امروز تصویر سازی با نوآوریهای بیشماری در بیرون و درون خود درآمیخته است. تصویر سازی تقریبا تمام نواحی زندگی ما را تحت تاثیر قرار داده، در هر زمان و هر مکان، اما برای اینکه ببینید آسمان دنیای تصویرسازی فردا چه رنگی است به آنچه که در فتوکینای ۲۰۰۴، کلن می گذرد نگاه کنید.

مصرف کنندگان دوست دارند تماسی مصور داشته باشند و شانس آنان برای دستیابی به این آرزو به سرعت در حال گسترش است. بازار تصویر سازی تجاری متشکل است از دوربین های عکاسی دیجیتال، دوربین‌های فیلمبرداری دیجیتال، کاغذهای پرینت جوهر افشان، جوهر، فتوپرینترها، کارتهای حافظه، کیوسکهای تصویر به علاوه محدوده وسیعی از تولیدات عکاسی آنالوگ که هنوز در بازار موجود است. اما دستگاههای ضبط دیجیتالی DVD، صفحات مانیتور تخت، پروژکتورهای LCD، تلفن دوربین‌ها، تصویر سازی پزشکی و فن آوری محصولات تصویر سازی صنعتی به همراه الگوریتمها و سیستمهای پردازش تصویری دیجیتال اکنون بازیگران اصلی بازار به شدت همگرای شاخه های مختلف فن آوری – شامل آمیزه‌ای از فن آوری اطلاعات، الکترونیک وسایل مصرفی، ارتباطات راه دور و عکاسی - می‌باشند. هم اکنون بازار اروپا در این زمینه حجم معاملاتی بیش از ۱۲۰ میلیارد یورو دارد.

با توجه به تنوع بخشهایی که تصویر سازی بر آن موثر است، برای مشاهده تمام جنبه هایی که این نیروی محرک بر آن تاثیر گذار است گرد آمدن در یک زمان و مکان واحد الزامی است. و ضروری است که این نمایش چشم اندازی جهانی داشته باشد تا بهترین موضوعات، اتفاقات، نمایش دهندگان و بازدید کنندگان را گردآورد. فتوکینا ۲۰۰۴ در کلن بر روی چشم اندازهایی که توسط تصویر سازی باز شده است تمرکز نموده و قدرت توامان اقتصادی و فرهنگی آن را در یک دنیای دلربای تصویر سازی نشان می دهد. و ارتباطات بیشماری را بین فن آوریها و محصولات، مردم و ایده‌هایشان، دنیای تصویرسازی و اتفاقات ایجاد می نماید. در فتوکینا هر بازدید کننده ای دقیقا مشاهده می نماید که چگونه تصویر سازی چیزی "بیشتر" از این است و طول و عرض نوآوریهای موجود در این پهنه هیجان انگیز را مشاهده می نماید.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77842

تصویر متحرک، عامل ارتباط بین سازمان و مخاطبان

تصویر بعنوان اثری ارزنده و قابل دسترس در قالب عکس و تصویر متحرك، یکی از نیازهای اساسی روابط عمومی ها است.

وجود تصویر به عنوان عنصر پیام رسانی به مخاطب، گذشته از جنبه های درام یك داستان می تواند در معرفی اهداف یك سازمان، در جهت اطلاع رسانی مفید و کم هزینه عمل کند.

این در حالی است که متاسفانه عنصر روابط عمومی به شکل حرفه ای در زمینه فرهنگی به خصوص تصویر متحرك نقش کم رنگی دارد.

به همین دلیل تمام قواعد هنری یك تصویر را درجهت پیام رسانی گیرا به مخاطب با معادلات سازمانی خود می سنجند .

تصویر متحرك به عنوان کاربردی ترین شیوه فهم در چگونگی تهیه و تولید فعالیت های ارایه شده توسط یك سازمان برای مخاطب می داند و می گوید .

تصویر متحرك بیان کننده واقعیت های یك پدیده بیشترین ارتباط را با روابط عمومی نهادهای مختلف دارد و در قالب فیلم های مستند تبلیغی هر آنچه را که در ساختمان تولیدی یك سازمان می گذرد به تصویر می کشد .

بنابراین نقش تصویر در اطلاع رسانی پیام به مخاطب بسیار اهمیت دارد و در مقابل هم نقش روابط عمومی ها در نهادینه کردن تصویر متحرك در بحث های صنعتی و تعمیم آن به بخش های دولتی از اهمیت ویژه ای برخوردار است.

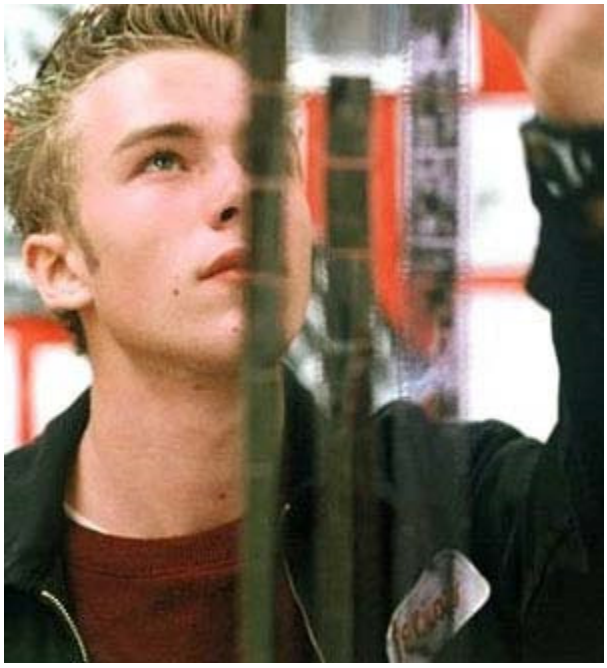
مقوله تبلیغات برای تولید و مصرف مخاطب یکی از نتایج کاربرد تصویر در روابط عمومی است با ساخته شدن یك فیلم مثل تیزرهای تلویزیونی، فیلم مستند صنعتی و تبلیغاتی و یا حتی فیلم های داستانی که دارای شاخصه های تبلیغی که شامل بحث های کلان در بعد گسترده گی از سیاست گذاری های یك واحد تولیدی است، می تواند یك ابزار معرفی و پیام رسانی به مخاطب باشد .

مدیران روابط عمومی با پرداخت هزینه ای بیشتر در بحث مخاطب شناسی بهتر می تواند پیام تبلیغاتی یك سازمان را به گوش مخاطب و مصرف کننده نهایی برسانند.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=12875

تعبیر عکس



آیا اساسا مجازیم عکس را تعبیر کنیم؟ اگر تعبیر را به معنی توصیف بگیریم مشکلی نیست. چندان که بیان هنری خود توصیف هستی‌ست. و اگر به معنی تجزیه و تحلیل بگیریم ناچاریم. چرا که روش کار علم همین است. جامعه شناسی ادبیات شاخه‌ای علمی‌ست که بهره‌ی فراوانی از هنر، به ویژه شعر و داستان برده است. شاخه‌هایی چنین در علم دیده می‌شود که حلقه‌ی بین علم و هنر به شمار می‌روند. اگر چه برخی از هنرمندان موافق چنین روشی نباشند.

تعبیر هنری از جمله عکس شاخه‌ای از هنر است. پس، در این جا ما با تحلیل عکس رودررو نیستیم بل که این گونه‌ای از توصیف شمرده می‌شود. برعکس این، عکاس نیز از شاخه‌های دیگر هنر از جمله شعر بهره‌مند می‌شود و اثر خود را می‌آفریند.

بدین گونه، بده- بستان‌های مابین هنر تعبیری مجازاند که سبب شکوفایی اثر می‌شوند. ارزش واژه‌ی «مجاز» به اثر باز تولید شده‌ی ما برمی‌گردد که آیا سخنی درخور برای گفتن دارد یا نه. آیا اثر پدید آمده، عکس را خفه می‌کند یا سبب گستردگی بار معنایی آن می‌شود. نشانه‌هایی که برای ساختار اثر هنری خود از عکس می‌گیرد اختیاری و منحصر به فرد است، اما در مقام توصیف عکس اثری از این نشانه‌ها نخواهد بود. ما در مقام تحلیل و بررسی عکس از این نشانه‌ها دفاع می‌کنیم یا بهره می‌بریم.

آیا تعبیر عکس آزاد است؟ آیا تعبیر عکس از هیچ قاعده و منظوری پیروی نمی‌کند؟ این پرسشی نیست که من در پی شکافتن‌اش باشم. پرسشی که به آری و نه بینجامد، راه حلی در خود ندارد. «آیا انسان مختار است یا نه» قرن‌ها موضوع فلسفی مهمی بوده است که در صف بندی‌های حکما به تعداد «نه» «آری» وجود داشت. پاسخی که بتوان درخور موضوع اساسی داد، پرسش مناسبی می‌طلبد. پس صورت مسأله را باید اصلاح کرد: تعبیر عکس چه گونه می‌تواند باشد؟ این صورت مسأله ما را قادر می‌کند درون موضوع خود فرو رویم ولی، پرسش نخست ما را در بر ندارد. پس یک پرسش دیگر: آزادی عمل در تعبیر عکس چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟

در دیدگاه کلی، هیچ شناختی نمی‌تواند بی دروپیکر باشد. کالبد شکافی موضوع دست کم از یک بازی زبانی ویژه‌ی خود پیروی می‌کند. غیر از این، یک قاعده‌ی بازی برای هر شناخت وجود دارد. بیان‌های علمی به شدت فرم بندی شده یا بهتر است بگوییم، چارچوب بندی شده‌اند. این است که قاعده‌ی بازی در علم سخت و توان فرساست.

هیچ شناختی به اندازه‌ی علم بسته و محکم نیست. این است که بحث‌های ساختار شکنی، نبوغ و ریسک در شناخت علمی مورد چندانی ندارد.

بیش‌ترین جای پای این بحث‌ها در هنر دیده می‌شود. هر چند سخت کوشیده شده است که قاعده‌های بحث هنری معین و تعریف شوند، باز از اقبال چشم‌گیری برخوردار نبوده است. این مشکل افزوده‌ای بر رسالت هنری ما می‌افکند که چندان در گرو اصول و قاعده‌های منطقی نیستیم.

پس در مقایسه‌ی بین هنر و علم زمینه‌های تعبیر و تأویل در هنر آزادتر به نظر می‌رسد. ولی با کنار گذاشتن این نسبی گرایی، باید گفت نمی‌توان هر گونه اظهار هنری را به هر عنوان پذیرفت. در غیر این صورت، هر بحث هنری را با عنوان ساختار شکنی می‌توان به بحث هنر راه داد. این که هر گفتار بی دروپیکری را نمی‌توان هنر قلمداد کرد، مورد پذیرش همه است. در این جا واژه‌ی «بی دروپیکر» بار منفی خودش را دارد و سبب رهایی از دست بی‌هنران می‌شود. مشکل در این جاست که این صفت را در همه جا هم نمی‌توان به کار برد. به کار گیری این صفت خود قاعده‌ی ویژه‌ای دارد که به بحث ما در مورد تعبیر هنری هم مربوط می‌شود.

یک تعبیر نسبی هم از دیدگاه‌های متفاوت داریم که قاعده‌های خود را برای بحث هنری با خود دارند. مانند جامعه شناسی که علاقه‌مند رمان‌های ادبی‌ست یا نشانه شناسی که علاقه‌مند عکس‌های هنری‌ست. این نسبی گرایی از طبقه بندی شاخه‌های شناختی ناشی می‌شود که گریزی از آن نیست. پس درگیری اگر در این بین دیده شود، از این متفاوت بودن جای‌گاه‌های بحث و نظریه پردازی‌ست. نمی‌توان نتیجه گرفت که راه‌های ورود به بحث‌ها و تعبیرهای هنری آزاد است.

این آزادی‌ای‌ست که از متفاوت بودن خاست‌گاه‌های شناختی برمی‌خیزد. در این جا ما این مشکل را باید با حوصله و دقت نظر دنبال کنیم تا به یک نقطه‌ی مشترک رسید. این نقطه‌ی مشترک قبول همه‌ی موارد بحث نیست، بل که کسب دیدگاهی دیگر برای بحث و تعبیر هنری‌ست. نتیجه‌ی تحمل من این خواهد بود که تعبیرهای نزدیک به تعبیر خودم را از دیدگاه‌های گوناگون بشنوم و حقایقی نو از گفتارها به دست آورم. در این مرحله، با دست یازیدن بر پایه‌های اندیشه‌ی فلسفی می‌توان از این آزادی نسبی رها شد.

«حسی» که گاه برخی عکاسان یا هنرمندان به کار می‌برند یک معنا را در خود دارد: چارچوبی خوب و پسندیده برای آفرینش اثر خود در دست ندارم ولی احساس خوبی از موضوعی در ذهن‌ام وجود دارد. این حس‌وحال قابل انتقال نیست و نمی‌توان در مورد آن بحث کرد. زمانی که این احساس از سوی هنرمند به کار می‌رود، او قادر نیست تعبیرهای دیگر را مردود بداند.

هم چنین نمی‌توان نتیجه گرفت که بحث و تعبیرهای هنری آزاداند. نخستین گفتاری که از سوی عکاس با واژه‌ی «حس» می‌آغازد تعبیرهای هنری را آزاد می‌گذارد. نشانه‌ها و نمادهای دیده شده (نه لزوما به کار رفته) به عنوان تعبیر و تأویل عکس مورد استفاده قرار می‌گیرد. این که عکاس از این نشانه‌ها عمدا بهره برده است یا تصاوفی بوده، نمی‌توان به راحتی سخن گفت. ولی نشانه‌های عکس نمی‌تواند به گزاره‌ی «من این حس را داشتم» بینجامد. حس‌وحال، بیانی درونی‌ست و تعبیر، گفتار یا گزاره بندی‌ست و بدنی ترتیب، «اثر» چارچوبی‌ست در برابر تماشاگران. هر نشانه در این چارچوب معنادار است.

به کار گیری نشانه‌ها فن و حرفه‌ی ویژه‌ی خود را دارد. نشانه شناسی در تعبیر عکس اگر آزاد و بسته به حس‌وحال باشد هیچ توفیقی از هنر عکاس به دست نمی‌آید. نشانه شناسی قدری به روان شناسی و علوم اجتماعی و قدری به فلسفه‌ی شخصی برمی‌گردد.

در فضای به شدت مذهبی انتظار می‌رود نشانه‌های رایج مذهبی مورد تعبیر قرار گیرد. بازی‌های زبانی این مردم غالبا تعبیرهای دیگر را برنمی‌تابد که این بازی زبان رایج گفتارهاست. اگر خود عکس هم از این نشانه‌های رایج بهره برده است، پس مشکلی در تعبیر معنا وجود ندارد. شاید بتوان گفت، اصلا نیازی به تعبیر وجود ندارد. زمانی که عکس از پیچیدگی ویژه‌ی خود برخوردار است لازم می‌آید که نشانه‌ها و نمادهای اثر به خوبی و مناسبت باز گفته شود: این عکس از نشانه‌های غالب بهره نبرده است.

باید بتوانیم قاعده‌های بازیِ دریافت نشانه‌ها را بازیابیم تا گفتار هم دیگر را بفهمیم و گرنه هم چون کلاف پیچیده‌ای هر کس سخن خود را می‌کشد. در صورتی که به تفاهم مشترک قایل باشیم، لازم است قاعده‌های بازی خود را به خوبی به کار بریم و آن را به خوبی آشکار کنیم. گفتن این که تعبیر عکس آزاد نیست، همه‌ی چارچوب‌های نوی هنری را می‌بندد و مشکلی چند می‌آفریند. ولی گفتن این که تعبیر عکس آزاد است، کارهای ما را به هرج‌ومرج می‌کشاند و هر هنرمند به سان جزیره‌ای تنها برای خود زندگی خواهد کرد. تعبیر آزادانه ما را رها خواهد گذاشت و

نتیجه‌ی آن پای بند نبودن ما به بنای محکم و استوار برای دفاع از گفتار خویش خواهد بود. کسی خود را ملزم نخواهد کرد تا به دفاع از خویش بپردازد و یا منتقدی دلایل مقدماتی خود را نشان دهد. نقد آماری یا توسل به آرای چند تن هرگز قاعده‌ی خوبی برای سنجش تعبیر هنری نبوده است.

این گونه بررسی هنری نیز مشکلی‌ست که با صورت پنهان خود انجام می‌گیرد و لطمه‌ای ژرف بر آفرینش‌های هنری وارد می‌کند. فرار از ارائه‌ی دلایل یا تعبیر منطقی نتیجه‌اش پناه بردن به طرف‌داران چندی‌ست. محافظت و پشتیبانی از هیچ نظریه‌ی شناختی را نمی‌توان برتافت. اصولا هیچ نظری یا دلیلی نیاز به پشتیبانی و حمایت ندارد. هر سخنی که پشت حمایت‌های دیگران پناه گیرد دست کم از زندگی آشکارا و روشنایی محروم خواهد بود.

دشواری افزون ما از دیگر کشورهای پیش رفته این است که تعبیر و نقد سره‌ی ما دست خوش پستی و بلندی زیادی‌ست و بر محور روشنی نمی‌چرخد. دلیل آن شاید این باشد که ارتباطهای بین هنری رونق چندانی ندارد و از این رو، از تعبیر عکس دوری کرده‌ایم. جشنواره‌ها نیز نتوانسته‌اند جای‌گاه تعبیر را به روشنی نشان دهند و کلاف در هم پیچیده‌ی آن را باز کنند. گرچه داوران گاه به خوبی عمل کرده‌اند ولی، تعبیر آنان بین هنرمندان راه نیافته است. در این جا، افسانه‌ی فلسفی «مرغ و تخم مرغ» حاکم است که، تعبیر نامناسب و ناروشن سبب بی‌ارتباطی بین شاخه‌های هنر شده است و بی‌ارتباطی بین این شاخه‌ها سبب فرسایش تعبیر هنری.

http://vista.ir/?view=article&id=347513

vista.ir
Online Classified Service

تفاوت عکاسی هنری با عکاسی تبلیغاتی

میدانیم امروزه درگویش تمام شاخه های هنری از جمله عکاسی هنری این روش مورد استقبال است که به واسطه آن ، هنرمند بر اساس ذهنیت خود اثر آفرینی می کند و مخاطبین هر یک بر اساس ذهنیت شخصی خود استنباط می کنند و حتی ممکن است برداشت هیچ یک از مخاطبین کاملا" با نیت و انگیزه اصلی هنرمند منطبق نگردد. این مقوله نه تنها نقطه ضعف کار به حساب نمی آید بلکه این روش گویشی، یک نقطه قوت بزرگ محسوب می گردد. چرا که هنرمند بر این باور است که کار او به تعداد مخاطبین معانی جدید پیدا می کند و خود اثر، از محدوده ذهن وی فراتر می رود . اما سمت و سوی هنرهایی که در خدمت تبلیغات قرار می گیرند از جمله عکاسی تبلیغاتی کاملا" متفاوت است . به طوری که در عکاسی تبلیغاتی همواره تلاش بر این است تا مخاطب آن استنباطی را بکند که عکاس در نظر دارد و هر چقدر که عکس بتواند ذهن مخاطب را در فضای از

پیش تعیین شده بیشتر حرکت دهد موفق تر عملکرده است. پر واضح است که کنترل دقیق ذهن مخاطبین کاری بسیار مشکل است و با توجه به تفاوتهای فراوانی که بین افراد هر جامعه حتی کوچکی وجود دارد لزوم رعایت ظرافت های متفاوتی اعم از حسی و منطقی در هر عکس تبلیغاتی احساس میشود.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱۱

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118367

vista.ir
Online Classified Service

تفکر ناپیدا

همه ما علاقمندان ، برای دیدن عکسهای هنری برنامه ریزی میکنیم، زمانی را در نظر می گیریم، به گالری میرویم و در آرامش و سکوت و تمرکز به تماشای عکس می پردازیم و در ذهن خود آنها را تجزیه تحلیل می کنیم و ممکن است ساعتها با اشتیاق فراوان در خصوص نوع نگاه عکاس و تفکر وی با یکدیگر گفتگو کنیم و در نهایت سعی نمائیم تا از طریق عکسها با اندیشه عکاس ارتباط برقرار کنیم و احساسات وی را درک نمائیم و خلاصه در جایگاه یک مخاطب واقعی از دیدن لذت ببریم.....اما برای تماشای یک عکس تبلیغاتی چه می کنیم؟ در حقیقت هیچ...! ما برای دیدن عکسهای تبلیغاتی تلاشی نمی کنیم بلکه این عکسها هستند که در معرض دید مخاطبین خود قرار می گیرند، آن هم مخاطبین بی انگیزه ای که مطمئنا" به قصد تماشای عکسهای تبلیغاتی در خیابانهای پر هیاهو حرکت نمی کنند.

حال سوال این است که با وجود چنین شرایط نامساعدی ، چگونه یک عکس تبلیغاتی می تواند بر مخاطبش تاثیر گذار باشد ؟ چگونه می تواند اطلاعات تصویری خود را در یک مدت زمان محدود به مخاطبین خود منتقل نماید ؟ بدیهی است که این امر عملی نمی شود مگر آنکه عکاس به تمام پارامترهایی که می تواند به برقراری ارتباط با مخاطبینش کمک کند بیاندیشد ، محل ارائه عکس را در نظر بگیرد ، برآیند تفکرات و احساسات

خود را در قالب یک ایده تعریف کند ، آنرا با اصول زیبا شناسی آمیخته کند و با مهارت به اجرا رساند و در نهایت به گونه ای عکاسی کند که اثری از رد پای عکاس در عکس دیده نشود تا موضوع بتواند ارتباط مستقیم تری با مخاطب برقرار کند .

من فکر می کنم تمام کسانی که عکاسی تبلیغاتی را به سطحی نگری متهم می کنند اگر کمی دقیقتر بررسی نمایند متوجه می شوند که در غالب موارد ، یک عکس تبلیغاتی برای رسیدن به مرحله گویش و اثر گذاری بر ذهن مخاطب ، از لحاظ فکری و حسی فرآیند پیچیده ای رادر ذهن و روح عکاس طی کرده است.

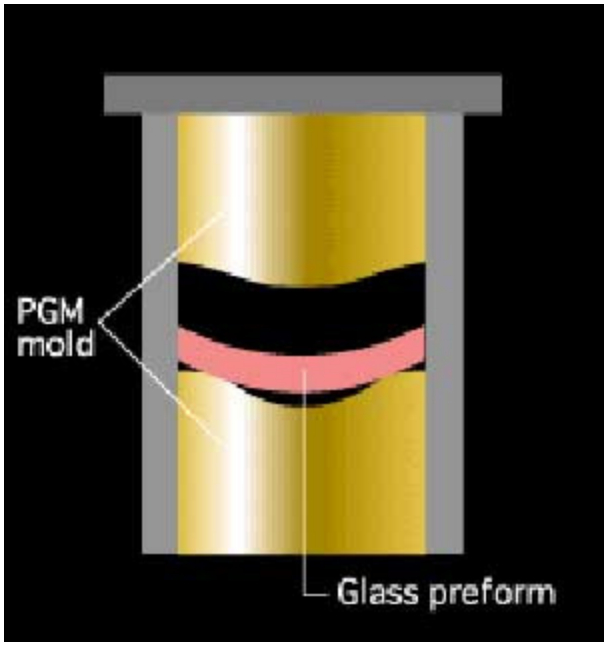
http://kiani.akkasee.com/plist/۹

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118380

vista.ir
Online Classified Service

تکنولوژی لنزهای اسپریکال نیکون



لنزهای اسپریکال لنزهایی با انحنای سطح پیچیده می‌باشند که شعاع انحنای سطحی آنها در فواصل مختلف از محور لنز تغییر می‌نماید. لنزهای کروی معمولی در معرض انحراف نوری قرار دارند و نمی توانند تمام نور را در یک نقطه متمرکز نمایند. ولی با تصحیحات انجام شده و استفاده از تکنیکهای خاص، لنزهای اسپریکال راندمان تصحیح انحراف نوری عالی از خود نشان داده‌اند که حتی در لنزهای فشرده که از اجزاء کوچکی تشکیل شده است وضوح آنها بسیار خوب است.

بخاطر تجربه طولانی نیکون در ساخت لنزهای اسپریکال، راه حلهای بهینه‌ای را برای نیازهای متفاوت پیشنهاد نموده است.

- تراشکاری با دقت بسیار بالا

بعد از اینکه شیشه توسط سنگ تراشکاری تراشیده شد و به لنز اسپریکال تبدیل گردید، سطح آن پولیش داده می‌شود. این کار با دقت بسیار بالایی انجام می شود تا لنزهای اسپریکالی با وضوح بسیار به دست آید. سطوح لنزهای اسپریکال که از شیشه‌های اپتیکی مخصوص ساخته شده توسط سنگ تراش با سرعت بسیار بالا به شکل گوی مانند تراشیده می شود. صحت این کار با سیستهای کنترل خودکار با دقتی در مرتبه نانومتری کنترل می شود.

در این مرحله قطعه اصلی به شکل گوی مانند خاصی در می آید که دارای انحناهای سهموی خارج از مرکز می باشد. سپس این شکل با استفاده از روش قالبگیری دارای یک پوشش اپتیکی ویژه می‌شود.

مهارت خاص نیکون در این مرحله از کار می‌باشد و از این تکنیک برای ساخت اجزاء مورد استفاده در ارتباطات رشته‌های نوری که نیاز به دقت بسیار بالایی دارد استفاده می‌کند. دقت تکنولوژی تراشکاری نیکون در حدی است که از آن برای ساخت قطعات با دقت بسیار بالا نظیر ساخت اجزاء اپتیکی برای ساخت لنزهای اسپریکال برای سیستمهای اندازه‌گیری و تنظیم اپتیکی و نیز قالبهای فلزی اسپریکال استفاده می‌شود.

شیشه لنزهای اسپریکال با فشار و دمای بالا در قالب اسپریکال شکل داده می‌شود. در این روش شیشه اپتیکی بوسیله حرارت نرم شده و سپس در قالب اسپریکال که از مواد خاص مقاوم در برابر حرارت ساخته شده، شکل داده می‌شود.

شرکت نیکون روش خاصی برای قالبگیری ابداع نموده است که با آن می تواند لنزهای اسپریکال با قطر متوسط تا بزرگ را که قبلا تصور می‌شد قالبگیری آنها مشکل باشد، تولید نماید. این شرکت از این روش بطور گسترده‌ای برای تولید لنزهای اسپریکال مورد استفاده در لنزهای دوربین‌های عکاسی خود استفاده می‌نماید.

PAG که مخفف Plastic on Aspherical Glass می باشد به روشی گفته می‌شود که برای ساخت لنزهای اسپریکال ترکیبی یا دوگانه پلاستیک – شیشه استفاده می‌شود.

بعد از تراش و پولیش، سطح لنز با استفاده از یک رزین سخت شونده با UV که بین لنز و قالب فلزی تزریق می‌شود، پوشش داده می شود و با قرار گرفتن در معرض اشعه UV سخت می‌شود تا لنزی دوگانه را تشکیل دهد. نیکون دارای تکنولوژی انحصاری مخصوص بخود برای پلاستیک و قالبگیری می‌باشد و اکنون لنزهای اسپریکال با قطر بزرگ و دقت بالا در مقیاس زیاد و با قیمت مناسب تولید می‌نماید.

نیکون در سه عامل کلیدی مورد استفاده در ساخت لنزهای اسپریکال یعنی مواد، روش ساخت و اندازه‌گیری دارای تکنولوژی انحصاری خود می‌باشد و با انتخاب بهترین روش برای هر کاربرد خاص، قادر به تولید محصولات متنوعی از لنزهای سفارشی با دقت فوق زیاد تا لنزهای تولید بالا و با قیمت مناسب می‌باشد.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77863

vista.ir
Online Classified Service

تکنیک‌های نورپردازی در عکاسی

عکاسی از جمله هنرهایی است که می‌تواند از ساده‌ترین شرایط، معانی عمیقی را به بیننده انتقال دهد. در حال حاضر عکاسی از محبوب‌ترین حرفه‌ها به شمار می‌رود که هر روزه به تعداد علاقه‌مندان آن افزوده می‌شود. استفاده از آخرین و مدرن‌ترین تجهیزات عکاسی، تضمین‌کننده

موفقیت فرد در حرفه عکاسی نخواهد بود. یک عکاس حرفه‌ای باید چشمی برای دیدن ریزترین جزئیات و دانشی درباره نورپردازی داشته باشد. تکنیک‌های نورپردازی نقش مهمی در نتیجه نهایی عکس خواهد داشت. نوع نوری که در عکاسی استفاده می‌شود نتیجه نهایی عکس را مشخص خواهد کرد. دو سوژه که به طور همزمان، اما در دو شرایط متفاوت نورپردازی گرفته شده باشند، دو مفهوم و معنای متفاوت را به بیننده القا خواهند کرد. در این شماره به ارایه نکاتی در خصوص میزان و نحوه تابش نور در عکاسی می‌پردازیم.

به هدایت کردن صحیح و اصولی نور موجود در محیط، برای گرفتن عکسی مطلوب و زیبا نورپردازی گفته می‌شود.

- نکاتی در خصوص عکاسی داخل استودیو یا محیط بسته

لازمه عکاسی در استودیو یا محیط بسته، آگاهی داشتن از اطلاعات اولیه تکنیک‌های نورپردازی است. یکی از اصول اولیه نورپردازی در محیط بسته این است که به شکل مثلثی انجام شود. در این شرایط به سه منبع نوری نیاز است: نورهای اصلی (Key Lights)، نورهای عقب(Back Lights) و نورهای فرعی (Fill Lights). روشن‌ترین نور مربوط به نور اصلی است. این نور باید از پشت و اطراف عکاس به سوژه تابانده شود. قسمتی از سوژه که در مقابل دوربین قرار گرفته باید روشن‌تر باشد. نور عقب از قسمت پشت سوژه تابانده خواهد شد. این نور باعث می‌شود که بین سوژه و پس‌زمینه (back ground) فاصله‌ای به وجود بیاید. نور فرعی از اطراف سوژه و از زاویه مخالف نور اصلی تابانده و موجب سایه می‌شود. شدت نور فرعی نباید به اندازه نور اصلی باشد. برای ایجاد عمق در عکاسی باید با نورها بازی شود. برای بهتر شدن در زمینه تکنیک‌های نورپردازی و ایجاد یک شرایط ایده‌آل میان نور و تاریکی تمرین و ممارست توصیه می‌شود.

نور تلطیف شده (Diffused Lighting)، برای ملایم و لطیف کردن نورهای محیط و تاثیر آن‌ها در عکاسی نقش مهمی دارد. تاثیر نور ملایم (تلطیف شده) در عکاسی چهره بیش از سایر زمینه‌ها خود را نشان خواهد داد. یکی از ساده‌ترین روش‌های ایجاد چنین فضایی، استفاده از یک کاغذ روی چراغ استودیو است.

نور فرعی یا پرکننده (fill light) نوری است که برای کاهش کنتراست استفاده می‌شود. زمانی که تاثیر نور فرعی زیاد شود، میزان کنتراست موجود در محیط کاهش می‌یابد. این در حالی است که با کاهش تاثیر نور فرعی، میزان کنتراست افزایش می‌یابد.

به منظور تاثیر چشمگیر در عکاسی از نور کناره (Side Lighting) نیز می‌توان استفاده کرد. نور کناره به دلیل ایجاد سطح بالایی از کنتراست، تاثیر منحصربه‌فرد و چشمگیری روی شرایط عکاسی خواهد گذاشت. یک قسمت سوژه باید بیشترین نور را داشته و قسمت دیگر باید هر چه بیشتر به تاریکی متمایل باشد. نورپردازی به این شکل عمق بیشتری به سوژه موردنظر خواهد بخشید.

تابش نور از پشت (Backlighting) روش دیگری است که در نورپردازی استفاده می‌شود و روشن‌ترین منبع نوری به شمار می‌رود. در این روش، منبع تابش نور از قسمت پشت سوژه تابیده و برای ایجاد سایه استفاده می‌شود. تابش نور از پشت می‌تواند یک عکس زیبا ارایه دهد یا اینکه با عملکرد معکوس، یک عکس زیبا را به طور کامل خراب کند. با کمک این تکنیک است که تصویری تیره از درخت نخل را روبه‌روی غروب خورشید می‌توان ثبت و آن را به عکسی زیبا تبدیل کرد. اگر به جای درخت نخل از یک انسان که در مقابل غروب خورشید ایستاده استفاده شود نتیجه همانی خواهد بود که برای درخت نخل ایجاد شده است به این معنی که سوژه به طور کامل تیره خواهد شد. به این ترتیب دو عکس که با یک تکنیک نورپردازی گرفته شده است به طور قابل ملاحظه‌ای تفاوت خواهند داشت. در زمان Backlighting برای روشن‌تر کردن قسمت جلو سوژه و برجسته کردن برخی فضاها یا اشیا، عکاس می‌تواند از فلاش اجباری (fill-in flash) استفاده کند. فلاش اجباری همان فلاش دوربین است که شدت نور آن قابل کنترل نیست و برای تابش مستقیم نور استفاده می‌شود.

• عکاسی در خارج از محیط بسته

اولین تکنیک نورپردازی در خارج از محیط بسته، کارکردن اطراف خورشید است. به این معنی که در هنگام عکاسی، سوژه مورد نظر نباید در مقابل نور خورشید قرار گرفته باشد بلکه وضعیت مکانی عکاس و دوربین باید به گونه‌ای باشد که خورشید در پشت سر عکاس قرار گیرد. وجود خورشید در پشت‌سر عکاس موجب می‌شود که نقش نور اصلی را در عکاسی بازی کند. اگر شرایط محیط به نحوی باشد که نتوان به این شکل عمل کرد در نتیجه بهتر است به منظور جلوگیری از ایجاد سایه از فلاش اجباری استفاده شود. به افراد مبتدی و تازه‌کار توصیه می‌شود که در وسط روز در خارج از محیط بسته به هیچ‌وجه عکس نگیرند. وسط روز درست زمانی است که خورشید در بالاترین نقطه قرار می‌گیرد و این امر موجب تولید سایه‌ای شدید روی سوژه خواهد شد. در شرایطی که مجبور به عکس گرفتن در این زمان هستید، توصیه می‌شود برای تاباندن نور روی سوژه از منعکس‌کننده یا برای کم کردن شدت نور از یک چتر استفاده کنید. در روزهای آفتابی به نور پشت، نیازی نیست و به منظور ایجاد نور فرعی در محیط از یک منعکس‌کننده استفاده می‌شود. در روزهای ابری روشن یک نور تلطیف شده بدون سایه وجود خواهد داشت، این شرایط بهترین شرایط برای گرفتن عکس خواهد بود و عکس زیبایی را ارایه خواهد داد. یک ساعت بعد از طلوع آفتاب و یک ساعت قبل از غروب آفتاب در نظر عکاسان حرفه‌ای به "ساعت طلایی" مشهور است. غروب و طلوع خورشید هر کدام به نوعی متفاوت، نور طبیعی را به عکس می‌تابانند. عکاسی در این دو زمان به عکاس اطمینان می‌دهد که نور مناسب به سوژه تابیده شده است و نگرانی در خصوص نتیجه نهایی وجود نخواهد داشت. در این دو زمان به دلیل طول موج‌های بلند خورشید که لطیف و گرم هستند پوست افراد، روشن‌تر و زیباتر به نظر می‌رسد بنابراین جلوه‌ای زیبا در عکاسی خواهند داشت. برای بهتر شدن عکس تنها باید به این نکته توجه داشت که سوژه در مقابل نور خورشید قرار نگرفته باشد.

در عکاسی همیشه باید به نکاتی که در خصوص کنتراست وجود دارد توجه داشت و در شرایط مختلف آن را در نظر گرفت. در برخی شرایط این امکان وجود دارد که نور مناسب برای سوژه یا محیط وجود نداشته باشد، در چنین شرایطی برای جبران چنین نقصی بهتر است که از سه پایه و شاتر با سرعت پایین استفاده شود. سه پایه باعث ثابت ماندن دوربین و مانع تار شدن تصویرها می‌شود. اگرچه سرعت پایین شاتر تا حدودی کمبود نور محیط را جبران می‌کند و عکس باکیفیتی را ارایه می‌دهد اما برای شرایط کاملا تاریک به طور حتم کارایی نخواهد داشت. به منظور بهتر شدن کیفیت عکس می‌توان از مود سایه که در برخی دوربین‌ها وجود دارد برای ایجاد یک عکس هنری و با کیفیت استفاده کرد.

منبع : هفته نامه بزرگراه فناوری

http://vista.ir/?view=article&id=370496

vista.ir
Online Classified Service

توریسم عکاسی

برای کشیدن پرتره پدربزرگم زحمت زیادی کشیده بودم. خیلی هم به اعتقاد خودم شبیه درآمده بود. با ذوق و شوق، عکس را به پدرم نشان دادم. پدر نگاهی به نقاشی انداخت و گفت: «خب، این مربوط است به بعد از تصادف

یا قبل از آن؟!»

پدر بزرگ سارا شریعتی (فرزند دکتر علی شریعتی) در تصادف فوت کرده بود و این خاطره ای بود که او در یکی از کلاسهای درسش در دانشگاه تهران تعریف کرد.

نقاشی پرتره هر چقدر هم که طبیعی باشد، در نهایت و در حالت ایده آل به عکس می رسد. پیدایش عکس و صنعت عکاسی خیلی چیزها را تغییر داد. از همین نقاشی پرتره که روزگاری اهمیت فوق العاده ای داشت و بتدریج از اهمیت آن کاسته شد، تا هزاران چیز دیگر. اصلا تاریخ با پیدایش عکس رنگ دیگری به خود گرفت و به اعتقاد من ،عکس نقطه عطفی در مطالعات تاریخی جهان شد. تا آنجا که می توان تاریخ را به دو قسمت تقسیم کرد: پیش از پیدایش عکس و پس از آن!

اگر «ابراهیم بیک» برای توصیف سفر خود مجبور بود جمله های خود را طوری کنار هم بچیند که مخاطب بتواند آنچه او دیده را برای خود تصویرسازی کند، «برادران امیدوار» وقت زیادی را برای نوشتن خاطراتشان اختصاص نمی دادند. همه حرفها از دریچه دوربینشان زده می شد. آن هم نه با آن ابهام و توهمی که با خواندن سفرنامه هایی چون ابراهیم بیک به مردم دست می داد.

رشد عکس و همگانی شدن آن باز هم به این مسأله رنگ پررنگ تری داد. امروزه دیگر حتی برای ثبت لحظات سفر، به هزینه ای زیاد یا دوربینی حجیم و نیز انتظار برای ظهور عکس نیازی نیست. دوربین به وسیله کوچکی تبدیل شده که در جیب شما جای می گیرد و می توان عکس را در همان لحظه که گرفته می شود، دید.تغییر در تکنولوژی، بتدریج معنای هنر عکاسی را هم تا حد زیادی تغییر داد. تا آنجا که به قول محمد فرنود- عکاس ایرانی مقیم پاریس - گاه حضور به موقع در صحنه و یا شکار لحظه مهم تر از نحوه عکاسی شده است.

امروزه دیگر صحبت در مورد عکسها و رد و بدل کردن آنها یکی از موضوعات اصلی مجالس را تشکیل می دهد.

این همه را گفتم تا بگویم اهمیت این پدیده در سفر، هر روز بیش از پیش خود را نشان می دهد. اگر دیروز وقتی کسی از سفر می رسید، دورش حلقه می زدند و از خاطرات سفر از او می پرسیدند، امروزه اولین سؤالی که مطرح می شود در مورد عکس است و همه ترجیح می دهند به تماشای عکسها بنشینند تا این که به صحبتهای مسافر از راه رسیده گوش دهند.

اینکه این امر بد است یا خوب، دیگر مطرح نیست، زیرا هر چه باشد، تکنولوژی، زاده زمان است و امروزه تقریبا سفر را بدون عکس نمی توان تصور کرد. اما موضوعی که اینجا قابل بحث است، این است که عکس تا کجا اجازه دارد وارد سفرهای ما شود؟ آیا باید لحظه به لحظه سفر را ثبت کند؟ آیا هر منظره زیبایی را باید از زاویه دوربین هم دید؟ اصلا منظره زیبا یعنی چه؟ آیا سفر به جایی که منظره و طراوت ویژه ای دارد، و صدای بی نظیری در آن شنیده می شود، منتهی به دلیل نور یا هر چیز دیگری قابل عکاسی نباشد لذت بخش است؟ آیا حسرت گرفتن عکس در اینجور فضاها مسافر را اذیت نمی کند؟

شاید بتوان بسیاری از سفرهای این روزها را به نوعی « توریسم عکاسی» دانست. یعنی سفر برای عکس. شما صرفا برای دیدن عظمت تخت جمشید و یادگارهای تمدن هخامنشیان به شیراز نمی روید، بلکه به شیراز می روید تا قبل از هر چیز در کنار ستونهای تخت جمشید عکس بگیرید. نگارنده خود بارها شاهد این بوده است که مسافرهای زیادی به مزار سعدی می آمدند و بدون آنکه شعرهای روی دیوار را بخوانند با آنها عکس می گرفتند و یا بدون آنکه فاتحه ای برای شیخ شیراز بخوانند، در کنار قبر این بزرگ عکس یادگاری می انداختند!

جالب آنکه این عکسها صرفا به این دلیل نیست که به دیگران نشان داده شوند. شاید برای خود فرد هم مسلم باشد که این عکسها جذابیت چندانی برای دیگران نخواهد داشت، با این حال گویا حضور دوربین در سفر مهم تر از خود فرد شده است!

در نوع اغراق آمیز آن باز بارها شاهد این بوده ام که فردی دوربین در دست از سالنهای مختلف موزه عبور می کند، در حالی که تمام نگاهش به مونیتور دوربین است. او هیچ گاه بدون واسطه دوربین خود هیچکدام از آن اشیا را نمی بیند!

مسأله توریسم عکاسی پدیده کاملا جدیدی است و به تحقیق و بررسی علمی نیاز دارد. مطلب حاضر تنها در حد طرح مسأله است. پیشتر با

خود فکر می کردم که این امر به جهان سومی بودن ما مربوط می شود که نمی توانیم تکنولوژی جدید را ابتدا کاملا هضم کرده و سپس به روش صحیح و درست از آن استفاده کنیم. اما بعد دیدم که این مسأله مرز خاصی ندارد و کلا با بحث «توریسم» پیوند خورده است و نه با فرهنگ خاصی.

معمولا کلمه «توریسم» را با شهر «پاریس» می شناسند و پاریس را با «ایفل» و «لوور»، و لوور را با «لبخند مونالیزا». بررسی این دو مکان توریستی شاید به عنوان مثال بتواند به بحث حاضر کمک شایانی کند.

با تاریک شدن هوا در پاریس، طبیعتا چراغهای برج ایفل روشن می شود. اما سیستم چراغانی خاص و بسیار زیبا و پرهزینه دیگری نیز در ایفل وجود دارد که معمولا در هر شب دوبار و هر بار به مدت ۵دقیقه روشن می شود. به این صورت که تمام برج با چراغهای ستاره مانند ریزی که با سرعت روشن و خاموش می شوند، می درخشد و منظره زیبایی را پدید می آورد. بی مقدمه بودن این نور افشانی به ما کمک می کند تا واکنش ناخودآگاه توریستها را فارغ از هر نوع بحثی بسنجیم.

خب، در اطراف ایفل نشسته ای و غذایت را می خوری و یا با دوستت صحبت می کنی. ناگهان ایفل را می بینی که شروع می کند به درخشیدن. چه اتفاقی می افتد؟ هیچ، پیش از آنکه حتی کمی تامل کنی و از این زیبایی لذت ببری، سریع دوربین را برداشته و شروع می کنی به عکس گرفتن. معمولا چون خود فرد هم باید در عکس بیفتد، الزاما باید پشت به ایفل ایستاد و اینجاست که دوربین بیش از شما از آن صحنه لذت می برد! این واکنش کاملا یک امر معمول است و در میان اکثر توریستها، جدا از ملیت و جنسشان دیده می شود.

«لوور» بزرگترین موزه جهان است و مونالیزا بی شک مشهورترین تابلوی جهان. واکنش بازدیدکنندگان هنگام دیدن تابلوی داوینچی، مثال عینی دیگری در تایید توریسم عکاسی است. مخاطبان وارد سالنی می شوند که مونالیزا روی دیوار آن قرار دارد و از میان آن همه جمعیت دور تابلو، کمتر کسی را می توان یافت که مبهوت زیبایی تابلو شده باشد. تنها چیزی که دیده می شود دوربینهایی است که پشت سر هم عکس می گیرند. و دو مامور که اطراف تابلو ایستاده اند و کارشان تنها این است که از مردم بخواهند که زودتر از آنجا رد شوند تا دیگران نیز بتوانند از تابلو استفاده کنند(چه استفاده ای؟).

داستان عکاسی در سفرهای امروز، اینچنین است... حال این به ما بر می گردد که چگونه این تکنولوژی جدید را هضم کرده، و آن را به خدمت خود در بیاوریم. بی شک عکس با توجه به قابلیت ماندگاریش، بهترین گزینه برای ثبت زمان و یادآوری لحظات زیبای سفراست. با این حال اغراق در استفاده از آن، می تواند تجربه زیبای سفر را تا حد زیادی تقلیل دهد.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=335614

vista.ir
Online Classified Service

تولد عکاسی خبری در بحبوحه انقلاب اسلامی

●تغییرات بنیادین و عکاسی ناقص

انقلاب آنچنان که از نامش پیدا است، به وجود آورنده تحولی عظیم و دیگرگون در عرصه ای است که حادث می شود. به خصوص اگر این اتفاق در ساختار های اجتماعی و سیاسی جامعه ای شکل گیرد.

چنین حادثه ای قابلیت آن را دارد تا به تمامی فرهنگ ملتی که صاحب آن جنبش است را تغییر داده و دیدگاه های نوینی را پیش رویشان قرار دهد. به تبع این تغییر فرهنگی هنر نیز در چنین عرصه ای تحت تاثیر قرار می گیرد.

به سال ۱۳۵۷ شمسی و ۱۹۷۹ میلادی اتفاق غیر قابل باوری در ایران رخ می دهد که کارشناسان اجتماعی جهان از آن به عنوان بزرگ ترین و قابل بحث ترین اتفاق در عرصه های سیاسی جهان یاد می کنند، «آخرین انقلاب تمدن بیستم».

بزرگ ترین انقلاب اواخر قرن بیستم در بستر فرهنگی رخ می دهد که برخلاف دیگر انقلاب های مشابه به طور مثال در روسیه، کوبا و... فاقد بستر فرهنگی مناسبی در عرصه هنر است.

بهترین دلیل برای چنین نظری را می توان در آثار هنری مربوط به این دوره ایران جست وجو کرد. اما از زاویه ای دیگر در عکاسی خبری ایران پایه گذار نقطه عطف بسیار مهمی است.

تا پیش از این هرچند عکاسی در ایران ناشناخته نبود اما به دلیل شرایط حاکم بر جو آن سال ها و عدم آشنایی لازم با این شاخه از عکاسی، فعالیت ویژه ای در این عرصه شکل نگرفته بود.

از سویی دیگر عکاسان مستند نگار ایرانی نیز که در شاخه عکاسی مستند اجتماعی فعال بودند، هنوز در مراحل آغازین طی طریق می کردند و هرچند نمونه های قابل توجهی در این عرصه به وجود آمده است، اما هنوز جامعه عکاسی ایران اتفاقی آنچنان را که در سال های انقلاب تجربه کرده، نیازموده بود.

از نمونه عکاسان مستند اجتماعی پیش از انقلاب می توان به کسانی همچون نصرالله کسراییان یا کامران عدل اشاره کرد.

عکاسانی که در ارائه نمونه آثاری با نگاه منتقدانه موفق بودند اما همچنان در پس ذهن خود اتفاقی همچون انقلاب را پیش بینی نمی کردند. بی اغراق می توان اتفاق سال ۱۹۷۹ میلادی در ایران را یک مدرسه کارگاهی واقعی و بستر مناسبی برای تولد عکاسی خبری ایران دانست. جایگاهی که در آن عکاسانی چون کاوه کاظمی، بهمن جلالی، کاوه گلستان، عباس عطار و بسیاری دیگر رشد کردند و خود را به سنگ محک واقعیت یک اتفاق واقعی سپردند.

در نهایت آنچه که سوژه عکاسی این افراد را تشکیل می داد، نمونه هایی مناسب در عکاسی مستند اجتماعی بودند و نه چیزی بیش از آن، در واقع جو حاکم بر جامعه آن روز بستر تولد عکاسی خبری در ایران را رشد می دهد و جنگ در سال های مابین ۵۸ تا ۶۸ نیز موجب بالندگی هرچه بیشتر این عرصه تازه یافته در عکاسی ایران می شود.

تا پیش از این اتفاق حضور آژانس های خبری در ایران برای عکاسان فوق و دیگران چندان محسوس نبود. بدین جهت ارزش عکاسی خبری حتی در نشریه ها نیز آنگونه که باید شناخته شده نبود. بر ثبت لحظه هایی از زندگی ملوکانه یا حوادثی روزمره در یک کلانشهر نمی توان نام عکاسی خبری را اطلاق کرد. البته بخشی از این اتفاق وابسته به شرایط حاکم بر نشریه ها و رسانه های معاصر (در آن زمان) است که متاسفانه دید چندان کارشناسانه ای برای این مبحث قائل نبودند و از سویی دیگر جامعه پس از گذر از سال ها رشد نیافتگی وارد بازه زمانی شده بود که حادثه چندان مهمی در آن شکل نمی گرفت.

بررسی عکس های خرداد سال ۴۲ یا کودتای ۲۸ مرداد مبین این نظر است که اغلب این آثار یا شکل فرمایشی داشته یا آنگونه نبوده اند که استقلال فکری رسانه ها یا عکاس را نشان دهند.

اتفاق های شکل گرفته حول و حوش سال های ۵۳ تا ۵۷ است که باعث می شود توجه چند مجله خارجی به خصوص تایم و آژانس های عکس به سوی ایران معطوف شود. از این مرحله به بعد عکاسی ایران در آستانه تجربه ای جدید به نام عکاسی خبری قرار می گیرد.

در واقع شکل و روش رفتاری عکاسان حاضر در این عرصه به هنگام کار به آنها آموزش داده می شود. تا پیش از این اغلب عکاسان حاضر در این عرصه تجربه ای اینچنین نداشتند و هنوز به مفهوم واقعی کلمه با عکاسی خبری آشنایی پیدا نکرده بودند. همچنان که گفته شد نهایت فعالیت این افراد تهیه گزارش های مستند اجتماعی از شیوه زیست مردم در ایران بوده است. بنابراین انقلاب بی آنکه بخواهد عکاسی خبری در ایران را به دنیا می آورد و خود به آن آموزش می دهد که چگونه بقا داشته باشند.

کاوه گلستان در کتاب مصاحبه ای که چندی پیش از او به چاپ رسیده است به طور دقیق به این مسئله و شیوه ارتباط گیری اش با مجله های خارجی همچون تایم و نیوزویک برای تهیه گزارش های تصویری خبری از ایران اشاره دارد. (مصاحبه با کاوه گلستان، نشر دیگر). بدین جهت اولین نسل از عکاسان خبری ایران (در شکل و قالب کاملاً جدی و کارآمد) را می توان کسانی دانست که در عرصه انقلاب دوربین به دست گرفتند و از اتفاق های موجود تصویر تهیه کردند.

به واقع بخش دیگری از تعریف عکاسی در رسانه های ایران تنها پس از انقلاب است که سر و شکلی به خود می گیرد. هر چند انقلاب تنها انسان هایی در این عرصه تربیت می کند تا بعدها نسل عکاسان جنگ نیز وامدار این گروه اندک باشند (هر چند در میان عکاسان جنگ هستند کسانی که هیچ گاه در انقلاب عکاسی نکرده اند.) و هنوز بر رسانه های داخلی آنچنان که درخور است تاثیر چندانی بر جای نگذاشته است. در زمان قبل از سال ۵۷ رسانه ها به خصوص روزنامه های معتبری چون کیهان و اطلاعات از محدودیت هایی برای درج عکس های انقلاب برخوردار بودند و پس از تیتر «شاه رفت» نیز عکس های موجود تنها شادی مردم در این رسانه ها منعکس می شد. یعنی در سطح عام هنوز بودند و هستند کسانی که تصاویر واقعی انقلاب را آنچنان که عکاسان تهیه کرده اند، مورد توجه قرار نداده اند.

• نگاه از دیگرسو

تا بدین جا جایگاه اجتماعی، فرهنگی شکل گیری عکاسی خبری مورد اشاره قرار گرفت. اما از سویی دیگر مفاهیم بیان شده در آثار نیز از اهمیت ویژه ای برخوردار هستند.

عکس های مربوط به انقلاب سال ۵۷ را می شود به طور حتم مجموعه ای ناقص از بزرگترین تغییر اجتماعی و فرهنگی یکصد سال اخیر در ایران دانست. چرا که برای اولین بار طی این چند هزار سال، حکومت از شکل سلطنتی و به دست یک جنبش درون اجتماعی دچار تغییر بنیادین در ساختارهای دولتی و حکومتی شد. اتفاقی که به هیچ وجه در عکس های موجود ردی از آن برجای نمانده است. با کمی بررسی در میان عکس های منتشرشده از انقلاب می توان به صحت چنین نظریه ای پی برد. آثار موجود از انقلاب اغلب خیابان های شلوغ از تظاهرات و یا درگیری های مابین مردم و مامورین را نشان می دهد. حوادثی که در آن روزهای به خصوص آخر به شکلی لحظه ای در گوشه و کنار این شهر رخ می داد. اتفاقی که هر چند بعدها تاثیری به یادماندنی برجای گذاشت اما به دلیل شرایط خود انقلاب دارای ابعاد گسترده ای نبود. محدوده فرهنگی انقلاب از سویی و همچنین تعداد عکاسانی که در این عرصه فعالیت می کردند و به ظاهر آماتور نبودند از سوی دیگر از جمله دلایل چنین اتفاقی در عکاسی خبری ایران بودند.

عکاسی انقلاب به هیچ وجه دارای ابعاد گسترده ای برای بررسی تاثیر و حضور انقلاب در میان اقشار مختلف جامعه نبود. به کلامی دیگر از ساختارهای در حال تغییر اجتماع آن روز ایران تصویر دقیقی در دست نیست هرچه هست مربوط به شکستن شیشه بعضی از مغازه ها، درگیری میان مردم عادی با یکدیگر همچون دستگیری ساواکی ها یا شبه ساواکی ها و همچنین افرادی که دارای فساد اخلاقی بودند، حجم قلیلی از این عکس ها را به خود اختصاص می دهند که غم انگیز است. چون بر اساس روایت این عکس ها انقلاب تنها در بخش محدودی از جامعه رخ می دهد.

در حالی که جامعه تغییرهای بنیادینی را تجربه می کرد. از سویی دیگر روایت این عکس ها مربوط به چند شهر همچون تهران، قم، مشهد، تبریز و یا اصفهان است که به ترتیب می توان فراوانی عکس ها را براین شهرها تقسیم کرد. از سویی دیگر عکس های موجود دارای هویت فردی نیستند، چرا که نمی شود تشخیص داد کدام عکاس و بر اساس چه نوع ساختار ذهنی این اتفاق را مورد بررسی قرار داده، اتفاقی که بعدها در عکاسی جنگ به شدت دچار تحول و دگرگونی می شود. در این عرصه و برهه زمانی این اتفاق خود را به عکاسانی که به سوی آن رفته اند به شدت تحمیل و آنها را مقهور خود کرده است.

به لحاظ ساختارهای زیبایی شناسانه در عکاسی خبری، آثار موجود تنها روایتی هستند بصری از آنچه که در خیابان های تهران و چند شهر دیگر رخ داده است. البته شاید بعضی نسبت به این نظر معترض باشند اما بررسی نمونه های موجود خود مبین چنین نگرشی است. همان گونه که بیان شد بی تجربگی عکاسان حاضر در این عرصه خود سهم بزرگی در این اتفاق دارد.

همان گونه که می دانیم و پیش از این هم اشاره شد، عکاس خبری اگر فاقد جهان بینی خاص در عین عکاسی باشد و همچنین اگر مخاطب با جهان بینی او و انسان های درگیر در عکس آشنایی نداشته باشد، اثر خلق شده فاقد ارزش ماندگاری است و تنها روایتی است ثبت کننده از حادثه ای که رخ داده است. اما سهم آیندگان از تجربه های گذشته چیزی نیست جز همین انتقال مفاهیم که قرار است بر اساس تصاویر تهیه شده شکل بگیرد.

در نهایت آنکه عکاسی خبری در ایران با انقلاب سال ۵۷ شکل می گیرد از همین رو در حد تجربه های اولیه اگر مورد بررسی قرار گیرد، چندان هم دلسردکننده نیست. اما در باب عکاسی هنری چندان روند قابل توجهی اتفاق نمی افتد چرا که یکی از مهجورترین عرصه های عکاسی همین بخش است که پس از انقلاب بیشتر با گرایش مستند اجتماعی دنبال می شد و تنها در چند سال اخیر (حدود ۸ سال) است که چند عکاس به شکل کاملاً حرفه ای در این عرصه فعالیت دارند.

به هر حال تحولات ۵۷ همان گونه که در خدمت عکاسی خبری ایران بود سال ها باعث به وجود آمدن فضایی سرشار از سکوت در بخش عکاسی هنری بود.

رضا جلالی

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=217335

vista.ir
Online Classified Service

تهیه عکسهای سیاه و سفید دیجیتال

حتما تاکنون حس خارق العاده ای که برخی عکسهای سیاه و سفید در شما ایجاد کرده اند، را تجربه کرده اید.عکسهای سیاه و سفید همواره ارزش وجودی

خاص خود را حفظ نموده اند. تهیه عکسهای سیاه و سفید زیبا در دنیای عکاسی دیجیتال نیز بسیار مهم است و در این نوشتار میکوشیم روشی کامل و در عین حال ساده برای این منظور ارائه نماییم.

• تهیه عکسهای سیاه وسفید دیجیتال ۳ مرحله مهم دارد:

۱) تهیه عکس رنگی اولیه با نورپردازی مناسب

۲) تبدیل عکس رنگی به عکس سیاه وسفید

۳) چاپ عکس سیاه وسفید

برای تهیه عکس سیاه وسفید ایده آل بایستی ابتدا یك عکس رنگی مناسب (که از برخی جهات با عکس های رنگی معمولی فرق دارد) تهیه نمود.پس از همین ابتدا تکلیف خود را با حالت عکاسی سیاه و سفید که در برخی دوربینهای دیجیتال وجود دارد ،روشن کرده ایم:هیچگاه برای عکاسی سیاه وسفید از این حالت استفاده نکنید(دلایل این امر در این نوشتار بر شما روشن خواهد شد).

سپس باید این عکس رنگی را با روشهای خاص به عکس سیاه وسفید تبدیل نمود و در نهایت آنرا چاپ کرد.

▪ هرکدام از مراحل فوق دارای تکنیکها و ظرایف خاصی است که به ترتیب به آنها خواهیم پرداخت.

۱) مرحله اول:

تهیه عکس رنگی با نورپردازی خاص:

برای تهیه عکسهای رنگی مناسب ،توجه به نکات زیر لازم است.

الف) فیلمهای سیاه وسفید در دوربینهای غیر دیجیتال دارای قدرت حصول محدوده دینامیکی(Dynamic Range)وسیعتری نسبت به حسگر دوربینهای دیجیتال هستند. دردوربینهای دیجیتال تهیه عکس رنگی اولیه از برخی مناظر با محدوده دینامیکی وسیع ،مشکل میباشد.

برای حل این مشکل میتوان چند عکس با نورپردازیهای مختلف از منظره تهیه کرد وسپس با روشهای ادغام دیجیتالی آنها را با هم ترکیب نمود(برای اطلاعات بیشتر به این مقاله ها مراجعه نمایید).

ب) برای تهیه عکسهای سیاه وسفید در دوربینهای غیر دیجیتال ،معمولا سعی بر این است که عکسی با نوردهی زیاد تهیه شود(چرا که اصلاح نوردهی زیاد در تاریکخانه، آسانتر از اصلاح عکسهای با نوردهی کم است).اما در دنیای دیجیتال موضوع متفاوت است:بایستی مراقب بود که نوردهی عکس زیاد نشود.این موضوع در مورد عکسهای سیاه وسفید به مراتب مهمتر از عکسهای رنگی است چرا که در عکسهای رنگی ،رنگ یك بعد دیگر به عکس اضافه میکند و مناطق پرنور کمتر به چشم می آیند اما در عکسهای سیاه و سفید این مناطق بشدت آزار دهنده خواهند بود.

▪ در اینجا لازم است که قبل از ارائه راه حل این مشکل،به دو نکته مهم اشاره کنیم:

- نکته اول:

مهمترین شاخص کیفیت عکسهای سیاه و سفید، تونالیته(Tonality) مناطق مختلف عکس است.بدین معنا که عکس خوب، عکسی است که تمام نواحی مختلف آن از لحاظ طیف سیاه تا سفید غیر طبیعی نباشند.

این موضوع در تمام مراحل تهیه عکس (تهیه عکس رنگی اولیه،تبدیل آن به عکس سیاه وسفید و چاپ آن) باید مد نظر باشد.

- نکته دوم:

در عکسهای رنگی، نویز همواره یك چالش عمده محسوب شده و کاهش آن همیشه لازم است.اما در عکسهای سیاه وسفید، در اکثر اوقات نه تنها نویز مشکلی محسوب نمیشود که گاه عامدا نویز را به تصویر اضافه میکنند.

▪ پس از ذکر این دو نکته به بحث نورسنجی در تهیه عکس برمی گردیم:

دوربینهای دیجیتال تمایل دارند تا با افزایش نوردهی(و به قیمت کاهش جزئیات در مناطق پر نور)،نویز تصویر را کم کنند .چرا که با نوردهی کمتر ،جزئیات مناطق پرنور دیده می شود ولی بعلت استفاده از حساسیتهای بیشتر حسگر، نویز در مناطق کم نور بیشتر خواهد شد.

اما همانگونه که ذکر شد ، در تصاویر سیاه وسفید، اولا بایستی از نوردهی زیاد خودداری نمود ثانیا افزایش نویز ،مشکل عمده ای محسوب نمی شود.پس برای تهیه عکسهای سیاه و سفید با دوربین دیجیتال باید از مقدار نوردهی کمتر از میزان نورسنجی خودکار دوربین استفاده نمود تا جزئیات کاملی در مناطق روشن تصویر داشته باشیم.

ـ حال سوالی پیش می آید:چه مقدار کمتر؟

پاسخ این سوال یك كلمه است:هیستوگرام. با استفاده از هیستوگرام دوربین دیجیتال، باید سعی کنیم که نورپردازی آنقدر کم نشود که جزئیات مناطق سایه تصویراز بین بروند.(برای آشنایی با هیستوگرام به این مقاله مراجعه کنید)

ج) در تهیه عکسهای سیاه وسفید استفاده از فرمت RAW و TIFF بر فرمت JPEG مزیت دارد.چرا که شاخص اصلی کیفیت این عکسها بر پایه تونالیته است و در این زمینه در هنگام تبدیل فرمت RAW ،تنظیمات و کنترلهای کاملی در دسترس کاربر می باشد.مزیت دیگر این فرمتها عدم فشردگی و میزان بالای اطلاعات تصویری آنها است که به همین علت در موقع اصلاحات نرم افزاری (نظیر اصلاح Curve و ...)،تمایل کمتری به پوستری شدن (Posterization) دارند.اگر دوربین دیجیتال شما فقط امکان تولید تصاویر JPEG دارد،در هنگام تهیه این تصاویر، حداقل درصد فشردگی آنرا کم نمایید.

۲) مرحله دوم:

تولید عکس سیاه وسفید از عکس رنگی تهیه شده

اگر فکر میکنید که این مرحله با دستور Image>Mode>grayscale (ویا دستور Image>Adjustment>desaturate)قابل انجام است ،باید بگوییم که اشتباه می کنید.برای حفظ و تنظیم دقیق تونالیته طیف خاکستری تصویر سیاه وسفید،اصلا این روشها به پای روشهای پیشرفته ای که در ذیل بحث می شوند،نخواهند رسید.برای تبدیل دقیق تصاویر رنگی به تصاویر سیاه وسفید روشهای گوناگونی وجود دارد، که در این قسمت به دو روش معروف و کاربردی اشاره میکنیم:

▪ روش اول:

این روش توسط Russel Brown از شرکت ادوب ارائه شده است.در این روش امکان تنظیم دقیق و کنترل مقادیر تونالیته رنگهای مختلف وجود دارد.

ـ ساخت Adjustment layer از نوع Hue/saturaion:فایل تصویر را باز کنید.دستور Layer>New Adjustment layer>Hue/Saturation رااجرا کنید.هیچ تغییری در آن ندهید و OK را کلیك نمایید.

- ساخت Adjustment layer دوم از نوع Hue/saturaion :مجددا با همان فرمان قبلی یك لایه تنظیمی جدید بسازید.حال مقدار Saturation را -۱۰۰ قرار دهید تا تصویر به طور کامل غیر اشباع شود.OK را کلیك نمایید.

- لایه اولAdjustment layer را انتخاب نمایید.حالتBlending این لایه را رویColor تنظیم نمایید.

- روی لایه اولAdjustment layer دوبار کلیك نمایید تا صفحه تنظیمات آن ظاهر شود.چون حالت blending این لایه color است،میتوانید مقدار Hue را تنظیم نمایید.با تغییر مقدار Hue طیف خاکستری تصویر را تنظیم نمایید.

- حال مقدارSaturaion را تنظیم کنید تا سایه های تصویر مطابق میل شما شود.

همواره از Hue برای تنظیمهای کلی و از saturation برای تنظیمهای ظریف استفاده کنید.سپس OK را کلیك کنید.

- تنظیم یك محدوده رنگی خاص در تصویر:اگر مایلید که به طور خاص، ناحیه رنگی خاصی از تصویر را تنظیم دقیقتری نمایید، مجددا روی لایه اول دوبار کلیك کنید و از منوی Edit در همین صفحه تنظیم ،رنگ مورد نظر را انتخاب وتنظیمات Hue و Saturation را برای آن رنگ خاص انجام دهید.مثلا

برای آسمان،رنگ آبی را انتخاب و مراحل ۴ و ۵ را برای این رنگ تکرار نمایید.

▪ نکته:

اگر رنگ دیگری نیز نیاز به تنظیم دارد ،این مرحله را برای آن رنگ تکرار نمایید.

نکته:

برای آنکه تنظیم رنگ را مشاهده کنید،لایه Adjustment Layer دوم را خاموش نمایید.

- تنظیم مجموعه ای از رنگها:

برای آنکه مجموعه ای از رنگها(مثل آبی آسمان و قرمز گلها) را باهم تنظیم نمایید، مجددا روی لایه اول دوبار کلیك کنید. ابزار Eyedropper را انتخاب نمایید.در حالیکه آنرا روی تصویر نگه داشته اید،دکمه Shift را فشار دهید.علامت + کنار آن ظاهر میشود.حال ابتدا روی یك رنگ و بعد روی رنگ بعدی و بعدی کلیك کنید(مثلا رنگهای آبی و قرمز و ...).اگر در همین حال به صفحه تنظیم Hue/Saturation نگاه کنید،مشاهده میکنید که محدوده رنگی افزایش می یابد تا تمام رنگهای انتخابی را دربرگیرد.

حال مقادیر Hue و Saturation را برای این مجموعه رنگها تنظیم نمایید.(از این بیشتر کنترل میخواهید؟!)

ـ پس از انجام تنظیمات، روی OK کلیك کنید تا صفحه تنظیمات لایه دومHue/saturation بسته شود.همواره به یاد داشته باشید که میتوانید برگردید و با دوبار کلیك روی این لایه، مجددا تنظیمات مورد نظر خود را انجام دهید(قدرت و ارزش این روش در همین جزئیات نهفته است).در نهایت لایه هارا Flat نمایید و از عکس خود لذت ببرید.

اگر از فتوشاپ CS وتصاویر ۱۶ بیتی استفاده نمایید ،نتایج باز هم بهتر خواهند شد.

۲) روش دوم:

- فایل را باز کنید.یك Adjustment layer از نوع Channel Mixerبسازید:

Layer>New Adjustment Layer>Channel Mixer

- پس از ظاهر شدن صفحه تنظیمات،گزینه Monochrome را انتخاب کنید.با این کار تصویر سیاه و سفید می شود. و مقدار رنگ قرمز روی ۱۰۰ قرار میگیرد.

- حال مقادیر مربوط به رنگهای قرمز ،آبی و سبز را تغییر دهید تا تونالیته تصویر بهبود یابد.همواره به خاطر داشته باشید که مجموع ۳ مقدار این رنگها باید ۱۰۰ باشد(مثلا ۴۰ و ۴۰ و۲۰ یا ۲۰ و۳۰و۵۰)

با این روش نیز کنترل خوبی روی تونالیته رنگهای مختلف و تاثیر آن روی تصویر نهایی خواهید داشت.تنظیم این ۳ رنگ در حقیقت، شبیه سازی حالتی است که با یك دوربین غیر دیجیتال و با فیلم سیاه وسفید،از فیلترهای قرمز ،آبی و سبز استفاده کنید.

▪ نکته مهم :

برای مشاهده اثرات یك فیلتر رنگ به تنهایی، مقدارآنرا روی ۱۰۰ و مقدار ۲ رنگ دیگر را ۰ قرار دهید.

همانگونه که در هردوروش فوق مشاهد شد،چالش اصلی در تبدیل تصاویر رنگی به سیاه وسفید،تنظیم دقیق تونالیته رنگهای مختلف در تصویر نهایی است.

▪ اما در روشهای معمولی زیر اینگونه کنترل و تنظیمات دقیق وجود ندارد:

الف) فرمان Image>Mode>Grayscale

ب) فرمان Image>Adjustment>Desaturate

ج) بردن تصویر به حالت LAB color وحذف کانالهای a و b

پس این ۳ روش را فراموش کنید و همواره برای تبدیل ،از ۲ روش اصلی فوق الذکر استفاده کنید تا تصاویر سیاه وسفید ایده آل داشته باشید.

- Action ها و Plug-in های آماده:

Action های آماده ای نیز برای تهیه تصاویر سیاه و سفید از تصاویر رنگی وجود دارند که به برای سهولت کار میتوانید با اجرای آنها تصاویر خود را به سیاه وسفید تبدیل نمایید.(از این آدرس مجموعه Action های رایگان را دانلود کنید وسپس فایل دانلود شده با پسوند atn را در فولدرAdobePhotoshopPresetsPhotoshop Actions کپی کنید و در پالت Action فتوشاپ از منوی Action گزینه bw-actions.atn را انتخاب کنید و اکشن مورد نظرتان را اجرا نمایید)

اما استفاده از این روشها از لحاظ کنترل بر روند کار ، هیچگاه به پای ۲ روش فوق الذکر نمی رسند.

۳) مرحله سوم :

چاپ تصاویر سیاه و سفید

هدف اصلی در چاپ تصاویر سیاه وسفید نیز، حفظ تونالیته است.برای این منظور به کار بردن روش زیر می تواند امکان کنترل دقیق تونالیته مناطق مختلف را فراهم نماید.

مراحل تنظیم قبل از چاپ عکس سیاه وسفید

▪ پس از تبدیل عکس رنگی به عکس سیاه و سفید، مراحل زیر را انجام دهید:

- لایه عکس را دو بار Duplicate نمایید.(Layer>duplicate)،اولین کپی را Dodge و دومین کپی را Soft بنامید.

- حالت Blending لایه Dodge راروی Color Dodge برده و اپاسیته آنرا ۴% تنظیم کنید.حالت Blending لایه Soft را روی Soft Light برده واپاسیته آنرا ۴۵% تنظیم نمایید.

- یك لایه Adjustment Layer از نوع Curve در بالای همه لایه ها اضافه کرده و سپس Curve رابه صورت شکل شبیه S تنظیم کنید.اپاسیته این لایه را آنقدر کم کنید تا تصویر خوب به نظر آید.

- یك لایه Adjustment layer از نوع Hue/Saturation بسازید وآنرا Tint بنامید.قسمت Colorize را انتخاب و Saturation را ۵۰% تنظیم کنید.Hue را آنقدر تغییر دهید تا ته رنگ نارنجی ایجاد شود.اپاسیته این لایه را روی ۴% ببرید.

حال عکس برای چاپ آماده است.با این روش به راحتی میتوانید با تغییر اپاسیته لایه های مختلف تونالیته مورد نظر خود را در هنگام چاپ بدست آورید.

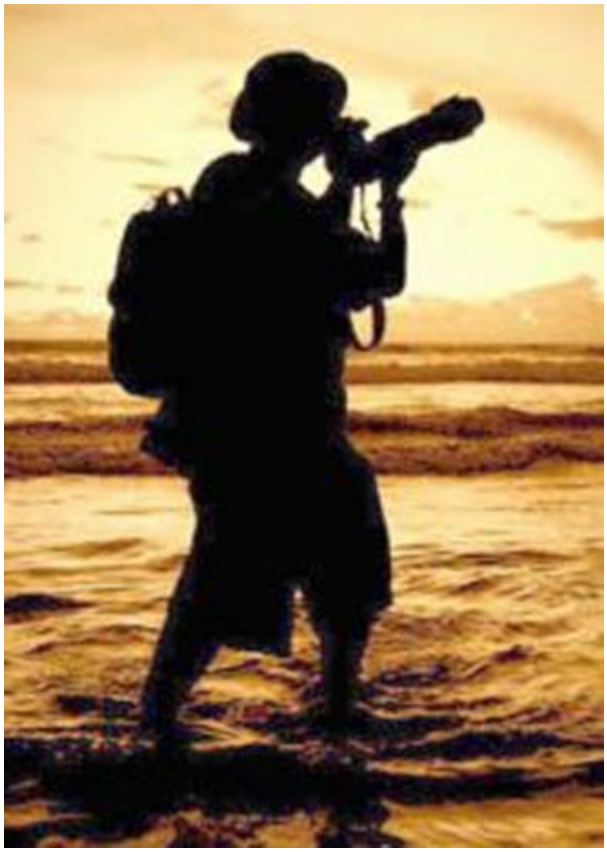
به هرحال فکر میکنم تهیه عکسهای سیاه وسفید زیبا و به یاد ماندنی ارزش خواندن این نوشتار نسبتا طولانی را داشته باشد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247334

vista.ir
Online Classified Service

ثابت نگه داشتن دوربین برای عکاسی در نور کم



همانطور که می دانید وقتیکه نور کافی نیست و فلاش جوابگو نیست، نویز تصویر دیجیتالی که با یک دوربین دیجیتال گرفته می شود، زیاد شود. در این حالت چون لنز دوربین مدت بیشتری باز می ماند لرزشهای دست شما می تواند باعث تار شدن و کاهش کیفیت عکس شما شود. در این شرایط با رعایت نکات ساده ای می توانید عکسهای بهتری بگیرید.

▪ یاد بگیرید دوربین را ثابت تر از گذشته در دست بگیرید و سعی کنید از لنز برای زوم اپتیکال استفاده نکنید.

▪ برای اینکه دوربین را بدون حرکت نگه دارید. ته دوربین را بر روی کف دست چپ خود نگه دارید و انگشتان خود را در جلوی دوربین و دور لنز قرار دهید. کف دست شما به عنوان سکو و پایه دوربین است و هیچ فاصله ای نباید بین ته دوربین و کف دست شما قرار داشته باشد.

ممکن است مشکل به نظر بیاید ولی با کمی تمرین متوجه می شوید که بهترین روش است.

▪ یک نفس عمیق بکشید و اجازه دهید نصف هوای دم خارج شود.

▪ پاهای شما باید به اندازه عرض شانه باز شوند.

▪ اگر به اندازه کافی وقت دارید دوربین را بر روی سه پایه قرار داده و از حالت تأخیری آن استفاده کنید.

▪ اطلاعات بیشتر برای اینکه در نور کم عکس بگیرید.

▪ دست راست شما که سمت راست دوربین را می گیرد، جهت دوربین را مشخص می کند و کنترل حرکت بدنه دوربین را در دست دارد.

▪ دوربین را در برابر چشمانتان قرار دهید. آرنجتان را بوسیله پهلوی خود ثابت نگه دارید. دوربین را به سمت عقب بکشید به گونه ای که پیشانی شما دوربین را لمس کند.

▪ زمانیکه آماده اید عکس بگیرید یک نفس بکشید نصف هوا را بیرون دهید و بقیه را در سینه حبس کنید. در این لحظه بدن بیشترین تکانی که می خورد به سمت جلو و عقب است سعی کنید آنرا کنترل کنید.

▪ اکنون شما آماده هستید. از همه انگشتان دست را استفاده کنید و به دوربین و دکمه آن فشار وارد کنید البته به آرامی. با چند بار تمرین مهارت شما زیاد می شود. پس در روشنایی روز سعی کنید این تمرینات را انجام دهید تا در نور کم بدرد شما بخورد.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=127495

vista.ir
Online Classified Service

ثبت جریان سیال موسیقی بر روی نگاتیو

عکس تنها سندی بر ثبت یك رویداد نیست. می توان گفت عکاسان عصر حاضر، مورخان تاریخ حیات بشر امروزاند و یك مورخ به دیده ها و شنیده ها اکتفا نمی کند بلکه محققی است که می کوشد تا روح پنهان حوادث را ثبت کند. از این منظر، عکاسان نقش بسزایی در انتقال تاریخ هنری، سیاسی، اجتماعی وفرهنگی دارند.

«هرمن لئونارد» عکاس معاصر، از زمره عکاسانی است که به خاطر ثبت تصاویری از نوازندگان موسیقی جاز به شهرت رسیده است. او را طلایه دار خلق تصاویر «فرهنگ موسیقی جاز» می دانند.عکس هایی که از دریچه دوربین وی در اواسط قرن ۲۰ در آمریکا به ثبت رسیدند، تاریخ مصور شکل گیری هنر موسیقی جاز را در این سرزمین به خوبی بیان می کنند. وی گفتگویی را با سایت جری جز میوزیك انجام داده که ترجمه آن در ادامه می آید.

● در ابتدا، خوشحالم که اذعان کنم، دیدن تصاویری که شما از موسیقی جاز دهه ۳۰ ثبت کردید، علت اصلی علاقه شخصی من به این نوع موسیقی است.

▪ فکر می کنم شما باید از آنهایی سپاسگزار باشید که این موسیقی را آفریدند نه از من که تنها تصاویر ایشان را ضبط و ثبت کردم!

● از اولین قدم شروع کنیم. چطور شد که به هنر عکاسی علاقه مند شدید؟

▪ تمامش تقصیر برادرم بود! [می خندد]. وقتی ۱۱ ساله بودم برادرم اولین دوربین عکاسی را به من داد و این سرگرمی تازه زندگی ام شد. من از دوستانم هنگام بازی بیسبال عکس می گرفتم و بعد آنها را چاپ می کردم و به آنها می دادم. این موضوع باعث شده بود که به شخصیتی محبوب در بین هم سن و سالانم تبدیل شوم و خب این فوق العاده بود!

● و این شروع بود؛ در ادامه چه اتفاقی افتاد؟

▪ والدینم، هر دو، علاقه زیادی به موسیقی داشتند. اما آنها همیشه آثاربتهوون و یا باخ را گوش می کردند یا می نواختند؛ به خاطر دارم در حدود ۱۴ یا ۱۵ سال داشتم که اولین موسیقی جاز را شنیدم. در خانه رادیو را روشن کرده بودم و ناگهان ترانه ای از لوئین جوردن با عنوان «برخیز و پرواز کن» پخش شد، شنیدن آن موسیقی سبب شد که احساس خوبی به من دست دهد. چیزی شیرین و دوست داشتنی.

● از تحصیلات آکادمیك خود بگوئید . آیا عکاسی را به شیوه تجربی ادامه دادید یا نه، ترجیح دادید که روش علمی آن را بیاموزید؟

▪ تجربه عکاسی در نوجوانی سبب شد که برای ادامه تحصیل همین هنر را انتخاب کنم. در آن زمان در کل کشور تنها دانشگاه آتن اوهایو این رشته را داشت و دانشجو می گرفت.

● جدا؟! در تمام کشور؟!

▪ بله در تمام کشور. عکاسی در آن زمان بعنوان یك هنر شناخته نمی شد. برای همین هم برای آن مدرکی در نظر گرفته نشده بود. در اواسط دوران تحصیل ام به جنگ رفتم و این وقفه ای را در آموزش ام بوجود آورد که البته از سوی دیگر خود آموزش تازه ای در زمینه عکاسی مستند برایم شد.

● چه طور؟

▪ جالب است بدانید با اینکه سال ها به شیوه تجربی عکاسی کرده بودم و دو سال هم در کالج در این رشته تحصیل می کردم اما کارشناسان ارتش مرا در آزمون عکاسی مردود کردند و ترجیح دادند در بخش درمانی فعال باشم! ولی دوربین جزئی از زندگی من بود. عکاسی در جنگ شیوه

خود را داشت. در نقاط امن، عکاسی از همرزمان و صحنه های پشت جبهه، لذت خود را داشت ولی هیجان واقعی زمانی بود که در بحبوحه نبرد تصمیم می گرفتی تا تصاویر را برای همیشه ثبت کنی که این مسأله گاه با از دست دادن جان برابر می شد. من از صحنه هایی عکس می گرفتم که خودم به نوعی درگیرش بودم. عکاسانی بودند که با وجود امکانات کم، برای ثبت تصاویری که در پیش چشمانشان در حال وقوع بود جانشان را فراموش می کردند و به قلب خطر می رفتند . این علاقه و پشتکار برایم بسیار قابل احترام و آموزنده بود.

● بعد از جنگ ، بعد از فارغ التحصیلی از کالج چه اتفاقی افتاد؟

▪ شاید بتوانم بگویم یکی از بهترین اتفاق های زندگی ام ! به کانادا رفتم و در آنجا «یوسف کارش» را ملاقات کرد. او عکاس شخصیت های مشهور جهان بود. کیفیت کار او تحسین برانگیز بود. فکر می کردم امکان ندارد او مرا بعنوان دستیار بپذیرد چرا که او اصلاً به دستیاری احتیاج نداشت. آنچنان در کارش مسلط بود که وجود من بی فایده به نظر می رسید ؛ با وجود این او پذیرفت که برای مدت ۶ ماه در کنارش عکاسی پرتره را یاد بگیرم.

این همکاری به یکسال افزایش پیدا کرد و مهمترین نقطه تحول زندگی من بود . ما از رییس جمهور عکاسی کردیم و همین طور از آلبرت انیشتین در دانشگاه پرینستون وبسیاری چهره های سرشناس دیگر . این قضیه در رشد باور ذهنی و نگاه من به دنیای پیرامونم بسیار تأثیرگذار بود. این فرصت وجود داشت که با این دسته از آدمهای سرشناس در حوزه های هنری، سیاسی، اجتماعی و علمی از نزدیك برخورد کنم. با آنها گپ بزنم و از روحیات و خلقیات آنها باخبر شوم. این نکته عکاسی پرتره است : « ارتباط با موضوع و شناخت خصوصیات او». من شاهدبودم که «کارش » چگونه با این افراد که روحیات متفاوتی داشتند ارتباط برقرار می کرد . او استاد مسلم این فن بود.

● برگردیم به مبحث اصلی مان، «عکاسی موسیقی جاز». چطور شد که به این ژانر پرداختید؟

▪ با تجربه عکاسی پرتره، به نیویورك رفتم. جایی که موسیقی جاز در حال رشد و گسترش بود. در ابتدا با چند کمپانی تئاتر مکاتبه کردم و برای آنها عکاسی کردم. مدتی هم برای مجله لایف عکس می گرفتم. در همین سالها با گروه های موسیقی آشنا شدم. آنها این اجازه را به من می دادند که در حین نواختن از آنها عکس بگیرم. من تصاویر را چاپ می کردم و به آنها می دادم و این راهی برای ایجاد دوستی و صمیمیت بین من و آنها بود.

● به خاطر دارید اولین عکسی که از نوازندگان جاز گرفتید چه زمانی بود؟

▪ به دوران دانشگاه برمی گردد. کنسرتی از نورمن گرانز در شهر نزدیك محل سکونتم برگزار شده بود. به خاطر دارم که در بین جمعیت وارد سالن شدم و از روی همان صندلی که نشسته بودم عکاسی کردم. الان که به آن تصاویر نگاه می کنم می بینم که هی! بدك نیست!

● نگاه شما به «عکاسی موسیقی» چگونه است؟ آیا به عنوان یك ژانر به آن می پردازید یا نه تنها علاقه شخصی تان به نوعی موسیقی سبب شده که آثار بسیاری را در این زمینه به ثبت برسانید؟

▪ موسیقی، نوایی است که در جریان است، سیال است. حرکت می کند. در دهه ۳۰ اتفاقی در حال وقوع بود. این موسیقی نبود که تغییر می کرد. کل جریان زندگی در حال تغییر و تبدیل بود و موسیقی در این دگرگونی رسوخ کرده بود. من نیز جزئی از این تغییرات بودم و نه تنها ناظر. چشم هایم این تحولات را می دید و از دریچه دوربین سعی در ثبت درونیات انسان هایی داشت که با تکنولوژی روز و نوآوری ها و فناوری دنیای مدرن در حال دگردیسی بودند و موسیقی به حرکت خود ادامه می داد. چیزی که شما از آن به «فرهنگ موسیقی جاز» یاد می کنید زیرمجموعه فرهنگ تازه ای بود که در بطن جامعه متولد شده و پرورش یافته بود. عکاسی از این فرهنگ تازه برایم لذتبخش بود.

● نظرتان راجع به موسیقی حال حاضر چیست؟ آیا علاقه مندید که آن را برای آیندگان ثبت کنید؟

▪ زمانه عوض شده است. کودکان امروز به مدرسه می روند و در آنجا با تکنیك های روز در تمامی علوم آشنا می شوند. زندگی به نسبت آسان تر شده است. مدرسه ما خیابان بود. ما با هم یاد می گرفتیم یاد می دادیم و زندگی می کردیم و این با جامعه امروز همخوانی ندارد. فکر می کنم آسان شدن زندگی به نوعی نتیجه عکس بر ذهن جوانان امروز گذاشته است.

آنها اندیشه هایی خام دارند که در موسیقی شان به خوبی نمایان است. در حقیقت اینها آن قدر درگیر ابزار و تکنیك شده اند که از معنا غافل مانده اند. معتقدم موسیقی امروز روح ندارد. پیامی برای شنونده ندارد و تنها نوایی ظاهری است. چیزی که به حرکت مقطعی منجر می شود و این خوب نیست. در مقام یك عکاس،ایمان دارم که هنر موسیقی می تواند بسیار بسیار باارزش تر از آن چیزی باشد که جوانان امروز به آن می پردازند.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=244484

vista.ir
Online Classified Service

جادوی نهفته

بدون شک فکر و ایده خوب همان هسته اصلی و نیروی نهفته در عکس است که موجب تاثیر پذیری مخاطبین می شود . به عقیده من در عکاسی تبلیغاتی ملاحظاتی وجود دارد که عکاس را در رسیدن به ایده خوب و مناسب یاری می دهند .

برخی از اهم این نکات که من تا به امروز دریافته ام عبارتند از : میزان اطلاعات عکاس از ویژگی های منحصر به فرد سوژه ، عالم بودن بر نیاز مخاطبین ، در نظر گرفتن سطح فکری ، فرهنگی و سلایق مخاطبین،آگاهی ازمحل ارائه ومیزان بزرگنمائی عکس، مدت زمان رویت عکس توسط هر نفر ، تاریخ مصرف عکس و ... ناگفته نماند که در عموم فعالیتهای هنری ، پس از دستیابی به ایده خوب ، کیفیت اجرای آن فکر ، دومین عامل تاثیر گذاری بر مخاطب است.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱۲

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118364

vista.ir
Online Classified Service

جایگاه ایران در عکاسی تبلیغاتی و صنعتی

برخلاف ذهنیت پرتردیدی که در جامعه ما نسبت به کار عکاسان تبلیغاتی ایرانی وجود دارد باید اذعان کنم که این شاخه از عکاسی در ایران از لحاظ پتانسیل های بالفعل و بالقوه در بین کشورهای جهان دارای یک وضعیت ویژه و استثنایی است. طبق برسی هایی که این حقیر انجام داده ام به این نتیجه رسیده ام که تقریبا در عموم کشورهای در حال توسعه، چه کشورهایی که از لحاظ صنعت و تجارت نسبت به ما در وضع تقریبا مساوی قرار دارند و چه حتی آنهایی که تا حد قابل توجهی در سطح بالاتری هستند، سطح کار عکاسانشان به سطح کار عکاسان ایرانی نمی رسد.

شاید یکی از دلایلی که باعث شده امروزه شاهد حرکت رو به جلوی عکاسی تبلیغاتی در ایران باشیم این باشد که ما همواره خود را با کشورهای توسعه یافته مقایسه کرده ایم که البته از این بابت جای بسی خوشحالیست، ولی اگر خوب دقت کنیم می بینیم که برای صنعت نیمه جان کشور ما و تجارتی که عمده آن بر پایه رانت خواری می گردد و اجازه رقابت را به تولید کنندگان نمی دهد و با وجود روشهای سنتی تجاری متداول که با ابزارهای تجارت مدرن بیگانه است، شاید این سطح از عکاسی تبلیغاتی برای شرایط فعلی کشور ما قدری زیادی هم باشدیا به عبارت دیگر میتوان گفت این شاخه از عکاسی در ایران فراتر از بستر خود حرکت کرده است.

اگر به آرشیو عکاسان تبلیغاتی موفق که تعدادشان هم کم نیست نگاهی بیندازیم به عکسهای زیادی برمی خوریم که در سطح استانداردهای کشورهای صنعتی و توسعه یافته است اما مواردی از قبیل عدم ارائه صحیح عکس، کیفیت پایین چاپ افست در غالب موارد، عملکرد ضعیف در برنامه ریزی و اجرای پروژه ها از جانب بسیاری از شرکتهای تبلیغاتی، آشنا نبودن برخی از گرافیستها با قابلیتهای عکس، اعمال نظرهای غیر کارشناسانه سفارش دهندگان در انتخاب عکس و بی استعدادی فراگیر عکاسان تبلیغاتی ایرانی در مطرح کردن خود و کارهای خود و ... باعث شده تا بعد از ۳۵ سال سابقه فعالیت پر افت و خیز ولی مستمر این شاخه از عکاسی، بخش عظیمی از جامعه هنری و غیرهنری نسبت به کار عکاسان تبلیغاتی ایرانی به دیده تردید بنگرند. امید است که با تاسیس انجمن عکاسان تبلیغاتی و صنعتی در آینده بسیار نزدیک با همت عکاسان، در سایه حرکتهای گروهی، این شاخه معتبر عکاسی در کشور ما به جایگاهی که لایق آن است تکیه زند و با کسب قدرت و اعتبار بیشتر، نقش مؤثرتری در گردش اقتصادی جامعه از خود ایفا نماید.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118672

جایگاه زنان در عکاسی ایران

کار عکاسی در ایران کاری بسیار مشکل است، به ویژه برای زنان. وقتی سخنان شادی قدیریان (متولد ۱۹۷۵) را درباره آثارش که در فستیوال هنر عکاسی هلند به نمایش گذاشته بود، شنیدم، از لحن آرام وی درباره مشکلاتی که عکاسان با آن مواجهند، تعجب کردم. او طور دیگری به مساله نگاه می کند؛ «در ایران زن بودن مشکل است و عکاس بودن مشکل تر.» و البته شاید به همین دلیل است که او سخت ترین موضوعات را در آن کشور انتخاب کرده؛ بررسی موقعیت زنان در ایران.

عکس های قدیریان در سایت ها، گالر ی ها و موزه عکاسی تهران هم تدریس و هم به نمایش گذاشته می شود.به کارهای قدیریان باید با آرامش و دقت خاص توجه شود، زیرا در آن آثار او اعتقادات خود را در چارچوب های مشخص نشان داده است. اثر «قاجار» او نگاهی است به دوره سلسله قاجار که از سال ۱۷۹۷ تا ۱۹۲۵ بر ایران حکومت کردند. در این عکس ها قدیریان زنان را جلوی زمینه نقاشی شده قرار داده است، زنانی با لباس و آرایش آن زمان.

البته در این عکس های سنتی، او از وسایل بی قاعده مدرنی همچون جاروبرقی، گیتار و دوچرخه استفاده کرده است. در مجموعه «مثل هر روز» او عکس هایی از مدل های مختلف برقع، به عنوان سمبلی از لباس، انداخته است، برقع هایی که بر تن کسی نیست. خانم قدیریان در این عکس ها به جای چشم، از تکه هایی از وسایل خانه مانند، اتو، قوری، جاروی دسته بلند و... استفاده کرده است.

در این سایت بیش از صد عکاس ایرانی شرکت کرده اند، بیشتر آنها زنان و از جامعه زنان عکاس هستند. هرچند ما در غرب ترجیح می دهیم فکر کنیم که زنان در جوامع اسلامی سرکوب و محدود می شوند، به نظر می رسد جداسازی آنها از مردان امکان رشد شخصیتی شان را قوی تر می کند. دیدگاه ما (که شامل من هم می شود) از فرهنگ های دیگر اغلب توسط خودمان یا وارونه نشان داده یا بیش از حد ساده انگاشته می شود.

یک مجموعه استثنایی که نباید نادیده گرفت، مجموعه «زندان زنان» کار زهرا رنجبر (متولد ۱۹۶۹) فارغ التحصیل عکاسی از دانشکده هنر دانشگاه تهران و یکی از موسسان انجمن عکاسان ایرانی است. وی چون در طول سال های انقلاب اسلامی ایران پرورش یافته، از نظر اجتماعی و سیاسی فردی آگاه است.

او بر این باور است که عکاسی باید حرفی برای جامعه و آگاه کردن مردم داشته باشد نه اینکه از عکس همچون شیء تزئینی استفاده شود. پایان نامه او درباره «نقش عکاسی در تغییر جامعه» یک پروژه واقعی بود، یک رساله مصور از شرایط زنان زندان اوین در تهران. بهترین نمره یی که تا به

حال کسی گرفته، به او داده شد. حالا او یک نویسنده و عکاس حرفه یی موفق است.

• تاریخ عکاسی در ایران

شاهزاده ناصرالدین میرزا، یکی از موضوعات اولیه عکاسی لوحی نیکلای پاولو دیپلمات روسی در سال ۱۸۴۲ بوده است. او از سال ۱۸۵۰ تا ۱۸۹۵ حکومت کرد و تقریباً در سال ۱۸۵۹ بخشی از کاخ وی اولین استودیوی رسمی عکاسی در ایران شد. شاید بتوان او را اولین عکاس سلطنتی نامید، خودش عکس می گرفت و ظاهر می کرد، از زنان حرم (از ۳۰۰زن رسمی و صیغه ای)، خدمتکاران و کاخ سلطنتی.

• شاه عکاس

وی بعداً به علت وظایف رسمی زندگی اش از پرداختن به عکاسی، علاقه شخصی اش، کاست، اما در دوران سلطنتش عکاسی پیشرفت چشمگیری کرد. کتاب های دست نوشته، به زبان فارسی ترجمه شدند، عکاسی تدریس شد و ماموران دولتی در سراسر امپراتوری، در ماموریت های شان، عکس هایی گرفتند. همچنین چند عکاس خارجی برای ثبت آثار تاریخی و اولین حفاری باستان شناسی به ایران دعوت شدند. یک عکاس امریکایی نیز در مقام عکاس دادگاه منصوب شد.

• عکاسی از زنان

در بخش تاریخچه، مجموعه یی شامل ۲۲ عکس از زنان دوره قاجار وجود دارد. بسیاری از آنها لباس های سنتی پوشیده اند که نشانگر آزادیی است که در سال های اخیر از زنان ایرانی گرفته شده است، در بعضی از این عکس ها موها و بازوان و قسمتی از پای زنان پوشیده نیست. همان طور که در این سایت گفته شده این زنان نه به خاطر ظاهرشان- بدون شک بسیاری از آنها از طبقه ثروتمند بوده اند- بلکه برای ثبت فضاهای جالب آن زمان عکس انداخته اند و همچنین برای نشان دادن اینکه چطور زنان (یا شاید عکاسان و شوهران شان) می خواستند به تصویر کشیده شوند. اگرچه اگر اطلاعات بیشتری درباره خود زنان و زمان گرفتن عکس ها داده می شد، جالب تر می بود.

• ستاره های شعر در دنیای مجازی

▪ سیما آبگینه

امروزه در تمام دنیا افراد مشهور و شناخته شده در زمینه های مختلف برای شناساندن بهتر و ارتباط راحت تر با همفکران و طرفداران خود یک سایت شخصی دارند. در مورد افرادی که دیگر در این دنیا نیستند طرفداران شان برای آنها سایت یا وبلاگی راه انداخته اند تا دین خود را به آنها ادا کرده باشند یا با افرادی که مانند آنها فکر می کنند از این طریق بیشتر آشنا شوند.

شاید دیگر در نسل امروز ایرانیان پراکنده در سرتاسر جهان کمتر کسی باشد که شعر نو را دوست نداشته و با آن احساس راحتی و نزدیکی نداشته باشد. هر چند که بسیاری از آنها چشم از این دنیا بسته اند اما وجود سایت های بی شماری می تواند به همه ما در یافتن آنچه می خواهیم کمک کند.

از میان شاعران معاصر احمد شاملو، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، فریدون مشیری و.... هر یک سایت شخصی دارند که البته توسط دوستداران طراحی شده است. در این میان شاید بیشترین اطلاعات را در مورد احمد شاملو بتوان یافت. با سرچ نام احمد شاملو در گوگل به ۲۲۳ هزار صفحه بر می خوریم.

صفحاتی که با زبان های مختلف و دیدگاه های مختلف نوشته شده اند. در این جست وجوها حتی می توان با آشنایان و خصوصیت های فرد مورد نظر بیشتر آشنا شد. سایت های اصلی با اطلاعات بیشتر و کامل تر را می توان با اسم کامل شاعر پیدا کرد. سایت رسمی احمد شاملو به سه زبان فارسی، انگلیسی و اسپانیایی است. در صفحه اصلی این سایت ادبی نامه یی از کلارا خانس شاعر معاصر اسپانیا به سایت شاملو وجود دارد. او یاد احمد شاملو را بهانه یی می داند، برای تعمق در همه جوانب شعر و شعر او را آن پرتو نور می داند که ما را در ظلمات راه می برد. در سایت دیگری به نام احمد شاملو می توانیم به نوشته ها، ترجمه ها و شعرهای شاعر دسترسی پیدا کنیم.

بعد از احمد شاملو نقش فروغ فرخزاد در این دنیای مجازی بیشتر است. «زنی تنها در آستانه فصلی سرد» شیفتگان بسیاری دارد که می تواند به

دوستداران این شاعره تمامی اطلاعاتی را که در مورد فروغ می خواهند بدهد. در اکثر این سایت ها می توانیم نظرات یا شماره بازدیدکنندگان را ببینیم.

اکثر این شاعران را می توان روشنفکران زمانه خود نامید. شاعرانی که وقتی از بند قضا و قدر، مهار زندگی را به دست خود گرفتند و در سرگذشت خود و همنوعان خود موثر واقع شدند در آن زمان پا به عرصه روشنفکری نیز گذاشتند.

این افراد در بند تعصبات کورکورانه زمان خود نیستند و تنها فارغ از تعصب و دور از فرمانبری، اغلب نوعی کار فکری می کنند و حاصل کارشان را در اختیار جماعت زمانه شان می گذارند. آنها بیش از آنکه هدف شان نفع مادی و شخصی باشد، حل مشکلات اجتماعی زمانه شان است.

هر چند که این روشنفکران و شاعران امروزه یا در میان ما نیستند یا دسترسی به آنها مشکل است اما می توان با استفاده از دنیای اینترنت و شبکه با آنها و طرز تفکرشان در هر کجایی که هستند بیشتر آشنا شد.

آنها با قلم و شعرشان احساسات خفته مان را از پس کابل های سرد و بی روح اینترنت بیدار می کنند.

از شاعران پر طرفدار دیگر سهراب سپهری است. او هم همانند دیگر همفکرانش تنها شروع می کند و تنها به پایان می رساند.

شاید یکی از دلایل انزواگرایی این شاعران در پیچ و خم نوسانات تاریخی زمان شان نهفته باشد، شرایط سخت و ناهمگون مراحل گوناگون زندگی، مجال اظهار وجود و درخشش را از آنها می گیرد. بال هایش را می بندد، کلامش را محصور می کند و شعرش را در قفس.

لذا تنهایی را می گزینند، به طبیعت پناه می برد، شاید از این راه، رهی بتوان جست. اما آنها اگر از روزگار مأیوس می شوند و همه چیز برای شان تهی می شود، صدای نفس پرنده را نفی نمی کنند و در منتها علیه یأس در شعرهای شان امید می کارند.

در دیدگاه این شاعران جامعه یی بی غل و غش، تهی از نابرابری ها، پاک و منزه و انسانی وجود دارد که حتی صنوبرها هم خصومتی با هم ندارند، انسان های جامعه مدنظر آنها پایبند تعاونند، درخت شاخه اش را به رایگان در اختیار پرنده می گذارد و شور وی از دیدن این همه از خود گذشتگی ها و بی آرایشی ها می شکند، آنها طبیعت را جزئی از وجود انسان می بینند.

دوستداران و همفکران این شاعران درگذشته دیگر نگران نیستند زیرا که در این دنیای بزرگ و پیچیده اطلاعات می توانند تنها با نوشتن حرفی با هر زبان هزاران سایت و وبلاگ را ببینند که طرفداران این شاعران برای آنها درست کردند.

اگرچه با یک اشاره «موس» روی نام ستاره های پرفروغ، از ظهیر الدوله و امامزاده صالح و گوری در کرمان به جهان زنده آثار آنها می شتابیم، با این حال هستند روشنفکرانی که هنوز در همین هوای حقیقی نفس می کشند.

ادبیات مهاجرت دقیقاً نمونه زنده یی است از رشد مولفان زنده در جهان مجازی. این طیف از نویسندگان توانستند به خوبی در فضای مجازی به رشد و عرضه آثار خود و نیز ارتباط با مخاطبان بپردازند. وب نوشت های این نویسندگان پرخواننده ترین سایت های فارسی زبان هستند. در این سایت ها امکان دسترسی به نویسندگان دیگر، خرید و چاپ کتاب و... برای خواننده فارسی وجود دارد. روشنفکر این جهان مجازی دیگر کنج دنج اتاقش را ندارد. دیوارها شیشه یی شده اند.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=264785

vista.ir
Online Classified Service

جایگاه عکاسی در عرصه هنر

تأثیر پیدایش عکاسی بر روند ادامه ی نقاشی را نمی توان کتمان کرد. می توان ادعا کرد که عکاسی در زمینه هایی به صورت غیر مستقیم از نقاشی حمایت کرد و به نقاشان این اجازه را داد که تصویری از طرحهای خود را داشته باشند تا سر فرصت در آتلیه یا محل کار خود با ذهنی بازتر و آرامش بیشتری به خلق اثر خود بپردازند.

همچنین بطور مستقیم زمینه هایی در نقاشی ، مانند پرتره را تصاحب کرد و دامنه کار آن را گسترش داد. بطور مثال در حالی که فقط عده ی محدودی توانایی صرف زمان و هزینه ی مدل نقاشی شدن را داشتند ،عکاسان استودیویی می توانستند مشابه همین خدمات را خیلی ارزانتر در دسترس همگان قرار دهند.

از اواسط قرن نوزدهم عکاسی استودیویی در طبقات مرفه و همچنین عکاسی توریستی و خیابانی رواج پیدا کرد .

اما نقاشی پرتره هنوز توسط قشر مرفه و اشراف زاده با وجود هزینه ی زیاد آن مورد استقبال قرار می گرفت. اما هنر عکاسی اجازه می داد که تعداد بیشتری از مردم بتوانند تصویری از خود شان داشته باشند. از آن گذشته عکاسی قابلیت بازنگری در طبیعت را برای هنرمندان فراهم کرد. عکاسی بیشتر از نقاشی در شبیه سازی موفق به نظر می رسید و همچنین قابلیت شکار لحظه ها را فراهم می کرد که نقاشی از انجام آن عاجز بود.

عده ای بیان می کر دند : عکاسی امکان تجربه ی شیوه ای از نقاشی را که بتواند حس لحظه ای و پاساژ نور را به تصرف در آورد به نقاشان امپر سیونیست داد.

این که عکاسی بار به تصویر کشیدن صرف را از شانه های نقاشی برداشت و به آن اجازه داد که کارکردی فراتر داشته باشد یک حقیقت محض است.

در ابتدا رابطه ی در حال پیشرفت این دو رسانه بیشتر به یک رابطه ی همزیستی شباهت داشت. ولی کارکرد دیگری که عکاسی توسط آن به گسترش هنر کمک کرد ، توانایی آن در دوباره به تصویر کشیدن فرم های مختلف هنر بود.

دیگر نیازی برای سفر کردن به فلورانس یا مصر برای تماشای نقاشی ها یا آثار باستانی و معماری کلاسیک آنها نبود. مردم می توانستند با شرکت در یک کنفرانس همراه با اسلاید شرکت کنند یا از نمایشگاهی بازدید کنند تا آثار دوباره خلق شده – به تصویر کشیده شده - توسط عکاسی را تماشا کنند.

امروزه قابلیتهای رایانه ای به ما این امکان را می دهد که به دور یک اثر نقاشی یا مجسمه سازی شبیه سازی شده بچرخیم و آن را از تمام زوایای ممکن مشاهده کنیم .

به همین دلیل امروزه یک عکس سیاه و سفید دو بعدی به عنوان وسیله ای برای نشان دادن یک اثر هنری شاید بسیار ناتوان و محدود به نظر برسد اما در آن زمان امکان مشاهده ی آثار هنری مختلف را فراهم می کرد که این امر بسیار حائز اهمیت بود.

عکس ها نه تنها آثار هنری را بازسازی یا شبیه سازی می کردند بلکه خود نیز با به وجود آوردن تصاویری بر اساس قواعد به ثبت رسیده ی هنر های زیبا تجلی گاه هنر بودند.

مطالعه ی مقایسه گر پیتر گالاسی (Peter Galassi)درسال ۱۹۸۱ که در نیویورک بین عکس ها و نقاشی هایی که در یک سبک قرارمی گرفتند انجام شد توجه ما را به همبستگی در اصول زیبایی شناسی در هر دو هنر ، از جمله تشابهاتی از لحاظ ترکیب بندی جلب می کند.

در اواخر قرن ۱۹ میلادی عده ای از عکاسان انجمن عکاسان بریتانیای کبیر که در دهه های ۷۰و۸۰ قرن ۱۹ بیشتر بر علم وتکنو لوزی عکاسی

تاکید داشتند از این انجمن جدا شده و گروه مستقلی را تشکیل دادند.

این عده که توسط هِنری پیچ رابینسون (Henry Peach Robinson) رهبری می شدند گروهی به نام حلقه ی پیوسته یبرادری (Linked Ring Brotherhood) را تشکیل دادند.

رابینسون چنین بیان کرد: باید به مخالفان سرسخت عکاسی به عنوان هنر زیبا تاکید شود ، تصاویری که توسط عکاسان مختلف از یک ابژه گرفته می شود با هم متفاوتند. این تفاوت به آن دلیل نیست که این افراد از لنز یا مواد شیمیا یی مختلفی استفاده می کنند بلکه به دلیل آن است که در ذهن هر کدام از این افراد ، تفکری متفاوت با دیگری وجود دارد که همین تفکر بر روی عکسی که ثبت می کنند منعکس می شود.

بعد ها نیز عده ای که پیکتوریالیست یا تصویر گرا لقب گرفتند تصاویری را ارائه کردند که اغلب آنها دارای فوکوسی کاملا واضح یا شارپ نبودند و بیشتر این عکسها با مضامین مجازی همراه بود که اغلب به اسطوره ها و افسانه های سنتی اشاره داشتند.

عضویت درگروه حلقه ی پیوسته برادری بعدها به صورت بین المللی درآمد. بدین ترتیب که عکاسان عضو سایرگروه های جدایی طلب در اروپا و آمریکا نیز به عضویت در این تشکیلات دعوت می شدند.

در فرانسه اولین نمایشگاه گروه کلوپ عکس پاریس که تازه تشکیل شده بود در سال ۱۸۹۴ برگزار شد. در آلمان (هامبورگ) عکاسی هنر شناخته شد.

شعبه ی عکاسی نیویورک که توسط آلفرد استیگلیتز (Alfred Stieglitz) (یکی از اعضاء گروه حلقه پیوسته) پایه گذاری شد تا سال ۱۹۰۲ به ثبت نرسید.اهداف این شعبه بر قابلیت های احساسی رسانه عکاسی تاکید داشت که بیشتر از خصوصیات جنبش های هنری اروپایی به شمار می آمد، اما حق عضویت مخصوص آمریکا بود.

استیگلیتز که قبلا تعدادی نمایشگاه از کارهای نقاشان اروپایی برگزار کرده بود تا امپرسیونیست را به جامعه هنری نیویورک معرفی کند ، در سال ۱۹۱۲ نمایشگاهی در نیویورک در گالری خودش برپا کرد که شامل عکس های خودش بود (و همانطور کوربون،کلارنس و وایت) .تقریبا تمام کارهایی که نشان داده شد ،عکاسی محض یا خالص

(Straight Photography)نامیده شد نه واژه ی عکاسی تنها .به نظر آنها عکاسی تنها دستکاری شده بود.

مدافعان عکاسی محض یا خالص احساس می کردند که با دستکاری کردن عکس - برای رسیدن به مضمونی که شاید با قلمو ی نقاشی بتوان آن را راحت تر یا بهتر بیان کرد- هنگام چاپ، خلوص رنگمایه و حتی مضمون عکس ،که فقط متعلق به رسانه عکاسی می باشد از دست می رود. این بیانیه به صور مختلف به طور صریحی اساس درک استیگلیتز از عکس به عنوان

هنر را تشریح می کند. او با مخالفت علیه دستکاری کردن عکس ـ عکاسی را از نقاشی جدا ساخت و آن را رسانه ای مستقل با قابلیت های منحصر به فرد و مخصوص خود معرفی کرد که همچون رسانه نقاشی قابلیت هنر بودن را داراست.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315658

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی هم مثل نقاشی و اساسا مانند بسیاری دیگر از هنرهای تجسمی - هر چند نه به شدت و حدت آنها - هنری است که در جامعه ما در گالری‌ها مانده و آنقدر بر این ماندگاری اصرار کرده که کم‌کم و در طول زمان به هنری <نمایشگاهی> بدل شده است. هنرهای نمایشگاهی البته واجد ارزش‌های خاص خوداند و هیچ اشکالی هم به کار هنرمند عکاسی که عکس‌هایش را قاب می‌گیرد و بر دیوار گالری‌های شیک با مخاطب خاص و از پیش مشخص می‌آویزد، وارد نیست. اشکالی ندارد. شما می‌توانید عکس‌هایتان را در یک مجموعه نمایشگاهی خیلی شیک و مدرن با مراسم گشایش بسیار شلوغ و با حضور چهره‌های خبرساز به نمایش بگذارید. اشکال که ندارد هیچ، بسیار هم مرسوم و طبیعی است. در این صورت شما هنرمند فاخری هستید که باید به انتظار مخاطب‌تان بنشینید. باید صبور باشید تا از میان مردمی که زیر حجم انبوه گرفتاری‌های روزمره قد خم کرده‌اند، بالاخره کسی آن عنصر ناب کمیاب فراموش‌شده را، <فراغت> را که اصلی‌ترین عامل <مصرف فرهنگی> است بیابد تا حوصله و فرصت کند و سری هم به نمایشگاه شما بزند.

اینجا است که می‌توان گفت، به خصوص اگر ژانر شما در عکاسی <تزئینی> نباشد و به‌گونه کار <اجتماعی> و <مستند اجتماعی> نزدیک شده باشید، اگر دوربین‌تان دغدغه‌های جامعه را ثبت کرده باشد و اگر حرف‌تان حرفی از جنس زندگی جاری در همین خیابان‌ها و کوچه‌ها و خانه‌ها باشد با به نمایش گذاشتن عکس‌های‌تان در فضایی دور از دسترس مخاطب عام و در گالری‌هایی که اغلب در نقاط دوردست و البته خوش آب و هوای شهر جای گرفته‌اند، راه دشواری را برای ارتباط با او در پیش گرفته‌اید. مگر آنکه اساسا بخواهید بگویید مخاطب عام برای‌تان اهمیتی ندارد و به همان معدود بینندگان خاص و ثابتی که فاتح همه گالری‌های هنری هستند قانع هستید که در آن صورت شما دیگر عکاس مستند اجتماعی نخواهید بود.

در آن صورت شما می‌توانید حتی از سوژه‌های سهل و آسان‌تر و شادتر و جالب‌تری مثل ستاره‌های سینما عکس بگیرید و واقعا اهمیت هم ندارد که مردم عادی حاصل کارتان را ببینند یا نبینند و با شما و دریچه نگاه‌تان ارتباط برقرار بکنند یا نکنند. اهمیتی هم نخواهد داشت که چشم مردم به دیدن عکس و درک اهمیت آن خو بگیرد یا نگیرد. شما در گالری‌های شیک بالای شهر کار خودتان را می‌کنید و مردم هم در خیابان‌های شلوغ پرترافیک زندگی‌شان را بر دوش می‌کشند. اما اگر قرار است ارتباطی میان هنر شما و زندگی عمومی آدم‌ها برقرار شود، شاید ابتکاری که <حجت سپهوند> به کار گرفته، راهگشا باشد. سپهوند از مردم عکس می‌گیرد. از شادی‌ها و غم‌ها و زندگی و دردسرها و تنگ‌خلقی‌هایشان و عکس‌هایش را در فضاهای عمومی و پر رفت و آمد، جایی در قلب زندگی روزمره مردم به نمایش می‌گذارد. در ایستگاه شلوغ و پرهمهمه مترو و یا حتی مثل مورد اخیر در یک مرکز کاهش آسیب اعتیاد زنان. به این ترتیب سپهوند، عکس را میان محروم‌ترین دهک‌های اجتماعی می‌برد. <مرکز کاهش آسیب اعتیاد خانه خورشید> جایی است میان کوچه پس‌کوچه‌های شوش، جایی که مردم در اتاق‌های تنگ و تاریک و نمورشان می‌مانند تا معتاد شوند، جایی که ساکنانش هیچ راهی به هیچ گالری هنری‌ای ندارند و شاید اگر عکس‌های سپهوند در خانه خورشید محله‌شان به نمایش درنمی‌آمد، هرگز هیچ نمایشگاه عکسی را به چشم خود و از نزدیک نمی‌دیدند

. عکاس از آسیب‌های اعتیاد عکس گرفته و دردهای مردم را در آثارش بازسازی کرده و چه ایده‌ای از این بهتر که منتظر مخاطب نماند بلکه با همه عکس‌هایش به میان آنها برود، رونقی به روزهای کسالت‌بار طولانی مثل همه‌شان بدهد و نگاه خسته‌شان را به خود جلب کند؟ این نوع ارائه کار هنری، شاید عاری از تفاخر مرسوم در میان هنرمندان باشد اما واجد عنصر ناب و واقعی‌دیگری است که هنرمند را به مخاطب خود نزدیک‌تر می‌کند

و نه‌تنها نزدیک‌تر می‌کند که با فعال‌سازی مخاطب در فضا و محیطی که از آن خودش است، او را هم به شراکت می‌گیرد و علاوه بر این مستقیم یا غیرمستقیم بار دیگر از گروه‌ها و اشخاص و مسوولان مرتبط با مشکلات گروه مخاطبش نیز می‌خواهد تا گوشه چشمی به حل معضلات نابودکننده آنها بیندازند و این دیگر تنها یک نمایشگاه عکس نیست؛ جایی است برای گفت‌وگو و قدمی است که برای انسانی‌تر کردن جامعه برمی‌داریم. کاش فضاهای عمومی بیشتری برای انعکاس‌هایی از این دست، برای توجه و هشدار دادن‌هایی اینچنین داشته باشیم. کاش به انتظار مردم ننشینیم. کاش برای دیدنشان، برای گفتن حرف‌هایمان به میانشان برویم؛ با هر آنچه که در دست داریم.

فهیمه خضرحیدری

منبع : روزنامه اعتمادملی

http://vista.ir/?view=article&id=128741

vista.ir
Online Classified Service

جذابیتهای عکاسی تبلیغاتی

عکاسی تبلیغاتی شاخه بسیار جذابی از عکاسی است به شرط آنکه عکاس بتواند تفکرو سلایق خود را در عکس بگنجاند. اگر با حوضه های دیگر عکاسی مقایسه کنیم می بینیم که تقریبا" در هیچ یک از شاخه های عکاسی به اندازه عکاسی تبلیغاتی نظرات سفارش دهنده در کار دخیل نیست.

با توجه به این نکته مهم به عقیده من عکاسانی می توانند از کار خود لذت ببرند که عقاید کارفرما را در ذهن خود به دقت آنالیز کنند ، نقاط ضعف و قوت نظرات وی را بررسی نمایند و با توجه به هدف نهایی کار ، بعد از تصمیم گیری صحیح با استفاده از زبان تفاهم آمیز ، تا حد امکان تفکر و سلیقه خود را به وی منتقل کنند و بعد از جلب موافقت وی عکسی بگیرند که ناشی از برآیند تفکرات کارشناسانه و نگاه زیبا شناسانه باشد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱۰

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118369

جریان دوسویه فرم و محتوا در هنر عکاسی

در هنر عکاسی به سبب حضور دوربین به عنوان یک ابزار مکانیکی ، اندیشه عکاس و مفهوم گرایی عکس بیش از سایر شاخه های هنرهای تجسمی بحث برانگیز است. چه چیز سبب ماندگاری یک فریم عکس در طول تاریخ می شود در صورتی که امروزه دوربین های دیجیتالی به هر فرد امکان عکاسی آسان را داده اند؟ آیا براستی حضور دوربین های عکاسی دیجیتال عکاسی را آسان کرده است؟ بسیاری از کارشناسان هنری بر این باورند که در خلق یک اثر هنری، اندیشه هنرمند بر هر چیز دیگر مقدم است. بر اساس اعتقاد ایشان، یک عکاس پیش از آنکه بخواهد دکمه شاتر دوربین اش را لمس کند باید در ذهن خود، اندیشه و حرفی برای گفتن داشته باشد. به طور معمول و در حقیقت بسیاری ازمفاهیم، قابلیت بیان در فرم های بصری را دارند. چگونگی بیان یک مفهوم در یک فرم به ذکاوتی نیازمند است که تنها یک هنرمند عکاس اندیشه گرا از داشتن آن بهره مند است.

انتخاب فرم صحیح توسط عکاس متناسب با مفهوم مورد نظر وی به ثبت تصویری ماندگار خواهد انجامید. پیش از وفورحضور دوربین های دیجیتالی در بازار، چاپ نگاتیوی عکس،ساحت منتظم تری رابرای هنر عکاسی قائل می شد. عکاسی با دوربین های آنالوگ ، میزان اشتباه عکاس را کم می کرد و انتخاب صحیح کادر و فرم را در ارتباط با مفهوم مورد نظر وی فراهم می ساخت. با این وجود می توان نگاه مثبت تری به ورود دوربین های دیجیتال داشت. چراکه اندیشه همچنان اهمیت خود را در خلق اثر هنری حفظ کرده است.

انتخاب «فرم» و «محتوا» و به کار گیری خردمندانه رابطه بین این دو، مبین دیدگاه ها و ایدئولوژی عکاس است. همواره یک جریان دوسویه مابین فرم و محتوا وجود دارد. بنابراین کشف رابطه بین فرم و محتوا در یک عکس می تواند به کمک ابزار های پیش رفته میسر شود. تصور آنکه فرم های موجود در طبیعت هر یک بار معنایی مختص به خود را دارا هستند اندیشه ای الکن به نظر می رسد . چراکه معنای فرم ها و کارکرد آنها در موقعیت

های متفاوت و در چیدمان های متنوع بسیار گوناگون خواهد بود. کارشناسان ،سبک های هنری را برآمده از همین ارتباط فرم و محتوا میدانند.هرچند در این مقوله نباید از نقش تکنیک اجرایی غافل ماند. سبک می تواند به ایجاد ریتم بین فرم و محتوا کمک کند و یا آنکه می تواند این ارتباط را به صحنه نزاع انرژی های بصری بدل سازد.

هنگامی که توجه عکاس تنها به عنصر هارمونی در کادر باشد، خطر سیر نزول سوژه در یک قاب کلیشه ای و تکراری وجود دارد. عدم تعادل نتیجه تضاد انرژی فرم و محتوا است. با این حال،هوشیاری عکاس می تواند از تقابل فرم و محتوا ، تصویری جاودانه را به ثبت برساند. می توان نتیجه گرفت که عکاسی آسان همانند نقاشی آسان یا مجسمه سازی آسان، واژه ای سطحی و کم مایه به نظر می رسد. اندیشه و کشف و شهود هنرمند است که اثرهنری اش را برای تمام دوران های حیات بشری،ماندگار، تاثیر گذار و تفکربرانگیز می نماید.

بر گرفته از مقاله Photography made simple نوشته Derek Bowskill

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=122352

vista.ir
Online Classified Service

چرخ و فلک اکسپوهای هنری در ایران

وقتی پابلو پیکاسو از دنیا رفت، هزاران نقاشی و طرح و مجسمه از خود به جا گذاشت که با بررسی کارشناسان، چیزی در حدود ۵/۱ میلیارد فرانک فرانسه می‌ارزید.

آثار هنری، ازجمله گران‌قیمت‌ترین اشیای دست‌ساز جهانند و تنها یکی از آنها می‌تواند سرمایه قابل توجهی برای یک کشور باشد. بنابراین به طور طبیعی خرید و فروش آثار هنری نیز، تجارت سودآوری است. چرخه اقتصادی این تجارت، چنان پررونق و پرسود است که شرکت‌های بزرگی در دنیا تنها از این طریق روزگار می‌گذرانند و بانک‌ها و مؤسسات تجاری نیز همواره تلاش کرده‌اند واردش شوند. در این بین، بسیاری از اهالی دنیای هنر معتقدند برگزاری اکسپو، نخستین گام برای نزدیک شدن به مفهوم چرخه اقتصادی هنر است. مفهومی که آرام آرام هنرمندان و هنرشناسان کشور، شجاعت بر زبان راندنش را یافته‌اند. چرا که حالا ما نیز می‌توانیم از پدیده تازه‌ای به نام اکسپو سخن بگوییم.

- اکسپو یا نمایشگاه

پیش از آنکه برای نخستین بار کلمه اکسپو در رسانه‌های همگانی به کار رود نیز نمایشگاه‌های مختلفی به‌صورت انفرادی یا گروهی برگزار می‌شد و البته در بیشتر این نمایشگاه‌ها، فروش نیز بخش مهمی از ماجرا بود. گالری‌دارها فضای خود را در اختیار هنرمندان قرار می‌دهند و از فروش آثار، درصد خود را برمی‌دارند. اما این واژه‌هایند که فرهنگ‌ها را می‌سازند؛ اکسپو اگرچه عملا همین کار را می‌کند، اما با تاکید و تمرکز بار معنایی واژه بر فروش، مفهوم و به‌دنبال آن، فرهنگ دیگری را در مواجهه با آثار هنری بنا کرده است. همان فرهنگی که اقتصاد هنر را در پی خواهد آورد و نیاز اول هنر در این مرز پر گهر است.

- اعانه یا خرید

اما برای شکل‌گیری یک مفهوم، واژه تنها ابتدای راه است، نه‌انتها. وقتی چند اکسپو مختلف در مدت کوتاهی برگزار می‌شود و ناگهان، فرهنگی که حتی نام اکسپو را نشنیده بود با پدیده‌ای روبه‌رو می‌شود که او را در رودربایستی خرید می‌گذارد، چه می‌شود کرد جز باز مثل همیشه، دست به دامان دولت شدن؟ تمرکز اکسپو بر خرید، بازدیدکننده را در موقعیت جالبی قرار می‌دهد. درست مثل فروشگاه‌های زنجیره‌ای بزرگ که اگرچه بازدید صرف و قدم زدن در آنها نیز بلامانع است، اما فضایی را ایجاد می‌کند که به خوبی می‌توان دریافت توقف بی‌جا مانع کسب است و تنها کسانی بهتر است وارد شوند که قصد خرید دارند. این چنین است که مسئولان اکسپوهای عکس و مجسمه، برای آمدن مسئولان و دستور خرید و فروش چند کار هنری، چشم به در می‌دوزند و...

- چرخ یا فلک

خرید مسئولان که رسما گفته می‌شود برای حمایت از هنر انجام می‌گیرد، حتی اگر تمام آن چه در یک اکسپو است را جارو کرده و با خود به انبارهای سازمان‌های ریز و درشت ببرند هم، حیات اکسپو را تضمین نخواهد کرد، اما حتی اگر اکسپو نیز به حیاتش ادامه دهد، چرخه این اقتصاد پرسود و ناشناخته برای ایرانیان -که هنر از قدیم تنها نزد آنها بوده است- نمی‌چرخد. چرا که اکسپو تنها نخستین گام برای به راه افتادن این چرخه است. در گام‌های بعدی، مگر یاری فلک بتواند این چرخ سنگین بی‌روغن را به گردش درآورد.

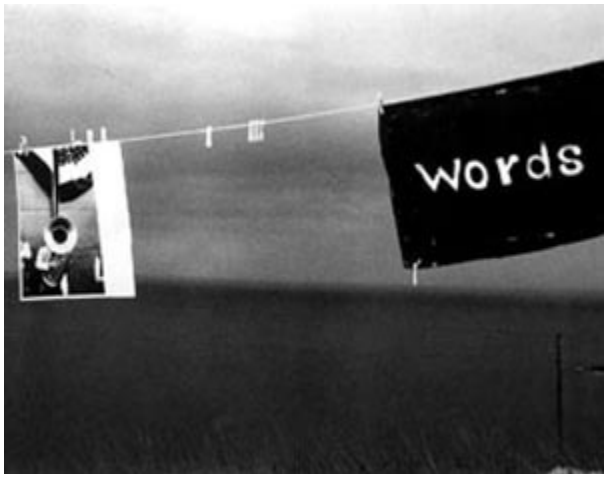
کامران محمدی

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=124839

vista.ir
Online Classified Service

چشم‌هایی که امپراتور را نگریسته است



[روزی، خیلی پیش از این، اتفاقا عکسی دیدم از ژروم؛ کوچک‌ترین برادر ناپلئون که در ۱۸۵۲ گرفته شده بود. با حیرتی که هنوز هم قادر به کاستن‌اش نیستم، دریافتم: «من چشمانی را می‌نگرم که امپراتور را نگریسته است.» گاه بر این حیرت اشارتی می‌کردم، اما چون به نظر می‌آمد نه کسی در آن سهیم است و نه حتی آن را می‌فهمد (زندگی سرشار از این خرده اشارت‌های تنهایی است) از یادش بردم. شوق‌ام به عکاسی فرهنگی‌تر شد. قطعا عکاسی را در تقابل با سینما دوست داشتم، با وجود این، از تفکیک‌شان عاجز بودم. این مسئله مدام جدی‌تر می‌شد. مغلوب شوقی «هستی‌شناسانه» بودم: می‌خواستم به هر قیمت عکاسی را چنان که «در خود» بود، در آن ویژگی ذاتی که از تمامی دیگر تصاویر متمایزش می‌کرد، بفهمم. چنین شوقی، در حقیقت به این معنا بود که جدا از شواهد برآمده از تکنولوژی و کاربست آن و با وجود عرصه وسیع این روزگاری‌اش، چندان هم از موجودیت عکاسی مطمئن نبودم، از این‌که عکاسی «ویژگی»‌ای منحصر به خود داشته باشد.] رولان بارت/ اتاق روشن: اندیشه‌هایی درباره عکاسی/ ترجمه نیلوفر معترف/ نشر چشمه ۱۳۸۰ عکاسی، بی‌تردید فن و هنری فریبنده است. گذشته از گفتارها و مباحث هویت و رسالت تصویر فتوگرافیک، دوربین ابزاری است که گاهی حتی به طور اتفاقی زیبایی‌های بدیعی در تصویر ایجاد می‌کند که می‌تواند دل هر عکس‌گیرنده (و نه الزاما عکاسی) را بلرزاند. وسوسه به شراکت گذاشتن و ارائه این زیبایی در دل ایجاد می‌شود و گاهی خواب و خوراک را از آدمی می‌گیرد. امتحان آن ساده است: کافی است دوربین را در هر شرایط و موقعیتی قرار بدهیم و لنز را از حالت فکوس خارج کنیم... به هر حال در کادر تصویر چیزی پدیدار می‌شود که حداقل به دلیل ابهامی که در نتیجه عدم‌وضوح تصویر به وجود می‌آید، گیراست. یا یک لنز فیش-آی روی دوربین‌مان ببندیم و از هر چیز و هر کس که می‌بینیم عکس بگیریم. (که البته تا این‌جا درصد ناچیزی از بازی‌های دوربین را تجربه کرده‌ایم) اما وسوسه اینجا پایان نمی‌گیرد، کسی که پشت دوربین قرار می‌گیرد گاهی چنان افسون این بازی‌های تصویری عکس و دوربین عکاسی می‌شود که آن را ایده بدیعی می‌پندارد که می‌تواند خاستگاه انجام پروژه‌ها و خلق آثار و مجموعه‌های عکس شود. این‌بار، عکاس (و نه عکس‌گیرنده)-که انتظار می‌رود به تاریخ عکاسی و هنر، آشنایی هرچند مجملی داشته باشد- به این فریبندگی تصویری بسنده نمی‌کند، تنها یک پله هم که شده، از آن بالاتر می‌رود و پیش خود این سوال را مطرح می‌کند که این زیبایی و فریبندگی حقیقتا چه‌قدر دست اول و بدیع است؟ و آیا فقط من هستم که قادر به خلق چنین منظری هستم؟ و در مرحله بعدی با توجه به پاسخ عادلانه‌ای که برای این پرسش‌ها یافته است برای ادامه یا پرورش کار عکاسی‌اش تصمیم می‌گیرد.

داستان تکراری و نه‌چندان شیرین وب‌سایت‌های عکاسی بی‌شمار و عکس‌واره‌های بی‌شمار و عکاس‌های بی‌شمار امروز جهان ما هم گواهی استوار بر همین فریبندگی این رسانه است. «این روزها همه عکس می‌گیرند.»، «همه‌جا صدای شاتر دوربین می‌آید.»: شاید دیگر بتوان این جمله‌ها را بی‌ملاحظه و بی‌ترس‌و لرز، به‌راحتی بر زبان راند. نمی‌خواهم مبحث تکراری دوربین‌های دیجیتال یا دگم‌اندیشی‌های «آنالوگی» را پیش بکشم. زندگی در قرن بیست و یکم فرصت زیادی برای گله‌گزاری‌های جناحی و خط‌کشی‌های دقیق و میلیمتری باقی نمی‌گذارد. اصلا این‌که همه به نوعی جذب عکاسی می‌شوند، (حتی بی‌آنکه خودشان بدانند دقیقا جذب چه چیز شده‌اند) برایم به عنوان یک عکاس جالب و حتی مایه مباهات است. شاید در وهله نخست خیلی مهم نباشد آنهایی که مجذوب شده‌اند دقیقا بدانند مثلا «بازنمایی» در تصویر فتوگرافیک چه معنایی می‌دهد یا مثلا آرای اندیشمندانی همچون بنیامین درباره این رسانه چه بوده است یا علت این‌همه شیفتگی یا لااقل دغدغه بارت برای این رسانه چیست یا چرا عکس «دوقلوهای همسان» آربس از اهمیت زیادی در مباحث عکاسی برخوردار است یا اصلا کتاب‌ها و نوشته‌ها و نقدهایی در بستری به نام «تاریخ» یا «تاریخچه» عکاسی صورت گرفته‌اند و اصلا چنین بستری وجود داشته است و دارد و ...

با کمی دقت می‌توان دریافت که در میان باقی هنرهای تجسمی، عکاسی از بالبداهگی ویژه‌ای برخوردار است. عکاسی رسانه‌ای است که اتفاق در آن بیش از هنرهای تجسمی دیگر تاثیرگذار است و این از آنجا نشأت می‌گیرد که عکاسی مستقیما تصویر چیزی را ثبت می‌کند که روزی، جایی «وجود داشته است» بنابراین، تصویر به دست آمده بیشتر وابسته به این وجود خارجی است که هیچ‌گاه به تمامی تحت سلطه عکاس درنمی‌آید. بنابراین، بخشی از این روند، وابسته به چگونگی این وجود خارجی سوژه عکاسی است. عکاس، در برخورد با این اتفاقات و «وجود»های پیش‌بینی‌نشده معمولا دو راه پیش‌رو دارد: یا آنها را در جهت ایده نخستین‌اش می‌داند و به کار می‌بنددشان، یا سعی می‌کند از آنها در عکس‌هایش دوری کند. گاهی تمیز دادن هنرمند از هنرور آماتور در چگونگی استفاده از همین اتفاق صورت می‌گیرد. کاربست و رویکرد هنرمند از این اتفاق است که موجب تمایز آثار هنری او می‌شود. اما مسئله اینجاست که آیا این اتفاقاتی که افتاده مفید و در جهت نیات عکاس بوده و عکاس قادر است به شیوه‌ای سازمان‌یافته از آنها در جهت خلق و ارائه آثارش استفاده کند؟ یا تنها فرصت را غنیمت شمرده و از همه امکانی که به صورت اتفاقی در اختیارش قرار گرفته استفاده کرده است تا به اثر یا مجموعه‌ای دست یابد.

در این فضای پررونق عرصه تولید و ارائه عکس، نمایشگاه‌ها و برگزارکنندگان‌شان به دو دسته تقسیم می‌شوند. یا عکاسان بنام و با تجربه و با سابقه، یا علاقه‌مندانی که شاید خیلی حتی نامی از نام‌های دسته اول را به درستی نشناسند و بازدیدکنندگان نمایشگاه‌شان را همسالان و هم‌پیاله‌های خودشان تشکیل می‌دهند. معمولا نگارخانه‌هایی که آثار این دو قشر در آنها ارائه می‌شوند نیز متفاوت و مجزا و از قبل تا حدودی قابل پیش‌بینی هستند. دسته اول بازدیدکنندگان خودشان و دومی نیز بازدیدکنندگان خودشان را دارند. اما آنچه مایه نگرانی و گاهی تاسف است، نادیده گرفتن دسته اول توسط دومی است. دسته‌ای علاقه‌مند به آنچه دومی‌ها در آن به اصطلاح تبحر دارند.

چندی پیش در نگارخانه «طراحان آزاد» نمایشگاه عکسی از سه عکاس برگزار شد که دو نفر از آنها به عکاسی از بچه‌ها پرداخته بودند. محمد طباطبایی عکاسی بسیار جوان است. شاید طبیعی است که در کارهای او هر دوی این برخوردهایی که در رابطه با «اتفاق» نام بردم دیده می‌شوند. یعنی این‌طور به نظر می‌رسد که در جایی، از این بالبداهگی بچه‌ها در جهتی مطلوب و مطابق با پیش‌فرض‌های عکاس استفاده شده است اما در جایی دیگر صحنه طوری کارگردانی شده یا زمانی عکاسی شده است که قرار نبوده اتفاقی بیفتد. نگاه کردن به این عکس‌ها به صورت مجزا و تک‌عکس خالی از لطف نیست اما به شمار آوردن آنها در قالب یک مجموعه بیننده را دچار نوعی سردرگمی می‌کند. گاهی عکاس افسون فرم شده و گاهی لحظه و حرکات موضوع آنقدر برای‌اش جالب شده که عوامل تصویری دیگر را کمتر تحت کنترل خود درآورده است. گاهی این کارگردانی و دخالت (احتمالی) عکاس در صحنه موجب تصنعی شدن عکس و نوعی اطوارگرایی در آن شده است. گویی عکاس هنگام عکاسی، عکس‌های دیگری را از عکاسان دیگر در ذهن داشته و عامدانه یا ناخودآگاه می‌خواسته به آنها نزدیک شود. (این موضوع هم امروزه یکی از آفت‌های عکاسی ایران به ویژه عکاسان جوان و تازه‌کار شده است. غفلت از این‌که فضای فرهنگی و بستر تولید و خلق عکس‌های ما، از عکس‌های عکاسان مثلا اروپایی محبوب‌مان نه‌تنها فاصله‌ای جغرافیایی، بلکه فاصه‌ای فرهنگی و تاریخی است. همذات‌پنداری با عکاس و ستایش آثارش اگرچه موجب خشنودی و لذت هرچه بیشتر از این رسانه است اما فراموش کردن این انقطاع فرهنگی و تاریخی، نه تنها ما را به آنها نزدیک نمی‌کند بلکه از آنچه خودمان هستیم و می‌خواهیم، باشیم نیز دور می‌کند.)

از سویی دیگر در موقعیت‌های دیگری که به نظر می‌آید پیش‌بینی نشده‌تر باشند عکس‌ها تازه‌تر و طبیعی‌تر و دنیای آنها به دنیای واقعی بچه‌ها نزدیک‌تر می‌شود؛ عکس‌هایی که گمان می‌رود در آنها اتفاقی افتاده که توجه بچه‌ها را از اینکه عکاسی در آن مکان وجود دارد و عکاسی‌ای در حال اتفاق افتادن است به چیز دیگری جلب کرده است. در چنین عکس‌هایی به نظر می‌آید بچه‌ها در دنیای خودشان وجود داشته‌اند و عکاس به سوی آنها جلب شده است، در غیر این صورت بچه‌ها تنها به عنوان عوامل صوری در عکس نقش می‌بندند و از این مرحله بالاتر نمی‌روند، خصوصا از آن جهت که چنین موضوع‌هایی (مثل بچه‌ها) نیازمند شناخت و کنکاشی دقیق و طولانی‌مدت در دنیای آنهاست. بیننده، تصاویری زیبا و جذاب پیش‌رو دارد که در تعدادی از آنها می‌تواند تا حدودی به سوژه‌ها نزدیک‌تر شود.

دیگر عکاس این نمایشگاه، افشین چیذری با امکان تصویری‌ای که به دلیل استفاده از دوربین پانوراما در دست دارد و افکت‌های تصویری خاصی که

این دوربین در عمق میدان و پرسپکتیو ایجاد می‌کند دست به خلق فضایی نسبتا ناآشنا و غیرمتعارف می‌زند. فضایی که خواه‌ناخواه بیننده را از فضای بیرونی و جسمی‌ای که در اطراف خود می‌بیند و کودکان را ناخواسته در آن جای می‌دهد بیرون می‌آورد. اما سوال اینجاست که این فضا تا چه حد برای بیننده قابل قبول و باورپذیر است، تا کجا می‌توان بچه‌ها را در آن تصور کرد و چه عامل دیگری در عکس‌ها به بسط و امتداد این فضا در ذهن بیننده کمک می‌کند. آیا این دنیای جدید در جایی خارج از عکس‌های این عکاس ادامه دارد یا با پایان این نمایشگاه پایان می‌گیرد و در هیچ یادی باقی نمی‌ماند.

آثار این نمایشگاه نشان از تعجیلی آشنا و قابل پیش‌بینی داشت. شاید بتوان این عکس‌ها را به عنوان اتودهایی از ایده‌ای اولیه در نظر گرفت. اما پیشبرد این روند که طی آن ایده‌ای به سرعت پرورش یابد و آماده مرحله ارائه شود چندان امیدوارکننده نیست. از مرحله‌ای که ایده در ذهن صورت می‌گیرد- چه ایده‌ای که به وجود آمدن‌اش تنها مرهون یک اتفاق بوده است و چه ایده‌ای که منشا دیگری داشته است- تا به شکل عملی در آمدن آن و رساندن پروژه به جایی که آماده ارائه به عنوان یک مجموعه کامل می‌شود، روندی است که بیش از هر چیز، هنگام مشاهده آثار هنری از یاد می‌بریم. آنچه می‌خواهیم دسترسی سریع به چیزی است که در ذهن داریم و قرار است به صورت جسمی و دو بعدی نمود یابد. باقی برای‌مان قصه است.

شاید همین نمایشگاه بود که بهانه درددل‌های بالا را فراهم کرد. احساس نیاز به صحبت کردن و نوشتن درباره «نمایشگاه عکس»؛ اتفاقی که هفته‌های متوالی بارها و بارها در این شهر می‌افتد اما کمتر کسی نسبت به آن، واکنشی جدی نشان می‌دهد، مگر آنکه پای آشنایان و دوستان و همکاران قدیمی در میان باشد. اما حقیقتا هیچ ارزیابی درستی از این نمایشگاه‌ها و عکاسان و عکس‌ها صورت نمی‌گیرد. شاید تعداد عکس‌های امروز ما آنقدر زیاد باشد که بتوانیم واحدی تحت عنوان «عکس در ثانیه» با نشان اختصاری pps تعریف کنیم، اما باز هیچ تحسین و تشویق، یا انتقاد و ایرادی به گوش نمی‌رسد. فضای عکاسی ایران از سویی دچار شتابزدگی و از سویی دیگر در بند رکود و سکوت است. آنجا که بحث کمیت و ارائه و عکس گرفتن و عکاس بودن است همه شتابزده‌ایم اما هنگام مصرف این محصول نسبتا فرهنگی-هنری یعنی «دیدن» که می‌رسد سکوت می‌کنیم.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=323169

vista.ir
Online Classified Service

چطور از یک بنا عکاسی کنیم

اولین گام در عکاسی معماری آگاهی از عوامل ساخت یک بنا از جمله هدف، فضا، جنس مواد مورد استفاده در بنا است.

عکاس باید برای کسب این اطلاعات و بازدید از بنا وقت کافی صرف کند و هنگام بازدید زوایای متفاوت آن را ارزیابی کند. عکاسی از بنا با هدف انتقال

تجربه بودن در محیط و اطراف یک سازه است.

در ادامه نکاتی در مورد بهتر عکس گرفتن از یک ساختمان می‌آید:

به صورت کلی به منظور عکاسی از نمای یک ساختمان، اختصاص یک فضای محیطی به عکس ضروری است. البته نوع بنا در میزان فضای خالی تاثیر گذار است. در کادرتان به ساختمان‌های قدیمی کمی فضای خالی قرار دهید.

معمولا در بناهای مدرن کمتر می‌توان این نکته را اجرا کرد. در عکاسی از خانه‌های یک روستا بیننده بیشتر به دنبال فضاهای اطراف آن خانه است. عکس از نمای یک بنا با نمای بسته بیشتر به کار بنگاه‌دارها می‌خورد.

در عکاسی از بنا می‌توانید با فاصله گرفتن از سوژه از لنز تله استفاده کنید تا پرسپکتیو را به صورت فشرده‌تر نشان دهید.

بعضی وقت‌ها نمای روبرو همان چیزی است که مدت‌ها به دنبال آن بوده‌اید بنابراین آن را هم امتحان کنید.

در عکاسی از نما حتما سایه‌های ایجاد شده را ببینید. کارگردانان و فیلمبرداران هالیوودی قبل از اینکه رنگ‌های سوژه را ببینند سایه‌ها را برای انتقال حس در عکس در نظر می‌گیرند.

فرمول ثابتی نمی‌توان برای عکاسی از بنا در فصول مختلف داد و یا این که گفت فلان فصل بهتر از دیگر فصول است اما در عکاسی از بنا به آب و هوا هم توجه کنید. بعضی از ساختمان‌ها در بعضی فصول زیباترند.

در ساختمان‌هایی که با یک مجسمه تزئین شده‌اند ثبت دقیق سایه‌ها مهم تر است.

مسیر حرکت چشم در عکاسی از بنا اهمیت ویژه‌ای دارد. کادرتان از جایی قطع نشود که چشم به دنبال ادامه مسیر می‌گردد.

کادر در کارد اصلاحی است در عکاسی که در آن سوژه مورد نظر کمی دورتر در کادری دیگر قرار می گیرد. این روش در عکاسی معمولا برای اینکه بتوان بُعد و حجم بنا را در تصویر نشان داد و ترکیب‌بندی‌های جالبتری ایجاد کرد استفاده می‌شود ولی از آنجایی که به کررات مورد استفاده قرار گرفته است در حال حاضر کمی از مد افتاده است.

برای به کارگیری این تکنیک احتیاج به عمق میدان بیشتری دارید بنابراین زمانی که نور کمی در محیط وجود دارد وجود سه پایه کمی ضروری است.

برای عکاسی از فضاهای عمومی مانند میدان‌ها توجه داشته باشید انتقال حسی که در محیط وجود دارد نیز به اندازه کادربندی صحیح اهمیت دارد. سعی کنید زاویه‌ای را انتخاب کنید که کاربری آن فضا را نیز نشان دهد.

توجه به محیط اجتماعی و جغرافیایی پیرامون بنا اهمیت ویژه‌ای دارد. باید رابطه و موقعیت بنای معماری را با منظره اطراف آن درنظر گرفت. بنا، موجودی زنده نیست، باید دقت کرد که حضور موجودات زنده در تصویر بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند در مورد حالت و محل قرار گرفتن آن‌ها دقت کنید و توجه داشته باشید که فضای کمی را اشغال کند و لطمه‌ای به کل تصویر نزند. البته وجود این عوامل مقیاس مناسبی برای نشان‌دادن ابعاد ساختمان است.

در کوچه‌های باریک (همان کوچه آشتی کنان خودمان) چیزی که برای خیلی‌ها پدیده‌ای عجیب است عکاسی کار تقریبا سختی است ولی می توان با پیدا کردن یک تاق و مردمی در حال عبور علاوه بر عمق میدان وضوح، حس بیشتری را منتقل می کند. اگر در کادرتان تاق نیافتید به موضوع جذاب که بخشی از همان محیط ایت در جلوی تصویر قرار دهید.

علاوه بر نمای کلی، جزییات قابل توجه بنا از قبیل نقش و نگارها، کاشی‌کاری‌ها و تزیینات روی دیوارها موضوع‌های خوبی برای عکاسی معماری تلقی می‌شود. استفاده از نور مایل به ویژه برای عکسبرداری از نقوش برجسته و کنده‌کاری شده و همچنین درهای حجاری‌شده برای تأکید بر برجستگی‌ها و نقوش آنها ایده‌آل است.

برای اینکه ابعاد و شکل جزییات مورد عکسبرداری دچار اغراق یا اغتشاش نشود، بهتر است از لنزهای تله و حتی‌المقدور از نمای کاملاً روبرو

عکسبرداری انجام شود.

لنزهای گوناگون تاثیرات مختلفی در تصویر نهایی به جا می‌گذارند. لنزهای واید در فواصل نزدیک ابعاد و تناسبهای سطوح نزدیک را درشت‌تر کرده و آنها را دچار دگرونی می‌کند و سطوح دورتر را کوچکتر نمایان ساخته و فضای گسترده‌تری را به تصویر می‌کشد. لنزهای تله برای عکسبرداری از فاصلهٔ دور یا عکسبرداری از جزییات بنا با درشت‌نمایی بیشتر مناسبتر است.

این لنزها زاویه دید بسته‌تری دارند و فضای کمتری را به تصویر می‌کشند اما اگر از فاصله مناسب که کل بنا در تصویر بگنجد عکسبرداری انجام شود با این روش خطوط، سطوح و ستونهای موازی عمودی بنا در تصویر موازی و عمودی دیده می‌شود.

توجه به پرسپکتیو در عکاسی از بنا بیشتر از انواع دیگر اهمیت دارد. برای ثبت یک ساختمان که معمولا طول و عرضش بیشتر از یک عکاس است ، بایستی از لنزهای واید استفاده کرد. زاویه دید انسان با لنز ۵۰mm برابری می‌کند. هر چه این عدد کم شود بر گستره دید در ویزور اضافه می‌شود. به این معنی که با لنز ۲۴ فضای بیشتری را می‌توان در تصویر داشت. هر چه این عدد بیشتر شود سوژه به شما نزدیکتر می‌شود.

ساختمان‌ها جا به جا نمی‌شوند بنابراین تنها عکاسان تنبل هستند که از حساسیت بالا استفاده می‌کنند. حرفه‌ای‌ها پیشنهاد می دهند تا از حساسیت‌های پایین مثل ۱۰۰ ISO استفاده شود تا نویز کمتری در تصویر ایجاد شود.

به طور کلی در عکاسی از بنا عمق میدان وضوح از برای ثبت همه جزئیات و وضوح بیشتر اولویت دارد. عمق میدان وضوح نیز با بسته شدن دیافراگم بدست می‌آید ولی از طرف دیگر برای جبران نوردهی به فیلم یا سنسور در دوربین‌های دیجیتال بایستی سرعت شاتر را پایین بیاورید . بنابر این از داشتن یک سه پایه در مواقعی از روز که نور محیطی کمی وجود دارد، ضروری است.

فیلترهای زرد، نارنجی و قرمز در عکاسی سیاه و سفید برای تشدید کنتراست ابرها و آسمان و کنترل تیرگی آسمان و فیلتر پولاریزه برای از بین بردن انعکاس‌های نامطلوب در شیشه‌ها و همچنین تیره‌کردن آسمان در عکاسی رنگی بیشترین استفاده را در عکاسی از بنا دارد. اما تا حدودی این فیلتر ها را می‌توان با نرم افزارهای کامپیوتری ایجاد کرد.

اغلب عکاسان برای عکاسی معماری و منظره مایل به استفاده از نور مایل صبحگاهی یا هنگام عصر هستند چرا که این نور کنتراست متعادلی دارد. اما نور نیمه روز به خصوص در فصل تابستان شدید است و سایه‌هایی عمیق ایجاد می‌کند. در عکاسی معماری ایده‌آل آن است که نمای اصلی ساختمان و یا قسمتی که در تصویر مورد توجه اصلی قرار می‌گیرد، در معرض تابش نور قرار گرفته و در سایه نباشد.

بهتر است نماهای رو به مشرق هنگام صبح که آفتاب به آنها می‌تابد و بناهایی که نمای اصلی آنها رو به مغرب است، هنگام عصر عکسبرداری شوند. هنگام عکسبرداری در نور صبحگاهی، برای اینکه بنا در تصویر از برجسته‌نمایی بهتری برخوردار باشد ترجیح دارد سایه‌هایی که در سمت چپ ساختمان ایجاد می‌شود، در تصویر بگنجانید و هنگام عکسبرداری از بنا در غروب بهتر است زاویه عکسبرداری اندکی به سمت راست بنا متمایل باشد تا سایه‌های ایجادشده نیز در تصویر بیاید.

عکاسی از بناها در شب بازی با نورهاست. داشتن سه پایه ضروری است چرا که درصورت استفاده از حساسیت بیشتر از ۴۰۰ در عکس‌ها نویز ایجاد می‌کند. این اشکال در دوربین‌های دیجیتال با دانه‌های قرمز در تصویر بیشتر دیده می‌شود.

و آخر این که:

بعضی وقت‌ها ساختمان‌ها فقط زیبا هستند.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=302059

vista.ir
Online Classified Service

چقدر به عکسهای خود ایمان داریم؟

هر فردی که در حیطه یک رشته هنری شروع به فعالیت می کند بی تردید از قبل نسبت به آن هنر علاقه ، نیاز و کششی در درون خود احساس کرده است و این خواهش درونی تا مدتی انرژی لازم برای حرکت را به او می دهد اما پس از گذشت مدت زمانی نسبتا کوتاه آن علاقه اولیه جایگاه خود را از کف می دهد و برای ادامه مسیر لازم است انگیزه های دیگری در فرد جایگزین شوند که در این مرحله هنرجو معمولا با یکی از این سه وضعیت روبرو می شود: یا به علت پیدا نکردن دلایل و انگیزه های کافی، دیگر نیاز به فعالیت را در درون خود احساس نمی کند و آن رشته هنری را رها می کند. یا به دلایلی ظاهرا موجه به طور مستمر و یا جسته و گریخته به فعالیت خود ادامه می دهد اما درجا می زند و پیشرفت چندانی نمی کند.

و یا در کار هنری خود با جدیت کار می کند ، به سرعت رشد می کند و هر روز به موفقیتهای جدیدتری نایل می گردد. به راستی تفاوت افراد گروه سوم با دو گروه دیگر چیست؟ من فکر می کنم مهمترین ویژگی که هنرمندان واقعی را مستثنا می کند، اعتقادی است که به کار خود دارد. اعتقاد باعث انفجار انرژی و عشق می شود. او آموزش می بیند، فکر می کند ، اما کور کورانه تقلید نمی کند. هنرش را آن طور که ایمان دارد به نمایش می گذارد، ولو این که در کوتاه مدت آنچنان مورد توجه قرار نگیرد. او به عقاید خودش احترام می گذارد ، آنها را باور دارد و دائما در جستجوی راهی برای باروری بیشتر افکار و اندیشه های خود است و به خاطر خوش آیند جامعه از آنها دست نمی کشد. اما به راستی جایگاه خود ما کجاست؟ چه خوب است همه ما در هر سطح و هر شاخه ای از کار که هستیم، هر از چندگاهی این سوال را از خود بپرسیم که به راستی چقدر به عکسهایی که می گیریم ایمان داریم؟

http://kiani.akkasee.com/plist/۳

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=119542

vista.ir
Online Classified Service

چگونگی رویاروئی با لغزش و ارتعاشات تصویر

یک لنز چهارصد میلی‌متری f/۳.۵ با ثبات تصویر برای خود پیدا کنید و سپس با آن زوم کنید. به‌طور مثال ۳۵-۴۲۰ میلی‌متری. یک دوربین دیجیتالی شش مگاپیکسلی یا بهتر که با آن سازگار است، تهیه کنید.

شما می‌توانید تمام موارد بالا را با صرف هزینه‌ای کمتر از پانصد هزار تومان تهیه کنید.

آنچه در این مبحث معرفی می‌شود شامل تازه‌ترین نسل سوپر زوم‌های نمایاب الکترونیکی است که دارای توان بزرگنمائی عدسی ۱۲x، ثبات تصویر لنزی و عکس‌برداری با شش مگاپیکسل هستند. اگر هنوز فکر می‌کنید ارزشش را ندارد باید بگوئیم که در مدل از نمونه‌های ارائه شده تثبیت تصویرهای ویدیوئی را هم با صدای استریو انجام می‌دهند.

دو عامل مهم کاربرد سوپر زوم‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد: نخست برخلاف SLRها، نمایاب آنها از سیستم دید عدسی پیچیده استفاده نمی‌کند، در عوض آنها تصور را مستقیم از حسگر تصویر روی یک صفحه نمایشگر السی‌دی کوچک نمایش می‌دهند. نمایاب الکترونیکی سبب می‌شود تا عکسبرداری به‌طور کامل بی‌سر و صدا و بدون ارتعاش صورت گیرد. صدائی که از شاتر تولید می‌شود در حقیقت یک افکت صوتی الکترونیکی است.

دوم، این دوربین‌ها بزرگنمائی خود را توسط حسگرهای کوچک تصویر ۴/۰ اینچی به اندازه نخن انگشت دریافت می‌کنند. با وجود چنین بخش کوچکی برای ضبط تصویرها، طول کانونی نرمال به هشت میلی‌متر می‌رسد. طول کانونی واقعی بزرگنمائی ۱۲x در این دوربین‌ها ۶-۷۲ میلی‌متر است. (معادل ۳۵-۴۲۰ میلی‌متر در دوربین‌های ۵۳ میلی‌متری) و به همین خاطر برای جمع‌آوری نور جهت استفاده حسگر به قطر بزرگ نیازی ندارند. کدرترین لنز در اینجا ۴.۸ - f/۲.۸ و شفاف‌ترین آن ۳.۳-f/۲.۸ است.

با این حال این دو عامل به بزرگترین نقایص سوپرزوم‌های EVF منجر شده‌اند. از آنجا که نمایاب‌های الکترونیکی بسیار دقیق هستند شما می‌توانید فیلم‌های شگفت‌انگیزی را خلق کنید که البته هیچ‌یک از آنها از وضوح بالای نمایاب SLR برخوردار نبوده و بدتر از آن تعقیب یک سوژه در حل حرکت را دشوار می‌سازند.

علاوه بر این فشرده‌سازی یک حسگر تصویری کوچک یا شش میلیون سلول تصویری بدین معنی است که این سلول‌های تصویری باید خیلی کوچک بوده و در نتیجه حساسیت کمتری نسبت به نور داشته باشند.

به همین خاطر سیگنال آنها به‌ویژه در ISO۴۰۰ و بیشتر باید تقویت شود که خود عاملی است بر افزایش صدای دیجیتالی هر چند که پیشرفت‌هائی در بخش سر و صدای دستگاه رؤیت شده است، اما سوپر زوم EVF در این زمینه در سطوح پائین‌تری نسبت به SLRهای دیجیتالی قرار دارد. با این حال به یاد داشته باشید که این چهار دوربین دارای ثبات تصویر بوده به‌گونه‌ای که امکان عکسبرداری در ISOهای پائین‌تر را فراهم آورده و احتمال تار شدن تصویر را که بر اثر حرکت دوربین به‌وجود می‌آید، کاهش می‌دهند.

حال که سوپر زوم‌ها، شش مگاپیکسل و بالاتر را پشت سر گذاشته‌اند باید ببینیم که آیا کاربران آن را جایگزین SLR دیجیتالی خواهند کرد یا خیر! برای یک عکاس جدی، سوپر زوم برای SLR یک مکمل محسوب می‌شود نه جایگزین سوپرزوم زمانی مناسب است که نمی‌خواهید یک کیف پر از وسیله را حمل کنید یا در هنگام مسافرت هستید یا نمی‌خواهید جلب توجه کنید!

اما برای تازه‌کاری که قصد تجربه توانائی SLR مانند Supertele reach را دارد آن هم با بهائی معقول خرید منطقی به‌شمار می‌رود.

• آرتعاش تصویر

▪ کرابرد یک سوپر زوم

اگر در فاصله کانونی حدود ۵۳ میلی‌متری عکس می‌گیرید، گرفتن دوربین در طول ساعد بسیار مناسب است، اما فاصله کانونی ۴۲۰ تمیلی‌متری همراه یا بدون ثبات تصویر برای چنین موقعیتی مناسب نیست. در چنین شرایطی می‌توانید از نمایاب الکترونیکی استفاده کنید و دوربین را به‌منظور افزایش ثبات به‌صورت خود نزدیک کنید.

در آزمایش‌های ثبات تصویر که در آن شماری از عکاسان از یک سوژه مشابه عکس می‌گیرند، کسانی‌که می‌توانید بدون ثبات (Stabilization) دوربین را به خوبی در دست بگیرند نتایج بهتری را با آن کسب خواهند کرد.

در واقع شما می‌توانید از ثبات تصویر به‌عنوان یک نوع بافت بازتاباننده شاتر برای نگهداری یکنواخت دوربین استفاده کنید. در همین حال که با دوربین سوژه موردنظر را نگاه می‌کنید، شاتر را فشار داده تا Stabilization فعال شود. در این هنگام تصویر از حرکت باز ایستاده و یک حالت شناور به خود می‌گیرد.

آرنج‌های خود را به سمت درون بدن تا کنید، به آرامی نفس بکشید و نفش خود را به هیچ عنوان حبس نکنید. زمانی که جزئیات در فریم به‌طور کامل از حرکت بازایستاد، شاتر را به آرامی فشار دهید. به آن ضربه نزده یا انگشت خود را به سرعت از روی شاتر برندارید. با کمی تمرین می‌توانید از ثبات و دقت بیشتری بهره‌مند شوید.

برخی دوربین‌ها دارای حالتی از Stabilization هستند که تنها به هنگام روشن شدن شاتر، فعال می‌شود. طراحان دوربین معتقدند که این کار وضوح تصویر را افزایش می‌دهد، این حالت ممکن است برای تازه‌کارها درست باشد، اما آزمایش‌ها نشان می‌دهد که یک عکاس با تجربه پیش‌نمایش را بهتر انجام می‌دهد، پس تمرین کنید!

▪ ارتعاش تصویر

خبر بعد موضوع Trackin در هنگام برش فریم چندگانه با وضوح کامل EVF است. پس از ضبط نخستین فریم، EVF یا روی آن فریم ایستاده (Freeze) یا به‌طور کل خاموش می‌شود و شم مجبور خواهید بود در تاریکی عکس بگیرید. حالت چند برشی golf swing با وضوح تصویر پائین در Cylber-shot DSC-H۵ که محصول سونی است شما را قادر می‌سازد تا به‌طور مستمر تصویرهای خود را ببینید، اما فایل‌های انفرادی بسیار کوچک هستند ۳۴۰(*۳۲۰ سلول تصویری).

در این شرایط بهترین گزینه برای تصویرهای متحرک سریع حالت تک‌فریم است، نه حالت برش burst سوپر زوم‌های EVF برای ورزش‌هائی با حرکات قابل پیش‌بینی مانند بیس‌بال یا موتورسواری مناسبتر است، اما برای ورزش‌هائی با حرکات ناگهانی و نامنظم مثل فوتبال به هیچ وجه مناسب به‌نظر نمی‌رسد.

شاید مانند SLR به‌نظر برسد، اما زمانی که Zv دوازده اونسی کوچک را در دست می‌گیرید. متوجه می‌شوید که به هیچ‌وجه اینگونه نیست. Zv سریع‌ترین لنز در این دوربین‌ها را دارد. f/۳.۳ در ۴۲۰ میلی‌متری تصویر (نقطه دردناک در EVFهای سری Z) حاضر دارای وضوح تصویر VGA در سی‌فریم در ثانیه است، اما صفحه نمایشگر السی‌دی و EVF هر دو دارای ۱۱۴۰۰۰ سلول تصویری هستند که البته تا حدودی مخدوش به‌نظر می‌رسد.

حالت لغزش تصویر Stabilization به یک محور تبدیل شده است و سرعت شاتر را برای تصویرهای متحرک راه راه کاهش می‌دهد.

تصویرسازی CCD شش مگاپیکسل مؤثر لنز f/۲.۸-۳.۳ (معادل ۳۵ میلی‌متر)۳۶-mm۴۳۲*۱۲. السی‌دی ۲.۵ اینچ ثابت، ۱۱۴۰۰۰ سلول تصویری، EVF: ۰/۳۳ اینچ و ۰۰۰۴۱۱ سلول تصویری، خروجی تصویر/NTSC, ۲.۵ USB PAL پرسرعت منبع تغذیه: باتری قابل شارژ یون لیتیوم Properietary اندازه/ وزن۲/۸*۴/۴*۱/۳ اینچ طول عمر باتری ۰۴۳ :CIPA عکس که در عکسبرداری با فلاش به پنجاه درصد کاهش می‌یابد.

سونی با نمایشگر ال‌سی‌دی بزرگتر (نمایشگر سه اینچی خوش ترکیب) و وضوح تصویر بالاتر، از سایر رقبا پیشی گرفته است. بزرگترین دوربین در بین آنها از شرایط خوبی برخوردار بوده و چگونگی قرارگیری کنترل‌ها در آن بسیار مناسب است. این دوربین دارای توانائی پیشروی تا ISO ۱۰۰۰ با صدای کمتر و کانون‌یابی تا ۳/۴ اینچ است. Function Guide (تابع اطلاعاتی دستگاه) تمامی تنظیمات را در هنگام استفاده شرح می‌دهد. حالت Beach نیز دارای رنگ آبی برای صحنه‌های کنار دریا است.

▪ تصویرسازی: ۲/۷ مگاپیکسل CCD موثر. لنز: ۸/۲f mm ۴۳۲-۳۶-۷/۳ زوم ۲۱ X.ال‌سی‌دی سه اینچی ۲۳۰۰۰ سلول تصویری، EVF:۰/۲ اینچ، ۲۰۱۰۰۰ سلول تصویری، خروجی ۲.۰ USB پرسرعت و ویدیو PAL/ NTSC، منبع تغذیه AA. اندازه ۴/۵*۳/۳*۷/۳ اینچ طول عمر باتری: ۰۴۳ عکس همراه با باتری‌های مکمل NiMH، که در حالت عکسبرداری با تلاش به نصف کاهش می‌یابد. بزرگترین صفحه نمایشگر ال سی دی. توانائی ضبط ۷/۲ مگاپیکسل.

Optio W۱۰ جدید دوربین ارزانظقیمتی است که می‌توان از آن در کنار ساحل، استخر یا دریاچه‌ها استفاده کرد. Pentax با ادامه خط تولید دوربین‌های دیجیتالی جیبی ضدآب، Optio W۱۰ شش مگاپیکسلی را با توان بزرگنمائی عدسی ۳X (معادل ۳۸-۱۱۴ mm ۳۵mm) به بازار عرضه کرده است. این دوربین ضدآب در کلاس هشت قرار دارد و این بدان معنی است که می‌تواند تا نیم ساعت در پنج فوتی زیر آب دوام بیاورد. این دوربین امکان عکسبرداری در زیر آب را فراهم آورده و همچنین به نسبت بهاء سیصد دلاری از بسیاری از رقبای خود (که توان عکسبرداری در زیر آب را ندارند) کارآتر است.

W۱۰ جایگزین Pentax Optio WPi شده است. این دو دوربین در ظاهر شبیه به هم هستند، البته W۱۰ با اندازه ۹/۰*۳/۱*۴/۲ اینچی خود تا حدودی بزرگتر است. این در حالی است که کنترل‌های پشتی برای ایجاد فضا ال سی دی ۵/۱۲ اینچی که در حال حاضر دارای کنترل شفافیت است کمی کوچکتر شده‌اند از نظر شکل عدسی این دو دوربین همانند هم هستند. آنچه که W۱۰ را از مدل پیشین متمایز می‌سازد، محتویات درون آن است. مدار پردازش سیگنال و میان‌افزار ارتقاء یافته.

این امر موجب افزایش کارآئی حالت ایستا و ویدیوئی آن شده است. حساسیت وضوح تصویر W۱۰ در حدود ISO ۸۰۰ است. حالت ویدیوئی دوربین ۶۴۰*۴۸۰ تصویر را در سی فریم در ثانیه همراه با صدا ضبط می‌کند. دقت رنگ دستگاه بسیار عالی است. (متوسط E:۸ (۶۴ Delta, ISO صدا در (۱.۶۴) ISO ۱۰۰(۱.۶۴)ISO۶۴ و (۱.۷۹)ISO۲۰۰ پائین است، اما در (۲.۴۳)ISO۴۰۰ متوسط و در (۴.۴۴) ISO۸۰۰ بالا / غیرقابل قبول است، وضوح تصویر در (۱۴۱۵)ISO ۱۰۰(۱۳۸۵) (۱۳۸۵) ISO، ۶۴ISO و ۲۰۰ (۱۳۸۵) ISO بسیار بالا، در (۱۲۳۳) ISO۴۰۰ بالا و در (۱۱۳۲)۸۰۰ ISO قابل قبول است.

این محصول با سرعت یک فریم در ثانیه با وضوح کامل و بدون فلاس عکسبرداری می‌کند و می‌تواند در کمتر از دو ثانیه پنج فریم را با سرعت بالا در حالت burst بگیرد، اما در این حالت وضوح تصویر تا سه مگاپیکسل کاهش می‌یابد. هیچ‌گونه کنترل دستی کاملی هم برای سرعت دریچه و شاتر وجود ندارد.

به لطف لنز بزرگنمائی کانون‌یاب شما می‌توانید در هنگام شنا و غواصی دوربین را در دست خود نگه دارید. البته بهتر است از بند مچی استفاده کنید، چرا که دوربین توانائی شناور شدن نداشته و امکان دارد در آب فرو رود.

۵۲ حالت عکسبرداری وجود دارد که دوربین را برای موقعیت مربوط به طور مثال عکسبرداری و فیلمبرداری در زیر آب - از پیش تنظیم می‌کند. این حالت‌ها دارای یک فیلتر آبی هستند. در حالت Program شما مجبورید سطوح و انحنا را تنظیم کنید. حالت زیر آب دوربین را به حالت Pan Focusing تنظیم کرده و بدین ترتیب می‌توانید از سریع‌ترین سرعت شاتر برای عکسبرداری از موجودات زیر آب بهره‌مند شوید.

هر چند که دوربین‌های شش مگاپیکسلی بسیاری در بازار وجود دارند، اما تعداد کمی از آنها توانائی کار در زیر آب را دارند اگر به یک دوربین فشرده برای کار در زیر آب نیاز دارید W۱۰ بهترین گزینه برای شما خواهد بود.

- برتری‌ها و توانائی‌های ویژه

دوربین دیجیتال فشرده W۱۰ تا پنج فوت زیر آب بدون هیچ‌گونه محافظ همچنان کارآئی خود را حفظ می‌کند.

حالت ویدیو ۴۸۰*۶۴۰ در سی فریم در ثانیه همراه صدا

در هنگام ضبط ویدیوئی، بزرگ‌نمائی دوربین کارآئی خود را حفظ می‌کند.

- نقایص

تماشای صفحه نمایشگر السی‌دی در زیر آب در هنگام تابش نور خورشید کار دشواری است.

هیچ‌گونه کنترل شاتر یا دریچه‌ای ندارد.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=264126

vista.ir
Online Classified Service

چگونه با محدودیت دینامیک رنج مقابله کنیم

حتما تاکنون با منظره‌ای با طیف بالایی از روشنایی (از تیره تا روشن) برخورد داشته‌اید و برای انتقال تمام طیف روشنایی آن، مشکلاتی را تجربه کرده‌اید.در این موارد یا مناطق سایه، جزئیات را ازدست می‌دهند و یا مناطق روشن.

- در این نوشتار طرز برخورد با این مساله را در مراحل مختلف عکاسی دیجیتال مرور خواهیم نمود.

۱) قبل از تهیه عکس:

بهترین راه برخورد با این مساله این است که اصلا با آن برخورد نکنیم!

الف) اگر امکان دارد کمی سوژه را از زوایای مختلف بررسی کنید شاید زاویه‌ای را بیابید که کنتراست روشنایی کمی داشته باشد. اگر پیش‌زمینه و پس‌زمینه دارای اختلاف روشنایی زیادی هستند، اگر ممکن باشد، یکی از آن‌دو را در کادر قرار دهید.

ب) از منعکس کننده‌های طبیعی اطراف سوژه استفاده کنید. مثلا سوژه در کنار يك دیوار روشن باشد و خود دیوار در کادر نباشد.

ج) زاویه دوربین را پایین بیاورید تا آسمان روشن در کادر نباشد. گاه خود این ترکیب بندی، نوعی کادربندی بدیع محسوب خواهد شد.

د) نقاط خیلی روشن کادر را بیابید و سعی کنید آنها را از کادر خارج کنید.

ه) در مورد سوژه‌هایی که پس زمینه روشن دارند، از fill flash استفاده نمایید.

ز) به اولویتها دقت کنید. مناطق کوچك highlight در تصویر چندان مشکل‌زا نیستند. اما يك آسمان وسیع اوراکسپوز شده و یا يك لباس عروس

سفید بدون جزئیات، کل عکس را از ارزش تهی خواهند کرد.

ج) نقاط روشن اوراکسپوز شده در پس‌زمینه، اهمیت کمتری از نقاط روشن درخود سوژه دارند. همواره از اوراکسپوز شدن سوژه بپرهیزید.

۲) هنگام عکاسی/در دوربین:

الف) در مورد سوژه دارای اولویت، از center weighted metering استفاده کنید. در صورت لزوم می‌توان از -۱/۳ تا -۱ ۱/۳ جبران نوری استفاده نمود.

ب) در مورد مناطق highlight از partial metering همراه با قفل نورسنجی استفاده شود. در صورت لزوم می‌توان از +۱/۳ تا +۱ ۱/۳ جبران نوری استفاده نمود.

ج) از پایینترین ISO ممکن استفاده کنید. چون بایستی نویز حداقل باشد تا در مرحله بازیابی جئیات مناطق سایه، تصویر مشکل نویز نداشته باشد.

د) در مورد مناظری که دارای خط افق نسبتا مستقیم هستند، از Gradual ND استفاده کنید.

ه) با استفاده از سه پایه، ار براکتینگ نوردهی استفاده نمایید. تا چندین عکس مختلف با نورسنجیهای مختلف داشته باشید و بتوانید بعدا آنها را با هم ادغام نمایید. با این روش حتی میتوان به ۱۰ استاپ نوری از محدوده دینامیکی دست یافت. برای براکتینگ نورسنجی از تغییر سرعت شاتر استفاده نمایید و نه تغییر دیافراگم تا عمق میدان‌تان در عکسهای مختلف متفاوت نباشد.

و) همواره از RAW استفاده کنید. هم بیتهای بیشتری در اختیارتان خواهد بود و هم امکانات بیشتری برای بازیابی جزئیات در مناطق پرنور و کم نور.

ز) از تکنیك expose to right استفاده نمایید: با توجه به هیستوگرام، طوری نورسنجی کنید که اکثر حجم اطلاعاتی در قسمت راست نمودار هیستوگرام باشد اما از مرز سمت راست نگذرد. با این روش، حجم اطلاعاتی بدست آمده از منظره، به حداکثر خود خواهد رسید که بعدا در مرحله ویرایش می‌توان آنرا در تمام وسعت دینامیك، پخش نمود. این روش را فقط برای عکسهای RAW استفاده نمایید. در jpeg بعلت تغییرات گامای اعمال شده توسط دوربین، ممکن است نتوانید بعدا جزئیات تصویر را احیا نمایید.

ح) همیشه هیستوگرام را در نظر داشته باشید و هیچگاه در مورد چنین موقعیتهایی، بدون آن عکس نگیرید.

۳) مرحله ویرایش/پس از تهیه عکس

الف) بازهم بر استفاده از RAW و ابزارهای مبدل آن تاکید می‌کنیم. اگربتوانید در تصاویر JPEG تا یك استاپ دینامیك رنج را افزایش دهید، در RAW امکان افزایش تا ۲ یا حتی ۳ استاپ نوری خواهید داشت.

ب) اگر از براکتینگ استفاده کرده‌اید، هم می‌توانید به طور دستی آنها را باهم ادغام نمایید و هم به طور خودکار با ویژگی HDR در فتوشاپ سی اس ۲

ج) اگر تنها یك تصویر RAW دارید، از روش تبدیل دوگانه استفاده نمایید: یکبار تبدیل را طوری انجام دهید که مناطق highlight داری جزئیات باشند و یکبار بر اساس مناطق سایه تبدیل را انجام دهید. سپس این‌دو فایل مجزا حاصله را با هم ادغام کنید. نتایج این روش گاه بسیار خیره کننده خواهد بود.

د) گاه افزودن یك ماسك لایه از نوع gradient fill می‌تواند همان فیلتر Gradual ND را شبیه‌سازی نموده و نتایج نسبتا خوبی داشته باشد.

ه) اگر تنها یك تصویر از نوع jpeg دارید، ابتدا یك لایه تنظیمی از نوع curve یا level اضافه نمایید و مناطق سایه را بازیابی نمایید. سپس سعی کنید مناطق روشن تصویر را با استفاده از براش پاك کنید تا از تاثیر این لایه در امان باشند.

و) اگر مناطق روشن یا سایه تصویرتان غیر قابل بازیابی است، نسخه سیاه و سفید عکس را بسازید. در عکسهای سیاه و سفید، نبود جزئیات در مناطق روشن یا سایه تصویر، چندان آزار دهنده نبوده و حتی گاه عامدا آنها را به این صورت تهیه می‌کنند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247280

چگونه عکاس خوبی باشیم؟

- یک عکاس خوب در هوای بد شناخته می شود.
- بهترین دوربین آن است که در پشت آن بهترین عکاس قرار دارد.
- یک عکاس خوب مانند یک مهندس اندازه گیری می کند، مانند یک فیلسوف فکر می کند و دنیا را مانند یک شاعر می بیند.
- بهترین عکس آن است که هنوز آنرا نگرفته اید.
- عکاسی و صداقت دست در دست یکدیگر کار می کنند.
- عکاسی از آنجایی که هنر و تکنولوژی با هم تقاطع دارند آغاز می شوند.
- با عکاسی کسی چیزی نمی گویند بلکه شخصی آنچه را باید گفته شود به نمایش می دهد.
- اگر شما عکاس ماهری باشید حتی از گرد و غباری که روی لنز نشسته است برای گرفتن عکس بهتر کمک می گیرید.
- از اساتید عکاسی پیروی کنید تا زمانیکه خودتان یکی از آن اساتید شوید.
- ابتدا یک گل را بشناسید سپس از آن عکس بگیرید.
- دوربین را برای مدت طولانی کنار نگذارید این برای هر دوی شما (عکاس و دوربین) مضر است.
- یک دوربین پیشرفته لزوماً عکسهای عالی نمی گیرد.
- بسیاری از عکاسان بیشتر نگران وضوح ظاهری عکس هستند تا مفهوم آن.
- درباره عکاس با دوربینش قضاوت نکنید بلکه با عکسهایش در مورد او قضاوت کنید.
- شما عکاس خوبی می شوید اگر بدانید که چه چیزی سبب می شود شما عکاس بدی باشید.
- خوب است که نسبت به فیلمی که استفاده می کنید حساس باشید.
- یک عکاس خوب سوژه عکاسی را حتی از پشت یک مه غلیظ توصیف می کند.
- دوربین های اتوماتیک لزوماً عکسهای زیبایی نمی گیرند آنها فقط متخصص فنی خوبی هستند نه یک هنرمند خوب.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=127499

چگونه عکاسی کنیم؟

دوربین‌های عکاسی فعلی با دارا بودن ظاهر زیبا و فریبنده، بسیاری از افراد را به عکس گرفتن و کارکردن با آن‌ها ترغیب می‌کنند. بیشتر دوربین‌های عکاسی مجهز و پیشرفته هستند و کار کردن با آن‌ها به گونه‌ای سهل و آسان شده است. با این حال باید این موضوع را به خاطر سپرد که این عکاس است که عکس می‌گیرد نه دوربین! برای گرفتن عکس‌های زیبا و جذاب فراگرفتن برخی نکات الزامی به نظر می‌رسد. در این شماره به شرح و بیان نکاتی مختصر می‌پردازیم تا با کمک آن‌ها بتوان عکس‌هایی زیبا، باکیفیت و ماندگار گرفت و لحظه‌های زیبا را جذاب‌تر به ثبت رساند.

- نکات کلی عکاسی

▪ عکس بگیرید: اولین قدم برای گرفتن عکسی زیبا و قشنگ این است که دوربین را بردارید و شروع به عکس گرفتن کنید. عکاسی نیز مانند سایر مهارت‌ها نیاز به تمرین و ممارست دارد. باید تا اندازه‌ای عکس بگیرید که نقاط قوت و ضعف خود را دریابید.

▪ عکس خود را نقد کنید: عکس‌هایی را که تا به حال گرفته‌اید با دید موشکافانه بررسی کنید و توجه داشته باشی که اگر این عکس‌ها کنار یکدیگر قرار بگیرند چه چیزی را به شما نشان خواهند داد. سعی کنید از یک موضوع چندین عکس در جهت‌های متفاوت بگیرید.

به عکس‌های گرفته شده دیگر عکاسان نگاهی بیاندازید: به منظور الهام گرفتن می‌توانید به عکس‌های گرفته شده توسط دیگر عکاسان نگاهی بیاندازید. به نمایشگاه‌های عکاسی بروید یا کتاب‌های مرتبط با این موضوع را ورق بخوانید.

▪ عکس بگیرید: پس از انجام مراحل ۱، ۲ و رفتن به نمایشگاه‌های عکاسی و مشاهده عکس‌های عکاسان حرفه‌ای، دوباره بیرون بروید و عکس بگیرید.

در خصوص دیدگاه سایر عکاسان در خصوص کمپوزیسیون (کادربندی در عکاسی) اطلاعاتی جمع‌آوری کنید.

ادوارد وستون (Edward Weston) –عکاس آمریکایی- معتقد است کادربندی، قوی‌ترین روش دیدن است و هنری کارتیر برسون (Henri Cartier-Bresson) -از پیشتازان هنر عکاسی در جهان- می‌گوید: "چشم ما باید پیوسته در حال اندازه‌گیری و ارزیابی باشد. با اندکی خم کردن زانوها می‌توان پرسپکتیو را تغییر داد و با اندک تغییری که به زاویه سر می‌دهیم زاویه کادر و نوع کادربندی تغییر خواهد کرد و معنای متفاوتی را القا خواهد کرد. تقریبا به طور همزمان با دور و نزدیک کردن دوربین به سوژه می‌توان دکمه شاتر را فشرد. می‌توانیم جزئیات را به گونه‌ای تغییر دهیم که مشخص شود سوژه، خود را به ما تحمیل کرده است یا ما توانسته‌ایم سوژه را شکار کنیم."

▪ باز هم عکس بگیرید: برای گرفتن عکس بهتر، به طور جدی به دید قوی داشتن توجه داشته باشید. زانوهای خود را خم و کمی سر خود را متمایل کنید، از تمام زاویه‌ها و جهت‌ها به سوژه نگاه بیاندازید و با توجه به نکته‌های آموزش داده شده عکس بگیرید تا بتوانید بهترین و قوی‌ترین دید را داشته باشید.

● عکاسی با دوربین دیجیتال

▪ شناخت دوربین: به طور معمول افراد، زمانی که دوربین خود را خریداری می‌کنند نگاهی به دفترچه راهنمای آن می‌اندازند و با کسب اطلاعات مختصری در خصوص کارایی، دیگر هیچ‌گاه به سراغ آن نمی‌روند. داشتن اطلاعات جزئی از دوربین نمی‌تواند تضمین‌کننده استفاده خوب و مناسب از آن باشد. سعی کنید تمام جزئیات دفترچه راهنمای دوربین را به خوبی مطالعه کنید. یاد بگیرید که چگونه می‌توانید میزان نوردهی را کنترل و چگونه از مودهای مختلف و فلاش دوربین استفاده کنید.

▪ کار کردن با فلاش: یکی از مهم‌ترین نکته‌هایی که در خصوص کار با دوربین دیجیتال باید فرا گرفت توانایی کار کردن با فلاش آن است. اگرچه بیشتر دوربین‌های دیجیتال مود خودکار دارند و با تنظیم دوربین روی این مود نیازی به تنظیم دستی فلاش نیست اما اگر فلاش به طور دستی تنظیم شود تاثیر آن روی عکس بیشتر احساس خواهد شد. برای مثال، روشن یا خاموش بودن فلاش به شرایط نوری محیط و داخل یا خارج بودن آن بستگی دارد.

▪ کار کردن با مود ماکرو: این روزها تمامی دوربین‌های دیجیتال به مود ماکرو مجهز شده‌اند. این مود برای گرفتن عکس از نمای نزدیک از سوژه‌هایی مانند گل‌ها و حشرات مناسب است. برای گرفتن عکس ماکرو بهترین اقدام این است که سوژه مورد نظر را مشخص کنید و دوربین را در حالت مود ماکرو قرار دهید. پس از آن باید تا حدی که امکان نزدیک شدن یا به اصطلاح کلوزآپ وجود دارد به سوژه نزدیک شوید و عکس بگیرید. برای بهتر شدن کار باید از فوکوس دقیق دوربین روی سوژه اطمینان کسب کرده باشید.

▪ در نظر گرفتن نوع دوربین: اولین قانون عکاسی این است که به نوع دوربین توجه داشته باشید. از آنجا که بیشتر دوربین‌های دیجیتال به صفحه‌نمایش LCD مجهز هستند بنابراین می‌توان از آن‌ها برای کادربندی و مشخص کردن محدوده کادر و سوژه استفاده کرد. بهترین کار برای گرفتن عکس‌هایی با کادربندی مناسب این است که به خطوط افقی -که از طریق صفحه نمایش می‌توان آن‌ها را دید – توجه کرد.

▪ استفاده از سه پایه: به منظور داشتن عکس‌های باکیفیت، استفاده از سه پایه در عکاسی از اهمیت بالایی برخوردار است. ممکن است این سوال مطرح شود که در چه مواقعی باید از سه پایه استفاده کرد؟ کاربرد سه پایه در شرایطی توصیه می‌شود که نور محیط خیلی کم باشد یا اینکه قرار باشد از سوژه‌های در حال حرکت عکس گرفته شود. برای مثال، اگر قرار است از خیابان‌های شهر در شب، عکس گرفته شود باید از سه پایه استفاده شود. بنابراین همیشه به دنبال سه پایه‌ای باشید که بتوانید آن را به راحتی حمل کنید.

▪ کار با ایزو: وجود ایزو در دوربین از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ایزو میزان حساسیت دوربین به نور را مشخص می‌کند. اگر قرار است از سوژه‌های ثابت مانند گل عکس گرفته شود بهتر است از ایزو پایین استفاده کنید. ایزو پایین به دوربین می‌دهد که از سرعت شاتر طولانی‌تری استفاده کند و عکس واضح و باکیفیتی ارایه دهد. اگر در نظر دارید از سوژه‌ای متحرک عکس بگیرید، مانند کودکی که در حال بازی با وسایلتان است باید از ایزو بالاتر (مثلا ۴۰۰) استفاده کنید. این مسئله را در نظر داشته باشید که ایزو بالاتر یعنی داشتن سرعت شاتر سریع‌تر و نور کمتر که ممکن است موجب نویزهایی در عکس شود.

▪ برخورداری از حافظه مناسب: درست مانند دوربین‌های قدیمی که باید تعداد فرصت‌های باقی مانده از فیلم موجود در آن را، برای عکاسی در نظر می‌گرفتیم در دوربین‌های دیجیتال امروزی نیز باید میزان حافظه را در نظر داشته باشیم. در اینجا به مواردی از میزان تقریبی ظرفیت حافظه دوربین اشاره شده است.

ـ دوربین‌های ۲ مگاپیکسل، حداقل به یک کارت حافظه ۶۴ مگابایتی نیاز دارند.

ـ دوربین‌های ۳ مگاپیکسل، حداقل به یک کارت حافظه ۱۲۸ مگابایتی نیاز دارند.

ـ دوربین‌های ۴ مگاپیکسل، حداقل به یک کارت حافظه ۲۵۶ مگابایتی نیاز دارند.

ـ دوربین‌های ۵ مگاپیکسل و بالاتر، حداقل به یک کارت حافظه ۵۱۲ مگابایتی یا یک گیگابایتی نیاز دارند.

در پایان باید به این نکته اشاره کرد که هر اندازه دوربین دیجیتال از امکانات و تکنولوژی‌های مدرن و امروزی برخوردار باشد باز این شما هستید که برای گرفتن عکس‌های زیبا و باکیفیت باید برخی نکات عکاسی را فرا بگیرید. با در نظر گرفتن نکات ذکر شده و به کاربردن آن‌ها در عکاسی می‌توان به مرور سطح کیفی عکس‌ها را ارتقا بخشید.

منبع : هفته نامه بزرگراه فناوری

http://vista.ir/?view=article&id=370114

vista.ir
Online Classified Service

چگونه عکس‌های بهتری بگیریم؟

• نگاهی به مؤلفه های زیبایی شناسی یك عکس

عکاسی هنر نقاشی با نور است. بسیاری از علاقه مندان به هنر به سبب سهولت استفاده از دوربین های عکاسی، به این شاخه هنری گرایش بسیار نشان می دهند. تکمیل و تجهیز دوربین های مکانیکی و دیجیتالی، عکاسی را برای هر فردی آسان کرده اما با این حال در ثبت یك تصویر زیبا، خلاقیت در نوع نگاه، حرف اول می زند.

با رعایت نکاتی ساده در انتخاب کادر، توجه به نور، شناخت سوژه و دیگر مولفه ها در عکاسی، می توان عکس هایی زیبا و ماندگار را از دریچه دوربین ثبت نمود.در بخش هنری پایگاه خبری بی بی سی، پاره ای از اصول زیبایی شناسی عکس در مقاله ای آورده شده است که قسمتی از آن را در ادامه می خوانید:اگر دوربین عکاسی از ذکاوت مغز انسان برخوردار بود، برای گرفتن عکس های خوب، کافی بود دوربین را به طرف موضوع مورد نظرمان گرفته و دکمه را فشار دهیم. اما چنین نیست.

وقتی سوژه ای نظر ما را جلب می کند، مغز ما، از میان ازدحام چیزهایی که در اطراف آن قرار دارند، به طور خاص، به آن سوژه توجه می کند. قابلیت انطباق دید انسان با نورهای مختلف هم از جمله برتری های دیگر چشم انسان بر دوربین عکاسی است. برای اینکه عکسی که می گیریم نیز همین رابطه را با بیننده برقرار کند، باید نکات ظریفی را در نظر داشته باشیم.عکاسی مانند هر وسیله بیانی دیگری زبان خاص خودش را دارد. آموختن این زبان به ما کمك می کند تا از طریق عکس هایی که می گیریم، فکرها و جهان اطرافمان را بیان کنیم.در نظر گرفتن نکات زیر می تواند به ما کمك کند تا عکس های گویاتری بگیریم.

۱) نور، مهم ترین عامل در عکاسی

کلمه فتوگرافی در زبان انگلیسی یعنی «نگاشتن با نور». نور مناسب می تواند به عکس ما جان ببخشد و بالعکس؛ با این وجود، نور مستقیم سایه روشن های تند و ناخوشایندی در عکس ایجاد می کند. برای گرفتن عکس، نور غیرمستقیم بهترین است و رنگ ها را نیز زنده تر می کند.روزهایی که ابر نازکی تندی نور خورشید را در آسمان می گیرد، صبح های زود و عصرها بهترین اوقات برای عکاسی هستند. یادمان باشد که نور باید بر سوژه عکس ما بتابد و نه بر دوربین.

۲) سوژه جالب

انتخاب موضوع یا سوژه جالب قدم اول است. پیش از گرفتن عکس از خود بپرسیم چه چیزی ما را به موضوع مورد نظرمان جلب کرده و سعی کنیم آن را به روشنی در عکسی که می گیریم نشان دهیم.همچنین، به یك عکس اکتفا نکرده، زوایای متفاوتی را برای نشان دادن موضوع مورد نظرمان تجربه کنیم. این کار به ما فرصت بهتری برای انتخاب بهترین عکس خواهد داد.

۳) دو قدم به جلو

همه دوربین ها قابلیت زوم کردن (طویل تر شدن عدسی دوربین) را ندارند و این کار، حتی وقتی امکانش باشد، از عمق میدان عکس می کاهد و بخش کوچکتری از آن واضح به نظر می آید.برای حذف آنچه حضورش در عکس لازم نیست، بهترین راه نزدیك شدن به موضوع است. این کار از شلوغی عکس کم کرده تاکید بیشتری بر آنچه مورد نظر عکاس است می گذارد.پیش از فشردن دکمه دوربین، چند قدم به موضوع عکس نزدیك شوید و دوباره از دریچه دوربین به آن نگاه کنید. اگر آنچه مورد نظر شماست بخش عمده عکس را پر نکرده، باز هم جلوتر باید رفت.

۴) کادر عکس

این انتخاب که چه چیزهایی را در عکس جا دهیم و چه چیزهایی را حذف کنیم یکی از مهم ترین عوامل در موفقیت عکس ماست. پنجره مستطیل شکل دوربین که از آن به جهان نگاه می کنیم کادر عکس ما را تشکیل می دهد. پیش از گرفتن عکس، با نگاهی به آنچه در این کادر قرار گرفته، می توانیم آنچه را برای بیان عکس لازم است حفظ و آنچه را اضافی است حذف کنیم.حرکت دادن دوربین، تغییر فاصله ما با سوژه عکس و تغییر جای سوژه در صورت امکان، محتوای این کادر را تغییر می دهد.

۵) زمینه پشت عکس

زمینه شلوغ پشت عکس را در زبان عکاسی می شود به هیاهویی تشبیه کرد که مانع رسیدن صدای ما به گوش مخاطب می شود. تغییر جای دوربین می تواند این پس زمینه را تغییر دهد. آرام بودن این پس زمینه به بیننده فرصت می دهد با تمرکز بیشتری به موضوع عکس نگاه کند.

۶) کمپوزیسیون یا هم چینی

آنچه از پنجره دوربین می بینیم عکس نهایی ما را تشکیل می دهد. آیا اجزای عکس ما با دقت کنار هم چیده شده اند؟

کمپوزیسیون یا هم چینی در عکس را می توانیم به دستور زبان تشبیه کنیم. اگر کلمات ما با نظم در کنار هم قرار بگیرند، بیان ما روشن و مفهوم خواهد بود.رابطه بین اجزای عکس، کمپوزیسیون عکس را می سازد. این رابطه باید چنان باشد که منظور ما را از گرفتن عکس به روشنی بیان کند. مرکز عکس همیشه بهترین محل برای قرار دادن موضوع نیست. با حرکت دادن دوربین می توانیم بهترین کمپوزیسیون را کشف کنیم.

۷) وضوح در عکس

آنچه در یك عکس واضح یا فوکوس باشد نگاه بیننده را به خود می کشد. عکاس با واضح نشان دادن عناصر عکس به بیننده می گوید «اینجا را نگاه کنید».

در بیشتر دوربین های عکاسی دیجیتال که همه چیز اتوماتیك انجام می شود، نقطه وضوح در مرکز تصویر قرار گرفته و اگر موضوع مورد نظر شما در گوشه عکس قرار بگیرد از وضوع کمتری برخوردار خواهد بود.برای حل این مشکل، می توانید:

- با قرار دادن سوژه در وسط کادر، دکمه گرفتن عکس را تا نیمه فشار دهید و نگه دارید.

▪ با این عمل سوژه شما واضح شده می توانید آن را هر کجای کادر که بخواهید قرار دهید.

▪ حالا دکمه را که در نیمه راه نگه داشته اید تا انتها فشار داده عکس را بگیرید.

این قاعده شامل همه عکس ها نمی شود. گاهی مبهم بودن به بیان موضوع عکس کمك می کند.

۸) عمق عکس

آنچه در عکس ما به وضوح دیده می شود عمق عکس را تشکیل می دهد. این عمق به ما امکان می دهد تا بخش هایی از جهان اطرافمان را، که از سه بعدبرخوردار است، در یك عکس، که تنها دو بعد دارد، نشان دهیم.نور از عوا مل اصلی ایجاد عمق در عکس است. در نور زیاد، دریچه ورودی دوربین مانند چشم گربه در روز تنگ می شود.

این شرایط وضوح بیشتری در عکس ایجاد می کند.چیدن اجزای عکس به صورتی که بعضی نزدیك تر به دوربین و بعضی دورتر باشند نیز به عکس ما عمق بیشتری می دهد. عدسی های بلند (زوم) از عمق عکس می کاهند و عدسی های کوتاه با میدان دید وسیع تر (واید انگل) به آن می افزایند.از کارتیه برسون، یکی از بهترین عکاسان جهان، نقل شده که گفته است «عکاسی یعنی طوری به جهان نگاه کنیم که گویی اولین بار است آن را می بینیم.»

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=264580

vista.ir
Online Classified Service

چگونه یک عکس خوب بگیریم

● عوامل موثر در زیبایی تصویر

به هنگام گرفتن عکس ، غیر از تنظیمات مختلف دوربین از قبیل فاصله کانونی ، سرعت شاتر و اندازه دیافراگم که بر شفافیت و و نور دهی مناسب عکس تاثیر می گذارند ، عوامل دیگری هم هستند که حاصل کار عکاس را جذاب تر می کنند .

عواملی که یک عکس خوب را از یک عکس معمولی متمایز می کنند عبارتند از :

۱) کادر بندی و ترکیب بندی تصویر

کادری که تصویر در آن قرار می گیرد ؛ بسیار در جلوه تصویر موثر است . پیشنهاد می شود از هر سوژه چندین عکس با کادر بندی های متفاوت تهیه کنید . برای این کار می توانید از زوم استفاده نمایید ، زاویه دید خود را تغییر دهید ، موقعیت سوژه را در کادر تغییر دهید یا فاصله خودتان با سوژه را تغییر دهید . هر چقدر بخواهید موضوع اصلی عکس مورد توجه

بیشتری قرار گیرد ، باید از قرار دادن جزئیات و سوژه های دیگر در کادر خود داری نمایید .

این مساله به انتخاب نماید تصویر بر می گردد . نما می تواند کلی باشد ، طوری که محیط اطراف سوژه اصلی کاملا به تصویر کشیده شده و به سختی می توان از آن به عنوان مرکز توجه عکس معرفی کرد . در نمای متوسط ، سوژه بزرگ تر و تمرکز بر روی آن بیشتر است . بالاخره در نمای نزدیک تنها موضوع اصلی به تصویر کشیده می شود . از دو روش می توانیم برای تغییر نما استفاده نماییم.

اول اینکه دوربین را به سوژه نزدیک یا از آن دور نماییم و دوم از امکانات لنز استفاده نماییم . در تصویر بندی تصویر (composition) توجه کنید که موضوعات مرتبط را کنار هم قرار داده و از وارد کردن جزئیات نا مربوط در تصویر اجتناب کنید .

۲) از قرار دادن سوژه در مرکز تصویر خود داری نمایید

در عکس های معمولی و خانوادگی سعی می شود موضوع اصلی در وسط کادر قرار گیرد .اما اگر بخواهید عکس های زیبا و هنری بگیرید که از تاثیر بیشتری بر بیننده برخوردار باشد ، باید سوژه را در جای دیگری غیر از مرکز کادر قرار دهید . الگویی که برای این کار وجود دارد استفاده از قانون یک سوم هاست . در این روش طول و عرض تصویر با ۴ خط افقی و عمودی ، به سه قسمت مساوی تقسیم می شود .

عکاس می تواند موضوع مورد نظر خود را در امتداد یکی از این خطوط یا یکی از ۴ نقطه برخورد آنها قرار دهد . ویژگی این خطوط این است که چشم بیننده پس از مشاهده کل تصویر ، بر روی سوژه متمرکز شده و آرام می گیرد . به این خطوط ، خطوط طلایی و به نقاط تلاقی آنها نقاط طلایی می گویند .

۳) زوایه دوربین و نقطه دید

زوایه و ارتفاع دوربین نسبت به موضوع، تاثیر زیادی بر تصویر بدست آمده دارد . سعی کنید از یک سوژه چندین عکس از زوایا و ارتفاعات مختلف تهییه کرده و مقایسه نمایید . به عنوان مثال یکی در حالت معمولی ، یکی در حالتی که نشسته اید و دیگری از بالای سوژه . ارتفاع عکاسی طبیعی در حدود ۱۷۰ سانتیمتر است . شما با توجه به محیط و موضوع عکس و بهره گیری از سلیقه و ابتکار خود می توانید این ارتفاع را تغییر دهید یا حتی دوربین را روی زمین بگذارید .

۴) خطوط تصویر

در هر تصویر خطوطی هستند که آهنگ و ریتم اصلی تصویر را می سازند . مثلا در منظره یک کوهستان ، مجموعه خطوط مستقیمی هستند که در یک نقطه تلاقی دارند و در مناظر دریا خطوط افقی ؛ مشخص کننده آهنگ و احساس تصویر هستند . شکل این خطوط احساسات گوناگونی را به بیننده منتقل می کند که در زیر به برخی از آنها اشاره شده است :

- خطوط مستقیم افقی: احساس سکون و آرامش
- خطوط مستقیم عمودی : احساس قدرت و وقار
- خطوط مستقیم : حس قاطعیت و اطمینان
- خطوط منحنی منظم : احساس آرامش – حالات رویایی
- خطوط شکسته : احساس تردید و نا آرامی
- خطوط نا منظم : احساس آشفتگی و اضطراب

۵) پشت زمینه

پشت زمینه یا back ground در جلوه یک تصویر بسیار اهمیت دارد . چنانچه عکاس سوژه اصلی را در یک پشت زمینه با فاصله متفاوت قرار دهد ، باعث ایجاد عمق در تصویر خواهد شد . این حالت موقعی تشدید خواهد شد که شدت نور پشت زمینه با سوژه تفاوت قابل ملاحظه ای داشته باشد . اگر بخواهیم تاکید عکس تنها بر سوژه اصلی باشد ، باید پشت زمینه ساده و عاری از موضوع انتخاب نماییم تا تمرکز بیننده را مخدوش نکند .

۶) پرسپکتیو

پرسپکتیو از بهم نزدیک شدن خطوط موازی در تصویر به وجود می آید و باعث بعد و عمق عکس می شود . پرسپکتسو عاملی است که مس تواند در صفحه دو بعدی تصویر ، حالت و فضای سه بعدی را القاء نماید . به کار گیری هوشمندانه این پدیده ، زیبایی خاصی به عکس خواهد بخشید .

۷) نور و زاویه تابش آن

زاویه تابش نور ، در شکل سایه هایی که در تصویر ایجاد می شود و در نتیجه زیبایی و جلوه عکس بسیار موثر است .

▪ نور از جلو : نور از سمت دوربین به سوژه تابیده می شود . سایه ها به حد اقل می رسند و برخی جزئیات تصویر مثل نا همواریهای صورت دیده نمیشوند . نور دهی از جلو تصویر را به صورت مسطح در آورده و از عمق آن می کاهد .

▪ نور از پشت : نور از پشت سوژه و به سمت دوربین تابیده می شود . در اینجا سیستم نور سنجی اتوماتیک دوربین که نور شدید می بیند ، به خطا افتاده و دیافراگم یا شاتر را جهت نور دهی کمتری تنظیم می کند ، بنابر این موضوع اصلی تاریک و کم نور می افتد . به این حالت سیلوئت می گویند .

▪ نور از کنار : نور از کنار به سوژه می تابد و با سایه هایی که ایجاد می کند ، عمق و بعد تصویر را افزایش داده ، جزئیات و بافت های اجسام را نمایان تر می کند .

▪ نور از بالا : با این حالت در عکاسی هنگام ظهر یا زیر نور چراغ های سقفی مواجه می شوید . چنانچه بخواهید از چهره عکاسی نمایید ، چروک های صورت نمایان تر و سر بینی بسیار روشن می شود. پس لازم است شخص را در سایه قرار داده یا زاویه تابش نور را تغییر دهید .

▪ عکاسی در نور موجود : گاهی اوقات اگر از فلاش استفاده نکنید و اجازه بدهید همان نور موجود در صحنه بر سوژه بتابد ، تصویر زیباتری خلق خواهد شد . برای این کار فلاش را از حالت اتوماتیک خارج کرده ، روی حالت خاموش قرار دهید . چنانچه نور در صحنه کم باشد ، لازم است از سه پایه استفاده نموده و در صورت لزوم حساسیت ISO را افزایش دهید .

۸) سایه ها و انعکاس ها:

سایه ها می توانند جلوه های تزئینی در عکس داشته باشند . به علاوه تصویر را با حجم و عمق بیشتری نشان می دهند . برای بهره بردن از تاثیر سایه ، عکسبرداری بعد از طلوع و قبل از غروب خورشید زمان مناسبی است. همانطور که عدم وجود نور یا سایه به زیبایی کار شما کمک می کند ، انعکاس پرتوهای نور در اشیای شفاف مثل جواهرات ، وسایل تزئینی و سطح آب ، جلوه خاصی به عکس خواهد داد .

● جلوه های دیگری که می توانید ایجاد کنید:

با استفاده از برخی از تکنیک ها ، بازی با تنظیمات مختلف دوربین و نهایتا خلاقیت فردی خود می توانید تصاویری با جلوه های ویژه بگیرید . در اینجا به چند روش دیگر که شما را در این کار کمک می کنند اشاره می کنیم. استفاده از حد اکثر عمق میدان باعث می شود اجسامی که در فواصل مختلفی از دوربین قرار دارند ، به بهترین شکل ممکن واضح به نظر برسند .

عکسبرداری با عمق میدان کم (دیافراگم باز) باعث تار شدن پشت زمینه و جلوه بیشتر سوژه می شود که در بعضی از شرایط مانند عکسبرداری ماکرو و عکسبرداری از چهره نتیجه بهتری می دهد .

اگر دوربین شما دارای حالت اولویت شاتر Shutter priority باشد ، می توانید جلوه های جالبی ایجاد کنید . مثلا با طولانی کردن زمان باز بودن شاتر ، از سوژه های در حال حرکت مانند اتومبیل ها یا پرندگان عکسبرداری کنید .

با این کار احساس حرکت موضوع ، به بیننده منتقل می گردد . در عکسبرداری از اشیای متحرک ، اگر بتوانید دوربین را با سرعت سوژه حرکت دهید ، احساس حرکت در عکس ظاهر می شود بدون اینکه موضوع اصلی کشیده و تار شود . در این مواقع حتما از سرعت بالای شاتر استفاده نمایید و دوربین را بسیار محکم نگاه دارید .

http://vista.ir/?view=article&id=295233

چند روش برای کشتن یک عکاس خبری

عرصه رسانه‌های خبری جهان بستری است گشوده بر تصویر جهان و در این بین خبرنگاران و عکاسان خبری دارای نقش ویژه‌ای می‌باشند که کمتر بدان پرداخته شده است. خبرنگار عکاس در این بین سهم بیشتری را به خود اختصاص می‌دهد. او فاعل کنشگری است که در سایه‌روشن‌های رویدادها قرار می‌گیرد. سخنی نمی‌گوید و به کار خود می‌پردازد. ولی زمانی نیز باید سخن گفتن هرچند گزیده را آغاز نمود. در اواسط زمستان امسال برای چند ساعتی میهمان آلفرد یعقوب‌زاده عکاس برجسته آژانس عکس سیپا Sipa بودیم. بدون تردید از معتبرترین عکاسان خبری جهان به‌ویژه در حوزه جنگ و مناقشات جهانی است.

تجربه‌های یعقوب‌زاده گستره وسیعی از رویدادهای جهانی را شامل می‌شود. انقلاب ایران، جنگ تحمیلی، ۱۳ سال تهیه خبر و عکس از فلسطین، حضور در مناطق بحرانی چون سومالی، اتیوپی، افغانستان، تاجیکستان، ارمنستان، کوبا، مکزیک، هند، پاکستان، ترکیه، عراق، روسیه و چچن. از وی دو کتاب در زمینه جنگ ایران و عراق و مناقشات فلسطین به چاپ رسیده است. یعقوب‌زاده حضور فعالی در رقابت‌های جهانی عکاسی دارد که آخرین نمونه آن حضورش در رقابت‌های عکس پرپینیون فرانسه بود. وی همچنین عضو هیات داوران مسابقه ورلدپرس می‌باشد. یعقوب‌زاده برنده جایزه اول world press و مسابقات باشگاه مطبوعات، برنده جایزه بهترین عکس NPPA از آمریکا، جشنواره جهانی ژورنالیسم و جایزه رقابت‌های فوجی اروپا نیز هست. وی بجز تمرکز بر وضعیت کنونی بشر و جنگ‌های خونین به موضوعاتی چون فرهنگ، آیین‌های مذهبی، مراسم قومی و همچنین صنعت مد و طراحی لباس می‌پردازد. عکس‌های وی در اکثر مجلات معتبر جهان مثل نیوزویک، تایم، پاری‌ماچ، Elle ، Geo Vogue ، و اشترن به چاپ می‌رسد. این گفت‌وگوی فشرده حول محورهای چندگانه مسائل امنیتی حرفه خبرنگاری و عکاسی جنگ، آسیب‌های جانی، لطمات روحی، برخورد و واکنش‌های فرهنگی با خبرنگاران، چرخیده است. هدف‌گذاری اصلی این نشست به تصویر کشیدن بخش کوچکی از حقایق این حوزه بااهمیت در جهان رسانه‌ها بود تا خوانندگان با این حرفه بیشتر آشنا شوند.

▪ چه عاملی شما را وادار می‌سازد که از جنگ‌ها و مناقشات جهانی عکاسی کنید. آیا این سفارش آژانس‌های خبری است؟ آیا سابقه و تجربه شما باعث می‌شود که دوباره به این مناطق بازگردید؟ یا خودتان علاقه‌مند و داوطلب هستید؟

ـ بیشتر به سابقه مربوط می‌شود. من عکاسی را از انقلاب ایران آغاز کردم. خود انقلاب نوعی جنگ است. در عکاسی ژورنالیستی همیشه یک اتفاق تو را وادار می‌کند که عکاسی را شروع کنی. بعد از انقلاب هم جنگ تحمیلی آغاز شد و به جبهه‌ها رفتم. هیچ گزینه دیگری نداشتم. بعد از سه سال کار در جبهه عازم فرانسه شدم. در آنجا عکاس فراوان است و به خارجی‌ها به راحتی کار نمی‌دهند. گزینه دیگر این بود که مقوله جنگ را ادامه دهم به همین دلیل به لبنان رفتم.

▪ چه سالی بود؟

ـ اواخر ۱۹۸۳. قبل از لبنان هم دو هفته در السالوادور و نیکاراگوآ بودم. سه سال در لبنان زندگی کردم. تجربه جنگ تحمیلی باعث شد که راحت‌تر در لبنان کار کنم.

▪ در لبنان عکاس آزاد)Free lance(بودید؟

ـ من در ایران برای آژانس گاما کار کرده بودم. اما یک‌سری مشکلات مالی با گاما پیدا کردم. چون خارجی بودم حداقل پول را به من می‌دادند که کافی نبود. برای سیگما هم کار می‌کردم ولی در همان حال با آژانس عکس سیپا هم همکاری داشتم.

▪ بعد از لبنان ...؟

ـ در ۱۹۸۵ به افغانستان رفتم. کار کردن در آنجا به علت آشنایی با آداب و رسوم و زبان فارسی آسان‌تر بود. بعد هم به فلسطین رفتم چون در لبنان با رهبران و مبارزان فلسطینی آشنا شده بودم. حتی با عده‌ای از فلسطینیان که به تبعید و مهاجرت می‌رفتند در یک کشتی هم سفر بودم. ۱۹۸۷ انتفاضه اول فلسطین شروع شد که از آن زمان تا به حال چندین بار به فلسطین رفتم.

▪ شما در زمان فروپاشی بلوک شرق در اروپا بودید؟

ـ بله ۱۹۸۹ آغاز ماجراها بود. تابستان آن سال در رومانی بودم. یک سال بعد جنگ یوگسلاوی شروع شد که سه جنگ آنجا را عکاسی کردم.

▪ حضور در این تعداد جنگ خیلی توان‌فرساست. به نظر خودتان چه عواملی باعث شد که شما جان سالم به در ببرید؟

ـ مقداری بستگی به شانس داشت. در جنگ ایران و عراق خیلی از اطرافیانم کشته می‌شدند و من هم عکس می‌گرفتم. در لبنان هم همین‌طور بود. اما مقداری هم به رعایت مسائل امنیتی مربوط می‌شود. مثلا نباید ناگهان پرید وسط یک خیابان. مسابقه فوتبال که نیست. درگیری است. شناخت محیط، اصوات توپ و خمپاره خیلی مهم است. در آن سال‌ها استفاده از جلیقه محافظ و کلاه ایمنی زیاد مرسوم نبود.

▪ شما در لبنان مجروح شدید...

ـ بله، دو بار. یک بار زمان درگیری بخشی از ارتش لبنان که مسیحی بودند با مسلمانان، که در آنجا ترکش خوردم.

▪ در کدام شهر؟

ـ بیروت. جنگ داخلی تمام‌عیاری بود. بعد از زخمی شدن و اصابت ترکش به پایم به کار ادامه دادم. شب در هتل درد شدت گرفت و صبح با مراجعه به بیمارستان ترکش را درآوردند و مجددا کار را شروع کردم.

▪ بار دوم کجا مجروح شدید؟

ـ این بار در فلسطین بین دو گروه درگیری به وجود آمده بود. در صبرا و شتیلا که جنگ شدیدی بود. یک فاجعه کامل.

▪ ارتباط شما با طرفین درگیری چگونه بود؟ به‌طور مثال آیا مبارزین فلسطینی شما را به عنوان عکاس یک آژانس خارجی می‌پذیرفتند؟

ـ بله. آنان با دوربین و خبرنگاران آشنایی داشتند. اما اولین اقدام در چنین مناطقی این است که خودت را به مسوولان معرفی کنی.

▪ آیا می‌گفتید که ایرانی هستید؟

ـ نه. من ملیت و مذهب‌ام را به کسی نمی‌گویم. دلیلی ندارد. چون خود دوربین یک نشانه است که هویت مرا مشخص می‌کند. البته این تجربه است. در جایی گفته‌ام که ایرانی هستم. خواستند مرا بکشند جایی دیگر اما استقبال کردند. خود خبرنگار بودن مهم است. مردم عادی در شرایط بحرانی و جنگی با خبرنگاران راحت برخورد می‌کنند. چون مشکلاتی دارند و مایل هستند خبرنگاران حرف‌ها و موقعیت آنها را به جهان منتقل کنند.

▪ در بوسنی و هرزگوین خبرنگاران را مستقیما مورد هدف قرار می‌دادند. آیا این خبر درست است؟

ـ بله. صرب‌ها تیراندازی مستقیم می‌کردند. چندین بار پیش آمده بود. زمان فروپاشی و باز شدن دروازه براندنبورگ آلمان شرقی از رادیو شنیدم رومانی شلوغ شده. به رومانی رسیدم وقتی فهمیدند ایرانی هستم نزدیک بود مرا اعدام کنند. می‌گفتند شما ایرانی‌ها به چاوشسکو کمک کرده‌اید.

▪ بله. چند روز قبل از سرنگونی دولتش میهمان ایران بوده.

ـ به همین دلیل مرتب می‌گفتند منتظر اعدام باش. بالاخره یکی از نگهبانان فهمید که خبرنگار هستم و حدود ساعت ۳ بعد از نصف شب مرا فراری داد.

▪ در افغانستان وضع بهتر بود؟

ـ در افغانستان دو بار توسط گروه بن لادن دستگیر شدم که خوشبختانه مجاهدین افغان میانجیگری کردند. تعدادشان هم از طرفداران بن لادن زیادتر بود. در جلال‌آباد هم گیر همین بن لادن و القاعده افتادم. اما در اکثر مناطق جنگی مردم به خبرنگار احترام می‌گذارند. تو هم باید ثابت کنی که بی‌طرف هستی و تنها یک شاهد و در کار مردم دخالت نمی‌کنی.

▪ اما هر فرهنگ و مردم هر جغرافیا دارای واکنش‌های مختلفی هستند...

ـ بله. مثلا در سومالی مردم خیلی خشن رفتار می‌کنند. هم باید از خودت مراقبت کنی هم از لوازمات چون سریع دزدیده می‌شود. رفتار خبرنگار در هر منطقه باید متناسب با همان جغرافیا باشد.

▪ بعضی از خبرنگاران جنگ پس از مدتی به این نتیجه می‌رسند که پوشش خبری دادن به این مناقشات و فجایع بی‌فایده است و این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا خبررسانی تاثیری در حل مناقشات دارد یا نه. مثلا شما از یک نسل‌کشی گزارش‌هایی به جهان ارسال می‌کنید اما باز هم شاهد نسل‌کشی هستیم. اول سارایوو، بعد نسل‌کشی در عراق بعد روآندا حالا هم غزه در فلسطین و دارفور در آفریقا. در این شرایط یک حالت افسردگی برای خبرنگار پیش می‌آید. این وضعیت برای شما هم اتفاق افتاده؟

ـ گزارش‌های خبری چیزی را عوض نمی‌کند. اما حداقل مردم، مثلا فرانسوی‌ها را با رویدادهای سایر نقاط جهان آشنا می‌کند. در موضوع کردستان عراق با همین گزارش‌ها توانستیم پول زیادی جمع کنیم. ایو سن لوران طراح مد فرانسوی آن زمان حدود ۲۰ هزار یورو به کردستان کمک کرد. با گزارش‌های خبری نمی‌توان جنگ را تمام کرد اما می‌توان مفید بود. می‌شود بدین وسیله به دولت‌ها فشار آورد. همین خبرها درباره دارفور اگر کمکی نمی‌کند بالاخره باعث می‌شود درباره‌اش حرف زده شود.

▪ یعنی تا به حال ناامید و افسرده نشده‌اید؟

ـ نه به خودم اجازه نمی‌دهم که بگویم چرا اینگونه است. نمی‌توانم خودم را محکوم کنم که چرا جنگ تمام نمی‌شود. اما یک مساله دیگر ثبت تاریخ است. ما جمع‌آوری‌کننده خاطرات ساکنان کره زمین هستیم. نمی‌توانیم دنیا را عوض کنیم اما سعی می‌کنیم به تغییرات کمک کنیم.

▪ عکس‌های شما مرتبا در مجلاتی چون لوفیگارو و پاری ماچ چاپ می‌شود اگر بعد از عکسی که شما از مناطق بحرانی گرفته‌اید که مثلا فاجعه‌ای را نشان می‌دهد، یک تبلیغ از فلان طراح لباس یا فلان عطر معروف قرار بگیرد این تضاد، شما را ناراحت می‌کند؟ بسیاری از سردبیران مجلات فرانسوی معتقد هستند که نباید قبل یا بعد از عکس‌های تکان‌دهنده از تبلیغات استفاده کرد.

ـ بعضی مواقع آن کمپانی سفارش‌دهنده یک عکس تبلیغاتی، تاکید می‌کند که قبل و بعد از آگهی‌اش عکس‌های فجیع و تکان‌دهنده نگذارند چون مخاطب آگهی، زده می‌شود. مجله هم مجبور است این را عمل کند چون مسائل اقتصادی در میان است. اگر آن آگهی بنز یا بی‌امرو نباشد به من هم پول نمی‌دهند.

▪ شما ترجیح می‌دهید هنگام کار تنها باشید یا گروهی کار کنید؟

ـ دوست دارم تنها کار کنم. چون کار گروهی تمرکزم را برهم می‌زند. معلوم نیست همکار من چقدر تجربه داشته باشد. اما بعضی مواقع کار گروهی بهتر است چون اگر زخمی شوی همکاران کمک‌ات می‌کنند.

▪ چقدر به آسیب‌دیدگان کمک و امدادرسانی می‌کنید؟

ـ بستگی به شرایط دارد. اگر تنها باشم و صدمه‌دیدگان هم احتیاج به کمک داشته باشند حتما کمک می‌کنم.

▪ و اگر صحنه‌های خوب را از دست بدهید؟

ـ مهم نیست. چندین بار این مساله پیش آمده که به زخمی ما کمک کردم.

▪ در کجا؟

ـ در لبنان، سومالی، ایران و ارمنستان. اگر افراد دیگری حضور داشته باشند به آنان واگذار می‌کنم. بالاخره من هم انسان هستم و بچه دارم.

▪ شما خبرنگاری احساساتی هستند؟

ـ بعضی مواقع خیلی احساساتی می‌شوم و برخی وقت‌ها هم جلوی خودم را می‌گیرم. مثلا در اتاق عمل جراحی شکل از هم گسیخته صورت یک بیمار مقدار زیاد خونریزی، ناراحت‌کننده است. اما در جنگ فضا به گونه‌ای دیگر است. تو مشغول کار هستی و به این چیزها فکر نمی‌کنی. ولی بعد از خارج شدن از منطقه جنگی سوالاتی برایت به وجود می‌آید.

▪ شما به‌طور محتاطانه به مرکز یک واقعه نزدیک می‌شوید یا ناگهان به سوژه یورش می‌برید؟ مثلا در یک انفجار ساختمان یا یک بمب‌گذاری. چون در بسیاری از موارد بمب اول تله‌ای است برای اینکه مردم جمع شوند و پس از ازدحام بمب دوم که قوی‌تر است منفجر می‌شود؟

ـ کاملا بستگی به موقعیت دارد. در این موارد قانون خاصی نداریم. در چچن میان یک درگیری شدید قرار گرفتم. همه خبرنگاران در یک زیرزمین نشسته بودند چهره‌هایشان خیلی مرا غمگین کرد. از ساختمان خارج شدم. خیابان‌ها مملو از جسدهایی بود که از چند روز پیش کسی به سراغشان نیامده بود. ناگهان بمباران شروع شد. من به طرف محل اصابت بمب دویدم که عکس بگیرم در همان حین ترکش خوردم. در لبنان هم در یک محله حضور داشتم که پس از یک بمباران حدود بیست کشته بر زمین مانده بود.

منطقه کاملا شلوغ شد و دومین بمب منفجر شد. درست می‌گویی یک تله بود. به ناخودآگاه حس کردم که باید محل را ترک کنم. آنجا خیلی شانس آوردم.

▪ شما سه بار مجروح شدید. دوبار در لبنان و یکبار در چچن. چرا در حین کار از جلیقه ضدگلوله استفاده نمی‌کنید؟

ـ تا چند سال پیش جلیقه‌ها یک تکه بود و نمی‌توانستی به جلو خم شوی. قبل از رفتن به چچن یک جلیقه روسی قیمت کردم هزار دلار بود. به علت تعطیلات آخر هفته آژانس سیپا نمی‌توانست پول اضافی برایم بفرستد و نتوانستم آن را بخرم اما چند روز قبل‌اش در آلمان یک کامپیوتر جیبی خریده بودم آن را در کیف کمری‌ام گذاشتم زمان درگیری همین کامپیوتر مرا نجات داد. ترکش خورده بود به باطری کامپیوتر و سرعت‌اش کم شده بود.

▪ الان چطور؟ از جلیقه و کلاه ایمنی استفاده می‌کنید؟

ـ جلیقه نمی‌توانم! از کلاه‌های پکلسی گلاس فشرده استفاده می‌کنم. اما دو تا جلیقه دارم.

▪ در کجای جهان بیشترین خطر جانی- امنیتی را حس کردید؟

ـ از لحاظ امنیتی آفریقا خیلی ترسناک است. به خودشان رحم نمی‌کنند چه برسد به خارجی سفیدپوست. وقتی می‌خواهند ساعت مچی شما را بدزدند اول مچ دست را قطع می‌کنند بعد ساعت را می‌برند. اما در خاورمیانه افغانستان، لبنان پاکستان مردم مهربان‌تر هستند!

▪ در کل چند بار به پاکستان رفتید؟

ـ از بدو ورود بی‌نظیر بوتو در ۱۹۸۶. وقتی از تبعید برگشت. در زمان ضیاالحق بود. بعد هم که بی‌نظیر به قدرت رسید و پس از آن نواز شریف.

▪ رابطه شما با بی‌نظیر چگونه بود؟

ـ یک ارتباط صمیمی براساس اعتماد و احترام متقابل. به‌طور کامل رابطه بی‌نظیر با خبرنگاران خوب بود چون سیاستمدار خوبی بود.

▪ شما در زمان ترور بی‌نظیر بوتو در پاکستان بودید؟

ـ در ترور اول که نافرجام ماند حضور داشتم اما بار دوم نبودم.

▪ در ترور اول عکاسی هم کردید؟

ـ بله صبح روز بعد رفتم سراغ بی‌نظیر یک هفته بعد هم یک قرار ملاقات با او داشتم. برای تهیه گزارشی برای مجله Elle که در فرانسه چاپ

می‌شود این مجله مخصوص زنان است. گزارش من شامل عکس و یک مصاحبه بود. بعد آمدم ایران و مجله Vogue پاریس هم سفارش کار دیگری را درباره بی‌نظیر به من داد که متاسفانه ترور دوم اتفاق افتاد. در آن روز به من ویزا ندادند روز بعد هم که ویزا آماده شد مراسم تدفین بوتو تمام شده بود.

چند وقت پیش هم از کف دست بی‌نظیر عکس گرفتم تا به یک کف‌بین نشان دهم اما فرصت نشد...

▪ در چنین مواقعی که تروری صورت می‌گیرد مقامات امنیتی تمام مداخل ورودی را می‌بندد. طرز عمل شما در این مواقع چگونه است؟

ـ هر کشوری ویژگی‌های خود را دارد. زمان جنگ در افغانستان از مرز پاکستان وارد شدم دوبار هم با چادر زنانه رفتم داخل افغانستان. اما در زمان طالبان این کارها را نکردم چون بر طبق قوانین طالبان عکاسی ممنوع بود. اصلا خبررسانی ممنوع بود. من در این موارد اصلا ریسک نمی‌کنم. کار دزدکی و مخفیانه به درد من نمی‌خورد چون حرفه‌ای نیست. یک فرقی هست بین شجاعت و حماقت.

مثلا ساختمان‌های دولتی و مراکز حساس به درد من نمی‌خورند. چون ایجاد خطر می‌کند.

▪ پس نتیجه می‌گیریم که خبرنگار باید سیاست، جامعه و فرهنگ محیط را تاحدودی بشناسد؟

ـ بله باید یک شناخت حداقلی وجود داشته باشد.

▪ شما گزارش‌های اجتماعی زیبایی از پاکستان تهیه کرده‌اید...

ـ یک گزارش مفصل برای مجله Geo کار کردم. از بلوچستان تا سوات هندوکش و پیشاور و وزیرستان. صنعت، طبیعت، جامعه و...

▪ رابطه مردم در زمان تهیه عکس با شما چگونه بود؟ در سرزمین‌های اسلامی برخی مواقع اگر از یک زن عکس گرفته شود دردسرهایی گریبان عکاس را می‌گیرد؟

ـ اگر مخالفتی بشود و بگویند عکس نگیر نمی‌گیرم.

▪ وقتی مردم به عکاس اعتراض می‌کنند بهترین واکنش را چه می‌دانید؟

ـ بستگی به شرایط دارد. اما بهترین راه این است که بدون بحث سریعا محل را ترک کنید نباید مردم را تحریک کرد به ویژه وقتی تنها هستی.

▪ بخش دیگری از سوالات من درباره فلسطین است. شما در فلسطین گروگان بودید؟

ـ بله فقط یک روز.

▪ لطفا ماجرا را شرح دهید.

ـ اسرائیل یکی از مبارزین برجسته فلسطینی را متهم کرده بود که وزیر توریسم (گردشگری) اسرائیل را ترور کرده. دولت خودگردان هم که در منطقه آریحا Jericho زندان داشت این مبارز را دستگیر و به زندان منتقل کرد. دولت فلسطین گفته بود که این متهم را تحویل اسرائیلی‌ها نمی‌دهیم. زندان اریحا تحت مراقبت و پوشش سربازان سازمان ملل متحد بود که آمریکایی و انگلیسی بودند. یک روز اسرائیلی‌ها به زندان حمله می‌کنند و این مبارز فلسطینی را می‌دزدند.

▪ شما آن زمان کجا بودید؟

ـ در شهر غزه. من آن زمان با خبرنگار مجله Elle مشغول تهیه گزارشی درباره زنان حماس بودیم. حماس آن زمان تازه قدرت را در انتخابات به دست آورده بود و در مجلس نماینده داشت. چند پلیس فلسطینی با مراجعه به هتل هشدار دادند که امکان درگیری وجود دارد.

من با یکی از دوستانم که عضو جبهه آزادیبخش بود تماس گرفتم. وی توصیه کرد همکار من که زن بود از هتل بیرون نیاید.

▪ چرا؟

ـ چون کارولین موهایش طلایی و چشمانش آبی است. غزه کاملا ناآرام بود. در بیرون هتل کنار ساحل چند نقاب‌دار را دیدم وقتی به هتل برگشتم ناگهان چند نفر مرا دستگیر کردند و بعد هم چند خارجی دیگر را.

▪ در واقع شما را گروگان‌گرفتند تا اسرائیل آن مبارز فلسطینی را آزاد کند؟

ـ بله. وقتی ما را بیرون آوردند پلیس فلسطین با گروگانگیران درگیر شد. یکی از مبارزین کشته و یکی هم زخمی شد. ما را بردند به نزدیکی‌های شهر رفح حوالی مرز مصر. با مبارزین صحبت کردم و گفتم شما اشتباه کردید چون من به سهم خود خیلی به مردم فلسطین کمک کردم. سپس ما را انتقال دادند به یک بیمارستان و خبرنگاران را جمع کردند که از ما تصویر بگیرند.

▪ خبرنگاران شما را شناختند؟

ـ بله. همه آمدند روبوسی کردند. یک نفر از دوستان من که در جنبش آزادیبخش بود زنگ زد به یکی از گروگانگیرها و گفت: <گوشی را بده آلفرد> او تعجب کرده بود که من با فلسطینی‌ها اینقدر دوست هستم و آدرس دقیق کوچه‌های غزه را می‌دهم. بعد از آن ما را بردند نزد رئیس عملیات. آن مسوول از گروگانگیران پرسید: <اینها کی هستند؟! چرا رفتی ایرانی و فرانسوی‌ها را گروگان گرفتی؟ من به تو گفتم برو هتل پاسپورت‌ها را نگاه کن آمریکایی‌ها و انگلیسی‌ها را بگیر و بیاور.>

▪ آن فرانسوی‌ها چه‌کاره بودند؟

ـ از پزشکان بدون مرز بودند. فرمانده فلسطینی می‌گفت؛ ایرانی‌ها مرتب به ما کمک می‌کنند فرانسوی‌ها هم همین‌طور. یکی دیگر از رهبران جنبش که مدت‌ها پیش در کشتی مهاجران فلسطینی با من هم‌سفر بود وقتی فهمید مرا گروگان گرفتند خیلی عصبانی شد و عذرخواهی کرد.

▪ پس چرا همان لحظه آزاد نشدید؟

ـ نمی‌توانستند به‌سرعت ما را آزاد کنند چون بعد اسرائیلی‌ها می‌گفتند که فلسطینی‌ها ترسیدند. چاره‌ای نبود باید تحمل می‌کردیم. اما حالت گروگان نداشتیم. مذاکرات پلیس، ابومازون و حماس هم آغاز شده بود.

▪ پس گروگانگیری شیرینی بود!

ـ بله من با اکثر گروه‌های مقاومت در ارتباط هستم. اما کارولین همکارم خیلی ترسیده بود و مجبور بودم بچه‌داری هم بکنم(!خنده)

▪ گویا شما فلسطینیان را خیلی دوست دارید؟

ـ بله انسان‌های شریفی هستند. زن عموی خودم فلسطینی است. مبارزاتشان را همواره پیگیری می‌کنم و نگران حالشان هستم. یکی از دوستان صمیمی من که عضو حماس بود در یک عملیات استشهادی شهید شد که نه من می‌دانستم و نه پدر، مادرش.

▪ در طول انتفاضه و قبل از آن عملکرد رسانه‌های غربی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ منظورم رسانه‌های معتبری چون فرانس‌پرس، آسوشیتدپرس، رویترز و غیره است.

ـ رسانه‌ها و مطبوعات کار خودشان را در این زمینه به نحو خوبی انجام داده و می‌دهند. یعنی واقعیت خوب منعکس می‌شود. اما در نظام رسانه‌ای جهان صهیونیست‌ها هم هستند که قدرت‌شان زیاد است و می‌توانند خبرها را تحریف کنند. ولی این کارها موقتی است. آیا فاجعه صبرا و شتیلا را می‌توان سانسور کرد؟ در تحلیل‌ها می‌توانند از اسرائیل جانبداری کنند اما در خبررسانی کسی حرفشان را قبول نمی‌کند.

▪ در برخی موارد مقامات اسرائیلی عکس‌های خبری را تقلبی می‌نامند...

ـ بله. در انتفاضه دوم یک خانواده شامل پدر، مادر و فرزندشان کشته شدند. پاری ماچ عکس این کودک چندماهه مرده را روی جلد کار کرد. صهیونیست‌های فرانسوی اعتراض کردند که این عکس ساختگی است و پدر بچه را کشته. آن هفته ۳۰ درصد از فروش پاری ماچ کم شد. بعد مدیریت مجله دو عکاس را جهت تحقیق به فلسطین فرستاد.

▪ آن زمان شما در فلسطین بودید؟

ـ بله. عکاس این عکس از دوستان من است. جالب این بود که یهودی است. من در رام‌ا... بودم که یکی از این دو خبرنگار حقیقت‌یاب را با گلوله می‌زنند. هنوز هم تحقیقات بر روی این حادثه ادامه دارد. من هم از سوی وزارت امور خارجه فرانسه و پلیس جهت شهادت و توضیح احضار شدم.

▪ لوران ون در استاک عکاس گاما همچنین حادثه‌ای برایش پیش آمد. تحقیقات درباره او هم ادامه دارد...

ـ بله. لوران پایش مجروح شد. دقیقا در همان منطقه‌ای که خبرنگار فرانسوی گلوله خورد.

▪ آیا اینگونه تحقیقات نتیجه‌ای هم دارد؟

ـ خیر. تنها در یک مورد نتیجه داد و آن هم یکی از خبرنگاران زن AP بود که به شدت مجروح شد. به نحوی که دیگر نمی‌تواند باردار شود. همین یک مورد بود که اسرائیلی‌ها مخارج معالجه او را متقبل شدند.

▪ لوران ون در استاک را مطمئنا خود اسرائیلی‌ها زدند.

ـ ارتش اسرائیل از این حجم خبررسانی خسته شده بود به همین دلیل دستور داد که سربازان اسرائیلی خبرنگاران را هدف قرار دهند. ۹۵ درصد خبرنگاران و عکاسان طرفدار فلسطینیان هستند.

▪ چرا توجه بنیادهایی چون ورلدپرس و پولیتزر بیشتر معطوف به عکس‌های جنگی، خشونت‌ها و بدبختی‌های جهان است؟ و چرا خبرنگاران عکاس جنگ اینقدر مهم هستند؟

ـ خیلی واضح است. چون خبرهای مربوط به جنگ یا نقض حقوق بشر ارزش تاریخی و اسنادی دارد. ارزش‌های انسانی مهم است. یک سند تصویری از جنایاتی مثل نسل‌کشی از عروسی یک خواننده یا یک شاهزاده بسیار مهمتر است. عروسی یا میهمانی جنبه تاریخی و اسنادی ندارد. عکاسی از یک قتل‌عام نمونه‌ای است از اشتباهات انسان‌ها که باید درس‌عبرت آینده شود. اما سوال دوم درباره اهمیت عکاسان جنگ، عکاسان جنگ مشهور هستند چون زحمت زیادی می‌کشند و به استقبال انواع خطرات می‌روند. هر کسی نمی‌تواند وارد جنگ شود. در نهایت هم همین عکاسان خبری مشهور فراموش می‌شوند.

▪ قصد ندارید کتابی درباره آثار خودتان در ایران چاپ کنید؟

ـ الان خیلی زود است.

▪ حدود سی سال تجربه عکاسی جهانی دارید باز هم زود است؟

ـ هنوز مشغول کشف کردن هستم.

▪ به آرزوهایتان رسیده‌اید؟

ـ نمی‌دانم. اعتباری را در این چند سال کسب کرده‌ام. مطبوعات جهان مرا می‌شناسند و میراثی از عکس برای آینده باقی خواهم گذاشت.

▪ وضعیت اطلاع‌رسانی و عکاسی خبری در ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

ـ استعدادهای زیادی در ایران است. می‌توانند خلاق باشند. اما مطبوعات که محل اصلی کار عکاس خبری است این رشته را جدی نمی‌گیرند. مطبوعات باید زیاد از عکس استفاده کنند. زندگی عکاس به لحاظ اقتصادی وابسته به مطبوعات است. در ایران فضای زیادی در اختیار عکس قرار نمی‌دهند. نهایتا از روی اینترنت یکسری عکس کپی می‌کنند البته بدون اجازه.

▪ پس بستر مناسبی برای عکاسی خبری وجود ندارد.

ـ بله. بعد هم باید یک رقابت سالم به وجود آید که سردبیران عکس مجلات بین چندین عکاس بالاخره یکی را انتخاب کنند. در حال حاضر شخصی وجود ندارد که در مطبوعات این داوری روزانه را انجام دهد. از طرف دیگر بازاریابی عکس هم در ایران وجود ندارد.

▪ بهترین توصیه شما به عکاسان چیست؟

ـ سبک و شیوه خودشان را پیدا کنند. پراکنده کار نکنند. هرز نروند. اگر مداوم کار کنند بالاخره به خواسته خود می‌رسند.

▪ متشکرم. خیلی خسته شدید.

ـ نه خوب بود. حالا باید دید بعد از چاپ چه از آب درمی‌آید

منبع : روزنامه اعتماد ملی

http://vista.ir/?view=article&id=304459

چند قدم برای داشتن عکس خوب

● قدم اول: بهترین لبخندتان را بشناسید

بااینکه همه لبخندها در یک محل (دهان) ایجاد می شود، اما بعضی از لبخند ها موجی روی صورتتان ایجاد می کند که باعث می شود چشمانتان هم احساستان را ابراز کند. اگر حال و حوصله ندارید و دلیلی هم برای خندیدن یا لبخند زدن نمی بینید، وقتی کسی لنز دوربین را به سمتتان می گیرد، یک لبخند مصنوعی تحویل عکاس می دهید. اگر بقیه آدم های توی عکس، واقعی لبخند زده اند یا می خندند، مطمئن باشید که این لبخند مصنوعی و یخ زده تان حتماً به ذوق خواهد زد.

پس برای اینکه در عکس خوب بیفتید، به عکس های قبلی خودتان نگاهی بیندازید و ببینید که کدام لبخند به صورتتان بیشتر می آید. حتماً موقعیت را در نظر داشته باشید و یاد بگیرید که آن لبخند را تقلید کنید تا هر موقع دوربین هویدا شد بتوانید دقیقاً همان لبخند را روی صورتتان بنشانید.

● قدم دوم: در معرض نور مستقیم قرار نگیرید

مطمئناً در خیلی از عکس هایتان فکر میکنید که تصویر اشکالی دارد که بهتر است از صحنه حذف شود یکی از این اشکالات می تواند اشکال نور باشد. در این قدم برای خوب افتادن در عکس، خاطرنشان می کنیم که باید مطمئن شوید که به هیچ طریقی قربانی نور مستقیم و شدید نشوید. اگر احساس می کنید که پیشانیتان بیش از اندازه بلند است، صبر کنید تا نور مستقیم از روی آن کنار رود.

نور مستقیم، به خصوص اگر از نور خورشید باشد، چهره و حالت شما را تغییر می کند. ممکن است باعث شود صورتتان را جمع کنید یا چشمانتان را ببندید و چنین حالت هایی مسلماً عکس شما را خراب خواهد کرد. نور همچنین ممکن است باعث شود که سرتان را پایین بیندازید و این هم به نوبه خود زیر صورتتان غبغب ایجاد می کند و باعث می شود در عکس بد بیفتید. پس تا آنجا که می توانید سعی کنید در موقعیتی عکس بیندازید که از نور شدید آفتاب خبری نباشد.

● قدم سوم: مستقیم به دوربین نگاه نکنید

برای خیلی از آنهایی که چهره فتوژنیک دارند، هرکاری هم که بکنند دوربین بدی هایشان را خوب و خوبی هایشان را عالی نشان خواهد داد. خیلی دیگر از آنهایی که فتوژنیک هستند هم یاد گرفته اند که طوری عکس بگیرند که همیشه فتوژنیک بیفتند. بعضی هایشان به کمی بالاتر از دوربین نگاه می کنند، ترفند خیلی هایشان هم ساده است: درست از زاویه ای که در آن بهترین شکل را دارند مقابل دوربین می ایستند.

اگر سرها و صورت ها متقارن بودند، این مسئله دیگر وجود نداشت اما واقعیت این است که هیچ چهره ای تقارن کامل ندارد. همیشه یک رخ شما

زیباتر از رخ دیگرتان است.

یادتان باشد که بااینکه این صورت، موها و سر خودتان است، شاید خودتان نتوانید تعیین کنید که کدام رختان زیباتر از رخ دیگر است. پس چرا از دوستانتان سوال نمی کنید؟

- قدم چهارم: چشمهایتان را ببندید و دوباره باز کنید

و آخر اینکه، بعد از اینکه زیباترین لبخندتان را زدید، نور عکس را کنترل کردید و در بهترین رخ تان قرار گرفتید، این حقه قدیمی را هم به کار ببندید: درست قبل از اینکه دکمه دوربین فشرده شود، پلک بزنید. اینکار نه تنها باعث نمی شود که چشمانتان در عکس بسته بیفتد، بلکه در زیباترین شکل ممکن خواهند افتاد.

خلاصه اینکه، این پلک زدن چشمانتان را تشویق می کند که هوشیارتر شوند و وقتی دکمه زده می شود، چشمانی براقتر و زنده تردر عکستان ببینید.

http://tazearoos.blogfa.com/۸۷۰۶.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120026

vista.ir
Online Classified Service

حالت نمایی یا Exprssionism

اکسپرسیونیسم، اصطلاحی که عمدتا در هنر های تجسمی به کار می رود، عبارت از بهره گیری از کژنمایی و مبالغه برای ابراز و متجلی ساختن عواطف درونی هنرمند است. این اصطلاح، در دلالت عام و گسترده اش، می تواند به هر نوع آفرینش هنری اطلاق گردد که بیشتر بر نمایاندن احساس درونی و ذهنی تاکید ورزد تا مشاهده ی عینی و بیرونی. اکسپرسیونیسم به یک تعبیر، تحریف و اغراق آمیز کردن پیکر انسان به منظور بیان احساسات و عواطف شدید است.

اکسپرسیونیسم در عکاسی پیشینه ای طولانی

دارد، مبنای بنیادین آن ارج نهادن به فردیت هنرمند و توانایی حیات درونی او است. که به گونه ای جاندار بیان بصری یافته است.اکسپرسیونیستها بر این باورند که پایه ی آفرینش هنری تجربه ی پرشور هنرمند است و بینندگان باید اثر هنری را بر اساس شدت احساساتی که در وجودشان بر می انگیزد ارزیابی کنند. تاکید آنان بیشتر بر هنرمند است تا بر جهان، و از نظر اکسپرسیونیستها ، شور و شدت بیان از صحت بازنمایی حیاتیتز و اساسی تر است.

عبارت اکسپرسیونیسم در متون مربوط به نقاشی و زیبا شناسی بیش از ادبیات عکاسی رواج دارد. بنا بر این « تصویر گرایی» در عکاسی رایج تر است. و جنبش تصویر گرایی در عکاسی در چارچوب معیار های اکسپرسیونیستی می گنجد. تصویر گرایان عکاسی را هنر قلمداد می کردند و با جهد و تلاشی سخت می کوشیدند مرتبه اش را به پای نقاشی برسانند. تصاویر تصویر گرایانه غالبا با استفاده از عدسی ملایم کننده ، کاغذ بافت دار ، دست کاری با قلم مو، روایت های تمثیلی ، لباس های مخصوص و ابزار و ادوات کمکی پدید می آمدند، و بعضی اوقات هم با چندین نگاتیو کولاژهایی تصویری به وجود می آوردند. بسیاری از تصویر گران مشخصا از نقاشیهای ترنر، ویستلر، دگا و مونه متاثر شده بودند. تصویر گرایی در اواسط دهه ی ۱۹۲۰ روی به انحطاط گذاشت و زیبایی شناسی « مستقیم» به میزان گسترده جایگزینش شد و آ« را تحت الشعاع خویش قرار داد، لیکن توجه نسبت به زیباشناسی و تصویر گرایانه («عکاسی دستکاری شده») بار دیگر در دهه ی ۱۹۷۰ ظاهر شد، و این سنت امروز هم پرتوان و سر زنده ادامه حیات می‌دهد.

منبع: کتاب نقد عکس

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=14481

vista.ir
Online Classified Service

حد و مرز ویرایش کجاست؟

یکی از رایج ترین بحث ها طی چند سال اخیر در بین عکاسان اصالت تصاویر بوده است. این قضیه پی‌آمد استفاده آسان از ابزاری همچون فتوشاپ بوده است که قادر است عکس را طوری ویرایش کند که هیچ ردی از خود به جای نگذارد.

البته عکاسان از ابتدای اختراع این رسانه عکس ها را ویرایش می‌کرده‌اند. مسئله روز این است که این امر به صورتی غیر قابل تشخیص و بسیار ساده درآمده است.

این که عکس ها می‌توانند ویرایش شوند یا نه، مشکل من نیست. به

عقیده من بحث جذاب تر، میزان این تغییرات است. این مسئله‌ایست که هر عکاس به طور روزمره با آن روبروست. این قضیه بیشتر از آن که به نوع مدیوم و بحث عکاسی دیجیتال در برابر سنتی ربط داشته باشد، پرسشی اخلاقی است که عکاسان با آن همواره سروکار داشته‌اند.

• بررسی موردی

فرض کنید که در حال عکاسی از یك منظره هستید و طبیعتی بکر و زیبا را با شرایط نوری عالی در پیش رو دارید. اما درست قبل از این که عکس بگیرید، یك قوطی نوشابه که در سبزه‌زار روبروی شما و در پیش زمینه عکس افتاده، توجه شما را جلب می‌کند.

▪ شما تصمیم می‌گیرید که:

۱) با رها کردن قوطی و بدون توجه به آن عکس خود را بگیرید و همان طور چاپش کنید.

۲) به سمت قوطی رفته، آن را بردارید و از کادر خارجش کنید.

۳) قوطی را زیر شاخ و برگی در نزدیکی مخفی کنید.

۴) موقعیت دوربین را طوری تغییر دهید که قوطی دیگر در کادر شما نباشد.

۵) فاصله کانونی لنز را طوری تغییر دهید که قوطی در عکس شما نباشد.

۶) با نوردهی کمتر، کاری کنید که قوطی در قسمت سایه محو شود.

۷) عکس را با حضور قوطی بگیرید و در مرحله پردازش تصویر، کادر را طوری کراپ کنید که دیگر قوطی را شامل نشود.

۸) عکس را با حضور قوطی بگیرید و در مرحله پردازش تصویر با استفاده از ابزار کلاون (Clone) قوطی را حذف کنید.

۹) با استفاده از ابزار سنتی برنینگ (Burning)کاری کنید تا با تیره شدن پس زمینه، قوطی دیگر پیدا نباشد.

۱۰) عکس را با حضور قوطی بگیرید و روی جایی که قوطی هست، یك خرس قطبی! مونتاژ کنید.

مطمئنم که انتخاب شما نیز یکی از موارد فوق بوده است.

▪ سؤالی اخلاقی که از شما دارم این است که نقطه تعادل چیست؟

کمی راجع به آن فکر کنید، اما قبل از جواب دادن، بگذارید ماهیت سؤال را در نظر داشته باشیم.

▪ ماهیت این سؤال

به نظر می آید بحث ما همانا تقابل هنر و زیبایی‌شناسی در برابر ثبت واقعیت است. اگر مایل هستید که تصویر را طوری ثبت کنید تا نمایش دقیق صحنه باشد – البته تا آن جا که تکنولوژی اجازه می‌دهد – انتخاب ما ناگزیر شماره یك خواهد بود. اگر شما عکاس پلیس هستید و حاضر در صحنه جنایت و عکس شما قرار است به عنوان مدرك جرم به کار گرفته شود نیز انتخاب شما تنها شماره یك خواهد بود.

بگذارید سناریوی دیگری را در نظر بگیریم، فرض کنید که شما طرفدار سلامت محیط زیست هستید و دل‌مشغولی اصلی شما آلودگی محیط زیست است. قوطی را می‌بینید و با هدف نمایش عناصر مضر و آلوده‌کننده، بهترین عکسی را که از عهده اش بر می‌آیید، با حضور قوطی می‌گیرید.

در نهایت فرض کنید که شما یك عکاس هنری منظره هستید که به خلق تصاویری از مناظر زیبای پیش روی خود عشق می‌ورزید. منظور شما به تنهایی خلاقیت هنری در کنار عشق به طبیعت پیرامونی است و می‌خواهید زیبایی آن چه را که پیش رو دارید با دیگران قسمت کنید.

نیازی نیست تا بیشتر به انواع این مفروضات بپردازم، چرا که پاسخ آن ها واضح است. اما حال سؤال پیش روی ما نقطه تعادل و هدف از این کار است. با فرض این که ما عکاس جنایی یا طرفدار محیط زیست نیستیم (گرچه من شخصی را تصور می‌کنم که می‌تواند هردو مورد را شامل باشد)، بگذارید به انتخاب های ۱ تا ۹ نگاهی بیندازیم. شماره ۱۰ تنها برای مزاح نگاشته شده، اما چه بسا که کسی آن را جدی بپندارد.

سؤال این است که آیا تفاوت اخلاقی عمده‌ای بین این انتخاب ها موجود است؟ به عنوان یك عکاس ما حس زیبایی شناسانه خود را با انتخاب محل دوربین، فاصله کانونی و نوع ترکیب بندی به کار انداخته‌ایم. چند نفر از ما تا به حال شاخه‌ای را کنار نزده‌ایم، میزی را جا به جا نکرده یا از

کسی نخواسته ایم تا به سمت دوربین بچرخد؟برنینگ و داجینگ (Burning & Dodging) حدود ۱۵۰ سال است که از تکنیك‌های استاندارد پردازش تصاویر بوده‌اند و رتوش کردن نیز به عنوان قسمتی از پروسه سنتی پردازش عکس پذیرفته شده است. گاه به وسیله رتوش نقاط ایجاد شده بر اثر غبار وگاه چین و چروك صورت را زدوده ایم.

اما این همان جایی است که رتوش برای بیشتر افراد خاتمه می‌یابد. چرا که انواعی از عکاسی هستند که ما به طرز موشکافانه ای از آن انتظار حقانیت را داریم. عکس یك اسب مسابقه ای در حال رد شدن از خط پایان نباید شماره زین اسب دیگری غیر از اسب برنده را نمایش دهد.

اما در مورد زدودن رد یك هواپیما در یك عکس منظره چطور؟ اگر چند دقیقه تامل کنیم خود به خود از بین می رود. چرا نمی‌گذاریم طبیعت همراهی‌مان کند؟ ممکن است بخواهیم یك لکه کوچك در آسمان را مثل ذره ای غبار بزدائیم. اما با بزرگنمایی زیاد ممکن است با یك پرنده اشتباه گرفته شود. آیا ازبین ببریمش؟ چرا که نه؟ آیا با این تقلب زیرکانه و ناچیز (و غیر قابل تشخیص) به کسی ضرری می‌رسد؟ من عکاسانی را می‌شناسم که می‌گویند پرنده آن جا حاضر بوده، پس زدودنش اشتباه است.

برای آن عکاس مغرور پرتره ملالی نیست که چند چین و چروك، با استفاده از فیلتر سافت فوکوس یا تکه پارچه ابریشمی در جلوی لنز از بین بروند. آیا استفاده از ابزار کلون از صداقت کمتری برخوردار است؟ آیا نیت ما مهم است؟ یا نتیجه کار؟

همان طور که مشهود است، مثل خیلی چیزهای دیگر در زندگی، تنوع در سلیقه‌ها بسیار است. چیزی که برای یکی مسلم است، برای دیگری شك بر انگیز می‌باشد. من قصد ارائه راه حل یا پیشنهاد ندارم. به باور من هر کسی بسته به حساسیت‌ها و کاربرد اثرش حد و مرز این قضیه را تعیین می‌کند.

آیا عکس های ما قرار است هنری،مدرك،یا ثبت واقعیت باشند؟ انتظار بیننده چیست؟ وعده پنهان یا آشکار ما به بیننده چیست؟ تصویر ما قرار است در کدام عرصه به نمایش گذاشته شود؟ این‌ها سوالاتی اساسی با جواب‌هایی نه چندان ساده هستند.

در این مورد بیندیشید و موقعیت اخلاقی خود را در این میان بیابید، اما غیرقابل انعطاف نباشید.

▪ کاری که من انجام می‌دهم

در خلال سمینارها و کارگاه‌های عملی، اغلب در مورد جایگاهم در این میان پرسیده می‌شود. از آن جا که می‌دانم این مقاله سوالاتی چنین را در خوانندگان بر می‌انگیزد، دیدگاه خود را چنین بیان می‌کنم.

من عکس‌هایم را به گونه ای خلق می‌کنم تا بینش مرا از جهان به دیگران منتقل کند. خوب یا بد، من نگاه منحصر به فرد خود را دارم. منظور من به نمایش گذاشتن چیزی‌است که پیش روی داشته ام، البته از طریق لنزی که دیدگاه شخصی مرا به نمایش بگذارد و نوعی رنگ آمیزی که سرچشمه می‌گیرد از کوله بار فرهنگی و زیبایی شناختی که شصت سال به سر بردن برروی این سیاره به من بخشیده است.

اگر در هنگام عکس‌برداری کنار من می‌ایستادید، آیا همان چیزی را که من ثبت می‌کنم می‌دیدید؟ ممکن است. در واقع، در طول ۳ سال گذشته کریس ساندرسون کارگردان ژورنال ویدیویی، سایه به سایه ام بوده و از کارهایی که انجام می‌دهم فیلمبرداری می‌کرده است، پس این امکان وجود داشته است. هزاران نفر که مشترك این ویدیو هستند این ها را چهار بار در سال روی DVD های ما دیده اند.

اگرچه سرانجام اساسا باور دارم که عکاسی نوعی کاهیدن است، در حالی که نقاشی نوعی افزودن. یك نقاش کارش را با بومی سفید آغاز می‌کند و هرچه را می‌خواهد که ما ببینیم به آن می افزاید. یك عکاس کارش را با دنیای فیزیکی آغاز می‌کند و با استفاده از ترکیب بندی، انتخاب لنز، و سلیقه‌اش تصمیم می‌گیرد تا ما به عنوان بیننده چه چیزی را ببینیم. در نتیجه، با طرز تفکر من، زدودن قوطی نوشابه با هر کدام از روش های ۹-۱ که مناسب تر باشد، مسئله ای نیست.

شما ناچارید که به این مسائل فکر کنید و خود تصمیم بگیرید تا چگونه با این پرسش روبرو شوید. جواب درست واحدی وجود ندارد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247300

vista.ir
Online Classified Service

حرکت در آثار علی شکری

پویایی هر اثر هنری به حرکت آن بستگی دارد. و هر حرکت اساسا از تغییر در رنگ و نور و ژرفا پدید می‌آید. اختلاف رنگ‌ها چشم را از تونالیته‌ای به تونالیته‌ی دیگر روانه می‌کند. بنابر این، حرکت در عکس از حرکت چشم بر روی اثر پدید می‌آید. خطوخطوطی که به اشیای مفهوم‌دار هم چون خانه، درختان و انسان‌ها می‌انجامد، کندوکاوی‌ست که از نشانه‌های بصری آغاز می‌شود و مجموعا به معنایی هنری می‌رسد. از این رو نشانه‌های اضافی در اثر یا، نشانه‌هایی که از دید عکاس گریخته‌اند و ناخواسته در اثر ثبت شده‌اند به حرکت چشم بیننده آسیب می‌رساند.

نشانه‌هایی که عمدا جریان چشم را در هم می‌شکنند به مفهومی معنادار نمی‌انجامد بل که صرفا در اوج هنرشان یک معما یا پرسش تولید می‌کنند. رگه‌هایی از برف به سوی انبوهی از درختان، خطی روشن از گذرگاه روستاییان به سوی ابرهای در هم فشرده، سایه‌ی درختی که بر پای درختی دیگر نشسته و ستون‌های چوبی که به دریا منتهی شده است، بیننده را در فضایی از تصمیم‌گیری‌ها قرار می‌دهد. اسبی که می‌تازد با اسبی که نمی‌تازد ولی از نقاط طلایی درستی بهره برده است، کم تحرک‌تر است. این نقاط طلایی، نگاه بیننده را به حرکت موضوع فرا می‌خواند در حالی که پاهای چاپار اسب شاید به تنهایی نشان دهنده‌ی این حرکت نباشد.

بنا یا درختی که به وسیله‌ی عدسی وایِد کشیده شده با وجود ایستا بودن‌اش سبب حرکت می‌شود. این کشیدگی نامتعارف وسیله‌ی دیگری‌ست برای نشان دادن حرکت در اثر. زاویه‌ی دوربین از انبوه درختان ردیف شده پرسپکتیوی می‌آفریند که سبب جمع شدن آن سوی درختان می‌شود. چنین حرکت‌هایی باید به مفهومی اشاره کند که منظور اثر است و گرنه، صرفا تجربه‌ای خواهد بود برای عکاسی. در آثار هنری نشانه‌ها دربردارنده‌ی معنااند و معنا نیز به تعبیر اثر یاری می‌رساند. گفت‌وگو از نشانه‌ها اگر به معنا نینجامد تعبیری انسانی نخواهد داشت. روی دیگر سکه این است که، اگر مفهوم مورد نظر عکاس بدون توجه به نشانه‌های پیرامون برگزیده شود، در بردارنده‌ی هیچ سخن تازه‌ای نخواهد بود. ماده‌ی خامی‌ست که هر چیزی در مورد آن می‌توان گفت.

مفهوم در آثار انتزاعی یا طبیعت به راحتی به دست نمی‌آید. غالبا عکاس حس هنری خود را با گرد آوردن نشانه‌هایی که با آن‌ها انس و همراهی

دارد می‌آفریند. به عبارتی، نشانه‌ها را برای مفهوم خود گرد می‌آورد و نه برعکس. بنابر این، آشنایی بیش‌تر او با نشانه‌ها به آفرینش موضوع او یاری می‌رساند. این پرسش تولید می‌شود که: «حرکت» چه مفهومی به اثر او می‌بخشد؟ حرکت خود به خود دارای هیچ مفهومی نیست بل که، به زیبایی اثر می‌انجامد. از دید نقد مفهومی، این گونه زیبایی آغاز آفرینش موضوع است. در آثار طبیعت، حس زیبایی چیرگی زیادی بر اثر دارد. اگر مفهومی هم در زمینه باشد محو این زیبایی مفرط می‌شود. اما، واژه‌ی «تک درخت» مفهومی انسانی بر جا می‌گذارد. «تک» واژه‌ای مفهومی‌ست که اثر را همراهی می‌کند. تأکید بر حرکت در آثار عکاسی همه‌ی مفاهیم انسانی را خالی می‌کند.

در آثار علی شکری حرکت عنصر مهمی قلمداد می‌شود. تلاش او برای ایجاد حرکت ستودنی‌ست. حرکت در مجموعه‌ی کارهای طبیعت او، غالبا از سه نشان تولید می‌شود: خط، رنگ و کشیدگی نامتعارف. خط هم چون مسیر روشن یا تیره‌ای که از زمینه به راحتی جدا می‌شود و چشم بیننده را در مسیرش به حرکت وامی‌دارد. خطوط افقی مفهومی ملایم و خطوط عمودی مفهومی تیز به آثار او می‌دهند. خطوطی که از عمودی به سوی افقی تغییر می‌یابند ملایم‌تر می‌شوند ولی، سایه‌ی درختی که اوریب بر دامن درخت دیگر رسیده با کشیدگی‌اش مفهوم تیزی تولید می‌کند. در برخی آثار، برای به حرکت واداشتن بیننده از تفاوت رنگ‌ها به کارگیری می‌شود: از موضوعی پر کنتراست به سوی رنگ‌های ملایم و روشن. این نشانه در آثار او زمانی‌ست که به موضوع از چشم‌اندازی گسترده می‌نگرد: لایه‌هایی از کوه‌ها که از اختلاف رنگ‌ها پدید می‌آید، چشم را از پایین- دارای جزییات بیش‌تر- به سوی آبی آسمان می‌کشد. چشم از یک لایه با رنگی تیره به لایه‌ای روشن‌تر می‌چرخد و تا لایه‌ی آخر ادامه می‌یابد. ابرها گاه به زیبایی اثر می‌افزاید (ابرهای سفیدِ پرپشت) و گاه همچون نشانی از حرکت برای بیننده القا می‌شود (ابرهای سیروس) و در هماهنگی با موضوعات زمینی به تعبیر اثر یاری می‌رساند.

از کارهای خلاقانه‌ی او از استفاده‌ی عدسی واید به مجموعه‌ی «آلا داغلار» می‌توان اشاره کرد. این کوه‌های رنگی که پشت سر تبریز قرار گرفته است، از رنگ‌هایی ترکیب یافته است که با نورسنجی مناسب و زاویه‌ی درست چهره‌ای شگفت‌انگیز به خود می‌گیرد. انحنای ملایم کوه‌ها و تپه‌ها با رگه‌هایی از رنگ‌های مسی و زرد و سفید منظره‌ای زیبا و دیدنی به یادگار می‌گذارند. او خطوطی از ترک خوردگی‌ها را با رنگ‌های طبیعی کوه‌ها پیوند می‌دهد. این کار هم به حرکت بر روی اثر می‌انجامد و هم ترکیبی زیبا از طبیعت می‌آفریند. زاویه‌ی تابش نور بر این کوه‌ها سبب درخشش رنگ‌های آن می‌شود که با نورسنجی درست او به دست می‌آید.

عکس‌های ایستا و ساکن آثاری هستند که آغازگاه حرکت چشم ابدا روشن نیست. این که این گونه آثار بی‌معنی‌اند، نمی‌توانم دفاع کنم. شاید زیبایی این گونه آثار در جایی دیگر نهفته باشد. اما، یک اصل اساسی شاید مشترک همه‌ی هنرمندان باشد که زیبایی بدون حرکت خدشه‌دار است. این حرکت را مقایسه کنیم با وزن یا آهنگ شعر که سبب حرکت در آن می‌شود. واژه‌ها در شعر به گونه‌ای برگزیده می‌شوند که آهنگ آن واژه‌های دیگر را پیش می‌کشد و سبب ماندگاری در ذهن می‌شود: هر واژه‌ای آهنگی می‌آفریند و هر آهنگ واژه‌ی پسین را پیش می‌کشد. در عکس مستند اجتماعی نیمکت‌ها هم پدید آورنده‌ی حرکت است و هم ارتباط معنی‌داری با مرد/ زن دارد. رنگ نیمکت‌ها در حرکت نگاه تأثیر زیادی دارد که در نهایت به مفهوم اثر هم یاری می‌رساند. ریتم تولید شده در نیمکت‌ها همراستا با حرکت مرد است. نیمکت جای خالی مردی‌ست برای نشستن و اینک هم راستا با او به حرکت درمی‌آید. تصور کنیم اثری را که مرد روی آن نشسته بود. در این صورت، هر دو از حرکت باز می‌ایستادند.

فضای خالی عمدی در عکس سبب تمرکز حواس بیننده بر روی نقطه‌ای‌ست که اهمیت بنیادین در تعبیر اثر دارد. بنابر این، فضای خالی بدون اشاره به اشیای خطی یا نشانه‌های دیداری هم می‌تواند به حرکت بینجامد. همه‌ی نقاط فضای خالی چشم را به سویی می‌کشاند که پدید آورنده‌ی حرکت است. یا این که برعکس. حرکت از فضای خالی به سوی کناره‌ها می‌انجامد. فضای خالی در هر اثر نسبت به نشانه‌های معنی‌دار سنجیده می‌شود: فضایی که رنگ یک‌نواختی در آن دیده می‌شود و نسبت به سطح اثر قابل توجه است.

نشانه‌هایی که برای حرکت لازم شمرده می‌شود، در جهت محتوای اثر است. فضای خالی، فضای سفید نیست بل که، فضای یک‌نواختی از نشانه‌های ثابت است. چشم از بی‌شمار نشان‌های ثابت در پی دو نشان مهم به گردش درمی‌آید و مفهومی می‌آفریند. مانند دایره‌ای که گرداگرد آن بدون ارتباط هندسی با مرکز، مفهومی مرکزگرا در خود دارد. نشان چینی «یین و یانگ» که از سوی نیلز بور فیزیک‌دان دانمارکی به عنوان نشان

خانوادگی برگزیده شده بود، از دایره‌ای پر محتوا ترکیب یافته است. این دایره از دو مرکز تشکیل یافته و فرو رفتن این دو در هم مولد حرکت است: سیاهی درون سپیدی و سپیدی درون سیاهی. نیروهای مخالفی که در دل هم فرو رفته‌اند و هر لحظه جای هم دیگر را اشغال می‌کنند. از نیروی نهفته‌ی این دو ذره انرژی تولید می‌شود که مورد توجه بور بوده است.

«با پدید آمدن اهریمن، حرکت نیز در دنیا پدید آمد و شب ایجاد شد و اهرمین به تباه کردن آفریدگان اورمزد پرداخت و روح خبیث با مخلوقات اورمزد بنای ضدیت را گذاشت... امروزمد منبع روشنایی بی‌پایان و دانای به همه چیز و اهرمین منشا تاریکی بی‌پایان و دانش محدود.» (- صادقی هدایت)

یا چنین تعابیری از فلسفه‌ی اندیشه‌ی ایرانی برمی‌آید که «تضاد» پدید آورنده‌ی حرکت است. هویتی که در تاریکی و سپیدی مستقر است هستی را از سکون به در می‌کند. نیروهایی که بین قطب‌های منفی و مثبت عمل می‌کنند همان‌هایی‌اند که در عکس صرفا از اختلاف رنگ‌ها پدید نمی‌آیند بل که، مسیری می‌آفرینند که در سمت‌وسوی معنای اثر است.

http://vista.ir/?view=article&id=347510

vista.ir
Online Classified Service

خلق خلاقیت

خلاقیت تعریف خاصی ندارد. این انسانها هستند که با نگاه خود توانایی درک و احساس خلاقیت را دارند, همچنین این شما هستید که با نگاهی نو و بهره بری از تکنیک های جدید, خلاقیت را در آثارتان بوجود می آورید.

برای شروع لازم است که با مبانی عکاسی بطور کامل آشنا شوید؛ با برخورداری از دانش پایه عکاسی, مطالعه فراوان, دیدن عکسهای زیاد, تمرین بسیار و در نهایت دوری از کلیشه های فراوان, براحتی می توانید خلاقیت را در آثارتان پدید آورید.

جمله ای قدیمی می گوید که تفاوت عکاس و شخص عادی در این است که؛ عکاس می بیند و درک میکند ولی دیگر اشخاص فقط نگاه می کنند.

آری, عکسهای زیبای عکاسان آماتور(ذوق ورز) به ما ثابت می کند که این افراد, از چیزهایی که ما همیشه می بینیم و بی اعتناء از آنها رد می شویم، با نگاهی جدید و بهره بری از تکنیک های ساده ای چون زاویه دید دوربین, استفاده از سایه ها، دیدن فرمهای زیبا و دادن ریتم به وسیله ترکیب بندی و.... توانسته اند چنین تصاویر زیبا و عمیقی را بوجود بیاورند.

باید این موضوع را در نظر داشته باشید که درنهایت, این شما هستید که تصویری را خلق خواهید کرد. دوربین حق انتخاب ندارد و دارای قدرت تفکر و اندیشه نیست که توانایی درک و اهمیت سوژه هایتان را داشته باشد. تمامی ابزاراتی چون دوربین های متفاوت, عدسی ها, فیلترها و... در دستان شما وسیله اند و اگر دارای بینشی صحیح در رابطه با زیباشناسی اشیاء و افراد نباشید, اگر صاحب چشمانی باز و نگاهی جدید نباشید, تمامی آنها در دستانتان تبدیل به وسایلی بی ارزش خواهند شد.

اکثر عکاسان جوان از ناتوانی در یافتن سوژه جهت عکاسی گلایه میکنند؛ سوژه ها در اطراف شما هستند, در کنار شما. کافیست به اطرافتان نگاهی دوباره بیاندازید....

سعی کنید از تکرار روشهای قبلی خودداری کنید. اضافی‌ها را از کادر خود حذف کنید, قبل از فشردن دکمه شاتر دوربین، سوژه خود را در زوایای دیگری بنگرید. همه چیز را تجربه کنید. از بالا یا پائین به اطراف و سوژه ها نگاه کنید.....

همچنین می توانید خود سوژه هایتان را جهت عکاسی خلق کنید.

سعی کنید زیاد عکس ببینید؛ عکسهای معروف و جذاب عکاسان بزرگ را به خوبی نگاه کنید. اگر شما جای آن عکاس بودید چگونه این سوژه را کادر بندی می کردید؟

در خلوت خودتان عکسها را بوسیله برش دادن, به کادرهای دیگری تبدیل کنید. این روش کمک میکند که در هنگام عکاسی به کادربندی و ترکیب عکسها یتان توجه بیشتری داشته باشید.

اکثر عکاسانی که صاحب تصاویری خلاقانه و شگفت آور هستند از عکسهای دیگر عکاسان برای انتخاب سوژه های خود الهام گرفته اند.

سعی کنید اشکال و طرح هایی مختلف, رنگهایی با تنهای متفاوت, بافت ها و ریتم هایی جالب را در محیط پیرامون خود بیابید و از آنها عکسبرداری کنید.

همچنین می توانید با نورسنجی و نوردهی های متفاوت و یا تغییر گشودگی دیافراگم دوربینتان تصاویر متمایزی را به وجود آورید. بعنوان مثال اگر از سوژه ای در محیط پرنور عکاسی کنید و معیار نورسنجی تان را با نور پشت سوژه تان تنظیم کنید, می توانید تصاویری ضد نور, با فرم هایی جالب را ثبت کنید.

از سایه ها جهت ایجاد بعد سوم در عکسهایتان کمک بگیرید. شما میتوانید در ساعات بعد از ظهر, در کوچه و خیابان, سایه هایی بلند و دراماتیک را بیابید. همچنین می توانید خودتان با استفاده از منبع نور, در منزل, سایه ها را برای سوژه ها ایجاد کنید.

سایه ها باعث به وجود آمدن تنالیته های مختلف شده و بافت سوژه را بیشتر نمایان می کنند, همچنین باعث نشان دادن فاصله ها شده و بعد را بر سوژه القاء میکنند؛ در واقع بعد سوم که همان ضخامت و برجستگی می باشد, توسط سایه ها ایجاد و احساس می شوند.

از سوژه هایی که شما را محبوب خود کرده اند چندین عکس در زوایای مختلف بگیرید.

سعی کنید هرچه را که به ذهنتان میرسد تجربه کنید. شما میتوانید ساده ترین چیزهای ممکن را به تصاویری شگفت انگیز تبدیل کنید. به دنبال حقیقت بوده و با دیدی نو, حقیقت اشیاء و افراد را عکاسی کنید.

تمامی عکاسانی که صاحب تصاویری خلاق و انتزاعی هستند، از حقیقت با نگاهی جدید, تجرید و انتزاع را بوجود آورده اند. همه اینها با تمرین بسیار به نظم در می آید.

شما در صورت باور این جمله که هیچ چیز غلطی در دنیا وجود ندارد, خواهید توانست به ابتکاراتی باورنکردنی دست یابید.

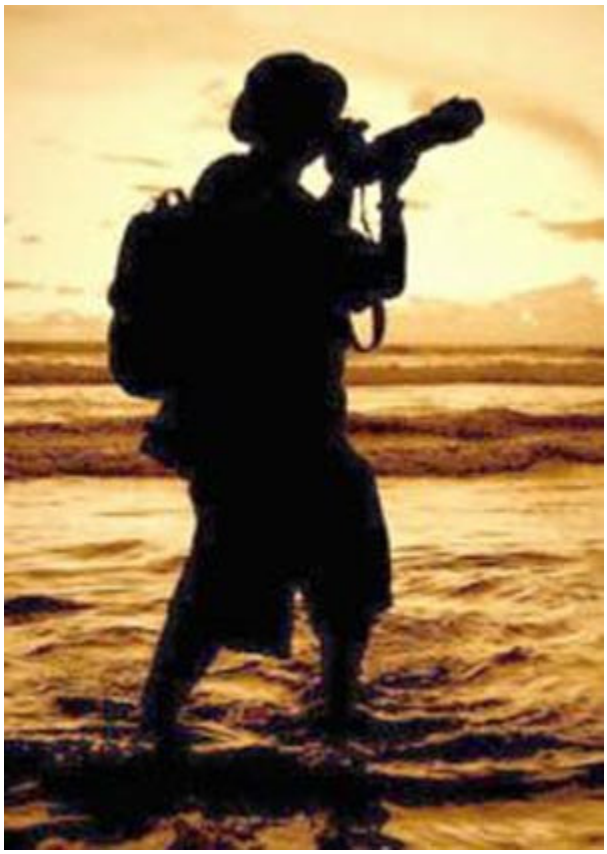
فقط این را در نظر داشته باشید که تجربه، به هیچ وجه هدر دادن وقت نیست.

و در نهایت, خلاقیت در درون شماست. سعی کنید با مطالعه و تمرین بسیار, این مهارت خاموش در وجودتان را شناسایی و بروز دهید.

http://vista.ir/?view=article&id=365736

vista.ir
Online Classified Service

دانستن بدون عکس ممکن نیست



عکاسی بخش مهمی از دنیایی است که در آن زندگی می کنیم. بدون آن روزنامه ها و مجلات هیچ تصویری نداشتند. اینترنت فقط از حروف و علائم تشکیل می شدو سینما و تلویزیون فقط یک رویا بود. بدون عکاسی اغلب تلاشهای علمی متوقف می شد زیرا عکاسی چشم باز علم است. بسیاری از پروژه های تحقیقاتی , ماهوارهای , هواشناسی و اکتشافی که همه آنها به عکاسی وابستگی دارند, تحت تاثیر قرار می گرفتندوبطور جدی با اشکال مواجه می شدند.

این همه به معنی این است که عکاسی در زندگی ما بسیار مهم است و بخاطر اهمیت گسترده اش فرصت های شغلی زیادی نیز در حوزه آن قرار می گیرد. پیش نیاز فرصت شغلی در این زمینه, آموزش و تجربه در سطح وسیع تری از عکاسی است. مثلا کار یک عکاس صنعتی خیلی متفاوت از کار عکاس روزنامه یا پروژه است . یک عکاس معماری باید تا حدودی معماری بداند تا کارش را آگاهانه انجام دهد. می بایستی توانایی درک مفاهیم مهندسی را داشته باشد. عکاسی خود یک شغل نیست بلکه قسمتی از یک شغل است.شغلی که دانش و تجربه را به خدمت می گیرد. امروزه عکاسی فرصت های شغلی بسیاری را در بر گرفته است که هریک در زمینه های تخصصی دارای ارزشهایی هستند: مانند عکاسی چرتره , عکاسی صنعتی , عکاسی مطبوعات و .... کسانی هستند که می گویند مانند تمام تکنولوژی های جدید, عکاسی دیجیتال وارد عکاسی حرفه هی خواهد شد.

عصر جدیدی با تصویر سازی سوپر کامپیوتری که نشانه های آن بوضوح قابل لمس است شروع شده است. واقعیت این است که در عکاسی این تکنولوژی نیست که عکاس را می سازد بلکه این شخص عکاس است که از آن استفاده می کند و نتیجه را دقیق و حرفه هی می کند. تکنو لوژی با تمام مشکلاتش در خدمت مااست , نه علیه ما .

ترجمه ضیاالدین رضائی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۴/۰۲

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120362

vista.ir
Online Classified Service

دختری که در دادگاه صدام عکس گرفت

در عراق وقتی آماده ای که بغداد را ترك كنی، یعنی که واقعاً آماده هستی که بروی. اما من تصمیم به ماندن گرفتم.زمانی که فرمانده تیپ، ژنرال مارك كیمیت به من گفت که من عکاس Pool۱ در دادگاه خواهم بود، از خوشحالی سر از پا نمی شناختم ولی نیم ساعت بعد با دیدن عکاسان جلوی دادگاه کمی دل آزرده شدم. تمام همکارانم به خصوص کارولین کول عکاس لس آنجلس تایمز و برنده جایزه پولیتزر و ریك لوئیس دیگر عکاس لس آنجلس تایمز و تمام عکاسان سرویس های خبری در مقابل من در کنار ژنرال کیمیت ایستاده بودند. یکی از آنها پرسید:

«خب ژنرال، این بار چه کسی عکاس Pool همیشگی است؟»

کیمیت به من اشاره کرده و گفت: «این زن.»

ناامیدی و یأس کاملاً در چهره همکارانم مشهود بود. به هر حال همین بود. یکی از مهمترین لحظات تاریخ عراق بود و هر کسی دوست داشت که این واقعه را ثبت کند.

هر چه به لحظه ورود صدام نزدیك تر می شد، عصبی تر می شدم. میل به انجام یك کار خوب باعث غلبه بر نگرانی ام شد. در آن بعدازظهر پنجشنبه زمانی که به دادگاه رسیدیم، من کاملاً خود را کنترل کرده بودم. این یکی از لحظات نادری بود که برای انجام آن آموزش دیده بودم. مانترایم به سراغم آمد: «فکر نکن که او کیست یا چه کرده است. فقط عکس بگیر، عکس بگیر و عکس بگیر.»مسلماً تکرار این جمله در ذهن بسیار ساده تر از انجام آن در واقعیت است. من تنها ۴۰ دقیقه وقت داشتم تا با وجود مشکلات و موانع مختلف بتوانم در خارج و داخل اتاق دادگاه یك کار خوب از خود بر جای بگذارم. مسئولان دادگاه تا آخرین لحظه نمی توانستند تصمیم بگیرند که من می توانم بیرون از اتاق دادگاه و هنگام آوردن صدام نیز عکس بگیرم یا نه. اما من بالاخره موفق شدم از صدام در حین پیاده شدن از وسیله نظامی عکس بگیرم.دائماً در حال تغییر تنظیمات دوربینم بودم، تقریباً ۲۰ بار تا بتوانم در نور بیرونی شدید بغداد و نور داخلی دادگاه که احتیاج به یك فلاش پرکننده داشت، کار کنم. علاوه بر این بارها از عکاس ارتش و دیگران خواهش کردم تا چند بار از جلوی در عبور کنند تا بتوانم نقطه فوکوس محل ورود صدام را به دست بیاورم.سرانجام پرده ها کنار زده شد و نمایش آغاز شد. مسئولان دادگاه بالاخره تصمیم گرفتند که به من اجازه عکاسی از ورود صدام در محوطه بیرونی دادگاه بدهند.صدام حسین در حالی که توسط دو محافظ قوی هیکل پلیس عراق از دو طرف محافظت می شد و دست ها و پاهایش توسط دستبند و غل و زنجیر بسته شده بودند، به سمت من حرکت داده می شد.وقتی صدام به من نزدیك تر شد، سریع به موقعیت خود در سالن دادگاه برگشتم. او داخل شد. ایستاد و برای لحظه ای با چهره ای سرد دقیقاً به من خیره شد. عصبانیتش را از من و دوربینم احساس کردم و واقعاً فکر کردم که او ممکن است واکنش نشان دهد. او دقیقاً نمی دانست چه اتفاقی دارد، می افتد. در یك لحظه دیکتاتور درنده سابق بسیار حقیر به نظرم رسید.نگهبانان او را داخل راهروی باریکی بردند تا غل و زنجیرش را باز کنند. من وارد اتاق دادگاه شدم. جایی که ۳۴ نفر دیگر در سکوت ایستاده و یا نشسته بودند. صدای جرنگ جرنگ زنجیرها می آمد. در باز شد و صدام حسین وارد دادگاه شد. دو نگهبان او را در جایش نشاندند و در حالی که دستبند و اسلحه شان آماده بود، در دو طرف او جای گرفتند.صدام برای لحظاتی آرام بود. در حالی که چشمانش در اتاق دادگاه به سرعت حرکت می کرد تا تمام کسانی را که در آنجا حضور داشتند تا شاهد حضور او در جایگاه متهم باشند را ببیند. به نظر می رسید که او برخی از عراقی های حاضر در اتاق را می شناخت.یك Pool کوچك رسانه ای در سالن حاضر بود، پیتر جنینگز از ABC، کریستین امانپور از CNN و جان برنز

از نیویورك تایمز. چند دوربین تلویزیونی، یك عكاس ارتش، یك قاضی و دو منشی دادگاه حضور داشتند. صدام بار دیگر به من خیره شد، اما من به گرفتن عكس ادامه دادم.زمانی كه قاضی شروع به صحبت كرد، صدام كم كم برآشفت. او به زبان عربی رئیس دادگاه را به سئوال گرفت. به طور واضحی عصبانیتش داشت به نقطه جوش می رسید. بعدها فهمیدم كه قاضی به او گفت كه او دیگر رئیس عراق نیست، بلكه رئیس پیشین عراق نامیده می شود.او فریاد می كشید: «بوش، بوش.» این تنها چیزی بود كه متوجه می شدم. ولی او نسبت به رئیس جمهوری آمریكا خوشحال به نظر نمی رسید!در پایان دادگاه زمانی كه صدام دادگاه را در غل و زنجیر ترك می كرد، در نظر من مجسمه باشكوه دیكتاتوری بود كه در مقابل چشمان من واژگون شد.كارن بالارد عكاس آمریكایی مقیم واشینگتن در سال ۲۰۰۴ و در ششمین سفرش به بغداد موفق به عكاسی از اولین بازجویی علنی صدام در دادگاه شد. تا پیش از این سفر او یك بار پس از سقوط بغداد به همراه ژنرال تامی فرانكس (فرمانده آمریكا در جنگ با عراق) و بار دیگر نیز در دسامبر ۲۰۰۳ و به همراه دونالد رامسفلد وزیر دفاع آمریكا به بغداد سفر كرد. بالارد برای نشریات معتبری چون تایم، نیوزویك، یواس نیوز اند ورلد ریپورت و پاری ماچ به صورت آزاد عكس می گیرد. جدا از گزارش های سیاسی وی او یك عكاس حرفه ای پرتره است.او از شخصیت های مهم سیاسی همچون «دونالد رامسفلد» و ۹ كاندیدای حزب دموكرات آمریكا در مبارزات انتخاباتی ریاست جمهوری سال گذشته عكس پرتره گرفته است.

در سال ۲۰۰۲ به سفارش تلویزیون ABC برای پرتره نگاری سربازان آمریكایی مدت دوماه را در افغانستان و خلیج فارس سپری كرد.او ماموریت های مختلف عكاسی را در كشورهای هند، ویتنام، چین و كشورهای اروپایی انجام داده است. همچنین او در صد روز اول ریاست جمهوری جورج بوش عكاس رسمی دیك چنی مشاور رئیس جمهوری آمریكا بود.كارن بالارد جوایز مهم زیادی از جمله «بهترین عكس سیاسی سال» را در مسابقه سالانه عكس های كاخ سفید و جایزه دوم بخش مجلات مسابقه Poy «مسابقه ملی عكاسان خبری» را از آن خود كرده است.عكاسی از وقایع مهم سیاسی چون دادگاه صدام حسین برای هر عكاس خبری واقعه ای مهم و به یادماندنی است. در سال های اخیر به علت ایجاد سیستم Pool در چنین حوادثی امكان حضور عكاسانی كه تمایل به پوشش آن را دارند، بسیار كم و یا حتی امكان پذیر شده است. در این میان در بیشتر اتفاقات مهم دنیا همچون دادگاه صدام نیز عناصر زیادی در انتخاب عكاس Pool دخالت دارند كه مهمترین آنها روابط دوستانه، مسائل سیاسی و امنیتی، نوع و ملیت رسانه و حتی ملیت عكاس است. كارن بالارد اگر چه عكاس شناخته شده ای در واشینگتن است، اما موفقیت وی برای حضور در دادگاه تنها به واسطه كار حرفه ای او نبوده است و بیش از هر چیز آشنایی او با ژنرال كیمیت فرمانده وقت آمریكایی در عراق و روابط خوبش در وزارت دفاع آمریكا موجب چنین موفقیتی شده است. همان طور كه در بیوگرافی او نیز می خوانید، او به طور كلی روابط خوبی با چهره های سیاسی آمریكا، كاخ سفید و پنتاگون دارد و مدت ها نیز عكاس رسمی «دیك چنی» بوده است.

عكاسان خبری حتی عكاسانی كه از معروفیت جهانی برخوردارند برای پوشش برخی از رویدادهای مهم سیاسی حق انتخاب ندارند. حضور گسترده عكاسان در سراسر دنیا و ازدیاد روزافزون آنها موجب شده است تا مسئولان سازمان های مختلف مانند سازمان ملل و دفاتر رسانه ای ریاست جمهوری یا نخست وزیری كشورهای مختلف برای كنترل برنامه های رسمی خود از تعداد محدودی عكاس در سیستم Pool استفاده كنند.با نگاه كوتاهی به متن خاطره بالارد از روز دادگاه صدام می توان به اعتماد به نفس بالای او پی برد كه برخی مواقع این اعتماد به نفس به خودخواهی تبدیل می شود. بالارد با چنین روحیه ای توانست از اولین حضور صدام در یك دادگاه عراقی عكاسی كند. عكس هایی كه در شرایط خاص و حساس چنین دادگاهی از كیفیت مطلوبی برخوردار است و یك پوشش كامل خبری از این واقعه مهم دنیا است.

پی نوشت:

۱- :Pool در برنامه های خبری مهم برای جلوگیری از ازدحام، تعداد محدودی عكاس، فیلمبردار خبرنگار برای Pool انتخاب می شوند تا مراسم را پوشش دهند كه این عده موظف هستند عكس، فیلم و خبر خود را به طور یكسان به همه بدهند.

ترجمه و تالیف: بهروز مهری

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=212573

در جستجوی ِمعنا

هنرمندانی که به نوعی پدیدآورنده ی یک اثر هنری هستند، هنگامی که به مفاهیم می پردازند، جدا از ارائه ی اثری فیزیکی و مادّی سعی می کنند خود را از محدودیت هاو خصائص مادّی اثر رها کنند و با ذهنی سیّال و منتزع از واقعیت موجود به جهانِ غیرمادی نقبی بزنند و اندیشه های خود را در تکمیل اثر خود بیان کنند. موضوعاتِ ذهنی آثار هنری فرصت بیشتری را در کشفِ رازهایِ معنوی به مخاطب می دهد، در این آثار هنرمندان فارغ از نیازهای مادی و طبیعی به ماوراء می اندیشند و بر روح، احساس و تفکر مخاطب تأثیر می گذارند. در بسیاری از هنرهای تجسمی که بازآفرینی رکن اساسیِ تولید اثراست، چنانچه تامّل و تعمّقی در ارائه بیان معنا و در قالبِ تکنیکی منسجم صورت نگیرد، اثر خلق شده بی روح می نماید و مخاطب را از رسیدنِ به محتوا و پیام اثر و همچنین درک آن بازمی دارد .

برای شناخت معنا درآثارهنری خیلی لازم نیست پیچیده فکر کنیم، همینکه بتوانیم جهان و اجسام مادّی را در ترکیبی عارفانه و عالمانه در جهت رسیدن به مفاهیمی که ادراکی هستند ، ارائه کنیم به معنا پرداخته ایم.

گونه ی پرداختن به برخی اشیاء و فرم ها در آثار هنری آنچنان از واقعیت دور می شوندکه از حیطه ی مادیّت خارج می شوند و بار معنایی به خود می گیرند، ، به نیاز درونی پرداخته، به انتزاع می رسند و تأثیری متفاوت از حضور مادی خود می گذارند. این آثار در مخاطب احساسی را بیدار می کند، به نیاز روحی اش پاسخ می گوید و یا حتی ممکن است خاطره ای را در ذهنش متبادر سازد.

همه ی هنرها به طور یکسان نمی توانند در موضوعات حسی اثر گذار باشند ولی هنرهای تجسمّی، موسیقی و ادبیات به طور کلی امکان وارد شدن در حوزه های معنایی و انتزاعی بیشتری برای هنرمندانشان مهیّا ساخته اند.

در هنر اسلامی که عمیقاً بر صورت و معنا تاکید شده است، صفات جمالیه و جلالیه تجلّی یافته است که عناصری در صورت و اجزاء رهنمونی به سوی کل ، معنا و بیان فرا تری است، عناصری همچون انسان ، طبیعت و اشیاء در جمال شکل عینی پیدا می کند و با یافتن معنا متعالی می شوند ، به جلال می رسند و بر روح آدمی تاثیر می گذارند . در اثری که با این زبانِ بیانی ارائه می شود ،شما دیگر نمی توانید برداشتی مادّی داشته باشید، چیزی که به طور مشخصً دارای حجم و وزن فیزیکی باشدویاتوسط ابزاری اندازه گیری و مقایسه شود.

در هنرهای مختلف تلاش می شود در کنار بازآفرینی عین به عین ، بیان مکنونات قلبی و روحی هم جایی درآثار داشته باشند ودر بیان یک موضوع عناصر مادّی و غیر مادّی دست به دست هم دهند تا مخاطب را به درک یک معنا رهنمون سازند.

پرداختن به یک موضوع روحانی نیازمند استفاده از یک زبان بیانی و معنایی در هنر است . این زبان تعریف مشخص و مطلقی ندارد و برآیند دیدگاه

ها ، ساختار، سبک و انتزاع است.

اغلبِ موضوعات در عکاسی عینی هستندو همهٔ ما این عینیات را خارج از دریچهٔ دوربین می بینیم، اما بدون هیچ هماهنگی بین اجزاء، ساختار ، ترکیب ویا نقطهٔ دیدی متفاوت ، و این نگاهِ هنرمند است که با درکی عمیق و با تلفیقی از ذهنیّت ، دانسته هاو تفکّرات خود به بیان و برداشتی ذهنی و غیرمادّی می پردازد. از آنجا که عکاسی آفرینش و بازتولید مجدد واقعیّت است نه یک رونوشت یا تصویر عین به عین، لذا حقیقتی نهفته را با خود به همراه دارد که پیامی درونی است و معنای آن را بیان می کند. بسیاری از تصاویر می توانند به دلیل موضوع قابل لمسشان برداشت معنایی و درک نزدیکی داشته باشند.

« سوزان سونتاگ »از صاحبنظران هنر عکاسی اعتقاددارد ، عکس ها بعنوان اسنادی که واقعیتِ موجود را به تصویر می کشند، عناصری زیبا شناسانه رابه مخاطب منتقل می کند و اوست که با دریافت و ادراکات ذهنی اش آن را می فهمد ودرک می کند.

یک عکس رنگی مبتنی بر فرمهای ظاهری و عناصری که در هم تنیده شده اند ، در ابتدا مخاطب را مجذوب رنگها ،فرم ها و اشکال و عناصر می کندکه در چینشی دیداری و هنرمندانه به خدمت گرفته شده اند ، لیکن در یک بیان ثانویِ زیبایی شناسانه بار معنایی به خود می گیرد که ورای واقعیّت و عینیّت موجود است و آن را از وجود مادی اش خارج می کند. در عکاسی این زیبایی های بصری، عناصر، رنگها، اشیاء، اندازه قاب ، سیاه و سفید یا رنگی بودن آثار نیست که در ذهن بیننده می ماند بلکه برداشت او و برآیند عناصر ارائه شده در اثر است که بر معنا دلالت می کند.

بسیاری از رنگها ارزشهای معنایی و تاثیر گذاری خاص خود را دارند. همانگونه که رنگهای گرم و سرد بر انسان تاثیر دارد و می تواند به او آرامش دهد و یا او را به تحرک وادارد ، رنگهای تیره نیز نشانه ای از شادی و شادمانی ندارند و رنگ قرمز نیز نمی تواند تاثیری اندوه آور داشته باشد، لیکن استفاده ی صحیح وآگاهانه و درک معنایی از رنگها یا هر عنصر تاثیر گذار مادّی دیگری موجب می شود یک هما هنگی میان معناومحتوا با دیگر عناصر بوجود آورد که آن را ماندگار می کند.

« آموزگاران معنوی جهان » لقبی است که« مایکل تی اچ سدلر» از محققین هنر به هنرمندان داده است ، او هرگونه تلاش برای به تفاهم رساندن جامعه و هنرمند برای گسترش توان جامعه در درک آرمان های هنرمند را مورد توجه قرارمی دهد. لذا هنرمندانی که به جای پرداختن به واقعیت های بیرونی در تلاش هستند با تقویت و نظم بخشی به حسِ درونی خودآثاری معنوی ارائه نمایندر واقع ذهنِ جستجوگر مخاطب را نیز به چالش می کشند تا در یک رویارویی رازهای نهفته در حیات بشری را کشف کنند. هنرمندان چون با روح انسانها سر و کار دارند رسالتی بر دوش دارند و کوشش آنها در راه کمال اندیشه انسانی است. آنان با خلق فضایل معنوی موجب پالایش روح انسانی می شوند. ارائه زیبایی در آثار هنری برگرفته از نیاز درونی هنرمند است ودر این راستا لازمه موفقیت در این حوزه خودشناسی است. هنرمندان باید قبل از اینکه در اندیشهٔ انتقال تفکری به جامعه باشندبه خود شناسی درونی بپردازند، چون هنرمند با غذای روح مخاطب سرو کار دارد. تعمق ، تفکر و مطالعه در خودشناسی برای درک هویت انسانی و غور در معنا از لازمه های توجه هنرمندان در رسیدن به بیانی غیرمادی است که در ابتدا بایستی برای خود مهیّا کنند .

همهٔ موضوعات ذهنی ابتدا کنکاشی با خالق اثر ایجاد می کند و افکار و احساسات اورا مدتها به خود مشغول می دارند. ذهن هنرمند همیشه درگیر عوامل بیرونی و درونی است و سعی دارد در بازنمایی یا آفرینش هنری آنچه افکار اورا معطوف یک محور می کند بعنوان سرچشمه ای جوشان برای بیانِ هنری آن را صیقل داده و در یک اثر هنری به عینیت در آورد.او در جستجویِ معنا سعی کند محتوا را به آثارش بیفزاید و اینگونه است که اثرش ماندگار و جاودانه خواهد شد .

این نکته بدیهی است که فرم و محتوا همچون دو بال پرنده مکمل هم هستند. از فرم وشکل بعنوان ظرف و حالتی برای بیان باطن اثر که معنا است بهره گرفته می شود که این ظرف در مکاتب و هنرهابه اشکال مختلف بروز و ظهور داشته اند که در این مورد « واسیلی کاندینسکی » از برجسته ترین صاحبنظران دنیای هنر می گوید:" روابط در هنر لزوما روابط فرم ظاهری نیستند بلکه مبتنی بر تفاهم درونی معنا می باشند." او اعتقاد دارد همانگونه که موسیقی دانان رها از دنیای مادی اند، دیگر هنرمندان هنر های تجسمی نیز نباید در بیان معنایی آثارشان به دنیای مادی وابسته باشند.

بیننده پس از دیدن هر عکس ، مطالعه یک کتاب یا دیدن یک فیلم یا هر اثر هنری دیگرذهنش برای لحظاتی ، ساعاتی و شاید روزها درگیر می شود و این تاثیر فقط بعد مادّی و عناصر فیزیکی اثر نیست چون ارتباط فیزیکی مخاطب با اثر فوق قطع شده است بلکه برداشت و وجه معنایی و درونی است که در مخاطب برانگیخته شده و ذهن او را مدتها به خود مشغول می کند .

http://vista.ir/?view=article&id=343007

vista.ir
Online Classified Service

دست در مقام سوژه

تصویر از لب‌های هنرمند، دست راستش و نوشته‌هایی که به نظر می‌آید پشت دست را پوشانده تشکیل شده است. نوشته‌ها به وضوح قابل خوانش‌اند و به نظر می‌آید قطعات شعری باشند که به صورت منقطع به انگشتان نگاشته شده است.

به هرحال با کمی دقت در رابطه‌ی میان متن و عکس می‌توان به سادگی پی برد که نوشتار در سازوکاری ثانویه به تصویر اصلی اضافه شده است. اما کدامیك به دیگری تقدم دارد؟ در نگاه اول به نظر می‌آید تصویر به متن مقدم است چرا که بدون تصویر عکاسانه متن در در سطح یك «واژه نگاشته»(۳) باقی می‌ماند. اما با کمی تأمل به ارتباطات عمیق‌تری بر می‌خوریم که گسست میان متن و عکس را غیرممکن می‌سازد. دستی که بر روی لب‌ها قرار گرفته به صورت نشانه‌ای شناخته شده در غرب و شرق (خاصه ایران) حاوی معانی گسترده‌ای است.

در نگاره‌ی مشهور به نگاره‌ی برجسته‌ی خزاند که زمانی در مرکز نگاره‌های بزرگ پلکان شرقی آپادانا قرار داشته و اکنون در موزه‌ی ایران باستان نگهداری می‌شود. داریوش شاه را در حال پذیرش هیئت نمایندگان می‌بینیم که پیش‌تر از همه فرنکه قرار دارد.

فرنکه رئیس تشریفات و بالاترین مقام اداره‌ی دربار هخامنشی محسوب می‌شود. تصویر فرنکه به صورت نیمرخ و در برابر شاه به نمایش درآمده که دست راست‌اش را بر لب‌ها گذارده. این حالت رسمی که به گفته‌ی پرفسورهاید ماری کخ شاید مانعی برای رسیدن نفس فرنکه به داریوش باشد. یا به هر دلیل دیگری نشانه‌ای از احترام در برابر شاهنشاه است و در نگاره‌های دیگر نیز تکرار شده است. حال همین حالت دست راست را در نگاره‌های سده‌های میانه پی می‌گیریم. در نمونه‌هایی از این دست که تا دوران فیرست‌ها نیز ادامه یافت. چنین حالتی نشانه‌ی شگفتی در

برابر نیروی عظیم یا حادثه‌ای روحانی به شمار می‌آید.

فرم دست در صورت کلی‌اش فارغ از محل قرارگیری آن نسبت به صورت نیز از سمبل‌های بسیار آشنای فرهنگ اسلامی است. نشانی که در فرهنگ تشیع به «دستك» یا «کف» می‌شناسیم. نشانه‌ی دست بریده‌ی ابوالفضل العباس(ع) است که در مقام سمبلی از واقعه‌ی عاشورا قرن‌ها است که ساخته می‌شود. این نشان که اغلب از جنس برنج ساخته می‌شود در فضای منفی خود نوشتاری را به همراه دارد که در مرکز آن نام «عباس» قرار گرفته است یا چیزی از همان دست که بر پشت دست نشاط دیده می‌شود.

اکنون با تاریخچه‌ای از فرم دست به صورت کلی و نحوه‌ی قرارگرفتن آن نسبت به صورت هنرمند می‌توانیم نسبت‌های تازه‌ای را میان تصویر و مفاهیم ذکر شده پی‌گیری نماییم. آنچه به نظر می‌رسد این است که چنین خوانشی از اثر در راستای خواست هنرمند باشه چرا که با قرار دادن این مجموعه از روابط بینامتنی در اثر، شیرین نشاط مسیری آگاهانه فرا روی مخاطب می‌گشاید تا مخاطب نیز به تأویلی مشخص از اثر دست یابد. لیکن درباره‌ی اشعار نوشته شده که با دبیره‌ی معرب نگاشته شده‌اند و مفاهیمی عاشقانه همراه دارند تضادی موجود است. که این پرسش را پیش می‌کشد؛ آیا چنین نوشتاری در اثر قابل خوانش است یا نه؟

بدیهی به نظر می‌رسد که نوشتار موجود برای مخاطب فارسی زبان یا آشنا به زبان فارسی، به وضوح قابل خواندن است. اما آیا توان خوانش متنی که در قاب قرار گرفته به خودی خود کافی است تا آن متن مورد خوانش قرار گیرد؟ در سنت هزاران ساله‌ی واژه نگاری(۴) حروف واژه‌ها بارها فارغ از کارکرد القا معانی و در مقام ابژه‌ای تجسمی ظاهر شده‌اند. مانند آنچه که در خوشنویسی سیاه قلم ایرانی و یا منت شو ((Shu): خوشنویسی ژاپنی) به چشم می‌خورد. با توجه به حجم مخاطبان نشاط که از فرهنگ‌های مختلف آمده‌اند- البته این استدلال کاملاً سطحی است.

اریکو و از سوی دیگر عدم تداوم فضایی در متون نگاشته شده که در مجموع جمله‌ی خاص نمی‌سازند (مثل: کسی به باور کند که باغچه دارد می‌میرد قلب...). این تعیین را تقویت می‌کند که نوشتار موجود در اثر کاملاً در مقام عنصری تصویری بوده و اگر هم اشاره‌ای به نوشتار می‌نماید این اشاره در جهت ارجاع به سنت‌های اسلامی صورت گرفته است و چیستی معنایی نوشتار خودبه‌خود ناقد اهمیت فرض گردیده. بدین معنا که تك‌تك کلمات در سطحی همسان با نقوش تذهیبی حاشیه کار کرد می‌یابند.

- از نقطه نظر فمنسیتی

آثار شیرین نشاط از نقطه نظر تمایز میان زنان و مردان و همچنین به جهت نقد نگاه موسوم به نگاه مرد سالارانه، به صورتی کاملاً گریزناپذیر در محدوده‌ی فمنیسم می‌گنجد. جان برجر(۵) در کتاب درباره‌ی نگریستن دست به توصیف و بررسی این نوع نگاه می‌زند و به عنوان نخستین کسی که به بررسی این موضوع می‌پردازد نام‌آور می‌گردد.

و پس از آن ترکیب «نگاه خیره‌ی مردان» بدل به ترکیب معناداری را تعریف مشخص می‌گردد. آنچه ادبیات مردسالارانه را در سطح بصری گسترش داد از دیدگاه به جر و بسیاری از متفکران پس از وی، سنت تصویرگری و نقاشی غرب بوده و هست. زنان برهنه که در حالتی تصنعی در برابر چشمان نقاش و در سطحی کلان‌تر در برابر مخاطبان بی‌شمار، خود را به نمایش گذاشته‌اند. از دیدگاه متفکران فمنیست محصول فرهنگ ردسالارانه و «نگاه خیره‌ی مردان» هستند. بدین معنا که عریانی دلبرانه‌ی زنانه نیز حاصل کارکرد ادبیات مردانه‌ی جامعه است. این نوع نمایش پیکره‌ی زنان، فرهنگی را می‌سازد که نتیجه‌ی عملی آن زدایش زنان از حوزه‌ی تفکر و خرد ورزی است.

لورامالوی (۶) این نظریه را در ساختار زیبایی شناختی فیلم بررسی نمود و پی به ترکیب‌بندی‌های مردانه‌ی برد که در نهایت موقعیت مرد را در قاب برجسته‌تر نشان می‌دادند. و متفکران دیگر آن را در حوزه‌های دیگر هنر پیگیری کردند.

در مجموع آرمان این دسته از متفکران فمنیست بر پایه‌ی برابری بازنمایی تمامی ابژه‌ها- اعم از مردانه یا زنانه بود- نهاده شده بود. اما بسیاری از هنرمندان از این تعادل تجاوز کردند و به سمت نوعی تلافی جویی پیش رفتند که زنان را جنسی بدتر به شمار می‌آورد و یا مراتب اعمال ظلم علیه آنان را به نمایش می‌گذاشت. آثار شیرین نشاط در این حوزه قابل بررسی‌اند. نوعی برخورد او با زنان در مقایسه با مردان به صورتی صریح سمی

در تلاش در تلافی جویی تاریخی دارد. زنان نشاط با حضور مقدمشان در برابر مردان بی‌هویت قرار می‌گیرند. زنانی که به سوی دریا می‌روند و مردانی که اسیر دیوارها هستند. و یا پسر بچه‌ی عریانی در کنار زن پوشیده در چادر. این‌ها نمونه‌هایی از رویکردهای افراطی نشاط محسوب می‌شوند که از دیدگاه نگارنده آثار هنرمند را بیش از حد ایدئولوژیك و شعاری می‌سازند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240978

vista.ir
Online Classified Service

دنباله دار دیجیتالی

● تکنیک های جدید عکسبرداری از اجرام آسمانی

از اواسط ژانویه تا اواسط فوریه آسمان میزبان فرمانروای بی چون و چرای خود بود. هرچند این حاکمیت زیاد به درازا نینجامید، ولی حامل تجربیاتی بود که ما را برای میزبانی بعدی مهیا می کرد.

اگر در اینترنت به دنبال عکس های گرفته شده از دنباله دارهای بین سال های۱۹۹۷ تا ۲۰۰۷ بگردید، قطعاً متوجه خواهید شد که بعد از سال ۲۰۰۱ بیشتر عکس ها توسط ابزار دیجیتالی تهیه شده اند.

از همین موقع دوربین های دیجیتال جدیدی موسوم به اس ال آر وارد بازار شدند که مانند دوربین های مکانیکی معمولی قابلیت تعویض لنز داشتند، ولی با وجود تمام پیشرفت ها همواره یک مورد توجه منجمان آماتور را به خود جلب کرده و آن چیزی نیست جز قیمت های سرسام آور که بر آمدن از پس آنها از عهده هر آماتوری بر نمی آمد. ولی رفته رفته با فراگیر شدن این دوربین ها و ابزار دیجیتال، نه تنها از قیمت شان کاست، بلکه ویژگی های مورد نیاز این قشر از عکاسان نیز مورد توجه شرکت های تولیدکننده قرار گرفت، مثلاً عکاسی با نوردهی بلند مدت هرچند با محدودیت باتری روبه رو است ولی امکان پذیر است ، یا در دوربین های نسل جدید نویز کمتری در عکس ها ایجاد می شود.

با آغاز قرن بیست و یکم، این تلاش شکل جدیدی به خود گرفت و عکاسان نجومی به خواسته های خود نزدیک تر می شدند و دوربین هایی تولید شد که قابلیت نصب روی سه پایه را داشتند یا از درون چشمی تلسکوپ عکس می گرفتند.

با ایجاد این قابلیت ها عکس هایی که با میدان دید باز و از انبوه ستارگان گرفته می شد، از چرخه اعتبار خارج شد. عکاسان زیرک به فکر عکاسی از مناظر اعماق آسمان افتادند و با انطباق عکس ها با کامپیوتر و با نوردهی های متفاوت، مناظر بدیعی را خلق کردند. نکته جالب این نوع عکاسی امکان استفاده از نوردهی های کوتاه مدت بود که نیاز منجمان به استفاده از موتور های ردیاب دقیق و همراهی دستی موتور در حین عکاسی را بر طرف می کرد و از کیفیت عکس هم نمی کاست.

در مورد دنباله دارها نیز باید گفت که تنها تعداد محدودی از آنها به درجه یی از روشنایی می رسند که با چشمان غیر مسلح رویت شوند. مثلاً در فاصله بین آخرین درخشش هیل باپ تا ظهور مک نات هیچ دنباله داری آن قدر پرنور نشد که توجه اذهان عمومی را به خود جلب کند یا در صدر اخبار قرار بگیرد. اما در این بین دنباله دارهای کم فروغی مانند لی نییر، نیت، ماخولز و سوآن آسمان را جولانگاه خویش قرار دادند تا فرصتی باشد که منجمان عصر دیجیتال به آزمایش ابزار خود روی این پدیده ها بپردازند که خوشبختانه نتایج شایان توجهی داشته است.

طرفداران سی سی دی دریافتند که می توانند از روشی مشابه آنچه برای عکاسی اعماق آسمان استفاده می کردند بهره بجویند، یعنی با گرفتن تعداد زیادی عکس از یک منظره قادر به آشکار کردن ستاره های پس زمینه، آن هم به صورت نقطه یی باشند. این در حالی است که امکان ادیت روی هر فریم هم وجود دارد و مثلاً می توان از تصاویر کدر یا مات صرف نظر کرد. همچنین افرادی مثل ریچارد بنیون از کالیفرنیا یا برنارد هابل از استرالیا با استفاده از نرم افزارهای خاص، روش های دیگری را برای ثابت نگاه داشتن اجرام ایجاد کرده اند که بعضی از این نرم افزار ها به شرح زیرند.

MaxIm DL www.cyanogen.com

CCD soft www.bisque.com

CCDStack www.ccdware.com

آنان با استفاده از این برنامه ها دو عکس از یک منظره را بر هم منطبق و نقطه اصلی این انطباق را دنباله دار تعیین می کردند و به تبع آنها دیگر اجرام پس زمینه هم روی یکدیگر افتاده و منطبق می شوند. از دیگر برنامه هایی که این قابلیت را در اختیار کاربر می گذارد فتوشاپ است که می توان با جدا کردن دنباله دار از یک عکس آن را روی عکس دیگری چسباند و با «لایتن بلند» واقع در بالای نوار ابزار آن را واقعی تر جلوه داد.

● از CCD تا CMOS

در دورانی که منجمان مشغول استفاده از ابزار جدید و خارق العاده خود بودند، سنسورهای جدیدی وارد بازار شدند که مکمل اکسید فلز نیمه هادی یا به اختصار سی موس نام گذاری شدند. این آشکارساز ها به مراتب ارزان تر از مشابه های قبلی خود بودند، ولی وقتی در سال های ۱۹۹۰ عرضه شدند، حساسیت بسیار پایین و نویز بالا داشتند و بنا بر این به سرعت از چرخه تولید خارج شدند. با پیشرفت صنعت و ادامه آن پروژه در حد تحقیقات، سازندگان این اشاره گرها بر آن شدند تا از فاز دوم طرح پرده برداری کنند.

این اتفاق انقلاب دوباره یی را در سال ۲۰۰۴ باعث شد و جمع زیادی از عکاسان را شیفته خود ساخت و تنزل شدید قیمت ها را نیز باعث شد. آرایش پیکسل ها به سرعت منظم شد و این روند تاکنون ادامه داشت. بزرگترین تفاوت ایجاد شده برای منجمان آماتور ابعاد جدید سنسورهای اس ال آر بود که می توانست تا اندازه حلقه فیلم های معمولی و۳۵ میلیمتری بزرگ و دقیق باشد و همچنین به ثبت رنگ های واقعی ستارگان در طول موج های مختلف بپردازد.

● امامک نات

تمام این پیشرفت ها تنها زمانی توانایی عرض اندام داشت که عکاسی از یک جرم کم نور یا یک دنباله دار کم فروغ عکس قرار می گرفت. ولی با ظهور مک نات تنها چیزهایی که برای یک عکس مورد نیاز بود آسمان تاریک، میدان دید باز، سه پایه و یک منظره بکر و دست نخورده بودند. در اواسط ژانویه که این پدیده به روزهای اوج خود نزدیک می شد و هر روز در افق غربی به خورشید نزدیک تر می شد، فرصتی پدید آمد تا دوربین ها و عکاس ها قابلیت های خود را به معرض نمایش بگذارند و این زمانی بود که همه فهمیدند دوربین های مکانیکی با حفظ قابلیت های خود نباید به طور کامل کنار بروند. آری، با ظهور مک نات اولین دنباله دار عصر دیجیتال هم درخشید و به اعماق سامانه خورشیدی ما برگشت و فرصت مناسبی ایجاد کرد تا هر کس آموزه های خویش را به ورطه عمل بکشاند.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=266332

دندانه دار شدن تصاویر دیجیتالی بخاطر چیست؟

معنی لغوی آلیاسینگ (Aliasing) در انگلیسی "نام مستعار" یا استعاره است، ولی وقتی در مورد تصویر سازی دیجیتال بکار برده می شود، به مفهوم یک اثر مصنوعی ناخواسته در تصویر است که باعث افت کیفیت تصویر می‌شود. منظور از آلیاسینگ دندانه‌دار شدن یا پلکانی شدن لبه های تصویر در عکسهای دیجیتالی است. از این به بعد آلیاسینگ را دندانه‌دار شدن تصویر می نامیم.

دندانه‌دار شدن پدیده‌ای است که ممکن است در مورد هر وسیله ای که با نمونه‌گیری از اطلاعات سروکار داشته باشد روی می دهد و به نوعی، تداخل الگوها محسوب می‌شود. این پدیده بیشتر در جایی روی می دهد که نسبتی بین نرخ نمونه گیری (دراینجا تعداد پیکسلهای نمونه‌گیری شده در هر فاصله) و ساختار تکراری داده ها (در اینجا الگوی خاصی در تصویر) برقرار شود.

چشم انسان این نسبت را بصورت یک الگوی تداخلی مشاهده می کند و باعث می شود که بر طبیعت اصلی تصویر تاثیر بگذارد. یک مثال بارز از این تداخل خاص moiré است، که دقیقا دندانه دار شدن تصویر نیست، اما بگونه‌ای است که وقتی دو الگو با هم ترکیب می شوند تا الگوی سومی را ایجاد نمایند، چشم انسان به خطا می افتد.

بطور عادی، برای اطمینان از دقت مطلوب در تصویر، رزولوشن مناسب را انتخاب می کنیم تا برای ثبت جزئیات تصویر پیکسلهای کافی موجود باشد. اگر تعداد پیکسلها کافی نباشد، ما انتظار داریم فقط جزئیات کمتری را ببینیم. ولی، اینطور نیست. تئوری نمونه‌گیری به ما می گوید که وضعیت از تصور ما بدتر است و اگر تعداد پیکسلهای کافی برای ثبت جزئیات تصویر نداشته باشیم، کیفیت تصویر افت بیشتری خواهد نمود.

▪ برای پرهیز از دندانه‌دار شدن تصویر به چه تعداد پیکسل نیاز داریم؟

در این تصویر ۲۰ خط سیاه و ۲۰ خط سفید با ضخامت ۵ پیکسل رسم شده است. برای ثبت این تصویر به نظر می رسد اگر برای هر خط سفید و سیاه، یک پیکسل داشته باشیم، تصویر قابل ثبت خواهد بود. البته اگر پیکسل دقیقا بر روی خط نیفتد، بجای خطوط سیاه وسفید، یک صفحه خاکستری را ثبت خواهیم کرد. شدت رنگ خاکستری به موقعیت پیکسل بر روی خط بستگی خواهد داشت.

اگر شروع به کاهش تعداد پیکسلها در تصویر نماییم، بعضی از پیکسلها در بین خطوط حذف می شوند و الگویی پدیدار می شود که با توجه به نسبت تعداد پیکسلها و فاصله خطوط، متفاوت خواهد بود. بوضوح، این تصویر نمایش دقیقی از تصویر اصلی نیست و ساختار منظم خطوط به هم

ریخته است. این دقیقا همان پدیده دندانه دار شدن یا آلیاسینگ است.

راه حل چنین مشکلی، بلور کردن تصویر پیش از کاهش تعداد پیکسلها است. این کار لبه‌های شارپ خطوط را از بین می برد و به پیکسلها اجازه می دهد که بتوانند هنگام نمونه‌گیری، مقادیر میانی (مثلا مقداری بین سیاه و سفید) را هم انتخاب نمایند. دراین حالت کلا تصویر شارپنس کمتری دارد، ولی حالت کلی تصویر حفظ شده است.

▪ این پدیده بر روی یک تصویر واقعی چگونه اثر می گذارد؟

البته، چنین ساختار تکراری منظمی در تصاویر مربوط به اشیاء طبیعی به ندرت دیده می شود و بیشتر مربوط به ساخته‌های بشر مثل ساختمانها می باشد. ولی به هر حال، باید از اثرات دندانه‌دار شدن در هر حالتی جلوگیری نمود.

در هر دو تصویر زیر (چرخ و فلک بزرگ پارک ملت مشهد) تعداد پیکسلها یکسان است و تنها تفاوت در نحوه ایجاد آنها است. در تصویر اول، برای تغییر سایز از الگوریتم bicubic فتوشاپ استفاده شده که ابتدا عکس را بلور می‌کند تا قبل از کوچک کردن تصویر مقادیر میانی در تصویر ایجاد شود و سپس اندازه تصویر کوچک می‌شود. در تصویر دوم با الگوریتم nearest neighbor ، بدون بلور کردن، تصویر با استفاده از الگوریتم نمونه گیری پیکسلها، به همان سایز قبلی کوچک شده است و چون مقادیر میانی وجود نداشته، همانطور که مشاهده می کنید، پدیده دندانه‌دار شدن در لبه ها دیده می شود. ضمنا سیمهای فولادی میان سازه چرخ و فلک نیز به علت نازکی در بسیاری از مناطق حذف شده اند.

این تصویر با استفاده از گزینه bicubic در فتوشاپ کوچک شده است. این گزینه اندکی تصویر را بلور میکند، ولی در عوض، طیف رنگها هموار است و تصویر با تعداد پیکسلهای موجود عکس، هماهنگی مناسبی دارد.

این تصویر با استفاده از گزینه Nearest neighbor در فتوشاپ کوچک شده است. همانطور که مشاهده می کنید پدیده دندانه‌دار شدن در لبه ها مشاهده می شود.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247303

vista.ir
Online Classified Service

دنیای خلاق عکاسی دیجیتال

استفاده از دوربین های دیجیتال طی چند سال گذشته بطور شگفت انگیزی در عرصه کار وزندگی ما وارد شده و بسرعت جایگاه خودرا در میان مردم باز کرده است و بدلیل سهولت در دسترسی سریع و آسان جهت ثبت رویداد های اجتماعی، ورزشی، پرتره و هنری اهمیت ویژه ای در میان عکاسان یافته است.

این فن آوری جدید که بعنوان رقیبی سرسخت و جدی برای دوربین های

آنالوگ در آمده است را بایستی بعنوان یک واقعیت پذیرفت و امکانات و تکنولوژی آن را در جهت استفاده از دوربین های((فیلمی)) نیز به خدمت گرفت.

در سیستم آنالوگ که با استفاده از فیلم عکاسی ، کاغذ و مواد شیمیائی و مراحل ظهور و چاپ در تاریکخانه یاتوسط پرینترهای لابراتواری موجب به نتیجه رسیدن یک عکس می شد ، امروزه تنها با داشتن یک دوربین دیجیتال. کامپیوتر

با نرم افزاری جهت ویرایش تصویر و یک پرینتر می توان خیلی سریع و ارزان به عکسهائی با کیفیتی بالا دست یافت.

در حال حاضر عکاسان خبری با تجهیز به این تکنولوژی می توانند عکسهای خود را از هر واقعه ای در کوتاهترین زمان ممکن و بدون درگیر شدن با مراحل ظهور چاپ در همان لحظه به شبکه های خبری جهان ارسال کنند.

سرعت شگفت انگیز پیشرفت تکنولوژی دیجیتال آنچنان زمان را در می نوردد که در تبلیغ عکاسی دیجیتال می گویند « به آینده خوش آمدید » چرا که طی ده سال گذشته پیشرفتی بمراتب بیشتر از یکصد و هفتاد سال تاریخ عکاسی داشته است. دوربین های دیجیتال در این مدت توانسته است برای به نتیجه رسیدن عکسها زمان را کوتاه کند و امکانی را بوجود آوردکه عکاس بتواند سعی وتلاش خودرا بر پایه فکر و اندیشه و مبحث زیبائی شناسی موضوعی عکسها بگذارد .

توانائی بی نهایت دیجیتال درارائه وتکمیل آثار عکاسی موجب بروز خلاقیت های زیادی گردیده بطوری که آنرا به یکی از پر طرفدار ترین مقوله های این علم جدید تبدیل ساخته است. با ورود این فن آوری تغییراتی اساسی در نحوه ارائه عکسها بوجود آمد وحسگر های حساس به نور جایگزین فیلمهای عکاسی شدند حسگرهای CCD و CMOS

که از میلیونها پیکسل ساخته شده اند در دوربین های دیجیتال بجای فیلم مورد استفاده قرار می گیرند. این حسگرها پس از دریافت نور آن را به الکترون و سپس به یک مقدار رقمی تبدیل می کنند و در نهایت دوربین این اطلا عات را بصورت یک فایل تصویری در می آورد و بر روی کارت حافظه دوربین ذخیره می کند. اطلاعات از طریق این کارت وارد کامپیوتر می شود وسپس مراحل پردازش و پرینت آن صورت می گیرد.

تکنو لوژی دیجیتال همچنین با انعطاف پذیری ، امکانات گسترده ای در تصحیح کادر ،رنگ و پردازش را به عکاس می دهد و حتی میتوان فایل های تصویری را به تعداد زیاد و بدون هیچگونه افت کیفیتی تکثیر کرد. در عکاسی دیجیتال الزاما نبایستی عکسها توسط یک دوربین دیجیتال گرفته شده باشند چرا که می توان تصاویر عکاسی شده توسط دوربین های آنالوگ راکه بصورت نگاتیو یا اسلاید عکاسی شده اند را از طریق اسکنر وارد کامپیوتر نمود وسپس بعنوان یک فایل تصویری دیجیتالی، مراحل اصلاح ،ویرایش و.... را بر روی آن انجام داد و در نهایت به همان روش های (پرینت) عکسهای دیجیتال از آن خروجی گرفت یا همانند تصویر های یک دوربین دیجیتال آنها را در شبکه اینترنت قرار داد و یا از طریق ÷ست الکترونیکی برای افراد و دوستان خود فرستاد.

فن آوری دیجیتال موجب شده است میدان خلاق و لذت بخشی برای هنرمندان عکاس بوجودآید تا فارغ از دغدغه های مراحل نوردهی و ظهور وچاپ به ارائه خلاقیت های هنری در عکاسی بپردازند.

ابراهیم بهرامی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۳/۰۴

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120372

دو دوتا چهارتا

بسیاری از جوانان علاقه مند به عکاسی صنعتی و تبلیغاتی سوال می کنند با توجه به هزینه های موجود از قبیل تهیه محل کار و تجهیزات گران و پر تعدادی که هر روز هم نیاز هست که به روز شوند بازهم درآمد این رشته از عکاسی راضی کننده هست؟

در پاسخ به این دوستان باید در ابتدا متذکر شوم که این شاخه از عکاسی برخلاف تصورعموم، قابلیت پولدار کردن عکاس را ندارد. وجود دو ویژگی اصلی در قاموس این کار سبب شده است که درآمد عکاسی صنعتی و تبلیغاتی از یک حدی بالاتر نرود. این دو عبارتند از :

۱) ویژگی اول

قائم به فرد بودن ..... یعنی عکاس حتی زمانیکه کارش رونق گرفت بازهم نمی تواند تولید پر تعدادی داشته باشد و حتی نمی تواند زیاد روی کمک عکاس دیگری حساب کند زیرا طبق قاعده صاحب سبک و شیوه ای شده است و انجام کار به آن سبک اغلب از شخص دیگری ساخته نیست و سفارش دهندگان اصلی او نیز به خاطر ویژگی های منحصر به فرد اوست که به کرات به وی مراجعه می کنند. برای هر عکاسی رسیدن به این سطح از موفقیت بسیار خوش آیند و غرور آفرین است ولی همانگونه که اشاره شد مسئله ای را با خود به همراه می آورد که آن الزام حضور شخص عکاس در پشت دوربین و نظارت دائمی وی بر روند انجام کار می باشد و این سبب می شود که عکاس علی رقم وجود خیل عظیم پیشنهادات کاری به خاطر محدود بودن وقت و انرژی نتواند تمامی سفارشات را بپذیرد. این یکی از عوامل مهمی است که باعث کاهش درآمد یک عکاس موفق می شود.

البته استخدام یک یا چند عکاس دیگر و پذیرش سفارشات بیشتر نشدنی نیست ولی در عوض باید به معمولی تر شدن خروجی کار و در ادامه به کاهش حجم سفارشات و مجدداً به کاهش درآمد تن داد. به خصوص در دوران جدید هر چه جلوتر می رویم از حجم سفارشاتی که فقط توانایی تکنیکی عکاس را می طلبید کاسته می شود و در عوض از جانب سفارش دهندگان خلاقیت و نوع تفکر شخص عکاس است که مورد توجه قرار می گیرد.

۲) ویژگی دوم

اجرتی بودن درآمد ..... یعنی طبق روال سفارش کار پیشنهاد می شود. عکاس آن را انجام می دهد و وی در ازاء ارائه عکس اوریجینال به مشتری دستمزد دریافت می کند. در ایران و دیگر کشورهایی که تحت نظارت قانون کپی رایت نیستند، پس از انجام این معامله حق تألیف مجدد عکس از عکاس سلب می شود و مشتری می تواند عکس را به شکل های مختلفی ارائه کند بدون آنکه حتی عکاسی را در جریان بگذارد و از آن عکس تنها حق استفاده های فرهنگی و هنری برای عکاس محفوظ می ماند.

بنابراین درآمد عکاس محدود می شود به دستمزدی که یکبار دریافت کرده است. درآمد هایی که اجرتی می باشند یک سقف محدود کننده دارند و از آن حد بیشتر نمی شوند. سقف محدود کننده آنها بازهم وقت و انرژی مجری است.

و اما با توجه به این دو ویژگی، در جواب علاقمندان این شاخه از عکاسی باید بگویم علی رقم وجود این دو مسئله شرایط آنقدرها هم ناامید کننده نیست به شرط آنکه عکاس علاوه بر کسب توانمندی های عکاسانه بتواند به اصول بیزینسی کار خویش نیز تسلط یابد.

در استودیوهای حرفه ای طی چند سال اخیر فقط عکاسانی بر سر رشته تخصصی خود باقی ماندند که قادر بودند دستمزد های گران دریافت کنند. الباقی عکاسان این رشته جهت کسب درآمد معقول مجبور شدند که یا در کنار کار تخصصی خود تن به کارهای دیگری دهند و یا جذب مؤسسات و شرکتهای بزرگ شوند. متأسفانه عده ای نیز از خیر تجربه گران بهایی که طی سالها تلاش به دست آورده بودند گذشتند و تغییر شغل دادند.

kiani.akkasee.com

داریوش کیانی

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=126663

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Nikon D۳X

نیکون دوربین حرفه‌ای DSLR خود با رزولوشن ۲۴.۵ مگاپیکسل را معرفی کرد: D۳x.

این دوربین، دارای نمایشگر ۳ LCD اینچی با رزولوشن ۹۲۰,۰۰۰ نقطه با امکان نمایش زنده (Light View ۵۱)، نقطه فوکوس خودکار، پردازنده تصویر EXPEED، و خروجی HDMI است.

برای دستیابی به بهترین کیفیت، این دوربین فایل‌های خام خود را به صورت ۱۴ بیتی و با حجم ۵۰ مگابایت ایجاد می‌کند که طی روند پردازش به فایل‌های TIFF ۱۴۰ مگابایتی نیز تبدیل می‌شوند. این دوربین سیستم انتقال اطلاعات بی‌سیم نیکون را پشتیبانی می‌کند و با دستگاه GP۱- GPS جدید نیکون نیز سازگار است.

- ویژگی‌ها:

حسگر CMOS نیکون از نوع FX با ۲۴.۵ مگاپیکسل این حسگر با داشتن ۲۴.۵ میلیون پیکسل موثر مساحتی به ابعاد ۳۵.۵ x ۲۴.۰ میلیمتر را پوشش می‌دهد و در نتیجه رزولوشن شگفت آوری را ایجاد می‌کند. اما قابلیت دیگری که در این حسگر وجود دارد این است که بهینه سازی مشخصات پیکسل‌ها، باعث ایجاد نسبت S/N بیشتر و دامنه دینامیک وسیع تر شده است: پیکسل‌ها نور بیشتری را جذب کرده و در نتیجه جزئیات تصویر در بخش‌های روشن (highlights) و بخش‌های تیره (shadows) بیشتر می‌شود و در نتیجه رنگها شفاف تر و نویز کمتر خواهد بود.

دامنه حساسیت وسیع تر حسیاست D۳x در حالت عادی از ۱۰۰ شروع می‌شود -که مناسب عکسبرداری از سوژه‌های بی‌حرکت، مثلا در استودیو است- و تا ۱۶۰۰ ادامه می یابد، که در حساسیت ۱۶۰۰ تصویر دارای کیفیت بالا و نویز کم، در حد عکس های ثبت شده با حساسیت پایین، است.

همچنین حساسیت را می‌توان دو استپ بالاتر برد و به ۶۴۰۰ رساند و یک استپ کمتر کرد و به ۵۰ رساند. حالت حساسیت خودکار هم وجود دارد.

پردازش جدید تصویر بر اساس EXPEED سیستم جدید پردازش عکس در این دوربین بر اساس سیستم جامع پردازش عکس دیجیتال نیکون، یا همان EXPEED، که به صورت تخصصی برای این دوربین بهینه سازی شده است، تصویر فوق العاده با کیفیتی را ایجاد می‌کند. این سیستم، سرعت پردازش را بیشتر و مقدار برق مصرفی را نیز کمتر می‌کند. همچنین این سیستم پیشرفته، گسترده‌ترین طیف رنگ، از ته رنگ‌ها گرفته تا رنگ‌های شفاف، را به صورت دقیق تولید میکند.

عملکرد سریع، متناسب با کاربرد های حرفه ای سرعت شروع به کار D۳x، همانند مدل قبلی یعنی ۰.۱۲ ،D۳ ثانیه و زمان تاخیر شاتر نیز ۰.۰۴ ثانیه است. سرعت عکاسی پی در پی با فرمت ۳۶x۲۴ یا نسبت ۵:۴ عکس در ثانیه و با فرمت ۷ (۱۶ x ۲۴) DX عکس در ثانیه است. همچنین D۳x با UDMA (نسل جدید کارت حافظه سرعت بالا که امکان ذخیره اطلاعات با سرعت ۳۵ مگابایت را می دهد.) کاملا سازگار است.

سیستم تشخیص منظره (موقعیت عکاسی) یک حسگر RGB و ۱۰۰۵ پیکسلی در این دوربین وجود دارد که با تشخیص روشنایی و نیز رنگ‌های سوژه یا رنگ‌های محل عکاسی، نوردهی را به طور دقیق کنترل می‌کند. برای کنترل دقیق، نتایج این حسگر به بخش‌های فوکوس خودکار، نوردهی خودکار، فلاش جبران کننده نوری i-TTL و تنظیم تراز سفیدی خودکار اعمال می‌شود.

سیستم فوکوس خودکار با استفاده از ۵۱ نقطه متراکم حسگر فوکوس خودکار این دوربین همانند حسگر دوربین D۳ است.

تمام ۵۱ نقطه، شامل ۱۵ حسگر متقاطع که در مرکز واقع شده‌اند، در تمام لنزهای فوکوس خودکار NIKKOR با حداکثر دیافراگم ۵.۶ یا بیشتر، به طور موثر عمل می کنند.

سه حالت فوکوس خودکار در این دوربین وجود دارد، حالت یک نقطه‌ای، حالت ناحیه فعال و حالت ناحیه فوکوس خودکار. مقاومت بیشتر پوشش بیرونی، شاسی و جعبه آینه از آلیاژ منیزیم ساخته شده‌اند تا دوربین وزن کمتری داشته و محکم تر باشند. درزهای اصلی این دوربین با حلقه های گرد و محکمی مهر و موم شده اند تا مانع ورود گرد و خاک و رطوبت به دوربین شوند. در بخش شاتر، که توسط خود کمپانی نیکون توسعه یافته است، از ماده ی جدیدی برای تیغه های شاتر استفاده شده است که تضمین کننده دوام فوق العاده شاتر است. در تستی که توسط خود نیکون انجام شده، شاتر تا ۳۰۰,۰۰۰ شات جواب داده است.

- دیگر مشخصات این دوربین:
  - نمایشگر LCD با وضوح بالا با ۹۲۰ هزار نقطه (VGA)، زاویه دید ۱۷۰ درجه و شیشه تقویت شده
  - دو نوع شیوه پخش زنده (دوربین در دست و دوربین روی سه پایه)
  - سیستم کنترل تصویر (استاندارد، خنثی، شفاف، تک رنگ)
  - دیدن اثر تنظیمات نوردهی قبل از گرفتن عکس (Active D-Lighting)
  - بخش جی پی اس (اختیاری)
  - کاهش خطاهای رنگی جانبی

- ویزور تقریبا ۱۰۰ درصد کادر را پوشش می دهد و در فرمت FX، ۰.۷ برابر بزرگنمایی دارد.
- دکمه قابل برنامه ریزی
- انتخاب حروف سیاه یا سفید رنگ برای نمایش اطلاعات
- امکان عکسبرداری ۴۴۰۰ عکس با یکبار شارژ باتری

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359059

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Panasonic LX۳

احتمالا از دیدن عنوان این مطلب تعجب کرده‌اید و با خود گفته‌اید که در میان این همه دوربین دیجیتال پیشرفته، چرا Panasonic Lumix LX۳ ؟

این دوربین در رده بندی دوربین‌های دیجیتال، در طبقه خاصی جای می‌گیرد که اساسا مورد استفاده خاصی نیز دارند. این گروه از گذشته نیز وجود داشته است و مخاطبین اصلی آن، کاربرانی بوده‌اند که دوربین‌های DSLR داشتند و به عنوان دوربین کوچک، به این گروه متمایل بودند. پس اولین مشخصه این دوربین‌ها، کوچک بودن است. اما چه مشخصات دیگری، این گروه را از سایر دوربین ها متمایز می کند: امکان عکس‌برداری با فرمت RAW مشخصه دیگری است که برای این گروه الزامی است. این دوربین‌ها مجهز به Hot Shoe برای اتصال فلاش هستند، سنسور این دوربین‌ها نسبت به دوربین‌های Compact بزرگتر است، معمولا مجهز به لنزهایی با دیافراگم باز و گاه ثابت هستند و در نهایت کیفیت عکس‌های این دوربین‌ها نیز رضایت کاربران حرفه‌ای را برآورده می‌کند.

سری G دوربین‌های Canon از چندین سال پیش همواره سردمدار این گروه بودند و انصافا نیز در اکثر موارد وظایف خود را بخوبی انجام دادند.

در سال ۲۰۰۸ دو دوربین قابل توجه در این رده معرفی شد: Canon G۱۰ و Panasonic LX۳ . هر دو این دوربین‌ها نسبت به اسلاف خود، بسیار پیشرفته‌تر و بهتر هستند. پاناسونیک LX۳ واجد مشخصات خاص و جالبی است که از هنگام معرفی خود در تابستان گذشته، توجه بسیاری از صاحب‌نظران را به خود جلب کرد. به لطف دوستی، این دوربین چند روزی در اختیار من بود و بررسی این دوربین، موضوع این نوشته خواهد بود. لازم به ذکر است که در این بررسی بیشتر از دید یک عکاس به کاربری، امکانات، کیفیت تصویر و سایر ویژگی‌های این دوربین خواهیم پرداخت و هدف، مقایسه و تست های پیکسلی نیست. همچنین نمی‌خواهیم سایر مرورهای موجود را دوباره تکرار کنیم و فقط به موارد کاربردی خواهیم

پرداخت.

▪ تذکر: همه عکس‌های این مطلب، با فرمت RAW تهیه شده، و توسط لایت‌روم و فتوشاپ پردازش شده‌اند.

● ظاهر دوربین

LX۳ دوربین کوچکی است. بر خلاف بسیاری از دوربین های این گروه، قطر کمتری دارد و این مساله باعث خواهد شد که حمل آن نیز راحت‌تر باشد. البته این بدان معنا نیست که می‌توانید آن را در جیب پیراهن حمل کنید، چون برجستگی لنز مانع این کار خواهد شد. بدنه از جنس فلز است و کیفیت ساخت آن، بر اساس انتظاری که از این رده دوربینها می‌رود، خوب است. چیزی که در نگاه اول، جلب توجه می کند، Cap لنز است که مانند درپوش لنز های دوربین SLR است. شاید به نظر جالب باشد اما من ترجیح می‌دادم مثل سایر دوربین های هم رده خود، مجهز به پوشش خودکار باشد تا خود باعث نگرانی و حواس‌پرتی نشود. هر چند می‌توان این درپوش را با بند مخصوصی که در جعبه دوربین است، به دوربین متصل کرد.

جای دست دوربین کوچک است و البته از دوربینی در این اندازه چیز دیگری هم انتظار نمی‌رود. به همین علت هم گرفتن دوربین چندان راحت نیست. توصیه من این است که بجای بندگردنی که در جعبه دوربین است، یک بند دستی کوچک تهیه کنید و موقع عکاسی آن را به دور مچ بیاندازید تا احتمال رهاشدن دوربین از بین‌برود.

LCD دوربین بزرگ است. اما نمایش لایو آن کاملا رضایت بخش نیست. نرخ نوسازی تصویر در هنگام حرکت دوربین و نیز نمایش جزئیات و رنگها، خوب نیست. هر چند موقع نمایش Preview عکسهای گرفته شده، مشکلی از لحاظ رنگ و جزئیات ندارد.

● کنترل‌ها

دو کنترل مهم روی حاشیه لنز وجود دارد: یکی کنترل انتخاب نسبت عکس (۳:۲-۴:۳- ۱۶:۹) و دیگری نوع فوکوس لنز (فوکوس خودکار، حالت ماکرو و فوکوس دستی) که اتفاقا بسیار هم کاربردی هستند. یکی از مزایای این دوربین همین امکان انتخاب نسبت عکس است. نسبت ۴:۳ که در برخی عکس‌ها مانند پرتره کاربرد دارد و نسبت جالب عریض ۱۶:۹ . اگر این کنترل‌ها، در منوهای دوربین مدفون بودند، عملا کاربرد چندانی نداشتند.

کیفیت دکمه‌های کنترلی دیگر دوربین نیز خوب است. کنترل چرخان مدهای عکاسی کمی شل است و احتمال حرکت و تغییر حالت خود بخود دارد. یکی از ویژگی های مهم دوربین مجهز بودن آن به کنترل جوی‌استیکی است که بر خلاف نظر بسیاری، در مدتی که با آن کار کردم، استفاده از آن را راحت و بی‌مشکل یافتم. بسیاری از کنترل های کاربردی دوربین، مانند دسترسی سریع به تنظیمات عکاسی مانند وایت بالانس، نورسنجی، فوکوس و موارد دیگر، تغییر EV ، تغییر نقطه فوکوس و مرور تصاویر همگی توسط همین ابزار انجام می‌شود که خود مساله مهمی در استفاده راحت از دوربین محسوب می گردد. از دیگر مزایای این دوربین، دکمه های کاربردی مهم آن است: دکمه Focus برای فعال کردن نقطه فوکوس و انتخاب آن با جوی‌استیک، دکمه AF/AE Lock و دکمه عکاسی پیاپی که برای این دوربین کاربردی است چون می‌تواند ۳ عکس RAW را به صورت پیاپی و بدون تاخیر تهیه کند. همچنین دکمه دیگری دارد که می‌توان به دلخواه، کاربرد خاصی را مانند تغییر ایزو به آن اختصاص داد. مجموعه این کنترل‌ها، باعث می‌شود که عکاس هنگام عکاسی بجای سرگردانی در میان منوها، بیشتر بر خود عکاسی تمرکز داشته باشد.

در مدت یک‌هفته‌ای که با این دوربین عکاسی کردم، متوجه شدم که عکاسی با این دوربین لذت‌بخش است. قسمتی از این قضیه بعلت کنترل‌های خوب و در دسترس دوربین بود و قسمتی دیگر بعلت، واکنش مناسب دوربین به خواست‌های کاربر.

● امکانات

دو ویژگی مهم در LX۳ وجود دارد که بهمین علت نیز فاصله خود را با رقبایش زیاد کرده است: لنز وایدِ ۲۴ میلیمتری یکی از این دو مورد است که برای بسیاری از عکاسان جذاب است. هر چند انتهای طیف زوم لنز به ۶۰ میلیمتر محدود است.

ویژگی دوم، دیافراگم باز لنز است: در حالت وایدِ، دیافراگم ۲ و در حالت تله، دیافراگم ۲.۸ در اختیار عکاس است. این مساله باعث می شود که با

این دوربین بتوان در شرایط نوری نامناسب عکس های مناسب بیشتری تهیه کرد. همچنین کنترل عمق میدان، که عموما در این دوربینها، مشکل است، نسبتا بهتر باشد. حداقل دیافراگم هم ۸ است که توصیه می شود برای احتراز از مشکل Diffraction به ۵.۶ قناعت نمایید.

▪ LX۳، کاربران خود را در زمینه امکانات عکاسی ناامید نخواهد کرد:

- امکان عکاسی با فرمت RAW + JPEG (با فشردگی‌های مختلف)

- امکان تنظیم دقیق وایت‌بالانس با روش‌های کاملا حرفه ای : تنظیم کلوین، تنظیم بر اساس کارت خاکستری (با دو پیش تنظیم قابل ذخیره سازی)، و حتی تنظیم دقیق بر اساس تعادل Blue/Amber و Green/Magenta

- امکان براکتینگ نوردهی و نیز امکان براکتینگ بر اساس سه نسبت عکس (یک عکس با سه نسبت ۴:۳-۳:۲-۱۶:۹!)

- امکان عکاسی پی‌درپی ۳ فریم RAW . در مورد JPEG بدون محدودیت است.

- امکان فوکوس دستی. که با استفاده از جوی‌استیک و بزرگنمایی تصویر در LCD انجام می‌شود.

- نمایش اطلاعات ارزشمند در هنگام عکاسی : هیستوگرام زنده و نیز نمایش Highlight Warning

- تنظیمات کامل فلاش سرخود: شامل کنترل قدرت به صورت جبران نوردهی، امکان تنظیم سینک فلاش به صورت First Curtain-Second Curtain و Slow-Sync

- عکاسی با پیش‌تنظیم‌های خاص برای خروجی JPEG: در ظاهر امر مساله خیلی خاصی نیست اما ویژگی مخصوص این دوربین، نوعی عکاسی سیاه و سفید است که خروجی آماده، جذاب و باب طبع بسیاری از عکاسان را، بدون نیاز به پردازش‌های بعدی، فراهم می‌کند.در حالت JPEG امکان تنظیم میزان شارپنس، کنتراست، اشباع رنگ و میزان Noise Reduction وجود دارد.

- فیلم‌برداری HD ، در حالت ۱۲۸۰×۷۲۰ پیکسل، به صورت نامحدود و ۲۴ فریم در ثانیه، که بی‌شک یکی از مزایای این دوربین محسوب می‌شود. فیلم‌برداری HD فقط در نسبت تصویری ۱۶:۹ امکان پذیر است. ضبط صدا در هر حال به صورت مونو است.

- هات شو برای فلاش خارجی: مشخصا برای امکان استفاده از فلاشهای خارجی به صورت نوردهی خودکار، باید از فلاشهای سازگار استفاده کنید. اما شما می‌توانید فلاشهای دیگر را نیز، به شرط سازگاری ولتاژ تریگر، به دوربین متصل کرده و در حالت دستی نور فلاش را تنظیم کنید که با وجود هیستوگرام و تهیه یکی دو عکس آزمایشی، کار آسانی است و در نهایت یک امتیاز ویژه برای تهیه عکس‌های عالی در شرایط نور کم خواهد بود. بخصوص اینکه می‌توانید از مزایای فلاش خارجی مانند انعکاس از سقف و دیوار نیز برای تهیه عکسهای داخلی استفاده کنید.

برخی فلاش‌ها مانند SB۸۰۰ دارای نوعی حالت وایرلس هستند که می‌توان توسط فلاش سرخود LX۳ آنها را فعال نمود.

- امکان اضافه کردن یادداشت صوتی به عکس: این مورد یکی از ویژگی هایی است که در دوربینهای SLR پیشرفته وجود دارد. این یادداشت‌های صوتی حداکثر ۱۰ ثانیه هستند و با فرمت Mov در کنار فایل عکس ذخیره می‌شود. اما ای‌کاش با فرمت Wave ذخیره می‌شد تا بتوان در ماجول Library لایت‌روم، آنها را پخش کرد.

- نورسنجی نقطه‌ای، Center-Weighted و کل صحنه

- ایزو خودکار با امکان تنظیم محدوده بالای ایزو : یعنی تعیین کنید که در این حالت، حداکثر تا چه مقدار ایزو را می‌تواند بالا ببرد.

- فوکوس : امکان تعیین راحت نقطه فوکوس، امکان Focus Tracking که اتفاقا بر خلاف انتظار از چنین دوربینی، تعداد عکس های فوکوس از موضوعات متحرک (البته نه با سرعت زیاد) را افزایش خواهد داد.

- امکان مولتی اکسپوژر همراه با تنظیم Gain . این مورد حتی در بسیاری دوربینهای SLR نیز وجود ندارد.

- سرعت شاتر یک دوهزارم ثانیه تا ۶۰ ثانیه

- نمایش مناسب بودن نورسنجی، در حالت نوردهی دستی

- خروجی component برای فیلم های HD

- وایت بالانس خودکار دوربین خوب عمل نمی‌کرد، بخصوص در نورهای مصنوعی. اما با ارتقاء Firmware کارآیی آن خیلی بهتر شد. پیشنهاد می شود که حتما پس از خرید دوربین، firmware آن را به نسخه ۱.۱ ارتقاء دهید.

- عکاسی ماکرو از فاصله یک سانتی‌متری

- عکاسی RAW: دوربین بدون تاخیر می تواند عکس RAW بگیرد، ذخیره کند و آماده عکس بعدی شود. امکان عکاسی تا ۳ فریم RAW نیز به صورت پی‌درپی وجود دارد. فرمت RAW این دوربین توسط نرم‌افزارهای لایت‌روم و ACR نسخه جدید، قابل شناسایی است و نیازی به استفاده از نرم‌افزارهای همراه دوربین نخواهد بود.

امکاناتی که در فوق شرحشان رفت، کاملا برای عکاسان حرفه‌ای که با امکانات دوربین‌های SLRعادت کرده‌اند، جذاب خواهد بود. نکته مهم این است که این امکانات فقط بر روی کاغذ نبوده و در عمل کارآیی دارند.

- کیفیت تصویر:

LX۳ یک دوربین ۱۰ مگاپیکسلی مجهز به سنسوری با اندازه ۱/۱.۶ است. این مساله (کاهش تراکم پیکسلی در سنسور این دوربین، نسبت به رقبای امروزی خود) همراه با لنز خوب Leica Summicron ASPH ، در مجموع باعث شده است که کیفیت تصویر دوربین رضایت خاطر مخاطبین خاص این دوربین را فراهم کند. از سوی دیگر وجود خروجی RAW باعث خواهد شد که این دسته از مخاطبین این دوربین، بتوانند خروجی‌های متناسب با خواسته‌های خود، و با کیفیتی بیش از فرمت JPEG تولید کنند.

کارآیی دوربین در ایزو های بالا، به نسبت رقبای خود بهتر است. عکسهای ایزو ۴۰۰ را می‌توان تا اندازه های ۱۳×۱۸ و شاید هم بیشتر، به شرط پردازش خوب، چاپ کرد. این مساله را در این دوربین دست کم نگیرید، بخصوص همراه با دیافراگم باز و وجود لرزش‌گیر مناسب، می توان عکس‌های مناسبی در شرایط نوری کم تهیه کرد. ایزو ۸۰۰ و ۱۶۰۰ فقط در مواقع ضروری و ایزو ۳۲۰۰ هم که تکلیفش مشخص است.

گستره دینامیکی دوربین در ایزو ۸۰ و ۱۰۰ خوب است و از رقبای خود بهتر عمل می‌کند. کیفیت خروجی رنگ، با توجه به امکان عکاسی RAW ، می‌تواند رضایت کاربران را فراهم کند.

- در نهایت:

یکی دو هفته قبل که در یکی از فروشگاههای معتبر عکاسی، سراغ این دوربین را می‌گرفتم، پاسخ شنیدم که "پاناسونیک دوربین‌ساز نیست؛ ما فقط دوربین‌های حرفه ای داریم" البته من همانجا به آن فروشنده محترم نیز گفتم که اطلاعات‌شان در مورد دوربین‌ها قدیمی است و دیگر به این راحتی نمی‌شود در مورد دوربین‌ها به صورت کلی صحبت کرد. اما به هر حال ایشان قانع نشدند و گفتند که "فقط نیکون و کنن"!

LX۳ می تواند به عنوان یک دوربین کوچک با قابلیتهای متمایزی مانند دیافراگم باز، لنز واید، امکان فیلمبرداری HD و امکانات خوب دیگر، مورد توجه بسیاری از عکاسانی که انتظارات جدی از دوربین Compact را دارند، قرار گیرد. نزدیک‌ترین رقیب آن، Canon G۱۰ است که مهمترین تفاوت آن، دیافراگم بسته‌تر، واید کمتر، تله بیشتر، نداشتن امکان فیلمبرداری HD و اندازه بزرگ‌تر است. کیفیت عکس‌های دوربین G۱۰ نیز علیرغم دقت بیشتر سنسور آن، کاملا با LX۳ رقابت می‌کند، هر چند از لحاظ گستره دینامیکی و کیفیت تصویر در ایزوهای بالا، کمی عقب‌تر قرار می‌گیرد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359052

vista.ir
Online Classified Service

دوربین DSLR سونی: Sony A۷۰۰

در ابتدای سال ۲۰۰۷ میلادی و پس از حضور موفق و ارائه مدل‌های جدید توسط نیکون وکانن، شرکت سونی هم دومین دوربین تک عدسی انعکاسی دیجیتال خود را که در رده بالاتری نسبت به دوربین قبلی که با نام آلفا ۱۰۰ معرفی شده بود و تقریبا مدل به روز شده مینولتا دی ۵ بود را با نام آلفا ۷۰۰ معرفی کرد.

اولین معرفی در ساعت ۱۶ روز ۶ سپتامبر در سایت جمهوری چک سونی ارائه شد که بازار شایعات را بسیار داغ کرد.

در این مقاله به مرور نوآوری‌های این بدنه خواهیم پرداخت.

- Sony Alpha ۷۰۰

این بدنه که با نام Alpha ۷۰۰ معرفی شد، تقریبا همان بدنه مینولتا دی ۷ است که به روز شده و نوآوری‌های بیشتری در آن صورت گرفته است و سونی همچنان وارث دست آوردهای مینولتا است و به خوبی از این ارثیه ارزشمند استفاده می‌کند.

نخستین مورد و شاید جذاب‌ترین مورد در این بدنه وجود اولین سنسور CMOS سونی در رده دوربین‌های تک عدسی انعکاسی دیجیتال است. در جایی که سالها است کانن از این نوع سنسورها استفاده می‌کند و این برند به انتخاب اول کسانی که نوردهی‌های طولانی مدت انجام می‌دهند بدل شده است سونی قصد دارد جایگاه خود را در این عرصه نیز به اثبات برساند و مشتریان خاص خود را پیدا کند.

- سنسور Exmor Cmos سونی

همان طور که قبلا اشاره شد نیکون هم در دو بدنه جدید خود از سنسورهای CMOS استفاده کرد. سنسورD۳Nikon که یک فول فریم است از نوع CMOS بود و سنسور Nikon D۳۰۰ که دقیقا همین سنسور سونی Alpha ۷۰۰ است.

در ابتدا دلیل مستدلی مبنی بر اینکه سنسور این دو بدنه یکسان است وجود نداشت و اطلاع رسانی دقیقی هم از طرف نیکون صورت نمی‌گرفت، اما بعد از چند روز سونی رسما اعلام کرد که این سنسور ساخت این کمپانی و به صورت مشترک بین این دو بدنه می‌باشد. کاری که پیش از این در رده ای پایین‌تر و در بین سونی Alpha ۱۰۰ و Nikon D۸۰ انجام شده بود. این بار هم سونی چون گذشته چند هفته بعد از معرفی دوربین جدید نیکون بدنه تازه خود را معرفی کرد که به نظر می‌رسد این یک قرارداد تجاری بلند مدت بین نیکون و سونی است.

اگر نگاهی به مشخصات فنی این سنسور بیندازیم متوجه می‌شویم که از نظر فنی این سنسور یکی از سنسورهای موفق بازار خواهد بود. این سنسور از نسل جدید سنسورهای سونی با نام Exmor Cmos می‌باشد که مدتی پیش حضور آن در بازار اعلام شده بود.

این سنسور یک سنسور ۱۳.۰۵ مگاپیکسلی است که از این تعداد ۱۲.۲۵ مگاپیکسل موثر بوده، این سنسور از نوع ۱۴ بیتی می‌باشد که دارای حداکثر سایز تصویر معادل ۴۲۸۸*۲۸۵۶ می‌باشد، که برای کاربران حرفه ای بسیار عالی است و مناسب چاپ‌هایی با ابعاد بزرگ است. این سنسور همانند سایر سنسورهای APS دارای ابعاد فیزیکی ۱۵.۶x۲۳.۵ می‌باشد.

- مراحل انجام کاهش نویز

یکی از نوآوری‌های صورت گرفته در این سنسور قابلت دو بار کاهش نویز است. به صورتی که یک بار قبل از انتقال داده‌ها به کانورتور A/D عمل کاهش نویز انجام می‌شود، که این عمل بر روی داده‌های آنالوگ صورت گرفته و در مرتبه دوم بعد از دریافت داده‌های دیجیتال از کانورتور A/D عمل کاهش نویز انجام می‌گیرد. این نوآوری نوید تصاویر کم نویزتر و شارپ‌تر را می‌دهد. این تدبیر بعد از مشاهده عملکرد نویزی سنسورهای سابق

سونی اتخاذ شد. این سنسور از سیستم ضد غبار اختصاصی سونی بهره می‌برد و طبق نظر کارشناسان اثر گذاری بین ۱۰% تا ۱۵% دارد.

• پردازنده Bionz سونی

همچنین سونی باز هم از پردازنده اختصاصی خود با نامBIONZ استفاده کرده است که باید دید آیا این پردازنده قدرت پردازش مناسبی دارد و یا خیر. اما ساختار و طراحی این پردازنده نسبت به نسل گذشته تفاوت اساسی داشته است. این پردازنده همچین از سیستم Sony Dynamic Range Optimizer بهره می‌برد که طبق ادعای سونی نسبت به نسل قبلی بسیار عملکرد بهتری داشته و نوید تصاویر با دینامیک رنج بهتر را می‌دهد.

این سنسور طبق ادعای سونی یکی از کم نویزترین سنسورهای موجود در بازار بوده و عملکرد نویزی بسیار عالی را برای آن پیش بینی کرده‌اند. این سنسور همچنین دارای حساسیتی(ISO) بین ۱۰۰ تا ۶۴۰۰ است که در نمونه‌های منتشر شده از نظر رفتار نویزی و شارپنس در مرتبه بسیار خوبی قرار گرفته و شکست نسل قبلی یعنی آلفا ۱۰۰ را تقریبا جبران کرده است. این دامنه حساسیت برای کابران حرفه ای یک حسن می‌باشد، در جایی که نیکون در D۳۰۰ همین دامنه را دارد و کاننD۴۰ در ۳۲۰۰ متوقف شده است.

این بدنه توانایی ذخیره تصاویر با فرمت RAW و JPEG و همچنین ثبت همزمان هر دو را دارد و در سه مرحله امکان فشرده سازی برای آن در نظر گرفته شده است.

سیستم فوکوس این مدل نسل جدید و بهینه سازی شده آلفا ۱۰۰ می‌باشد که طبق ادعای سونی عملکرد بسیار بالاتری دارد. این سیستم دارای ۱۱ نقطه فوکوس می‌باشد که در مرکز به صورت دو خط منطبق بر هم طراحی شده است تا دقت و حساسیت بیشتری داشته باشد. در نسل گذشته ۹ نقطه فوکوس وجود داشت.

• مکانیزم شاتر

از نظر مکانیزم شاتر این مدل کاملا با نسل گذشته که عملا در رده پایین‌تری قرار دارد متفاوت است. این شاتر یک شاتر پرده ای ساخته شده از فیبر کربن با طول عمر بسیار بالا می‌باشد که دارای حداکثر سرعت ۸۰۰۰/۱ ثانیه و در بلندترین زمان نوردهی ۳۰ ثانیه است. همچنین امکان نوردهی بدون محدودیت در حالت B برای این مدل در نظر گرفته شده است. عمر این شاتر در یک سیکل ۱۰۰۰۰۰ عددی توسط سونی تضمین شده است.

• خروجی سینک فلاش

سرعت سینک با فلاش در این مدل بهبود یافته است و در حالت خاموش بودن لرزه گیر این سرعت معادل ۲۵۰/۱ ثانیه و در زمان روشن بودن لرزه گیر این سرعت برابر ۲۰۰/۱ ثانیه است که در نسل قبلی به‌ترتیب برابر با ۱۶۰/۱ ثانیه و ۱۲۵/۱ ثانیه بود. همچنین این مدل دارای خروجی سینک فلاش می‌باشد.

• کفشک پلاستیکی سونی Alpha ۷۰۰

اما اشکالی که در این بدنه وجود دارد استفاده از نشیمنگاه فلاش خارجی از جنس پلاستیک است. که یک حس عدم اطمینان به کابر را منتقل میکند. در سایر برندهااین نشیمنگاه از جنس فلز می‌باشد.

سرعت عکاسی پیاپی در این مدل بهبود بسیار خوبی یافته است و معادل ۵ فریم بر هر ثانیه در حالت RAW است که توانایی ذخیره حداکثر ۱۸ فریم را دارد. که در نسل گذشته توانایی ۳ فریم در هر ثانیه و بدون محدودیت را داشت. البته در حالت JPEG هنوز هم می‌توان تا پر شدن ظرفیت کارت حافظه به عکاسی پرداخت.

از نوآوری‌ها و برتری‌های این مدل نسبت به دیگر رقبا سیستم لرزه‌گیر منحصر به فرد سونی است که این سیستم از مینولتا به سونی ارث رسیده است و سونی بر روی آن تبلیغات بسیاری را انجام می‌دهد و این سیستم قشر خاصی از خریداران را به سوی خود جلب می‌کند. در جایی که بسیاری قدرت پرداخت هزینه برای لنزهای دارای لرزه گیر نیکون و کانن را ندارند، سونی سرمایه گذاری بسیار عظیمی بر روی این تکنولوژی انجام

داده است که به کمک آن بتوان با لنزهای بسیار ارزان هم لرزه گیر را همراه کرد. در این سیستم که نسبت به نسل‌های گذشته پیشرفت بسیار زیادی داشته است طبق ادعای سونی تاثیری معادل ۴ استاپ را دارد. در نسل گذشته این تاثیر گذاری معادل ۳. ۲ استاپ عنوان شده بود. همچنین سونی قول‌های مبنی بر ساخت لرزه گیری با ۵ استاپ اثر گذاری را داده است که اگر این تکنولوژی اجرایی شود باید شاهد انقلابی در سیستم‌های لرزه گیر باشیم. اکثر لنزهای دارای لرزه گیر داخلی اثر گذاری بین ۲.۷ استاپ تا ۳.۸ استاپ را دارند.

با ورود این سیستم باید منتظر شنیدن خبرهای جدیدتری باشیم. همچنین باید شاهد استفاده از این سیستم در سایر برندها مثل پنتاکس و سامسونگ نیز باشیم چرا که پنتاکس طبق قرار داد تجاری که در سال ۲۰۰۶ با سونی به امضا رساند در توسعه و استفاده از این تکنولوژی با سونی شریک تجاری هستند.

ویزور این بدنه هم نسبت به نسل گذشته از نظر ساختار متفاوت است. در این بدنه طراحی جدید صورت گرفته و از منشوری با ضریب انتقال نور بالاتری استفاده شده است. همچنین این منشور دارای کوتینگ (لایه پوشانی) بهتری نسبت به مدل قبلی است و قدرت بازتاب نورهای مزاحم و شفافیت بهتر و بزرگنمایی دقیق‌تری دارد.

- مونیتور جدید سونی با نام X-Fine

در این مدل از نسل جدید مونیتورهای سونی که در دو بدنه جدید نیکون D۳ و D۳۰۰ نیز استفاده شده بود بهره برده شده است. این مونیتور که با نام Xtra Fine و نام تجاری X-Fine معرفی شده و از نوع HD می‌باشد دارای رزولوشن منحصر به فرد ۹۲۲ هزار پیکسل است که نوید شفافیت و کنتراست بسیار بالاتری نسبت به بقیه مونیتورهارا می‌دهد. سایز این مونیتور ۳ اینچ می‌باشد که دارای سیستم دفع نورهای مزاحم اطراف است. نکته ای که در اینجا به چشم می‌آید نبود سیستم Live View در این بدنه است. در جایی که تمامی بدنه‌های معرفی شده در سال ۲۰۰۷ از این سیستم بهره می‌برند نبود این سیستم در این مدل به چشم می‌آید و ذهن بسیاری از خریداران را به خود مشغول می‌کند و شاید باعث عدم تمایل به این بدنه توسط آنها شود. به نظر سونی در این مورد مقداری دیر عمل کرده است و باید در نسل آینده آلفا از این سیستم استفاده کند. چرا که سونی سابقه بسیار خوبی در طراحی و ساخت دوربین‌های آماتوری دارد و باید از این تجارب به نحو احسن استفاده کند.

- گریپ معرفی شده توسط سونی

از دیگر برتری‌هادر این مدل وجود گریپ و معرفی آن توسط سونی است. چراکه در نسل گذشته سونی گریپ مستقلی را برای آلفا ۱۰۰ معرفی نکرده بود و بسیاری از خریداران از این موضوع ناخرسند بوده و مجبور به استفاده از گریپ‌های متفرقه و بی کیفیت موجود در بازار شده بودند. اما در این مدل یک گریپ مستقل و بسیار زیبا توسط سونی معرفی شد، این گریپ دارای کنترل‌های کامل بوده و برای مصرف کننده حرفه ای یک نیاز جدی به شمار می‌آید. هرچند سونی با پشتوانه باطری‌های منحصر به فرد خود امکان عکاسی ۷۵۰ شات را برای نسل گذشته به ارمغان آورده بود و خود را از وجود گریپ باطری جداگانه بی نیاز می‌دید. اما نیاز عکاسان حرفه بسیار بیشتر از این تعداد است.

همچنین دیگر نوآوری منحصر به فرد این مدل امکان دخیره سازی داده‌ها بر روی دو کارت حافظه متفاوت است. این بدنه توانایی ذخیره سازی تصاویر بر روی کارت‌های Compact Flash (CF) و همچنین استفاد از کارت‌هایMemory Stick Duo را دارا می‌باشد. این روزها سونی به کمک و پشتوانه کمپانی SanDisk در حال پیشرفت این کارت‌های حافظه می‌باشد و قصد بدست گرفتن این بازار عظیم توسط کارت‌های خود را دارد. اخیرا کارت‌هایی با ظرفیت ۳۲ گیگا بایت توسط سونی و SanDisk ارائه شده است که این بدنه هم امکان استفاده از آن را دارد.

- ریموت کنترل همراه بدنه

دیگر برتری که نسبت به رقبا در این مدل لحاظ شده، وجود یک ریموت کنترل وایرلس می‌باشد که این ریموت کنترل به شما این اجازه را می‌دهد که از راه دور بر روی دوربین تسلط داشته باشید. این ریموت کنترل هنگامی که بدنه را به کمک پورت پیشرفتهHDMI که از نوآوری‌های جدید سونی است به تلویزیون متصل می‌کنید امکان چکاندن شاتر و مرور تصاویر و استفاده از دوربین را به شما می‌دهد.

- محل قرار گیری درگاه HDMI

HDMI یک درگاه انتقال دهنده تصویر می‌باشد و تقریبا نوآوری جدیدی است که در تلویزیون‌های پیشرفته امروزی برای انتقال تصاویر با کیفیت بسیار بالا و نمایش آن در تلویزیون در نظر گرفته شده است.

● بدنه آلیاژی و چند تکه

همچنین این مدل دارای بدنه ای از جنس آلومینیوم و منیزیم و آلیاژی و به صورت چند تکه و بسیار مستحکم و سبک طراحی شده است. که دارای درز بندی و عایق‌هایی در برابر گرد و غبار و رطوبت می‌باشد. این بدنه بسیار سبک و قدرتمند طراحی شده است و وزن این مدل در حدود ۶۹۰ گرم می‌باشد.

● لنز کیت ۱۶-DT ۶ .۵/۵ .F۳ ۱۰۵mm

همزمان با عرضه این مدل، سونی چند لنز جدید را نیز به بازار معرفی کرد، اولین لنز که به عنوان لنز کیت معرفی شد دارای دامنه ای بین ۱۶م.م. تا ۱۰۵ م.م. وحداکثر گشادگی دیافراگم ۳.۵ و ۵.۶ می‌باشد. همچنین دیگر لنزی که با مشارکت تامرون آن را عرضه کرد لنز ۲۵۰-۱۸ می‌باشد که از لنزهای بسیار خوب تامرون و سونی است و بلندترین رنج را شامل می‌شود.

در پایان باید دید که آیا سونی با روش آزمون و خطایی که در پیش گرفته می‌تواند سهم مناسبی را در بازاری که کانن و نیکون آن را بین خود تقسیم کرده‌اند، پیدا کند و یا خیر و اینکه این مدل رقبای بسیار سر سختی چون Nikon D۳۰۰ و Canon ۴۰D را در پیش رو دارد و با قیمتی که بین این دو قرار گرفته باید دید چه سهمی را به خود اختصاص خواهد داد. به نظر سونی به چند سال وقت نیاز دارد تا بتواند نقش کلیدی و تاثیر گذار بر بازار داشته باشد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315612

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Fujifilm FinePix F۳۱fd

● نقاط قوت :

دارای قابلیت چهره‌یاب؛ اتصال بی‌سیم به دستگاهای با قابلیت IrSimple، افزایش حافظه داخلی؛ نویز کم در تنظیم با حساسیت بالا.

● نقاط ضعف :

طراحی تکراری؛ حالت عکس‌برداری پیوسته کند می‌باشد؛ فرمت کارت حافظه اختصاصی؛ فاقد پایاسازی تصویری نوری؛ لنز می‌توانست وسیع‌تر نیز باشد.

شکی در کارایی و عالی بودن FinePix F۳۰ نیست و ما از جانشین او یعنی

FinePix F۳۱fd نیز همین انتظار را داریم. در کنار اضافه شدن قابلیت‌های جدید و افزایش حافظه داخلی، F۳۱fd همانند FinePix F۳۰ اندازه بزرگی دارد. همانند دیگر دوربین‌های Fujifilm (و Olympus)، در این دوربین نیز از کارت‌های xD-Picture بجای کارت‌های Secure Digital استفاده می‌شود که دارای قیمت کمتر و ظرفیت بالاتر هستند.

• بررسی محصول

طراحی بدنه FinePix F۳۱fd همانند مدل قبلی خود یعنی FinePix F۳۰ بوده و رنگ آن نقره‌ای-خاکستری می‌باشد. FinePix F۳۱fd اگرچه یک دوربین ultra-compact نیست ولی نوع طراحی بدون برآمدگی آن باعث می‌شود که به راحتی در جیب ژاکت شما جای بگیرد. با وزن تقریبی ۲۰۰ گرم هم باعث پایداری و ثبات در استفاده می‌شود، بدون اینکه احساس سنگینی در حمل آن به شما دست دهد. یکی از عیب‌های این دوربین (که در اکثر دوربین‌های کوچک رایج است) این است که به دلیل کوچکی آن هنگام عکس گرفت با یک دست بطور تصادفی ممکن است دکمه‌های دیگر به اشتباه فشار داده شوند. ولی بهرحال بهتر است برای استفاده مطمئن‌تر و راحتر و همچنین برای بکارگیری بهتر کنترل‌ها بهتر است که از هر دو دست خود برای استفاده از F۳۱fd بهره بگیرید.

باتری و شکاف مخصوص کارت هر دو در سمت راست و در زیر یک در لولایی واقع شده‌اند. باتری NP-۷۰ Li-Ion بسیار مناسب برای گرفتن حدود ۵۸۰ عکس با هر بار شارژ می‌باشد. در این دوربین باتری توسط یک آداپتور شارژ می‌شود و توسط یک گیره نگهدارنده نگاه داشته می‌شود تا در هنگام تعویض کارت حافظه جابجا نشود.

F۳۱fd دارای یک mode dial در بالا می‌باشد که در کنار دکمه روشن/خاموش قرار دارد. این دکمه دارای شش حالت Movie، A/S، Rec-Manual، Scene، Rec-Auto و Anti Blur می‌باشد.

برای گرفتن پرینت بصورت بی‌سیم و در حرکت FinePix F۳۱fd مجهز به IrSimple می‌باشد که یک اینفرارد پرسرعت مبتنی بر پروتکل ارتباطی بی‌سیم است که به شما امکان می‌دهد تا عکس‌ها را به دوربین هم مدل دیگر یا دستگاه مجهز به IrSimple همانند پرینتر سیار MP-۱۰۰ منتقل نمایید. شما می‌توانید پورت بی‌سیم را در بین دو اتصال دیگر DC-in و AV-out در کنار دوربین پیدا کنید.

همچنین Fujifilm حافظه داخلی این دوربین را از ۱۰MB به ۲۶MB افزایش داده است که حدوداً اجازه گرفتن ۱۰ عکس را به شما می‌دهد.

فضای قابل توجهی نیست ولیکن برای زمانیکه بر اثر فراموشی کارت xD-Picture خود را در خانه جای گذاشته‌اید می‌تواند بسیار مناسب باشد.

در مقایسه با F۳۰ مدل F۳۱fd دارای روزلوشن ۶ مگاپیکسل، صفحه‌نمایش LCD در اندازه ۲.۵ اینچ ۲۳۰,۰۰۰ پیکسل، ماکسیمم تنظیم حساسیت تا ISO ۳,۲۰۰ و قابلیت ضبط فیلم با کیفیت VGA و با سرعت ۳۰ فریم در ثانیه می‌باشد. متاسفانه امکان استفاده از زوم نوری در هنگام ضبط فیلم وجود ندارد.

FinePix F۳۱fd از همان سنسور و پردازنده استفاده شده در FinePix F۳۰ بهره می‌برد در نتیجه ما انتظار همان کارایی و کیفیت را نیز داریم. بطور کلی این دوربین جدید Fujifilm همچنان یک دوربین خوب است ولیکن همانند مدل قبلی خود دارای فوکوس اتوماتیک نه چندان خوب و حالت عکاسی پیاپی کند می‌باشد.

عملکرد تنظیم میزان سفیدی اکثراً خوب عمل می‌کرد، اگرچه در بعضی مواقع در روشنایی خیلی زیاد کمی دچار تزلزل می‌شد. همچنین در محیطهای با کنتراست بالا گوشه‌های تصویر کمی ارغوانی رنگ می‌شوند.

همانند F۳۰ در این دوربین نیز در حالت ISO ۱,۶۰۰ عکس‌های بدون مشکلی گرفته می شوند. در اکثر دوربین‌ها در حالت ISO ۸۰۰ و ISO ۱,۶۰۰ معمولاً عکس‌های گرفته شده به مانند این می‌مانند که بر روی آن‌ها لایه‌ای از شن پوشیده شده است و تنها قابل قبول برای دیدن روی صفحه LCD دوربین یا کامپیوتر هستند. در مقایسه با دیگر دوربین‌ها، عکس‌های ما با F۳۱fd در ISO ۸۰۰ و پایین‌تر قابل رقابت با اکثر دوربین‌های موجود در بازار و در بعضی مواقع بهتر از آنها می‌تواند باشد.

همانند مدل قبل خود، FinePix F۳۱fd عکس‌های خوبی در موقعیت‌های کم‌نور می‌گیرد، جاهایی که امکان استفاده از فلاش وجود ندارد. کیفیت

ساخت دوربین نیز عالی است و در هنگام استفاده خوب در دست جای می‌گیرد. اگرچه بعضی آن را به خاطر روزلوشن پایین نسبت به دیگر رقبا سرزنش می‌کنند ولیکن براستی ۶ مگاپیکسل برای اکثر کاربران کافی و مناسب می‌باشد. و در پایان در صورت داشتن قابلیت‌های پایاسازی تصوری نوری و لنز وسیع‌تر، این دوربین Fujifilm می‌توانست کامل‌تر باشد.

منبع : سایر منابع

http://vista.ir/?view=article&id=266021

vista.ir
Online Classified Service

دوربین HP PHOTOMART R۹۲۷

● جائی که ظاهر زیبا و ویژگی‌های ترفندآمیز کافی نیستند

این دوربین ۲/۸ مگاپیکسلی، دوربین بسیار زیائی است و با وجود لبه مدور، ظاهر نقره‌ای براق، جا انگشت دندانه‌دار در زیر دکمه شاتر و صفحه نمایشگر الس‌ی‌دی سه اینچی از کلاس بالائی برخوردار است. دکمه‌ها و بزرگنمائی ۳x و طراحی نمای بیرون آن بیانگر این نکته است که این دوربین، دستگاه خوش‌ساعتی است.

کار با فهرست‌های و آیکن‌های دارای کدبندی رنگی بسیار ساده‌ای است توصیه‌های روی صفحه نمایشگر توضیح می‌دهد که چرا باید این تنظیمات یا کارآئی‌ها را انتخاب کرد. پلی‌بک تصویر دارای ویژگی‌های جالبی همچون حاشیه‌نویسی صوتی، اسلاید شو - که حاشیه‌نویسی صوتی شما را پخش می‌کند - و Design Gallery enu است که این امکان را به‌وجود می‌آورد تا با تغییر رنگ، مرز و افکت‌هائی مانند آبرنگ و نقطه‌های سیاه و فریم دلخواه تصویر خود را بیابید.

توانائی دیگری هم وجود دارد که به کمک آن می‌توانید اشیاء را در تصویر چاپ شده لاغرتر نمایش دهید.

بزرگنمائی ۳x لنز (در ۳۵ میلی‌متر معادل ۱۰۵-۳۵ میلی‌متر) Visible Barrel Distortion را در (Imperceptible Barrel ،۰/۶۹% ۳۵mm (۰/۷۰% ۷۰mm و Imperceptible Pincushion را در ۰/۰۱% (۱۰۵mm) نمایش می‌دهد.

رنگ‌دهی دستگاه بسیار بالا است (متوسط Delta E:۹/۸۳ نور روز ۱۰۰ ISO) وضوح تصویر در تمامی ISOها عالی است؛ ۱۷۷۵ در ۱۰۰، ISO ۱۷۳۳ در ۱۷۰۸ , ۲۰۰ ISO و ۱۷۰۸ در ۴۰۰ ISO دوربین همراه یا بدون فلاش بین عکس‌ها کند عمل می‌کند و اگر بخواهید به‌طور پی‌درپی چند عکس بگیرید، پیش از آنکه بتوانید عکس بعدی را بگیرید، کلمه پردازش برای چند ثانیه در صفحه نمایشگر نمایان می‌شود و عکسبرداری را مختل می‌سازد.

تازه‌کارهائی که در جستجوی توصیه‌هائی در مورد عکسبرداری هستند می‌توانند به Image Advice که توسط یک عینک در هنگام بازنگری در صفحه نمایش داده می‌شود، رجوع کنند. شما همچنین می‌توانید در هنگام پخش نیز به Image Adivice رجوع کنید. Action Mode دستگاه

پیشنهاد می‌کند برای افزایش احتما ل موفقیت عکسبرداری با فشار دکمه شاتر و نگه داشتن آن تا نیمه سعی کنید روی بخش موردنظر متمرکز شوید (perfocus). زمانی که action وارد فریم شد دکمه شاتر را به‌طور کامل فشار داده تا عکس را بگیرد.

برای کسب بهترین نتیجه باید بخش action در زمان ورود به صحنه از فاصله و شفافیت تصویر مشابه سوژه موردنظر برخوردار باشد.

اگر از کارآئی Adptive Lighting دوربین (نوعی fill flash دیجیتالی) همراه با ISO بالاتر از ۱۰۰ استفاده نمی‌کنید از دیدن این جمله متعجب نشوید: این تصویر با ۲۰۰ ISO (یا ۴۰۰ISO) و Adaptive Lighting بالا گرفته شده است. این کار سبب می‌شود تصویرها غیرواقع‌بینانه یا بی‌رنگ به‌نظر برسند. برای افزایش کیفیت تصویر، یکی از این تنظیمات را در مقدار پیش‌فرض قرار دهید. اگر دوربین کمی گرم شود هم اخطار مشابهی نمایان خواهد شد.

اخطارها در حقیقت به دلایل گوناگونی پدیدار می‌شوند و به‌طور معمول پس از گرفتن چند عکس با مرور چند دقیقه‌ای عکس‌ها نمایان می‌شوند. در صورت پرینت عکس‌ها در اندازه‌ای بالاتر از ۱۵*۱۰ سانتی‌متر، ممکن است تصویر بی‌رنگ با شلوغ به‌نظر برسد، همچنین زمانی که دوربین برای مدت زیادی روشن بوده یا در محل گرمی قرار داشته است.

این حالت برای تمام دوربین‌های دیجیتالی وجود دارد و در صورت خنک بودن دوربین به هیچ وجه اتفاق نمی‌افتد. برای افزایش کیفیت تصویر، از نگهداری آن در محل‌های گرم بپرهیزید. در واقع گرما برای این دوربین یک مسئله مشکل‌ساز است و مرور عکس‌ها می‌تواند آن را به‌طور قابل ملاحظه‌ای گرم کند. در این حالت اخطاری نمایان شده و چند دقیقه طول می‌کشد تا دوربین خنک شود. در مجموع اچ پی از ویژگی‌ها، توصیه‌ها و ظاهر زیبائی برخوردار است. اما کیفیت تصویر، سرعت کانون‌یابی، پردازشگر و گرمازدائی آن در سطح دلخواهی نیست و مستلزم کار بیشتری است تا زمانی هم که موارد بالا تحقق نیابد، R۹۲۷ و هم‌خانواده‌هایش تنها ظاهر زیبائی خواهند داشت برتری‌ها و توانائی‌های ویژه:

- ظاهر زیبا، طراحی زیبا
- افکت‌های جالب
- رابط کاربری دوربین جزء بهترین‌هائی است که تا به حال دیده‌ایم.
- نقایص
- سرو صدا در تمامی ISOih
- تأثیر منفی گرمای دوربین بر کیفیت تصویرها در شرایط معمولی
- کارآئی کند دوربین همراه با بدون فلاش
- صدا: رده ۲.۷۴ برای ۱۰۰ISO (متوسط)، (۳۸.۳) ۲۰۰ISO و (۳.۳۴)۴۰۰ ISO(بالا/ غیرقابل قبول) اغتشاش
- رنگ: بسیار بالا (متوسط ۹۸۲: Delta E نور روز ۱۰۰ ISO)
- وضوح تصویر: عالی، در تمام ISOها، ۱۷۷۵ در ۱۰۰ ISO، ۱۷۳۳ در ۲۰۰ ISO و ۱۷۰۸ در ۴۰۰ ISO

• لوازم همراه

باتری قابل شارژ یون لیتیوم HP Photosmart R۰۷، کابل یو اس بی برای اتصال وربین به پی‌سی یا پرینتر PictBridge ضمانتنامه - دستورالعمل کار با دوربین روی یک سی‌دی (راهنمای شروع کار) سی‌دی به همراه نرم‌افزار HP Photosmart برای ویندوز با گسترش کاربرد دوربین‌های دیجیتالی، عکاسان حرفه‌ای برای کارهای تخصصی به انواع برنامه‌های تصویرسازی روی آورده‌اند. علاوه بر ویرایش ابتدائی سلول تصویری، این برنامه‌ظها شامل تغییر و پردازش فایل‌های RAW، سازماندهی تصویر، بایگانی و چاپ هم می‌شوند.

آیا فکر نمی‌کنید که اگر این توانائی‌ها در یک برنامه واحد ادعام شوند کارها کمی آسانتر می‌شد؟ و آیا بهتر نبود توانائی‌ها و ویژگی‌های گوناگون فتوشاپ کمی ساده‌تر می‌شد تا کاربران به کتاب‌ها، فیلم‌ها و جلسات آموزشی نیازی نداشته باشند؟ این ایده‌ای است که در Adobe Lightrom نهفته است. یک برنامه تازه و اختصاصی برای عکاسان حرفه‌ای که آدوب به تازگی آن را در قالب نسخه بنا عرضه کرده است.

لایت‌روم، در مقایسه با فتوشاپ، رهیافت متفاوتی نسبت به پردازش تصویر دارد و یا جامعیت خود مناسب حال کاربران بوده و دارای توانائی‌هائی همچون: انتقال فایل از دوربین و کارت حافظه، تغییر فایل‌های RAW، پردازش تصویر، اسلاید شو، پرینت، ذخیره کلمات، شاخص‌گذاری و بایگانی داده‌ها نیز هست. زیاد هیجان‌زده نشوید: لایت‌روم در حال حاضر آماده نیست و تا اواخر سال ۲۰۰۶ نیز عرضه نخواهد شد. پس چرا آدوب بتا را عرضه کرد؟ زیرا نرم‌افزار Aperture مشابه شرکت اپل که در اواخر سال گذشته عرضه شد، خود را به او رساند حرکات زیرکانه وغیره ویژه آدوب در چنین موقعیتی نتیجه خوبی داشت به یاد داشته باشید که نسخه بتای اصلی لایت روم مختص کاربران مکیناش است.

اما یک نسخه ویژه ویندوز هم در راه است با این حال حتی در چنین مقطعی، لایت روم بسیار شگفت‌انگیز و مؤثر است و در اهداف خود نسبت به Aperture متعادل‌تر بوده و کاربرد آن نیز ساده‌تر است. این سادگی در ساختار ابتدائی ماژول‌های چهارگانه جداگانه‌ای که هر یک به فرآیند تصویرسازی خاصی اختصاص دارند، به وضوح قال لمس است. برای سوئیچ کردن قطعه برنامه‌ها تنها یک کلیک بر ماوس کافی است این کار دید را در پنجره اصلی تصویر (گزینه‌ها، کنترل پنل و نمایش اطلاعات) به‌طور کامل تغییر می‌دهد، یک جستجوگر رشته مانند تصویر نیز همواره در پائین صفحه باقی می‌ماند. نخستین بخشی که در لایت‌روم کاربرد بسیار یدارد، Libary است که در نقش حافظه اصلی برنامه کار می‌کند.

برخلاف Aperture محصول ایل که در آن باید تصویرها را در پایگاه داده‌ها ذخیره کرد لایت‌روم راهکار جدیدی به شما ارائه می‌کند. شما می‌توانید فایل‌ها را به درون خود Library وارد کرده یا از برنامه بخواهید آنها ا در هر جا که در حال حاضر هستند فهرست‌بندی کند. این کار باعث کوچکتر شدن پایگاه داده‌ها شده و درنتیجه شما می‌توانید تصویرهای خود را روی هارد درایوهای داخلی یا خارجی ذخیره کنید.

لایت‌روم از ایده Shoots یا همان شاخه‌های درونی Libary هم استفاده می‌کند. shoot حاوی فایل‌هائی در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون یاهرگونه درایو متصل به کامپیوتر است، بدین ترتیب که می‌توان فایل‌ها را به صورت مجموعه شده قرار داد. وقتی فایل‌ها را وارد لایت‌روم می‌کنید، می‌توانید اطلاعات کپی رایت و کلمات کلیدی را نیز به‌عنوان متا دیتا IPTC به آن بیفزائید. کلمات کلیدی به‌طور خودکار در تابع Keyword Seareh برنامه ثبت شده و شما را قادر می‌سازد هرگونه فایل موجود در کتابخانه را که حاوی آن کلمات است تنها با یک کلیک بر ماوس بیائید. شما می‌توانید این فایل‌ها را در طبقه "منتخب" که هیچ فضائی را در دیسک اشغال نمی‌کند و در عین حال در دسترس شماست، وارد کنید.

ماژول شماره دو برنامه که Develop نام دارد برای تنظیم و کنترل تصویرهای انفرادی به‌کار می‌رود برخلاف سایر برنامه‌ها به‌جز Aperture اپل، لایت‌روم فایل‌های RAW و فرمت‌های دیگر را به TIFF JPEG و PSD در فتوشاپ به طرز مشابه و یا ابزارهای تنظیماتی یکسان اداره می‌کند. این رهیافت شافف یا جریان کاری فتوشاپ تفاوت دارد. در فتوشاپ باید فایل‌های RAW را در Adobe Camera RAW پردازش و تغییر داد و از آن جاموتور پردازش RAW لایت روم که روی Camera RAW وجود دارد آنها را به شیوه‌های بهتر سازماندهی می‌کند.

یکی از برتری‌های چشمگیر ماژول Develop این است که می‌توان بدون تغییر فایل اصلی، رنگ وضوح، تنظیم سفیدی و تنظیمات دیگر را تعدیل کرد. از آنجا که RAW یک فرمت کلی و مبنائی است، بیشتر برنامه‌های پدازشی RAW این توانئی را دارند. اما فقط Aperture و لایت روم چنین روشی را در مورد فایل‌های TIFF, JPEG و PSD پیش می‌گیرند. برنامه به‌جای تغییر سلول تصویری اصلی، این کار را با ایجاد یک فهرست از دستورهای متا دیتا (فهرستی از تنظیمات) انجام می‌دهد.

این کار از ازدیاد نسخه‌های جداگانه جلوگیری کرده و سبب صرفه‌جوئی در فضای هارددرایو می‌شود. Develop دارای چند ویژگی شگفت‌انگیز است که در Camera RAW وجود ندارند. Grayscale Mixer کنترل بیشتری بر فرآیند تبدیل تصویرهای رنگی به مونوکروزم داشته و این امکان را فراهم می‌آورد تا با حفظ میزان روشنائی، تک تک با تمامی شش رنگ ابتدائی و ثانویه را تنظیم کنید. با Split Toning می‌توانید رنگ سایه‌های جداگانه را در نواحی برجسته و سایه‌دار در تصویرهای رنگی و سیاه و سفید به‌کار ببندید و با Presets Browser می‌توانید تنظیمات گوناگونی را برای عکس‌های خود اتخاذ کنید. نکته قابل توجه ویژگی Quick Develop است که از ابزارهای تنظیم برای پردازش گروهی تصویرهای چندگانه برخوردار است.

سومین ماژول برنامه لایت روم، ShideShow است که حاوی ابزارهائی برای اماده‌سازی و نمایش فیلم یا ویدیو است. یک نمایش پایان‌یافته را

می‌توان به صورت یک فایل پی‌دی‌اف (فرمت آدوب آکروبات)، انیمیشن فلش یا صفحه HTML متصل به شبکه ذخیره کرد. شما می‌توانید یک دسته از تصویرها را از Shoot یا Collection برای اسلاید شو برگزینید یا عکس‌های جداگانه را از جستجوگر عکس سرانگشتی انتخاب کنید.

چهارمین قطعه برنامه در لایت روم، Print است که به مراتب بهتر از گزینه‌های پرینت در دیگر برنامه‌های تصویرسازی است. نکته قابل توجه در مورد پرینت این است که برخلاف فتوشاپ در یک زمان چند گروه از تصویرها را اداره می‌کند. برای چاپ یک سری از عکس‌های تکی (یا طرح کلی همانند) آنها را به Quick Collection بیفزائید تا صفحات برای چاپ در یک ردیف قرار بگیرند. شما همچنین می‌توانید یک شدت یا مجموعه کامل (یا هرگونه تصویر چندگانه) را به شکل صفحات Contact پرینت کنید. جستجوگر موقت لایت‌روم، طرح‌های کلی چاپی از پیش تنظیم شده را برای صفحات یک یا چند تصویری ارائه کرده و شما می‌توانید طرح‌های کلی دلخواه خود را خلق و سپس آنها را ذخیره کنید.

نسخه بتای لایت‌روم در حال طراحی است و آدوب نمی‌داند که کدام یک از ویژگی‌ها را در آن بگنجاند، اما به هر حال محصول پایانی بازتابی است از نظرات عکاسانی مانند من و شما.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=264125

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Nikon Coolpix S۱۰

محصول کمپانی: نیکون

بها: ۱۸۹ پوند

به هر کجا که می‌خواهید، بنگرید. یقین داشت باشید که این دوربین نقطه مورد نظر را برای شما بزرگ‌نمائی می‌کند. این محصول، کوچک‌ترین دوربینی است که برای هرچه نزدیک‌تر شدن به سوژه، بزرگ‌نمائی را تا ده برابر امکان‌پذیر می‌سازد.

بدنه آن با یک شکاف طراحی شده تا بتواند بخش همراه با لنز را به‌صورت جدا از بدنه اصلی بچرخاند. این محصول تا ۲۷۰ درجه توانائی چرخش دارد، بنابراین تا زمانی‌که هنوز شاهد مکانی که لنز به آن اشاره دارد هستید، می‌توانید از هر آنچه که بالای سرتان می‌گذرد یا خیلی به زمین نزدیک است، عکس بگیرید. نیکون دوربین‌های گوناگونی را به این شیوه طراحی کرده و ساخته است، به‌همین خاطر نمی‌توان طراحی آن را یک انقلاب در صنعت طراحی شمرد. اما برخلاف مدل‌های قبلی که تنها بزرگ‌نمائی اپتیکال تا چهار برابر را ارائه می‌کردند، این محصول یک لنز با بزرگ‌نمائی تا ده برابر را در بدنه خود گنجانده است که اگر این دو بخش در یک ردیف کنار هم قرار گیرند، تا ۷۴X۳۷X۱۳ میلی‌متر را هم اندازه می‌گیرند. بخش

مرکزی از پشت محصول به یک السی‌دی ۵/۲ اینچی اختصاص داده شده که رزولوشن بالائی هم دارد، بنابراین با یک بررسی پس از هر بار عکس انداختن متوجه وضوح در فوکوس خواهید شد. حتی اگر در یک روز آفتابی و در محیطی باز مشغول عکس‌برداری هستید، جای هیچ‌گونه نگرانی نیست. صحنه نمایشگر آنقدر روشن است که جزئیات را به‌خوبی نمایش دهد.

• ساده، اما مؤثر

هر چند این دوربین دکمه‌های زیادی ندارد، اما کار با حالت ایزوی آن بسیار آسان‌تر از آن است که فکرش را بکنید. با کلیک روی دکمه Mode می‌توانید برای انتخاب حالت‌های عکسبرداری، فیلمبرداری، ضبط صدای محیط یا سوژه از دسته (Joystick) چهار جهته استفاده کنید. پس از انتخاب که صحنه موردنظر، دکمه Menu کردید، کلید فهرستی از چهارده حالت ممکن، پرتره چشم‌انداز، ورزش و حتی وضعیت نور شب را ارائه می‌کند. اگر عاشق ماجراجوئی هستید، می‌توانید از یک منظره عکس گرفته یا از حالت جبران EV برای روشن یا تاریک کردن دستی صحنه کمک بگیرید.

در بخش لنز بدنه نیز دو دکمه اضافی وجود دارد. دکمه پائینی حالت ردیابی چهره را در حالت عکسبرداری فعال کرده (که چندان هم خوب کار نمی‌کند) و در حالت بازنواخت، "D-lighting" را توانمند می‌سازد. بدین ترتیب نقاط تاریک موجود در تصویر روشن شده و کار بهتری ارائه می‌شود. دکمه VR هم Vibration Reduction را فعال می‌سازد تا با کمک آن بدون نیاز به فلاش بتوانید در نور کم هم عکس بگیرید. این بخش حتی زمانی‌که درست روی سوژه‌تان بزرگ‌نمائی می‌کنید هم خوب کار می‌کند. Best Shot Selector هم بخش دیگری است که تیرگی‌ها و ابهام‌های تصویر را از بین می‌برد. جالب این‌که تا زمانی‌که انگشتان شما روی شاتر است، این دوربین تا ده عکس می‌گیرد، اما تنها بهترین و شفاف‌ترینشان را ذخیره می‌کند. البته جای چندین شبهه و شکایت باقیست. زمانی‌که از بیشترین بزرگ‌نمائی استفاده می‌کنید، دوربین به‌سختی فوکوس می‌کند. اگر می‌خواهید کنترل عکسبرداری‌هایتان را به‌عهده بگیرید هم بهتر است بدانید که این دوربین جزئیات پیشرفته‌ای همچون حالت‌های پیشین شاتر و دهانه دیافراگم را ارائه نمی‌کند؛ حالت‌های فاصله‌یابی نیز در اختیارتان گذاشته نشده که بتوانید از آنها کمک بگیرید. همچنین هیستوگرام زنده برای بررسی کیفیت تنالیته هم وجود ندارد.

• یک تصویر واضح

اجازه دهید به موشکافی تصویرهای گرفته شده بپردازیم تا نیکون پیروز میدان شود. شاید با وجود تنها یک حس‌گر شش مگاپیکسلی، تصویرهائی که در محیط آزاد گرفته شده‌اند، شما را متعجب سازند. هیچ‌گونه اغتشاشی در تصویرهای دریافتی دیده نمی‌شود. حتی گوشه‌ها و کناره‌های تصویر هم واضح‌اند. رنگ‌ها هم حالت طبیعی خود را دارند. کافی است آن را محکم و بدون کوچک‌ترین لرزشی نگه‌داشته و با بهره‌گیری از بزرگ‌نمائی موجود کلوزآپ‌های تحسین برانگیزی بگیرید. توانمندی ماکروی آن ایده‌آل است و شما با این امکانات و تجهیزات می‌توانید در چند سانتی‌متری سوژه هم عکس بگیرید. اگر در محیط بسته‌ای عکس می‌گیرید، در صورتی‌که نور خیلی کم باشد، تصویرها اغتشاش پیدا می‌کنند. فوکوس فلاش روی مرکز تصویر آن‌قدر زیاد است که گاهی کناره‌های تصویر را تیره و تار می‌کند. کیفیت فیلم‌ها خوب است و آنها در ۴۸۰*۶۴۰ پیکسل به‌خوبی پخش می‌شوند. تنها اندازه کارت حافظه SDتان آن را محدود می‌کند.

حالت تصویربرداری مداوم دوربین تا موقعی که کارت حافظه‌تان پر نشده باشد، در هر ثانیه یک عکس می‌گیرد. در پایان حس‌گر جهت‌یاب به شما کمک می‌کند تا تصویرهای گرفته شده در حالت پرتره را به‌صورت خودکار بچرخانید. (زمانی‌که تصویرها را در نرم‌افزار Picture Project ۷/۱ فراخوانی می‌کنید، یک کار کمتر انجام می‌دهید). پیش از آنکه باتری‌ها را شارژ کنید، می‌توانید در حدود سیصد عکس بگیرید.

این دوربین با وجود قیمت ۱۸۹ پوندی خود به‌واقع باارزش است و در بیشتر شرایط بهترین عکس‌ها را می‌گیرد. در ضمن کوچک‌تر از اندازه دوربین‌ها هم‌ردیف خود است و بزرگ‌نمائی تا ده برابر را هم ارائه می‌کند.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=294184

دوربین Nikon D۶۰، کوچک و راحت اما حرفه ای!

سالها قبل، در روزگار دوربینهای آنالوگ (فیلم عکاسی را که هنوز فراموش نکردید؟) زمانیکه دو شرکت بزرگ دنیای عکاسی، کنون و نیکون، در تولید دوربینهای SLR با هم رقابت می کردند، نیکون در دهه ۸۰، با تولید دوربین مدل F۳ به صدر جدول دوربینهای SLR صعود کرد و تا ۱۷ سال جزو بهترین ها بود.

امروز حتی ۱۷ ماه هم زمان بسیار طولانی است! نیکون در حال حاضر ۸ نوع دوربین SLR تولید می کند و همگام با تکنولوژی آنها را به روز میکند. کمتر از یکسال بعد از تولید دوربین ۱۰ مگاپیکسلی مدل D۴۰x، نیکون مدل D۶۰ را وارد بازار کرد.

در نگاه اول، دو مدل به سختی قابل تمایز از یکدیگر هستند. D۶۰ نیز دوربینی کوچک و جمع و جور با طراحی زیبا و یکپارچه است.

با این حساب ویژگی های جدید این دوربین چیست؟

Nikon D۶۰ دارای تکنولوژی خودکار پاک کردن گرد و غبار از سنسور است، ویژگی در حال پیشرفتی که دوربینهای معمولی فاقد آن هستند.

دارای منوی پیشرفته ای برای ویرایش عکس هاست و می توان بدون استفاده از کامپیوتر، از آن برای تصحیح رنگ، بطرف کردن قرمزی چشم، اضافه کردن جلوه های ویژه و غیره استفاده کرد. همچنین دارای نرم افزاری است که می توان برای گرفتن فریم های پی در پی از آن استفاده کرد.

این دوربین بنوعی می تواند برای عکاسان تازه کار مفید باشد. کسانی که دوربینهای معمولی دیجیتال برایشان جوابگو نیست و در عین حال عکاسان بسیار حرفه ای نیز نیستند. این دوربین قدرت خوبی برای عکاسی در نور کم را دارد.

با تمام این تفاوت های جزئی، مهمترین تغییر نه در خود دوربین، بلکه در لنز آن است. برخلاف مدل D۴۰ و D۶۰ ، D۴۰x فاقد یک موتور گرداننده داخلی دوربین هست ، به این معنی که لنزها دارای گرداننده مستقلی هستند و بدین ترتیب امکان تنظیم دستی دقیق تری برای لنزها وجود دارد.

قبل از انتخاب توجه کنید که آیا شما واقعا به یک دوربین ۱۰ مگا پیکسلی نیاز دارید؟ در اینجا باید به نکته ظریفی درباره عکاسی دیجیتال توجه کنید: غیر از مواردی که شما قصد چاپ عکس خود را در قطع بیشتر از ۸ یا ۱۰ اینچ دارید (و طبیعتاً نیاز به کیفیت بالاتری برای بزرگنمایی خواهد بود)، یک دوربین ۵ یا ۶ مگا پیکسلی همواره برای شما جوابگوست.

در چنین حالتی شما می توانید از یک Nikon D۴۰ استفاده کنید که قیمت پایین تری نیز دارد.

- مشخصات عمومی:
  - نوع دوربین: DSLR

▪ پیکسل موثر: ۱۰.۲ مگاپیکسل

▪ مانیتور ال سی دی: ۲.۵ اینچ - ۲۳۰.۰۰۰ پیکسل

● حالت های عکسبرداری:

۱) تک فریم

۲) امکان گرفتن فریم های پیاپی

۳) سلف تایمر

۴) کنترل از راه دور

▪ شاتر: ۳۰ تا یک چهارهزارم ثانیه

● عملکرد پخش تصویر:

۱) فریم تمام صفحه

۲) بندانگشتی (تا ۹ عکس) و عقب و جلو کردن در حال نمایش

۳) نمایش فریم های پیاپی به حالت استاپ موشن

۴) نمایش هیستوگرام عکس

۵) سایه روشن ها ۶- چرخش تصویر بصورت خودکار در صورت حرکت دادن دوربین

● حالتهای پاک کردن:

▪ فرمت کردن کارت حافظه

▪ پاک کردن فریمها بصورت دستی

▪ انتخاب دلخواه فریمها و پاکسازی

▪ تایمر اتوماتیک: قابل تنظیم تا ۲، ۵ ، ۱۰، ۲۰ ثانیه

▪ نوع ذخیره تصویر: کارت حافظه SD

▪ عمر باتری: تا ۵۰۰ تصویر در یک بار شارژ (با در نظر گرفتن استانداردهای معمول)

▪ وزن بدون باطری : ۴۹۵ گرم

SLR* مخفف عبارت Single lens reflex است و به دوربینهایی اطلاق می شود که از عدسی و آینه برای ثبت عکس و مشاهده آن و حتی بزرگنمایی سوژه استفاده می کند.

DSLR به نوع دیجیتال این دوربین ها گفته می شود و اساس ساخت این نوع دوربین ها جدا از لنزی است که برای آن استفاده می شود و در واقع لنز کاملاً قابل جداسازی است و مقدار بزرگنمایی یا X معمولاً برای خود دوربین تعریف نمی شود.

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=309846

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Nikon D۷۰۰ و تاثیرش بر بازار

نیکون پس از حدود ۵۰ سال حضور موثر در بازار دوربینهای حرفه‌ای عکاسی، با ورود به عرصه دوربینهای دیجیتال، بازار را به رقیب همیشگی خود Canon واگذار کرد که تقریبا در هر سطحی، یک دوربین عالی داشت.

بخصوص اینکه در رده دوربینهای Full- frame ، نیکون هیچ مهره‌ای برای بازیگران جدی که تازه پا به وادی دیجیتال گذاشته بودند، مهیا نکرده بود.

به نظر میاید که در حدود سال ۲۰۰۵ هیئت مدیره نیکون دچار تغییرات اساسی شد و مدیران جدی جای مدیران محافظه کار قبلی را گرفتند.

و نتیجه این تحولات در سال ۲۰۰۷ با معرفی دو دوربین D۳ و D۳۰۰ به خوبی مشخص شد. چرا که جایگاه و شهرت نیکون در دو رده مهم از دوربینهای عکاسی بازیابی شد. تقریبا شکی نیز وجود ندارد که نیکون دوربینی دیگر با سنسور فول فریم و دقت ۲۴ مگاپیکسل (احتمالا) به بازار معرفی خواهد کرد تا در رده نهایی دوربینهای حرفه‌ای نیز، بازار تک قطبی فعلی، از بین برود.

با معرفی D۷۰۰ در ۱۱ تیرماه ۸۷، مشخص شد که رده دیگری از دوربینهای عکاسی نیز از حالت تک قطبی خارج شده است: رده ای که تا پیش از این تنها یک بازیگر داشت که به حق، هنوز نیز پس از گذشت سه سال، یک دوربین عالی و انقلابی محسوب می‌گردد. دوربین ۵D دوربینی بود که باعث گذار بسیاری از عکاسان قدیمی به دنیای دیجیتال نیز شد.

نکته جالب در مورد D۷۰۰این است که اغلب مشخصات مهم کیفی تصویر و امکانات را از برادر بزرگ خود، D۳، به ارث برده است. و البته این در ادامه سیاست های گذشته نیکون است که در مدل‌های پایینتر، حداکثر امکانات مدلهای بالاتر را قرار می‌دهد و چه بسا با یک تغییر firmware آنها را محدود نمی کند. درست بر خلاف Canon که در مدل‌های پایینتر خود حداکثر کاهش در امکانات را، حتی با محدودیت firmware، اعمال می‌نماید.

- D۷۰۰ تا چه حد می‌تواند بر فروش D۳ تاثیر بگذارد؟
- D۷۰۰ در مقایسه با رقیب خود، جانشین ۵D، چه جایگاهی پیدا خواهد کرد؟
- D۷۰۰ در برابر D۳

D۷۰۰ همان سنسور فول‌فریم ۱۲ مگاپیکسلی D۳ را داراست و از لحاظ ساخت نیز دارای درزگیری های کامل و بدنه مقاوم می‌باشد. قیمت D۷۰۰ حدود ۲ میلیون تومان کمتر از D۳ خواهد بود. حرفه ای ها بخاطر مشخصاتی نظیر جایگاه دوگانه کارت حافظه، سرعت عکاسی بیشتر، شاتر با عمر بیشتر و امکان ضبط و پخش یادداشت های صوتی، هنوز هم D۳ را خواهند خرید اما می‌بینید که تفاوت‌ها اولا ناچیز است و ثانیا در مواردی است که برای بسیاری کم‌اهمیت خواهد بود.

و این به معنای یک موقعیت عالی برای بسیاری از کاربرانی خواهد بود که چیزی بسیار شبیه D۳ را با قیمت بسیار مناسب بدست بیاورند. از طرف دیگر D۷۰۰ امکاناتی فراتر از D۳هم دارد: سیستم تمیز کننده سنسور، فلاش سرخود (که برای استفاده از فلاشهای وایرلس نیکون بسیار کارآیی خواهد داشت) و اندازه کوچکتر.

عکاسی با نام Ben mark در سایت Online Photographer کامنت جالبی گذاشته است. او می‌گوید " اگرD۷۰۰همان کیفیت تصویر D۳ را داشته

باشد، بازی عوض خواهد شد. عکس‌هایی که من با D۳ گرفتم، باعث شد که برای اولین بار از نابودی فیلم، پشیمان نشوم. من فریزری محتوی چندهزار فوت فیلم دارم اما سنسور این دوربین کاری عظیم انجام می دهد.

بله گاهی دلتنگ فیلم ektar میشوم، اما در اغلب موارد سنسور عالی این دوربین است که مرا تحت تاثیر قرار می‌دهد"

اقدام نیکون در معرفی نسبتا سریع dV۰۰ پس از D۳ نیز جای تامل دارد؛ فروش زیاد این دو دوربین می‌تواند هزینه‌های کلی تولید سنسور فول فریم را برای نیکون جبران کند و از طرفی بازار تک قطبی دوربینهای فول فریم کوچک را قبل از معرفی جانشین ۵D تحت تاثیر زیادی قرار دهد.

- DV۰۰ در برابر جانشین ۵D :

جانشین ۵D احتمالا در فتوکینای امسال و یا زودتر معرفی خواهد شد. این دوربین احتمالا دارای Live view ، ال سی دی با اندازه ۳ اینچ، سیستم تمیز کننده سنسور و سایر مشخصاتی است که Canon در دوربینهای اخیر خود معرفی کرده است.

سنسور احتمالا ۱۶ مگاپیکسل یا بیشتر خواهد بود اما نه آنقدر که ۱DsMKIII را تهدید کند. درست طبق سیاستی که تاکنون Canon داشته است.

اگر Canon جانشین ۵D را یک ارتقاء کامل ندهد و فقط به سنسور با مگاپیکسل بالا اکتفا کند، این بازار را به DV۰۰ واگذار می‌کند. بازاری که می‌تواند حتی باعث تغییر برند در خریداران شود. ولی اگر این ارتقاء کامل باشد، هنوز Canon بخاطر کاربران بیشتر، این بازار را در حد زیادی برای خود حفظ خواهد کرد.

مشخص است که این مساله معرفی سریع DV۰۰یک چالش خواهد بود؛ آیا Canon کمی از سیاستهای گذشته خود عدول خواهد کرد؟

- و در نهایت:

به نظر می‌رسد که نیکون به بازی بازگشته است. در رده پایین، در رده متوسط (D۳۰۰) ، در رده ۵D، و در رده بالا. از سوی دیگر، نوع محصولات معرفی شده توسط نیکون، احتمالا بر استراتژی Canon نیز موثر خواهد بود و در آینده شاهد معرفی دوربینهایی از Canonخواهیم بود که حداکثر امکانات را از رده‌های فوقانی خود، دارا باشند. اما برنده نهایی، همانا عکاسان خواهند بود که خود تعیین کنندگان اصلی این بازار هستند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359070

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Olympus sp - ۵۵۰ UZ

این محصول (۴۹۹ دلار) نخستین دوربین دیجیتالی است که ادعا می‌کند بزرگنمائی دیداری معادل هیجده برابر دارد. این دوربین از نظر ظاهری شبیه به EVF تحسین‌برانگیز است.

پیش‌بینی می‌شود که این دوربین ۱/۷ مگاپیکسلی حتی پیش از ورود به بازار توجه همه را به خود جلب کرده باشد. چرا؟ چون که لنز قدرتمندی دارد!

شاید این نخستین دوربین دیجیتالی باشد که ادعا می‌کند بزرگنمائی دیداری تا هجده برابر دارد، بنابراین می‌تواند یک واید ۲۸ میلی‌متری را به ۵۰۴ میلی‌متر مؤثر برساند. در حالت بزرگ‌ترین ماکرو هم می‌تواند فوکس را به یک سانتی‌متر برساند.

این دوربین می‌تواند چنین فاصله‌ای را با گسترده بیشینه اندازه دیافراگم از f/۲.۸ در واید به f/۴.۵ کاملاً گسترده شده پوشش دهد. بنابراین نباید این دوربین را محدود به دسترسی‌های Tele دانست.

به برجستگی‌های این دوربین کنترل‌های کامل دستی و تصویرگری RAW هم بیفزائید تا ویژگی‌های این دوربین بهتر و بهتر شود. این دوربین واقعاً شایستگی قیمت در نظر گرفته شده را دارد. لوله لنزش به قدری خوب طراحی شده که حرکت هموار و بی‌صدای آن را میسر ساخته است. دکمه‌ها و سایر بخش‌های بدنه نیز محکم به‌نظر می‌آیند. شاید بدنه آن به استحکام فلزهای موجود در ساختار Canon PowerShot GV نباشد، اما مطمئن باشید که در هنگام استفاده به محکمی و قدرت آن پی خواهید برد.

تنها مشکلی که درباره این دوربین وجود دارد، پوشش باتری آن است که به سادگی باز و بسته نمی‌شود، اما شاید این محصول نمونه از پیش تولید شده‌ای باشد که پیش از تولید انبوه سایر قطعات دوربین چنین مشکلاتی برطرف شود. جالب است بدانید که این دوربین هم به درد حرفه‌ای‌ها می‌خورد و هم مناسب مبتدیان خواهد بود. صرف‌نظر از کنترل‌های کامل دستی موجود، توسعه وقفه ۳/۱، تصویرگری RAW، پیش نمایش هسیتوگرام و سایر بخش‌های کاربردی برای کاربران حرفه‌ای، این دوربین شامل سیستم Guide هم است که در شرایط عکس‌برداری خاص، راهنمائی‌های شایانی به شما می‌کند و کاربر را مستقیماً به تنظیمات مورد نظر در آن شرایط راهنمائی می‌کند. به توانمندی‌های ذکر شده گزینه‌های تدوین موجود در دوربین را نیز بیفزائید. روش‌های منظره‌ای غنی و جمع‌آوری لنزهای یدکی همه و همه برای مبتدیانی است که هنوز خود را برای جهش به DSLR آماده نمی‌دانند. فراموش نکنید که Olympus در این بخش از بازار تنها نخواهد ماند و باید با دوربین‌های دیگر رقابت کند.

- YousendIt برای Addle Aderture پلاگینی عرضه کرد

ارسال رایگان پلاگین به کاربران Aprture این امکان را می‌دهد که فایل‌های بزرگ تصویری را از برنامه ارسال کنند. با این پلاگین که برای نرم‌افزار اجرائی تصویر ۱.۵ Aperture محصول اپل ارایه شده است کاربران می‌توانند فایل‌های تصویری بزرگی را به‌صورت مستقیم از برنامه ارسال کنند. برای استفاده از این پلاگین باید گزینه ارسالی You Send It را از منوی کرکره‌ای در Aperture انتخاب کنید، یا چند آدرس پست الکترونیکی را وارد کرده و اگر می‌خواهید نظرات خود را هم بیفزائید، نوع و اندازه تصویر را انتخاب کرده و Send را فشار دهید. بدین ترتیب مکاتبین شما پیغام الکترونیکی با شرح دستورالعمل‌هائی برای فراخوانی تصویرهای ارسالی دریافت می‌کنند. این پلاگین می‌تواند همزمان چندین فایل را ارسال کند و شما فایل‌های Aperture خود را روی وب‌سایت You Send It دریافت خواهید کرد.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=267620

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Olympus SP-۵۵۰ UZ

این محصول بزرگ‌نمائی دیداری تا هجده برابر، تصویرگیری RAW و حالت‌های راهنمای کارآمد را به همراه EVF جمع کرده است.

در بیشتر شرایط olympus معرف بهترین محصول موجود در بازار دوربین‌های دیجیتالی بوده است. از یک‌طرف بدنه سخت EVF با بزرگ‌نمائی بیشینه هجده (۲۴/۸۴ ـ ۶۸/۴ میلی‌متر ـ f/۸/۲ ۵/۴ یا معادل ۲۸ـ۵۰۴ میلی‌متر در ۳۵ میلی‌متری)، استواری تصویری و تغییر حس‌گر تأثیرگذار، یک حسگر سی‌سی‌دی ۱/۷ مگاپیکسلی، حالت عکسبرداری RAW و اجزاء تشکیل‌دهنده مهم و تحسین‌برانگیز دیگر پیش روی ما هستند.

از طرف دیگر، اجزاء صوتی تأثیرگذار دیگری هم دارد که به همراه پاورقی‌ها و یادداشت‌های مربوطه و همچنین توضیحات و صحبت‌های چندزبانه در بازار ارائه می‌شود. برای مثال روی برچسب مشتری‌پسندی که در بالای فلاش بازشو وجود دارد، نرخ Burst را معادل پانزده فریم در ثانیه می‌خوانید. جالب این‌که در هیچ‌کجای دوربین اشاره نشده که چنین سرعتی تنها در اندازه فایل کوچک ۹۶۰X۱۲۸۰ پیکسل وجود دارد!

● آزمایش‌های بحث‌برانگیز

▪ ایزوی تا ۵۰۰۰! این‌بار هم باید بگوئیم تصویرهائی که در ایزوی ۳۲۰۰ یا ۵۰۰۰ گرفته می‌شود روی بستری از پیکسل با رزولوشن ۳/۲ مگاپیکسل جاری می‌شوند.

▪ Dual Image Stabilization (استواری و ثبات دوگانه تصویر)؟ تغییر حس‌گر مکانیکی IS در این دوربین از حساسیت بالائی برخوردار است و به‌خوبی کار می‌کند، اما نیمه دیگری از IS دوگانه کمی بیشتر از افزایش ایزو و پردازش اغتشاش‌های تصویری نامساعد است.

▪ تصویر ویدئویی با بیش از سی فریم در ثانیه در ۴۸۰X۶۴۰ پیکسل در هر فریم! البته در بیشترین و بالاترین رزولوشن زمان ضبط تنها به پانزده ثانیه محدود می‌شود، این در حالی است که کاربران می‌توانند با رزولوشن متفاوت به سی فریم در ثانیه و دست‌کم چیزی بیشتر از پانزده ثانیه هم برای ضبط دست یابند.

▪ بزرگ‌نمائی در هنگام ضبط فیلم! در این‌جا روش خاصی مطرح می‌شود. برای دست‌یابی به این هدف باید حالت FULLTIME AF را پیش از فیلمبرداری از گزینه‌های منوی تنظیمات دوربین انتخاب کرده و روشن کنید تا دوربین بتواند روی سوژه‌هائی که در حال حرکت هستند، فوکوس کرده یا از لنز بزرگ‌نمائی استفاده کند. در غیر این‌صورت، بزرگ‌نمائی بدون دریافت صدا صورت می‌گیرد. اگر هم صدائی گرفته شود تا زمانی‌که بزرگ‌نمائی را متوقف نکنید یا مکث نداشته باشید به‌صورت ناگهانی قفل می‌کند.

در زمینه اغراق، Olympus تنها نیست، بلکه بیشتر سازندگان دوربین تا اندازه‌ای گناه‌کارند. همه آنها در چگونگی اجراهای خود یا در مورد برخی از حالت‌های خاص یا رزولوشن موردنظر اغراق می‌کنند. آنها توانمندی‌های تنظیمات بالای ایزو را به‌صورت "ثبات تصویر" یا "جبران لرزش" عنوان می‌کنند تا توجه خریداران را به‌خود جلب کنند و این خریداران و مشتریان هستند که فریب چنین تاکتیک‌های بازاریابی را می‌خورند، پول پرداخت می‌کنند و در پایان از خرید دوربین موردنظر خود پشیمان می‌شوند.

● تا این بخش مقاله همه نکات منفی Opympus SP-۵۵۰ UZ را گفتیم، اما داستان واقعی از چه قرار است؟

Olympus یکی از دوربین‌های زیبا و پرطرفدار است. شاید محصول کاملی نباشد، اما این نکته را به خاطر بسپارید: که خیلی از دوربین‌های کارآمد و پرطرفدار امروزی کامل نیستند. برای تازه‌کاران یا عکاسان DSLRای که به‌دنبال کوچک‌کردن اندازه دوربین و همچنین نگاه‌داری تمام کنترل‌های موجود هستند، پیشنهاد می‌کنیم از این دوربین استفاده کنند.

این دوربین بسیار خوش‌دست است. لنز حفره‌ای آن که گسترش زیادی دارد، محکم بوده و هم‌چنین تمام بخش‌های آن صاف و هموار است. دکمه و صفحات مدرج و ایده‌آل و بادوام هستند. فلاش و درب کارت xD-Picture به نرمی و به‌طور مناسبی باز می‌شود، اما کاور پوشش‌دهی باتری که در نخستین نگاه زیبا به‌نظر می‌آید روی قفل و چفت کردن چهار باتری قلمی کمی مشکل دارد.

الس‌ی‌دی اصلی ۵/۲ اینچی دوربین بزرگ و روشن است (۲۳۰،۰۰۰ پیکسل) و در هنگام تغییر نور خیلی سریع واکنش نشان می‌دهد. الس‌ی‌دی موجود در Electronic View Finder کوچک‌تر و کمی تاریک‌تر است، اما کنتراست خوبی دارد و امکان مطالعه و دیدن آسان‌تر را فراهم می‌آورد. اعمال تغییرات سریع زمان ترسیم دوباره EVF را به رقابت فرا می‌خواند و تا زمانی‌که شاتر رها باشد بهترین کارآئی را از خود ارائه می‌کند، اما پس از آن و پیش از گرفتن فریم بعدی وارد پردازش "انتظار" شده و از نو آماده می‌شود.

در ایزوی پنجاه با سرعت Very Low نرخ ۴/۱ در ایزوی صد را دارد، سرعت Low در ایزوی دویست به ۹/۱ تا ۵/۲، سرعت Moderate و سپس به سرعت Unacceptable در ایزوی چهارصد با یک ۱/۳ می‌رسد. در ایزوی ۸۰۰ و ۱۶۰۰، فیلترسازی تیره‌کننده وارد عمل شده و اغتشاش را تا Moderate در (۷/۲) ایزوی هشتصد و Moderately Low در ۱۶۰۰ (۲/۲) می‌رساند.

فیلترینگ تیره‌کننده روی رزولوشن طنین انداخته و در ایزوی پنجاه از ۱۶۷۵ (Very High) به ۱۵۲۵ در ایزوی چهارصد می‌رساند و پس از آنکه فیلترینگ تیره‌کننده وارد دنده بالاتر می‌شود، رزولوشن در ایزوی ۱۶۰۰ به ۱۰۲۵ (Unacceptable) می‌رسد.

- Long Reach

اجرای لنز: چهارده عامل لنزی در یازده گروه وجود دارند که برای پوشش‌دهی همه بخش‌های آن گستره به انبساط و انقباض قابل‌قبولی نیاز است. بدین ترتیب اعداد اغتشاش تحریفات هم تحت‌تأثیر قرار می‌گیرند. در وایدترین حالت، ۲۸ میلی‌متر، ۵۵/۰ درصد Visible Barrel Distortion را داریم. بقیه مسیر، به اغتشاش‌های Slight Pincushion با تنظیمات ماکرو ۲۵/۰ درصد، ۱۸۰ میلی‌متر ۲۹/۰ درصد و در ۵۰۴ میلی‌متر ۲۹/۰ درصد می‌رسد. اینها بدترین ارقام و اعدادی نیستند که تا به‌حال شنیده‌اید و برای بسیاری از کاربران هم نباید چندان عجیب باشد.

و اما در حالت‌های burst: این موضوع واقعیت دارد که دوربین در شرایط ۲/۳ مگاپیکسل و هفت فریم در ثانیه یا در ۲/۱ مگاپیکسل و پانزده فریم در ثانیه، یک burst سریع و متناوب ارائه می‌کند. اما حالت burst و رزولوشن کامل JPEG پس از فوکوس تنها به سه شات در دو ثانیه محدود می‌شود. امکان بهره‌گیری از فلاش در این حالت به‌همراه سه شایت فراهم است. ضمن این‌که زمان burst توسط زمان چرخشی (گردشی) فلاش محدود می‌شود که بسته به موضوع سوژه، فاصله تا سوژه و نورپردازی فرق می‌کند. هیچ گزینه burstی برای RAW ارائه نمی‌شود و RAW تنها یک تک‌شات پردازش است.

RAW یکی از بهترین و مناسب‌ترین بخش‌هائی است که می‌توان روی هر دوربین پیشرفته‌ای کار گذاشت. شما هم حتی اگر به شرایط تک‌شات محدود شده‌اید و از پنج ثانیه افزوده شده برای نشانه‌گذاری رنج می‌برید، باز هم بهتر است این قسمت را آزمایش کنید. در برخی شرایط، برای عکاسانی خاص، تنها RAW کارساز است و جالب است بدانید که در این دوربین از این فاکتور کمک‌های بسیاری گرفته شده است. مدت زمان موردنیاز برای ضبط داده‌ها به کندی پیش می‌رود و کنترل دستی کامل هم می‌تواند توجه کاربران و عکاسان حرفه‌ای را به‌خود جلب کند. برای به‌کارگیری کنترل دستی کافی است دوربین را روی حالت دستی تنظیم کرده و سرعت شاتر، دهانه دیافراگم، ایزو و هماهنگ‌سازی شاتر فلاش و حتی جبران فلاش را به‌صورت هم‌زمان تنظیم کنید.

دوربین‌های بسیاری را با حالت‌های دستی مختصر دیده‌ایم که سعی در ارائه کنترل دائمی دارند، اما تنها SP-۵۵۰ UZ در این طبقه‌بندی پیروز بوده است. Olympus به‌نظر چندان مبتدی نمی‌آید. این محصول می‌توان کاربران حرفه‌ای را خوشحال کند. SP-۵۵۰ UZ دو حالت عکسبرداری و تنظیمات مدرج دارد تا به تازه‌کاران در گرفتن تصویرهای قابل قبول کمک کند. حالت Scene که این روزها در همه‌جا حاضر است، برای عکسبرداری در شرایط گوناگون و بهینه‌سازی تنظیمات موجود، دوربین را تنظیم می‌کند؛ نور شمع، پرتره شب، ساحل، برف و غیره از آن جمله‌اند. در صورتی هم که حالت صحنه مناسب شرایط شما وجود نداشت، بخش Guide را بررسی کنید. این حالت تصویرهای نمونه‌ای را به‌همراه عبارت‌های کوتاه توضیح شرایط

ارائه می‌کند. برای نمونه، "عکسبرداری در نور پشتی" که برای عکسبرداری در این حالت خاص دست‌کم یک گزینه ارائه کرده و دوربین را روی تنظیمات انتخاب شده Guide تنظیم می‌کند. شاید این روش، یک روند کامل محسوب نشود، اما به تازه‌کاران در درک چگونگی کنترل نور و دوربین کمک می‌کند. یکی از تنظیمات حالت Guide ویژگی Reducing Blur است که هم می‌تواند استواری و پایداری مکانیکی را فعال سازد و هم قادر به افزایش ایزو است. اگر نمی‌توانید مسیر مناسب شرایط پیش آمده را انتخاب کنید، کافیست تعویض حس‌گر پایداری تصویر دکمه‌ای در کنار شاتر دارد، بنابراین در هر یک از حالت‌های عکسبرداری بدون نیاز به راهنما در اختیارتان قرار می‌گیرد. چگونگی کار با آن حتی در حالت بیشینه بزرگ‌نمائی، شما را تحت‌تأثیر قرار خواهد داد.

هنگامی‌که کیفیت تصویر برمبنای اغتشاش‌ها یا فیلترینگ تیره‌کننده رزولوشن از ایزوی چهارصد رو به خرابی می‌گذارد، بهتر است به فکر بهره‌گیری از IS مکانیکی و سرعت کم شاتر در ایزوهای پائین‌تر بیفتید. چنین روشی کارسازتر و کارآمدتر از تغییر و تبدیل ایزو به محدوده‌ای با کیفیت کمتر و پائین‌تر است.

همان‌گونه که پیش از این هم گفتیم در حالت ویدئویی تغییرات ناگهانی وجود دارد. در کیفیت کامل VGA ـ (۴۸۰X۶۴۰ در سی فریم در ثانیه) مدت زمان کلیپ بدون آنکه به فضای کارت توجه کند به پانزده ثانیه محدود می‌شود. در این رزولوشن می‌توانند آن را به پانزده فریم در ثانیه برسانند، بدین ترتیب می‌توانید بنابر توانمندی‌های کارت، ضبط کنید. در ۲۴۰X۳۲۰ در سی فریم در ثانیه یا کیفیت‌های پائین‌تری همچون ۲۴۰X۳۲۰ و پانزده فریم در ثانیه همچنین حالتی وجود دارد.

در این‌جا موضوع دیگری برای حالت ویدیوئی مطرح می‌شود: امکان بزرگ‌نمائی بدون صدا می‌توانید بزرگ‌نمائی را از کار بیندازید، اما صدا را داشته باشید. بیشتر دوربین‌ها در هنگام تصویربرداری فاصله کانونی را قفل کرده و هیچ‌گزینه‌ای در رابطه با بزرگ‌نمائی ارائه نمی‌کنند. دلیل این موضوع به آنجا بر می‌گردد که موتور بزرگ‌نمائی در هنگام تغییر فاصله کانونی صداهائی تولید می‌کند که قابل شنیدن است و بدین ترتیب روی صدا و کیفیت زیبائی کلیپ تأثیر خواهد داشت. شاید به‌همین خاطر است که Olympus هم هیچ گزینه‌ای در این زمینه ارائه نمی‌کند. اگر کمپانی‌های تولیدکننده مطرح دوربین بتوانند در این بخش از صنعت هم پیشرفت کنند، دیگر هیچ‌جای نگرانی نخواهد ماند. در این‌صورت امکان بزرگ‌نمائی حتی در سرعت‌های کم‌تر یا رویاروئی با الگوریتم‌های حذف اغتشاش‌های صوتی برای همراهی و همکاری با موتور بزرگ‌نمائی هم فراهم می‌شود.

در کناره بازنواخت، این دوربین می‌تواند با یک ضربت سریع و ناگهانی حرکت تصویرها را حتی اگر در رزولوشن کامل باشند، نسبت به سایر مدل‌های Olympus سرعت بخشد. در کنار بازنواخت استاندارد، نمایش اسلایدی، عملکردهائی با فرمان چاپ و تنظیمات حذفو و کاهش قرمزی چشم، تغییر منوی کروم و در نهایت گزینهٔ جالب "Index" هم ارائه می‌شود. شاید برای پردازش تمام عکس‌ها به‌صورت فهرست‌وار (با نام و نشان) به زمان بیشتری نیاز داشته باشید می‌توانید از تصویرهائی که به‌صورت فهرست‌وار انتخاب شده‌اند، پرینت گرفته و آنها را ذخیره کنید. پس از آنکه مرحله فهرست‌بندی کامل شد، می‌توانید با انگشت خود، در منوی دوربین به سمت پائین حرکت کرده و پس از گزینش مناسب‌ترین، تصویر را روی کارت منتقل کنید.

در کل باید اعتراف کنیم که این دوربین به‌ویژه در ایزوهای پائین‌تر با فعال‌سازی تعویض حس‌گر پایداری تصویر، یکی از دوربین‌های کارآمد بازار است. خرید و طرفداری از آن به‌اندازه‌ای بوده که به جرأت می‌توان گفت تمام رکوردها را شکسته است. در حالی‌که اغتشاش‌ها و تحریفات را نگه‌می‌دارد، فاصله زیاد را به استثناء تنظیمات زاویه خیلی واید که از ویژگی‌های دوربین‌های این گروه به‌شمار می‌آید، می‌پوشاند. بدنه آن سخت و محکم و همچنین خوش‌دست است.

اجراء burst آن در رزولوشن کامل با کندی انجام می‌شود، ضمن این‌که تنها به سه شات محدود شده و رایت یک تک‌فایل RAW را به‌عهده می‌گیرد. در رزولوشن‌های پائین‌تر، روشن‌سازی آن سریع انجام می‌شود. با این‌حال گزینه‌های اندازه پرینت کپی‌تان توسط سرعت زیاد burst محدود می‌شود. رزولوشن کامل، اجراء ایزوی پائین، تصویرگیری RAW و کنترل‌های کامل دستی این دوربین آن را جذاب‌تر از دوربین‌های دیگر نشان می‌دهد. راحتی کار با آن، حالت‌های صحنه‌ای گوناگون و حالت‌های راهنمائی، همه و همه در اختیار شما خواهند بود.

در کل این دوربین بالاتر از حد متوسط دوربین‌های موجود در بازار است.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=294178

vista.ir
Online Classified Service

دوربین Sony

● Sony Cyber-shot DSC-T۱۰۰

▪ نقاط قوت :

عکس‌های عالی؛ کارایی و عملکرد سریع؛ قابلیت‌های متوسط به بالا نسبت به کلاس خود شامل زوم ۵x و فوکوس ۹ نقطه‌ای.

▪ نقاط ضعف :

دکمه‌ها کمی کوچک هستند؛ فاقد صحنه‌یاب نوری.

Sony Cyber-shot DSC-T۱۰۰ نیز همانند دیگر سری‌های این نوع دوربین دارای طراحی باریک، طراحی کوچک و رنگ متالیک می‌باشد.

● بررسی محصول

این دوربین به راحتی در جیب جای می‌گیرد و بدنه فلزی آن تنها ۲۳ میلی‌متر ضخامت داشته و وزن آن ۱۴۰ گرم می‌باشد. این دوربین در رنگ‌های نقره‌ای، مشکی و قرمز ارائه شده است که می‌توانید رنگ مورد نظر خود را انتخاب نمایید. برخلاف چیدمان معقول دکمه‌های کنترل، DSC-T۱۰۰ هنوز برخی از عملکردهای خود را قربانی فرم خود کرده است؛ دکمه‌های دوربین کمی کوچک احساس می‌شوند و ممکن است برای افرادی که دارای انگشتان بزرگ هستند دردسر ایجاد کنند.

طراحی باریک و سطح درخشان DSC-T۱۰۰، یک قلب تپنده قوی قرار دارد. این دوربین ۸ مگاپیکسل دارای لنز Carl Zeiss با زوم ۵x (معادل ۳۵mm تا ۱۷۵mm) که نسبت به دوربین های سری T قبلی که زوم ۳x داشتند ارتقاء قابل توجهی یافته است. صفحه‌نمایش ۳ اینچ این دوربین یک دید گسترده از نمای مورد نظر شما فراهم می‌سازد؛ صفحه‌نمایش کاملا واضح و شفاف است حتی زمانیکه از زاویه ۹۰ درجه به آن نگاه می‌کنید.

T۱۰۰ از پایاسازی تصویر نوری Super SteadyShot سونی بهره می‌برد و می‌تواند میزان حساست خود را به میزان ISO ۳,۲۰۰ برای روشنایی کم و تصویر برداری سریع افزایش دهد. همچنین این دوربین داری فوکوس ۹ نقطه‌ای اتوماتیک می‌باشد که قابلیت فوق‌العاده مفیدی است که در اکثر دوربین‌های پیشرفته و قوی یافت می‌شود.

سفت‌افزار Sony Cyber-shot DSC-T۱۰۰ تا آنجا که سخت‌افزار آن اجازه می‌دهد امکانات مفیدی ارائه می‌دهد. حالت چهره یاب میزان وضوح را بصورت اتوماتیک در هنگام گرفتن عکس‌های دست جمعی تنظیم می‌کند. شما همچنین می‌توانید رنگ‌ها را تنظیم کرده، حالت قرمز شدگی چشم

را برطرف نمایید و دیگر افکت‌های در نظر گرفته شده را بر روی تصاویر اعمال نمایید.

همچنین T۱۰۰ قادر است در هنگام پخش اسلایدی تصاویر از طریق اتصال به تلویزیون از طریق کابل ویدئو همراه RCA به پخش MP۳ نیز بپردازد یا برای اتصال به تلویزیون‌های HD می بایست از کابل کامپوننت اختیاری که برای این دوربین در نظر گرفته شده است استفاده نمایید.

در تست‌های ما کارایی DSC-T۱۰۰ بسیار عالی بود. روشن شدن دوربین تنها به ۱.۱ ثانیه زمان احتیاج دارد و قادر است در هر ۱.۴ ثانیه یک عکس بگیرد. در صورت فعال بودن فلاش این زمان (عکس گرفتن) به ۳ ثانیه افزایش می‌یابد و این بخاطر شارژ مجددی است که باید باتری انجام دهد که حقیقتا زمان کمتر از این مقدور نمی‌باشد.

واکنش دیافراگم بسیار سریع است، در کنتراست بالا تنها ۰.۴ ثانیه و در کنتراست پایین ۱.۲ ثانیه. حالت پیاپی عکس برداری دوربین نیز بسیار خوب عمل می‌کند و با سرعت ۲.۳ فریم در ثانیه قادر به گرفتن ۱۵ عکس در ۶.۶ ثانیه می‌باشد.

DSC-T۱۰۰ عکس‌های خیلی خوبی با جزئیات بسیار عالی می‌گیرد. عکس‌ها در حالت ۴۰۰ ISO دقیق و عاری از هرگونه نویز می‌باشند. حالت‌های ۸۰۰ ISO و ۱,۶۰۰ ISO عکس‌های نسبتا خوبی اما با مقداری نویز می‌گیرند ولی قابل تحمل و استفاده هستند. حالت‌های ماکرو و سوپر ماکرو T۱۰۰ واقعاً ما را تحت تاثیر قرار داد؛ در این حالت دوربین عکس‌های از نزدیک (close-up) فوق‌العاده‌ای می‌گیرد.

ولی به هرحال هیچ‌چیزی کامل نیست. همانند اکثر دوربین‌ها دستی، گرفتن عکس در حالت ۳,۲۰۰ ISO بیشتر شبیه نقاشی‌های اکسپرسیونیست می‌ماند تا عکس. ما پیشنهاد می‌کنیم برای جلوگیری از نویز زیاد در حالت‌های ۸۰۰ ISO یا پایینتر عکاسی نمایید.

فیلم‌برداری در حالت Fine (اندازه ۶۴۰x۴۸۰ ۳۰fps MPEG-۴) در صورت پیچیده نبودن حرکت بسیار خوب به نظر می‌رسد. متاسفانه سایز فایل‌های تصویری نسبتا زیاد است: حدود ۱.۳ مگابایت در ثانیه، بطوریکه یک دقیقه ویدئو حدوداً ۷۷ مگابایت فضا مصرف می‌کند. این حجم کمتر از MJPEG استفاده شده در Canon IXUS ۷۵ ولیکن بطور کلی زیاد است. امتیاز دیگر این دوربین امکان زوم در هنگام فیلمبرداری می‌باشد.

Sony Cyber-shot DSC-T۱۰۰ ثابت می‌کند که دقیقا یک دوربین دستی خوب چگونه باید باشد. این دوربین اندازه باریکی دارد و به راحتی در جیب جای می‌گیرد. دارای قابلیت‌های مفیدی بوده و به سرعت عکس‌های عالی می‌گیرد. ممکن است قیمت آن کمی زیاد باشد ولی در عوض دوربین کاملی بدست خواهید آورد.

منبع : سایر منابع

http://vista.ir/?view=article&id=266023

vista.ir
Online Classified Service

دوربین جیبی کاسیو

- CASIO EX-Z ۱۰۵۰

با دوربین جیبی جدید کاسیو می‌توانید در هر ثانیه هفت فریم با فوکوس خودکار عکس بگیرید.

Exilim Zoom Ex-Z۱۰۵۰ محصول کاسیو دوربین فشرده دیجیتالی ۱/۱۰ مگاپیکسلی است که ضخامت کمی دارد. این مدل بعد از مدل EX-Z۱۰۰۰ وارد بازار شد و در مقایسه با آن طراحی فشرده‌تری دارد. کاسیو صفحه گسترده السی‌دی خود را از ۲/۸ اینچ به ۶/۲ اینچ کاهش داده و سیستم حساس خود را احتمالاً برای کاهش اغتشاشات از ایزوی ۳۲۰۰ به ۱۶۰۰ رسانده که با این کار به پنجاه دلار کاهش قیمت دست یافته است.

این کمپانی همچنین Exilim Engine ۲.۰ خود را EX - Z۱۰۵۰ به کار گرفته و مدعی است که این روش نه تنها به کیفیت تصاویر می‌افزاید، بلکه به‌دلیل استفاده از فناوری‌های تحلیل - حرکت جدید، از اجرای بهتری برخوردار است.

EX-Z۱۰۵۰ شامل لنزی با بزرگ‌نمائی سه‌برابر ۱۱۴ - ۳۸ میلی‌متری f/۲.۸-۵.۱ (برابر با ۳۵ میلی‌متری) است، السی‌دی آن ۱۱۴۹۶۰ پیکسلی است و نسبت ۱۴۰۹ دارد که امکان پیش‌نمایش تصویر را روی صفحه‌نمایش دوربین و تنظیمات پهلو به پهلو در حالت عکس‌برداری ممکن می‌سازد. هدف از طراحی این رابط، ساخت تنظیمات کافی، هم در سیستم Easy و هم در سیستم خودکار برنامه‌سازی پیشرفته است.

علاوه بر تعبیه تنظیمات بسیار و سیستم‌های عکس‌برداری خودکار، EX-Z۱۰۵۰ گلجینی از ابزارهای تصویری با بهترین تنظیمات ممکن از جمله (Pan)، ایست AF، تراکینگ، سیستم‌های فوکوس دستی، فاصله‌یاب نقطه‌آی و متمرکز را روی مرکز هم دارد. این دوربین سیستم‌های عکس‌برداری پی‌درپی گوناگونی، از جمله گزینه سه فریم در ثانیه با فلاش و همچنین سیستمی را که می‌تواند با نصب کارت SDHC، عکس‌های دو مگاپیکسلی بگیرد، عرضه کرده است. این دوربینرا می‌تواند ۳۲ فریم در ثانیه با تصویری با رزولوشن VGA به همراه صدا بگیرد که عملگر فیلم‌برداریش به عکاس این امکان را می‌دهد که فایل‌های صوتی جداگانه‌ای ساخته یا اشیا ثابت را تفسیر کند.

EX-Z۱۰۵۰ در مارس ۲۰۰۷ با قیمتی حدود ۹۹/۲۹۹ دلار و در رنگ‌های صورتی، آبی، سیاه و نقره‌ای عرضه شده است کایو دومین مدل دوربین‌های دیجیتالی ۱/۱۰ مگاپیکسلی مدرن خود را که در کلاس هفت، جزو بهترین‌ها هستند، معرفی کرد. این دوربین‌ها می‌توانند ابهامات سوژه را کم کنند و سرعت دیافراگم را به‌صورت پی‌درپی در حالت شات ثانیه‌ای کنترل کنند. همچنین AF که به‌صورت خودکار به تراکینگ می‌پردازد از تکنولوژی تحلیلی خاصی برخوردار است. کمپانی کاسیو اعلام کرده که EXILIM ZOOM EX-Z۱۰۵۰، تازه‌ترین بخش افزوده شده به مجموعه‌های مدرن دوربین‌های دیجیتالی EXILIM را نیز عرضه نیز خواهد کرد.

با توضیحاتی که درباره توسعه بخش‌های جدید، اجرای بالا و مدل پردازش تصویر این دوربین ارایه شد، متوجه شدیم که می‌هٔوان از تصویرهای ۱/۱۰ مگاپیکسلی با رزولوشن‌هائی بالا لذت برد.

سال گذشته هم کاسیو محصولی با نام EX-Z۱۰۰۰ عرضه کرد که در حقیقت نخستین دوربین دیجیتالی بود که با ۱/۱۰ مگاپیکسل رزولوشن به‌راحتی در کف دست جای می‌گرفت.

اما از آن‌جا که کاربران، از EX-Z۱۰۰۰ خواستند حد ممکن روش‌های عکس‌برداری با رزولوشن بالا را ساده‌تر کرده و بدین ترتیب قسمت وسیعی از بازار را به دست آورد، کمپانی اینمحصول مکمل را روانه بازار کرد.

بیل هیور، نایب رییس بخش جلوه‌های تصویری دیجیتالی کاسیو می‌گوید: "EX-Z۱۰۰۰ در همان ضخامت و سبک سایر دوربین‌های جیبی باریک طراحی شده است تا افراد بیشتری بتوانند از عکاسی با آن با رزولوشن بالائی در حدود ۱/۱۰ مگاپیکسل لذت ببرند، اندازه کوچک دوربین صفحه نمایش السی‌دی روشن ۶/۲ اینچی و ساختار آلومینیومی سبک وزن آن را به یک دوربین منحصر به فرد تبدیل کرده است.

- قسمت‌های اصلی

▪ مدل مدرن، باریک و فشرده که ۱/۱۰ میلیون پیکسل موثر و بزرگ‌نمائی دیداری تا سه برابر دارد.

▪ توان عکس‌برداری پی‌درپی با بیشتری سرعت دحدود هفت شات در ثانیه (محدود به دو مگاپیکسل و کیفیت تصویری معمولی. در این حالت باید

از کارت حافظه SD پرسرعت استفاده کنید).

در ماژول پردازش‌های تصویری EXILIM Engine۲.۰، بخش جدیدی با فناوری تحلیل حرکت موجود است.

▪ فناوری‌های مرتبط با کاشه تیرگی و کدری

▪ به‌صورت خودکار میزان نیروی جاذبه و شتاب سوژه متحرک را ارزیابی کرده و نسبت به آن بهترین سرعت دیافراگم و مناسب‌ترین حس‌گر ایزو را انتخاب می‌کند.

Anti Shake DSP می‌تواند تیرگی‌هائی را که در اثر حرکت دست یا حرکت سوژه ایجاد می‌شود، با سرعت‌های بالای دیافراگم و تنظیمات بالای حس‌گر تعدیل کند.

سیستم Movie با لرزش‌های الکترونیکی دوربین، عملگری جبران کننده است.

▪ عملگر "Auto Tracking AF" سوژه متحرک را دنبال کرده و آن‌ها را در فوکوس خود نگه می‌دارد تا عکس گرفته شود.

▪ صفحه نمایش نورانی و گسترده الدی آن با گستره ۶/۲ اینچ (بیشینه روشنائی ۱۰۰۰cd/m۲ در مرکز صفحه نمایش)

▪ پانل کنترلی اطلاعات مربوط به عکس را در سمت راست نمایشگر نشان داده و امکان کنترل مستقیم دوربین را میسر می‌سازد.

▪ باتری‌های Super Life که می‌توان با آن‌ها ۳۷۰ شات گرفت، البته اگر به‌طور کامل شارژ باشند!

با توجه به کارت حافظه SD امکان گرفتن شات‌ها متفاوت است.

EXILIM علامت تجاری کمپانی کامپیوتری کاسیو است و سایر کمپانی‌ها و محصولات عرضه شده عنوان دیگری دارند.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=267649

vista.ir
Online Classified Service

دوربین‌هایی‌برای حرفه‌ای‌ها

● مقایسه‌ای بین سه دوربین دیجیتال

دوربین‌هایی‌برای حرفه‌ای‌هادوربین‌های عکاسی روز به روز در حال تغییر و پیشرفت هستند و گاهی اوقات این موج تکامل چنان سرعت می‌گیرد که حتی افراد خبره نیز از پیگیری آن باز می‌مانند. در این شرایط، شاید بهترین راه برای اطلاع از فناوری‌های روز، پیگیری آزمایش‌های فنی کاربران حرفه‌ای باشد که بدون جانبداری نکات قوت و ضعف ابزارها را سنجیده و نتایج آزمون‌ها را منتشر می‌کنند.

در این مقاله قصد داریم تست فنی چند دوربین خوش‌نام را خدمتتان ارائه

دهیم.

انتخاب این دوربین‌ها براساس میزان فروش آن‌ها و نیز زمان ارائه آن‌ها به بازار در سال ۲۰۰۴ می‌باشد. اگر به نوعی قصد خرید دوربین دارید این مقاله می‌تواند کمك خوبی برای شما باشد. حتی اگر انتخاب شما از میان محصولات معرفی شده در این مقاله نباشد، این مقاله می‌تواند نحوه دید شما را نسبت به قابلیت‌های دوربین‌ها تغییر دهد. لازم به ذکر است که متن حاضر از میان چندین متن دیگر، گزیده و ترجمه شده است.

۱) Canon Powershot G۶

دوربین Canon Powershot G۶ آخرین سری از محصولات سری G شرکت کانن است که به‌تازگی به بازار عرضه گردیده است. دوربین‌های سری G دارای تعدادی ویژگی یکسان هستند که مهم‌ترین آن‌ها امکانات عکسبرداری بسیار خوب و تفکیك‌پذیری بالا همراه با بدنه‌ای بسیار کوچك و جمع‌وجور می‌باشد. دوربین G۶ در این میان در فاصله بین دوربین ۸ مگاپیکسلی Pro ۱ و مدل قدیمی ۵ مگاپیکسلی G۵ قرار می‌گیرد.

ممکن است بپرسید یك CCD هفت مگاپیکسلی به چه درد می‌خورد؟ یا تصور کنید که چنین تفکیك‌پذیری هرگز به کار شما نمی‌آید. اما کیفیت تصویر G۶ به هیچ وجه با دوربین سری قبلی خودش یعنی مدل G۵ (و نیز با هیچ دوربین ۵مگاپیکسلی دیگر) قابل مقایسه نیست و اگر شما از آن دسته از کاربران هستید که از دوربین کوچکتان توقع‌های بسیار بزرگ دارید مطمئنا G۶ شما را راضی خواهد کرد.

▪ کیفیت تصویر

تفاوت تصاویر در G۶ تنها در اندازه تصویر خروجی دیده نمی‌شود. این‌بار هم کانن با قرار دادن برگ برنده "تنظیم White Balance هوشمند" کاری کرده است که به ندرت احتیاج به تنظیم White Balance خودکار یا دستی پیدا می‌کنید. هر زمان هم که چنین نیازی پیدا کردید تنظیمات از پیش تعیین شده‌White Balance برای مکان‌ها و موقعیت‌های مختلف در اختیار شما هستند.

کنتراست تصاویر در عکس‌های گرفته شده با G۶ کمی عجیب به نظر می‌رسد اما در کل کیفیت تصویر و به خصوص رنگدانه‌های موجود در عکس بسیار طبیعی است و می‌تواند ایراد نخستین را به خوبی پوشش دهد.

در خوش‌دست بودن G۶ هم باید شك کنید. علیرغم ادعای کانن مبنی بر کوچك‌تر بودن ابعاد G۶ نسبت به G۵، هنگامی که آن را در دست می‌گیرید اصلا چنین حسی ندارید. متعجب شدید؟ توجه داشته باشید که چیزی که خوش‌دستی یك دوربین را تعیین می‌کند کوچکی و بزرگی ابعاد سه‌گانه آن نیست. ممکن است وقتی اندازه ابعاد سه‌گانه G۶ را ببینید حس کنید کوچك‌تر از مدل قبلی خود است، اما وجود دستگیره بزرگی که در دست راست شما قرار می‌گیرد به شما این حس را القا می‌کند که دوربین بزرگ‌تری در دست گرفته‌اید. از بحث کوچکی و بزرگی که بگذریم، در کل این موضوع چندان هم آزاردهنده به نظر نمی‌رسد.

▪ چقدر باید منتظر بمانم؟

یکی دیگر از مسائل آزاردهنده درباره G۶ زمان شروع به کار آن است. زمانی در حدود ۳ ثانیه! امسال دوربین‌های زیادی با مشخصاتی نزدیك به G۶ به بازار آمدند که زمان راه‌اندازی را به یك ثانیه رساندند. اگرچه تا یکی دوسال قبل، ۳ ثانیه زمانی متوسط محسوب می‌شد، اما امروزه طولانی به‌نظر می‌رسد.

به غیر از این‌ها دکمه Power دوربین که وظیفه خاموش و روشن کردن دوربین را به عهده دارد نیز جای تعجب دارد. دکمه‌ای کوچك و پلاستیکی که استفاده از آن سخت است و احتمالاً این سؤال را به ذهن می‌آورد که استفاده از همان دکمه‌های کشویی قدیمی چه ایرادی داشت که کانن از چنین دکمه‌ای استفاده کرده است؟ این نکته زمانی بیشتر جلوه می‌کند که دوربین‌تان را از کوله پشتی بیرون بیاورید و ببینید عکس‌هایی از محتویات داخل کیف دارید که خود دوربین شخصاً، برای شما تهیه کرده است. دکمه Power پلاستیکی دوربین می‌تواند به طور اتفاقی G۶ را روشن کند(چنین ایرادی را در دوربین‌های دیگر نیز گاهی اوقات می‌بینیم. مثلا DX۶۴۹۰ شرکت کداك هم همین حساسیت را به دکمه منوی خود دارد).

حالا به سراغ سیستم اتوفوکوس دوربین می‌رویم. فوکوس خودکار G۶ نسبت به مدل قبلی بهبود پیدا کرده است. ولی هنوز عالی نیست. نیم ثانیه برای فوکوس کردن در حالت زاویه باز (WideAngel) و یك‌ونیم ثانیه برای فوکوس در وضعیت زوم نزدیك (Telephoto) که البته ممکن است

نسبت به فاصله جسم و شرایط نور کمی متفاوت باشد. این مقدار زمان برای چنین دوربینی، متوسط رو به بالا محسوب می‌شود و اگرچه برای عکاسی از مناظر و طبیعت کارآیی خوبی دارد، اما برای عکاسی از سوژه‌های متحرك و صحنه‌های ناگهانی بسیار ضعیف می‌باشد. البته اگر از حق نگذریم، از آنجا که در حالت زاویه باز عمق زیاد میدان موجب بی‌اهمیت شدن امکان فوکوس می‌شود.

این نکته در اکثر دوربین‌های دیگر (حتی مارك‌های دیگر به جز کانن) نیز آنچنان که باید مورد توجه قرار نمی‌گیرد و درباره آن سهل‌انگاری می‌شود.

دکمه‌های کنترل زوم در G۶ به طرز چشمگیری سریع شده‌اند و بین فواصل زاویه کاملاً باز و کاملاً بسته نیز چندین وضعیت از پیش تعیین شده زوم وجود دارد که می‌توانند امکان زوم دقیق‌تر را فراهم کنند.دکمه‌های زوم عقب و جلو دقیقا در زیر انگشت سبابه قرار می‌گیرند و استفاده از آن‌ها بسیار راحت است. اگرچه موتور حرکتی زوم G۶ به هیچ وجه با موتورهای زوم مکانیکی در برخی دوربین‌های دیگر همانند Minolta&#۰۳۹;s DiMAGE A۲ قابل مقایسه نیست، اما در نوع خود یکی از بهترین‌هاست.

▪ نمایش از هر زاویه

LCD دوربین نیز با اندازه بزرگ ۲ اینچی خودش کاملا شفاف و واضح به نظر می‌رسد (اگرچه کمی در نور آفتاب ضعیف عمل می کند) و شما می‌توانید در کنار آن از يك نمایشگر چشمی کوچك نیز بهره‌مند شوید. یکی از چشمگیرترین قابلیت‌های G۶ امکان جدا شدن و چرخیدن LCD آن در جهات مختلف است. شما می‌توانید LCD آن را بیرون کشیده (همانند دوربین‌های فیلمبرداری) و آن را در زوایای مختلف بچرخانید.

در هر حال کیفیت تصویر آن هیچ تغییری نمی‌کند. هرچند استفاده از این LCD نسبت به LCDهای متحرك تك محوره (مثل نمایشگرهای Nikon&#۰۳۹;sCoolPix۴۵۰۰ و یا DiMAGE A۲) مشکل‌تر است، اما باید پذیرفت که از نظر کارآیی بسیار قوی‌تر از دیگران عمل می‌کند.

وضعیت‌های نمایش در G۶ به راحتی توسط يك دکمه جابجایی قابل تغییر است و می‌توانید به سرعت بین دو حالت LCD و نمایشگر چشمی نوری آن (Optical EVF) جابجا شوید. که البته مثل بسیاری از دوربین‌های دیگر در هنگام نمایش تصویر در LCD این امکان را دارید که اطلاعات را از روی تصویر حذف کنید یا همزمان آن‌ها را مشاهده کنید. اما مشاهده چه اطلاعاتی؟ G۶ نمایش هیستوگرام زنده ندارد؟ بله. هنگامی که در حال عکاسی در وضعیت دستی

(Manual) هستید چنین هیستوگرامی را که در دوربین‌های دیگر واقعا نعمت محسوب می‌شود در اختیار ندارید و متاسفانه در G۶ این هیستوگرام تنها در حالت نمایش يك‌به‌يك تصاویر و نیز نمایش سریع هر تصویر بعد از گرفتن عکس ظاهر می‌شود که برای يك دوربین نیمه‌حرفه‌ای شبیه این اصلاً کافی نیست.

اگر شما هم از آن دسته عکاسانی هستید که به استفاده از دوربین‌های SLR عادت کرده‌اید، احتمالاً به وجود يك نوار دیافراگم عادت کرده‌اید . از همان نوارهایی که به شما نشان می‌دهد مقدار نوردهی شما بالاتر یا پایین‌تر از حد مجاز است و می‌توانستید با توجه به آن مقدار صحیح دیافراگم را تنظیم کنید. متاسفانه درG۶ تنها نشانه مخصوص نوردهی‌ای که در وضعیت Manual پیدا می کنید يك نشانگر عددی کوچك است که دو مقدار "بالا" و "پایین" را نشان می‌دهد، و آن هم تنها در حالتی ظاهر می‌شود که دکمه شاتر را تا نیمه فشار داده باشید.

▪ تأخیر به خاطر نمایشگر

دکمه‌های کنترلی G۶ نسبت به مدل G۵ چندان تغییری نکرده است. دکمه چرخان تنظیمات (Mode Dial) از بالا به پشت دوربین منتقل شده و چند دکمه دیگر نیز جابجایی‌های ناچیزی داشته‌اند. به‌طوری که کاربران قبلی را مجبور به تغییر عادت نکند.

چیزی که در دکمه‌های کنترل دوربین‌های کانن بسیار جالب است این است که در همه این دوربین‌ها دکمه چرخان تنظیمات اصلی، برخلاف برخی دوربین های دیگر (همانند نیکون) به‌عنوان يك دکمه تغییر حالت نیز به کار می‌رود.

به عنوان مثال برای تغییر وضعیت‌های مختلف فلاش تنها کافی است دکمه فلاش را نگاه دارید تا بتوانید به‌وسیله دکمه چرخان بین حالت‌های مختلف فلاش (عکس تکی، عکس‌های پی‌درپی و یا Self Timer) جابجا شوید. البته چنین قابلیتی می‌تواند به نوعی ضعف G۶ نیز محسوب شود. به عنوان مثال G۶ وضعیت‌های Red-eye Flash و Slow-sync را نیز ارائه می‌دهد، اما لازمه استفاده از آن‌ها استفاده از منو است که واضح است در

داخل LCD دیده می‌شود و می‌تواند سرعت عملکرد دستگاه را بگیرد.

به عنوان مثال اگر در حالتی که LCD خاموش است می‌توان تصاویر پی‌درپی را با سرعت ۲ فریم بر ثانیه عکس‌برداری کرد، هنگامی که LCD آن روشن می‌شود به حداکثر ۲/۱ فریم بر ثانیه تنزل پیدا می‌کند. این مشکل در زمان فیلم‌برداری با G۶ نمود بیشتری دارد. همانند بسیاری از دوربین‌ها، فیلمبرداری G۶ در وضعیت ۶۴۰X ۴۸۰ با سرعت ۱۰ فریم بر ثانیه ممکن است، که همین سرعت پایین نیز تحت تاثیر LCD می‌تواند کمتر نیز بشود. فیلم‌برداری با سرعتی پایین‌تر از این بیشتر به گرفتن چندین شات عکس پی‌درپی شباهت دارد تا یك فیلم معمولی.

▪ آیا G۶ مناسب است؟

دیدگاه موشکافانه ما ممکن است به مذاق طرفداران پر و پا قرص کانن خوش نیاید، اما نمی‌توان تنها به دلیل حبوبیت مدل‌های قبلی از طراحی و ارگونومی بد G۶ انتقاد نکرد و ضعف‌های نرم‌افزاری آن را نادیده گرفت. از سوی دیگر نیز نمی‌توان به این مطلب اعتراف نکرد که کیفیت تصاویر G۶ در تمام دوربین‌های ۷ مگاپیکسلی موجود در بازار فعلی بهتر است و شفافیت رنگ‌های آن آنچنان قوی است که می‌تواند دوربین‌های هشت مگاپیکسلی مارك‌های دیگر را تحت تاثیر قرار دهد.

۲) Konica Minolta Z۳

کونیکامینولتا همیشه به عنوان یکی از مشهورترین سازنده‌های دوربین‌های زوم بالا (Ultra Zoom) محسوب می‌شود و مدل Dimage Z۳ نیز به نوعی دنباله‌روی راه مدل‌های قبلی Z۱ و Z۲ این کارخانه می‌باشد. لنز زوم نوری ۲۱X موجود در این دوربین مطمئنا افرادی را که به عکاسی از سوژه‌های دوردست علاقه‌مندند راضی خواهد کرد.

ساختن چنین لنزی واقعا یك کار خارق‌العاده محسوب می‌شود. جدای از تمام مشکلات تولید لنز و تکنولوژی بسیار پیشرفته عدسی‌ها، باید به فناوری پردازش تصویر نیز توجه کنید که برای جلوگیری از انحنای تصویر و به‌وجود آمدن موج مور و تغییر شکل بارل باید تا چه حد پیشرفته باشد. ممکن است در ابتدا تصور کنید که پولی که بابت این دوربین می‌پردازید کمی زیاد است، اما مقایسه قدرت لنز این دوربین (۴۲۰-۳۵ mm) در برابر مارك‌های تولید کننده دوربین‌های زوم بالا همانند پاناسونیك، المپیوس، کانن و فوجی‌فیلم مطمئنا شما را راضی خواهد کرد.

▪ محدوده دیافراگم

بزرگترین دیافراگم ارائه شده در این دوربین F۲.۸ است که البته در حالت زاویه کاملاً بسته (TelePhoto) تا دیافراگم F۴.۵ کاهش پیدا می‌کند که کاملا قابل رقابت با دوربین‌های رقیب دیگر است (به‌استثنای دوربین Panasonic FZ۲۰ که در زاویه کاملا بسته دیافراگم F۲.۸ را در اختیار شما قرار می‌دهد. البته فراموش نکنید که ابعاد FZ۲۰ تقریبا دوبرابر Z۳ است). قابلیت بسیار پیشرفته دیگر Z۳، استفاده از سیستم لرزه‌گیر بسیار پیشرفته است. این لرزه‌گیر از فناوری SIDM (Smooth Impact Drive Mechanism) استفاده می‌کند که بر پایه حرکت سنسورهای حرکتی اطراف حسگر در جهت خنثی‌سازی شوك‌های حرکتی عمل می‌کند. (یعنی حسگرهای لرزه‌گیری که در اطراف خود CCD موجودند، هرگونه لرزشی را به سرعت تشخیص داده و CCD را در جهت معکوس حرکت می‌دهند.

این‌طور تصور کنید که نگاتیو دوربین بتواند در جهت معکوس حرکت کند).

این قابلیت می‌تواند لرزش‌های ناشی از حرکت دست را در هنگام استفاده از زاویه‌های بسته خنثی کند و می‌تواند این امکان را به شما بدهد که در مقایسه با دوربین‌های عادی تا دو یا سه برابر سرعت شاتر را کاهش دهید که یك قابلیت ضروری برای لنزهای زوم بالا محسوب می‌شود.

▪ فوکوس سریعتر

کونیکامینولتا روی سیستم فوکوس خودکار Z۳ بسیار کار کرده است. دوربین‌های دیجیتالی برای فوکوس کردن از روش خواندن متناوب CCD استفاده می‌کنند. در این روش اطلاعات موجود بر روی CCD با سرعتی برابر ۵۰ فریم بر ثانیه خوانده می‌شود که در Z۳ به‌منظور رسیدن به زمانی کمتر به سرعت ۱۰۰ فریم بر ثانیه رسیده است. کونیکامینولتا ادعا می‌کند که سرعت فوکوس خودکار Z۳ به ۱۵ صدم ثانیه در بازترین زاویه لنز و دو دهم ثانیه در حالت بالاترین میزان زوم رسیده است. البته در نور ضعیف و نیز در هنگام عکس‌برداری از اشیاء دارای کنتراست پایین زمان فوکوس

بالاتر نیز می‌رود.▪ قدرت تشخیص فوکوس

سیستم فوکوس در این دوربین بسیار پیشرفته عمل می‌کند. به عنوان مثال سیستم فوکوس خودکار ۵ نقطه‌ای می‌تواند اولویت فوکوس را روی نقاط حاوی رنگدانه‌هایی با رنگ پوست قرار دهد و با این کار امکان فوکوس روی پشت‌زمینه سوژه را در هنگام عکس‌برداری پرتره از بین ببرد. علاوه بر این، اگر وضعیت فوکوس متناوب (Countinuose Focusing) را فعال کنید، قابلیتی در اختیار شما قرار می‌گیرد که قابلیت کنترل فوکوس پیشگو (Predictive Focus Control) نامیده می‌شود و می‌تواند در هنگام عکس‌برداری از سوژه‌های متحرك بسیار مفید باشد.

البته اگر مایل به عکسبرداری از سوژه‌های متحرك و صحنه‌های ورزشی هستید شاید بهتر باشد از یك دوربین SLR دیجیتالی استفاده کنید، چراکه احتمالا سرعت پایین ۲/۲ فریم بر ثانیه شما را راضی نخواهد کرد.

از امکانات قابل توجه دیگر Z۳ باید به موتور حرکتی جدید لنز آن اشاره کنیم که نسبت به مدل‌های قبلی تا دو برابر سریع‌تر شده است. وضعیت سوپر ماکرو در این دوربین به شما امکان می‌دهد تا فاصله ۱ سانتی‌متری سوژه جلو بروید و نیز وضعیت High Quality فیلمبرداری این دوربین به شما امکان می‌دهد همچون دوربین‌های دیجیتال فیلمبرداری معمولی با تفکیك‌پذیری ۶۴۰X۴۸۰ و با سرعت ۳۰ فریم بر ثانیه فیلم بگیرید.

▪ برای حرفه‌ای‌ها چطور؟

Dimage Z۳ برای حرفه‌ای‌ها نیز قابلیت‌های متنوعی دارد. قابلیت‌های دیافراگم ثابت، سرعت ثابت و نیز تنظیم سرعت و دیافراگم دستی که هر کدام به سرعت از منوی انتخاب وضعیت در دسترس قرار می‌گیرند. از جمله این امکانات هستند. کسانی که نمی‌توانند از این دو قابلیت استفاده کنند نیز می‌توانند همه‌چیز را برعهده سیستم پیشرفته انتخاب موضوعی خودکار Z۳ بگذارند (Automatic Digital Subject Program Selection System) . با این قابلیت دوربین، می‌تواند به سرعت نوع وضعیت عکس‌برداری (منظره، پرتره و غیره) را تشخیص داده و انتخاب حالت عکس‌برداری مربوط به آن را به شما پیشنهاد دهد. بدیهی است که شما می‌توانید هر یك از خصوصیات مربوط به آن وضعیت را قبل از عکس‌برداری تغییر دهید.

امکانات، تکنولوژی و تنوع قابلیت‌ها در Z۳ بسیار پیشرفته هستند، اما در هنگام استفاده چطور؟ این همان چیزی است که احتمالا موجب ناراحتی کاربران حرفه‌ای می‌شود. هر چند که ارگونومی دوربین هیچ ایرادی ندارد و اتفاقاً خوش‌دستی Z۳ بسیار بهتر از دوربین‌های معمولی با بدنه مستطیلی شکل‌شان است.

اما بدنه Z۳ کمی عجیب طراحی شده و بیش از آنکه یك طرح پیشرفته محسوب شود شبیه یك دوربین فانتزی کودکانه به نظر می‌آید و این همان چیزی است که کاربران حرفه‌ای به هیچ‌وجه آن را نمی‌پسندند. شاید طراحی این دوربین کمی جلوتر از زمان خودش است!

دکمه اصلی انتخاب وضعیت‌ها و نیز دکمه‌های جهتی، محل و کیفیتی قابل قبول دارند، اما دکمه‌های دیگر کنترلی به شکلی مشخص دارای کیفیت و جنسی سطح پایین هستند.

▪ سرعت عکس‌برداری

با Z۳ دیگر از آن زمان های طولانی برای روشن شدن دوربین خبری نیست. از لحظه‌ای که دکمه روشن و خاموش دوربین را در قسمت پشتی، فشار می‌دهید تا زمانی که اولین عکس در دوربین ذخیره می‌شود تقریبا زمانی برابر ۲ ثانیه طول می‌کشد. به محض فشردن این دکمه لنز دوربین به بیرون می‌جهد و بهتر است به این نکته اشاره کنم که بیشترین زمان تلف شده برای عکس‌برداری مربوط به فوکوس خودکار است که در Z۳ کمتر از سه دهم ثانیه طول می‌کشد. مثل بسیاری از دوربین‌های دیجیتال کامپکت دیگر این قابلیت همزمان با فشردن (دقیقاً در میانه راه فشردن دکمه شاتر) اتفاق می‌افتد. البته برخلاف بسیاری از دوربین‌های دیگر اصلا احتیاجی نیست برای تکمیل این عملیات صبر کنید. فقط دکمه را فشار دهید و عکس بگیرید.

نمایشگر چشمی الکترونیکی Z۳ بسیار خوب کار می کند. اگرچه کیفیت LCD آن برای نمایش همه جزییات تصویر کافی نیست، اما به اندازه کافی شفاف است و در هنگام حرکت دوربین یا سوژه مکث بسیار کمی نشان می‌دهد. کنترل زوم چندان خوب نیست. البته همانطور که گفتیم موتور زوم بسیار سریع عمل می‌کند، اما دکمه‌های مربوط به آن کوچك هستند و در هنگام استفاده چندان راحت در دسترس قرار نمی‌گیرند که این نکته

يك ضعف به حساب می‌آید.

▪ کاربرد دکمه‌ها

البته اگر این انتقاد را نادیده بگیریم، باید بگوییم که دسترسی دکمه‌ها در Z۳ بسیار خوب است و این دوربین در کل، کاربری ساده‌ای دارد. به عنوان مثال برای کم و زیاد کردن مقدار دیافراگم و یا سرعت، در حالت سرعت یا دیافراگم ثابت، می‌توانید از دکمه‌های جهت‌دار بالا و پایین استفاده کنید. در حالت تنظیم دستی دکمه های بالا و پایین برای تغییر زمان سرعت شاتر و نیز دکمه های جهت‌دار برای تغییر دیافراگم استفاده می‌شود.

دکمه Info نیز دسترسی سریع به هیستوگرام همزمان را فراهم می کند که در هنگام عکس‌برداری در حالت دستی بسیار مفید است. در بالای دوربین و تقریبا نزدیك به دکمه تغییر وضعیت، دکمه‌ای برای رفتن به حالت ماکرو وجود دارد و در کنار آن نیز دکمه دسترسی سریع به فلاش قرار گرفته است. هرچند نحوه چیدمان دکمه‌ها بسیار خوب است، اما هنوز هم مجبور هستید برای استفاده از قابلیت های White Balance ، تغییر حساسیت ISO و وضعیت‌های از پیش تعیین شده عکس‌برداری وارد منوها شوید که در هنگام عکاسی حرفه‌ای نوعی ضعف به شمار می‌رود.

▪ بهترین زوم بالا ؟

کیفیت عکس‌ها چطورند؟ این سؤالی است که همه کاربران حرفه‌ای درمورد دوربین‌های زوم بالا می‌پرسند. دلیل این مطلب هم ضعف دوربین‌های زوم بالا در تشخیص رنگ‌ها نسبت به دوربین‌های معمولی است.

دوربین‌های زوم بالا به دلیل انکسار شدید نور میان لنزهای پی‌درپی موجب اختلاط رنگ شده و معمولا در ریشه‌یابی رنگ‌های اصلی ضعف نشان می‌دهند. خصوصا هنگامی که در حالت زاویه بسته عکس‌برداری می کنند. این مشکل در مورد Z۳ نیز وجود دارد، البته بیشتر در هنگام عکس‌برداری از سوژه‌هایی با نورهای انعکاسی شفاف و نیز در سایه‌روشن‌های بسیار پرکنتراست بروز می‌کند. البته اگر بخواهیم صادق باشیم، هیچ‌کدام از دوربین‌های زوم بالا نیستند که چنین مشکلی را نداشته باشند.

نهایتاً این‌که Dimage Z۳ یك دوربین مناسب است. کیفیت تصاویر واقعا خوب است. تشخیص جزییات تصویر با در نظر گرفتن حسگر چهار مگاپیکسلی آن در حد متوسط است (میزان تولید نویز آن نیز همین‌طور است). قدرت تشخیص رنگ و بازسازی رنگ‌ها بسیار خوب است و چگالی رنگ‌های دریافتی در حد قابل قبولی قرار دارد.

۳) Digimax V۶

سامسونگ، شرکت بزرگ کره‌ای که این روزها همه نوع محصول از روغن ترمز ماشین گرفته تا پخش‌کننده‌های دیجیتالی را روانه بازارهای جهانی کرده‌است، در حال ورود به دنیای دوربین‌های دیجیتالی است. دنیایی که تا پیش از این با انحصارطلبی تنها اجازه کار به نام‌های معتبر و پرسابقه دوربین‌سازی را می‌داد، امروز تحت‌تأثیر محصولات ارزان این شرکت قرار گرفته است. بدون شك قیمت‌های پایین محصولات این شرکت در مقایسه با شرکت‌های رقیب می‌تواند تأثیر زیادی روی تصمیم خریداران بگذارد.

اما مدل اخیر شش مگاپیکسلی سامسونگ محصولی متفاوت است. گذر از دنیای دوربین‌های ارزان قیمت و تبلیغات گسترده این شرکت برروی مگاپیکسل به نظر هدفی دیگر را پیش رو دارد. هرچند که دوربین‌ها و گوشی‌های تلفن دوربین‌دار این شرکت تا پیش از این تنها مخصوص آماتورها ارائه می‌شد، اما شش مگاپیکسل یعنی ورود به دنیای حرفه‌ای‌ها. آیا سامسونگ واقعاً همان‌طور که ادعا می‌کند یك دوربین حرفه‌ای به بازار ارائه کرده است؟

▪ چه چیزی جدید است؟

اگر واقعاً انتظار دارید تفاوتی کلی بین این دوربین و مدل‌های قبلی سامسونگ ببینید باید بگویم که متاسفانه مایوس خواهید شد. V۶ بسیار شبیه دوربین‌های سری V قبلی است. تنها بدنه‌ای آلومینیومی آن کمی خوش‌دست‌تر شده و پنل خاکستری تیره آن نیز وجهه‌ای حرفه‌ای‌تر به دوربین می‌دهد و به این خاطر که هیچ تردیدی در مقدار "مگاپیکسل" آن نکنید، روی بدنه دوربین در دو محل متفاوت عبارت ۶ مگاپیکسل آورده شده است.V۶ دقیقا مثل انواع قبلی، بدنه‌ای باریك و بلند دارد. بدنه خوب طراحی شده و هنگامی که آن را در دست می‌گیرید بسیار خوش دست است

و لرزش دوربین در پایین‌ترین حد ممکن است. در قسمت جلو متوجه یك نام معتبر می‌شوید. Schneider Kreuznach مارك معتبر سازنده عدسی‌های دوربین است که برای بسیاری از شرکت‌های معتبر دوربین‌سازی لنز تولید می‌کند و همچون مدل‌های قبلی V۴ و V۵ ، سازنده لنز Digimax V۶ نیز است. البته باید گفت که ساخت این لنز توسط خود کارخانه Schneider نیز آنچنان قابل قبول نیست.

ممکن است سامسونگ هم به نحوی از روش سونی استفاده کرده باشد. هرچند که در مورد دوربین‌های سونی گفته می‌شود که لنزها ساخته Carl Zeiss (سازنده معروف عدسی) است، اما در حقیقت این لنزها را خود سونی می‌سازد و در نهایت به تأیید کارل زایس می‌رساند. در مورد سامسونگ نیز احتمالا همین‌طور می‌باشد.

▪ فلاش

V۶ دارای یك فلاش خیلی خوب در قسمت جلویی است که می‌تواند تا برد ۳ متر جوابگو باشد. هرچند چنین بردی معمولا موجب ایجاد قرمزی چشم نمی‌شود، اما باز هم سامسونگ ترجیح داده قابلیت رفع قرمزی چشم را نیز همراه فلاش ارائه دهد. امکاناتی همچون Slowsync و Fill-in نیز جزو تنظیمات جانبی فلاش هستند.

در پنل بالایی دوربین دکمه شاتر و دکمه کشویی خاموش و روشن دوربین قرار دارد. برای روشن کردن دوربین باید این دکمه کشویی را به سمت راست بکشید تا پس از مکث کوتاهی دوربین روشن شود.

این نکته می‌تواند نسبت به دوربین‌هایی که با فشار دکمه شاتر روشن می‌شود (و معمولا بارها و بارها به‌طور اتفاقی عکس نیز می‌گیرند) یك مزیت باشد. برجستگی‌های روی این دکمه موجب می‌شود که هیچ مشکلی برای پیدا کردن آن در تاریکی نداشته باشید. زمان شروع به کار دوربین کند است و چیزی حدود چهار ثانیه طول می‌کشد تا شروع به کار کند. که البته همین زمان طولانی هم می‌تواند با کاهش یافتن نیروی باطری، طولانی‌تر نیز بشود. همچنین V۶ هربار با راه‌اندازی دوربین اقدام به شارژ فلاش می‌کند و این موضوع اصلا در نظر گرفته نمی‌شود که آیا شما قصد استفاده از فلاش را دارید یا خیر.

▪ دکمه‌ها

بیشتر دکمه‌های کنترلی V۶ در قسمت پشت دوربین واقع شده‌اند. نحوه قرارگیری دکمه‌های کنترلی خوب است و دسترسی به آنها را ساده‌تر می‌کند. از بالا به پایین در ابتدا یك دکمه چرخان تعیین وضعیت وجود دارد (Mode Wheel) ، که در آن وضعیت‌های Auto یا خودکار ، A/S/M که مخصوص حالت‌های دستی و تغییر دیافراگم و سرعت است Audio، Movie، Night یا عکاسی در شب و نیز Scene یا حالت‌های از پیش تعیین شده عکاسی وجود دارد.

البته برای دسترسی به نوع وضعیت‌های A/S/M (دیافراگ متغیر، سرعت متغیر و یا هر دو متغیر) باید روی وضعیت کلی A/S/M رفته و از منوی دوربین انتخاب کنید که کدام وضعیت را نیاز دارید. این موضوع برای کاربر حرفه‌ای کمی مشکل است، البته احتمالا کاربران سامسونگ بیشتر روی وضعیت Auto کار می‌کنند و آنچنان برایشان مهم نیست که وضعیت‌های دستی از هم جدا باشند. حالت‌های از پیش تعیین شده خوبی نیز ارائه شده است که شامل Landscape، Portraits و FireWorks می‌شود.

کنار دکمه چرخان وضعیت‌ها، دکمه‌های زوم قرار گرفته است. سرعت عملکرد این دکمه‌ها خوب است. در حالت پیش‌نمایش تصاویر نیز همین دکمه‌ها می‌تواند برای زوم کردن روی تصویر استفاده شود.

زیر دکمه چرخان، دکمه‌های جهت‌دار قرار دارند که مثل بسیاری دیگر از محصولات سامسونگ کاربری خوبی دارند. دسترسی به امکانات ضروری عکس‌برداری مثل فلاش، وضعیت ماکرو، و یا تنظیمات مربوط به Self-Timer از طریق همین دکمه‌ها در دسترس قرار می‌گیرند. بسیاری از ما دوست داریم که فلاش همیشه روشن یا خاموش باشد و یا مثلاً همیشه و مسلم است که پیش‌گزینه‌هایی مربوط به حفظ این تنظیمات در دوربین بسیار مفید است.

▪ کوچك‌بینی!

این همان نامی است که من برای صفحه نمایشگر کوچك سامسونگ انتخاب کرده‌ام! صفحه نمایش۵/۱ اینچی برای دوربینی با تفکیك‌پذیری ۶ مگاپیکسل واقعاً نامناسب است. فوکوس کردن در چنین ابعادی بسیار مشکل است و نیز شیشه صیقلی و برجسته LCD موجب دید کمتر در هنگام نمایش تصویر می‌شود. تصور من این است که نسخه‌های آینده این دوربین تغییرات عمده‌ای در جهت بهبود این نمایشگر خواهد داشت.

در سمت چپ نمایشگر سه دکمه قرار گرفته است که جهت دسترسی سریع به فوکوس دستی، تنظیمات مربوط به میزان نوردهی و نیز خاموش و روشن کردن نمایشگر است که دسترسی خوبی دارند و نقطه قوت دوربین به‌شمار می‌روند. این دکمه‌ها در حالت پیش نمایش تصویر می‌توانند برای کنترل نمایش تصاویر متحرك (فیلمبرداری) و نیز حذف سریع تصاویر به کار روند.

نکته ناراحت‌کننده دیگر جنس پلاستیکی دکمه‌های جهت‌دار است. هرچند که به نظر می‌آید خوب نصب شده‌اند ولی به احتمال زیاد جنس آن در مقابل فشارهای عصبی عکاسان دوام نمی‌آورد و خیلی زود می‌شکند. شاید بهتر بود این دکمه را از یك جنس فلزی می‌ساختند.

▪ مصرف یا مصرفی؟

اولین چیزی که در هنگام استفاده از دوربین متوجه آن می‌شوید مدت زمان نسبتا طولانی روشن شدن دوربین می‌باشد. زمانی چهار ثانیه‌ای که احتمالاً به دلیل استفاده این دوربین از تنها دو باطری AA می‌باشد. البته اگر بخواهید می‌توانید از یك باطری CR-V۳ یا باطری‌های قابل شارژ اختصاصی خود سامسونگ نیز استفاده کنید. واضح است که می‌توانید باطری‌های Ni-Mh و یا Ni-Cd خودتان را نیز به کار ببرید.

کارت مورد استفاده V۶ از نوع SD است و احتمالا خوشحال می‌شوید اگر بگویم برخلاف بسیاری از دوربین‌های تفکیك‌پذیری بالا، V۶ یك حافظه ۳۶ مگابایتی دارد که می‌توانید یك عکس با فرمت TIFF و یا ۹ عکس با کیفیت فوق‌العاده (SuperFine) را روی آن ذخیره کنید. البته زمان ذخیره تصاویر کمی طولانی است و در زمان انتقال به مدت چند لحظه صفحه نمایشگر تاریك شده و دوباره فعال می‌شود. هرچند ممکن است بار اولی که از دوربین استفاده می‌کنید این مسأله به نظرتان عجیب بیاید اما مثل بسیاری از خصوصیات دور از انتظار Digimax V۶ به این ایراد نیز به سرعت عادت می‌کنید. این دوربین نمی‌تواند جوابگوی انتظارات عکاسان حرفه‌ای باشد، اما به عنوان یك دوربین خانگی بسیار مورد قبول خواهد بود.

▪ کیفیت تصویر

نکته‌ای که موجب افت کیفیت تصویر می‌شود مسأله پردازش تصویر است. ممکن است تصور کنید که وجود حسگر پرقدرت شش مگاپیکسلی در کنار لنز ساخته Schneider Kreuznach دیگر هیچ جایی برای انتقاد نمی‌گذارد. اما دلیل انتقاد ما اغراق پردازشگر سامسونگ در بازسازی تصویر گرفته شده می‌باشد. الگوریتم بازسازی عکس در V۶ زیاده از حد تر و تمیز است! نقاط موجود در روی عکس زیادی با هم ترکیب می‌شوند و نواحی حاوی رنگ بیش از اندازه خالی از نویز است. ممکن است در نظر کاربر خانگی این مساله یك مزیت به‌حساب آید اما از نظر یك عکاس حرفه‌ای، تصاویر، زیادی لطیف و ملایمند و این خود یك ضعف محسوب می‌شود. چرا که موجب از دست رفتن بسیاری از جزییات می‌شود. با V۶ نمی‌توانید تصاویر سایه روشن با کنتراست شدید یك دوربین نگاتیوی را ایجاد کنید.

▪ توانایی رنگی

یکی از نقاط قدرت V۶ در بازسازی رنگ‌هاست. رنگ‌های تولید شده توسط CCD قدرتمند این دوربین واقعا شما را شگفت‌زده می‌کند. تنالیته رنگ صورت، رنگ برگ‌ها در تصاویر مناظر، و نیز رنگ‌های قرمز خوب بازسازی می‌شوند. هرچند رنگ‌های آبی کمی به زرد متمایل‌اند، اما در کل رنگ‌ها کاملا زنده و شادابند.

وضوح کلی تصویر در عکس‌های خروجی V۶ چندان دلچسب نیست. البته این مشکل تنها مختص به این دوربین نیست و اکثر دوربین‌ها با چنین مشکلی دست‌به گریبان هستند و شما چاره‌ای ندارید مگر اینکه عکس‌های گرفته شده را با یك نرم‌افزار ویرایش تصویر واضح‌تر کنید.

• در نهایت

Digimax V۶ دوربین خوبی است. با همه خوبی‌ها و بدی‌ها قابلیت‌های مناسبی را ارائه می‌دهد که برای یك کاربر خانگی بسیار مناسبند. فراموش نکنید پولی که بابت این دوربین شش مگاپیکسلی می‌پردازید به هیچ وجه قابل مقایسه با قیمت مارك‌های معتبر سازنده دوربین نیست.

سامسونگ با همین روش در بسیاری از حوزه‌های تخصصی تکنولوژی نفوذ کرده است. بازخورد مشتریان گویای این نکته است که آنها چندان هم ناراضی نیستند.

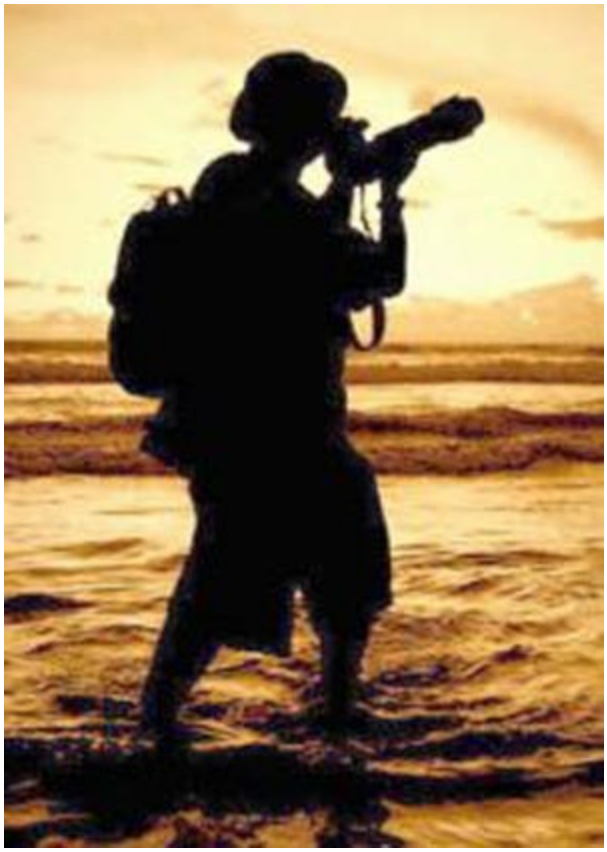
لازم به ذکراست که جدول کامل مشخصات فنی هر سه مدل گفته شده و قیمت آن‌ها در بخش Download سایت اینترنتی ماهنامه شبکه موجود هستند.

منبع : روزنامه مردم سالاری

http://vista.ir/?view=article&id=266922

vista.ir
Online Classified Service

دیدن چاره‌ساز است



بزرگی در شروع <خانه سیاه است> نوشت و گفت: <دنیا زشتی کم ندارد. زشتی‌های دنیا بیشتر بود اگر آدمی به آنها دیده بسته بود. اما آدمی چاره‌ساز است.> پس به چاره‌سازی، نخست دیده‌گشودن است. همان که خانه خورشید کرده است، و همان که دوربین حجت سپهوند می‌کند. یعنی چشم بگشا، ببین زخم‌های تنت را ببین. چشم بر آن نبند که چشم بستن یعنی از چاره گذشتن. دانستم کاری که خانه خورشید می‌کند این است که زندگی، معنای زنده بودن و وزن هستی را به گروهی که سم در بدنشان رخنه کرده، یادآور می‌شود. به یادشان می‌آورد که وقتی در خواب سکر و مسموم بودند، در غیابشان لبخند نمرده است، خورشید می‌دمد، ستارگان در کار خودند، بهار می‌رسد و تنها تو از قصه بیرون شده‌ای، آویخته به دامن غصه‌ای مزمن. کار <خانه‌خورشید> محتاج دعا نیست، خود به صد زبان می‌گوید چه معنا دارد، و هزار خورشید را در دل آدمیان، چه آنها که بهره‌ورند و چه کسانی که رهگذرند گذر می‌دهد.

رهگذران با نگاهی به درون درمی‌یابند که مردمی نمرده، آدمیزادی در این شلوغی سیاست و بازارگانی و جدال جنگلی بر سر قدرت که بشر را گرفته، هنوز رخت بر نبسته، کوچ نکرده. در دل‌ها شعله‌ای هست گرمابخش. اما کار حجت سپهوند به گمان من هم کاری است که از شناخت ذات هنر می‌آید. سال‌ها پیش که زنده یادش کاوه گلستان برای اول بار به شهرنو

رفت چنان به هم ریخته بود که تا روزها تعادل از دست داده بود. آنگاه انگار الهه عشق در او زمزمه‌ای سر داد. گفت خب بگیرشان، ثبت‌شان کن، ببرشان در برابر چشم‌ها بگذار. بگذار هزار چشم بگرید بر احوال آنها که در شهرنو تن می‌فروختند در میان مرداب.

دو هفته پیش در بخشی از دانشگاه لندن در نمایشگاهی آبرومند که ناشر کتاب عکس‌های کاوه گلستان ترتیب داده بود، دیدم که بعد سی و چهار سال از آن روز، بعد شش بهار که از مرگ کاوه می‌گذرد، جماعتی گرد آمده و عکس‌ها را به هم نشان می‌دهند. حجت کار را به گونه‌ای دیگر پیش برده، زحمت کشیده عکس را به دیوار جایی آویخته که جان خسته همانجاست و بدین‌گونه شهر را صدا کرده تا به خانه بنگرند، به شهرشان که از آن می‌گریزند بگذرند. از دروازه غار عبور کنند. این از شناخت سپهوند از ذات هنر بر می‌آید. هنر گلی باسمه‌ای در گلدانی بی‌آب نیست و قفسی که پرنده‌ای در آن نباشد. هنر شاید کشیدن یک شاخه گل به رخ کسی است که زندگی برایش مرداب است. همین که سپهوند که سال‌هاست که وی را با نگاه تیزی که از دریچه دوربینش به زندگی دارد می‌شناسیم، کار خانم لیلا ارشد مدیر خانه خورشید را ارج نهاده و دعوتش را اجابت گفته و عکس‌هایی را که طی چند سال گرفته برای زنان معتاد در آن خانه به نمایش گذاشته، هنر است. کمتر اثرش همان مقاله فیاض زاهد بود که نوشت ترسیدم و پرسید مسوولیت ما در برابر این همشهریان چیست؟ اگر هر یک از ما چنین سوالی را کرده باشیم از خود، همراه چندشی که از دیدن بعض صحنه‌ها به تن‌مان می‌افتد از خود پرسیده باشیم سهم من چیست از این فاجعه، آن وقت به همان حال در می‌آییم که مثلا فروغ درآمد وقتی پرواز کرد به جذامخانه و خانه سیاه است را ساخت چهل و پنج سال قبل. سال پیش برای مادرم نوشتم: <نه انگار کنی که دلم برای کتلت‌هایی تنگ است که ذائقه‌ام را با آن شکل دادی و از آن بهتر مزه‌ای نمی‌شناسم، نه گمان کنی که دلم برای راحتی زندگی در زادگاهم تنگ است، دلم آن شب‌های عید را تنگ است که تو و مادرت بقچه‌ای می‌گشودید و از همه اهل خانه و دوست و آشنا دعوت می‌کردید هر چه را دوست دارند در آن بنهند.

و مادرت به تاکید می‌گفت هر که هر چه را دوست دارد در بقچه بگذارد. و این بقچه می‌شد سهم‌مان از زندگی. می‌شد گرمابخش زندگی‌مان. فقر را چاره نمی‌کرد. پای مادر حسن خوب نمی‌شد، نازخاتون از قفس بیرون نمی‌افتاد، داغ دل معصومه خانم از نبود منیژه که در حوض افتاد مرهم نمی‌یافت اما گرما به دلمان می‌افتاد که سهم خود داده‌ایم در این سرما.> وقتی حکایت عکس‌های حجت سپهوند و خانه خورشید در دروازه غار را دانستم، به مادر نوشتم: <بقچه‌ات را بردار، هر چه دوست داشتیم را بگیر و برای تماشا امسال به خانه خورشید برو.> این کاری بود که حجت سپهوند خواسته بود و تنها کاری بود که می‌توانستم. و این اثر کار هنرمندانه او بود.

مسعود بهنود

منبع : روزنامه اعتمادملی

http://vista.ir/?view=article&id=128742

vista.ir
Online Classified Service

راز عکس یا Puzzle picture

کریستف کلمب آمریکا را کشف کرد. پیش از این تصوری از خشکی آن سوی آب‌ها غیر ممکن بود. حتا پرسشی بدین طریق هم تولید نمی‌شد: آیا در آن سوی آب‌ها خشکی‌ای یافت می‌شود؟ سفر خطرناک کلمب پاره‌ای از پازل سطح زمین را به دست داد. پاره‌ای که شناخت دورترین نقطه‌ی خشکی را میسر ساخت. پیش از این، کشف شبه قاره‌ی هند برای اروپاییان جالب توجه و اقتصادی بود. و دریا نوردانی که گرد بودن زمین را متوجه شدند شناخت و تصور خود از هستی را جور کردند. اما، فهم هندسی زمین با کشف امریکا یکی نیست. تصوراتی که بر خرد انسانی استوار است دیده شده است که با خطای قابل تأمل همراه است و پاره‌ی فهم پیشین برداشته شده و فهم و تصور تازه‌ای جای‌گزین آن می‌شود: پاره‌هایی از پازل که چیده شده بود برداشته شده و پاره‌ی نو گنجانده می‌شود.

پرسش این است: پازل ما از شناخت هستی کی پایان خواهد یافت؟ یا، این پازل از روی کدام نسخه چیده می‌شود؟ به عبارتی فلسفی، چیدمان این پازل (فهم ما از هستی) بر چه اساسی صورت می‌گیرد؟ کشف گرد بودن زمین با کشف امریکا یکی نیست. خردی که گرد بودن زمین را کشف می‌کند همواره با خطای ممکن همراه است چرا که به اطلاعات پیش از این نیازمند است: فهم هندسی و فضا. خرد با جور کردن پازل خود زیر پای خود را محکم می‌کند تا گام‌های پسین را بردارد. برای اطلاعات انبوه به دست آمده دسته بندی‌های منطقی لازم است تا استفاده از آن راحت‌تر و درست‌تر باشد. موفقیتی که در این قرن‌های اخیر برای خرد پیش آمد سبب شد تا همه‌ی پدیده‌ها و رخدادها را به پای پرسش‌های خردمندانه بکشد تا تصویر درست‌تری از جهان به دست دهد. خرد برای جور کردن پازل خود که دریافت قطعی از سر و ته آن ندارد و حتا پرسش از این که «کی این پازل تمام خواهد شد»، حواس انسانی را خطاکار اعلام می‌کند. چشم که عصای فرو رفته در آب را شکسته می‌بیند، با نظریات علم جور نبود. یافته‌های خرد از یافته‌های حواس فراتر رفته‌اند و تصوری به دست داده‌اند که معیار خطای حواس‌اند. هنر بر این حواس همت گماشته است و معیاری کلی برای درستی و نادرستی یافته‌هایش تنظیم نکرده است. چرا که فراتر از دیدن و شنیدن چیزی برای هنر نیست. آن چه برای خرد رخ می‌دهد یافته‌ای‌ست پنهان، پس برای درستی آن محکی باید یافت. محکی که فراتر از خود علم گام بردارد. و آن چه برای هنر (عکاسی) رخ می‌دهد دیدن آن چه در دسترس است: رنگ و نور و ژرفا. پازل عکاس با یک شاتر زدن تکمیل می‌شود. او نمی‌خواهد فهم خود از هستی یا انسان را به سرانجام برساند یا این که اطلاعاتی تازه در اختیار بیننده قرار دهد، چرا که هنر درصدد حل چیزی نیست. منتقد عکس می‌تواند یک روان شناس باشد یا یک فیلسوف. روان شناس عکس را به عنوان یک پدیده‌ی انسانی مورد بررسی قرار می‌دهد و این برای هنرمند ابدا چیز تازه‌ای نمی‌دهد ولی برای تکمیل کردن پازل روان‌شناس لازم است. او به عکاس به عنوان تولید کننده‌ی موارد و انگیزه‌های پنهان می‌نگرد و باید آشکار شود. از انگیزه‌ی عکاس سخن می‌گوید و آن را به هنر تعمیم می‌دهد. انگیزه‌ای که عکاس را تحریک می‌کند برای آفرینش اثر هنری، برای چه کسی جالب و آموختنی‌ست؟ این روش علمی‌ست که نقطه‌ی آغاز خود را بر چیزی استوار کند و در روان شناسی «انگیزه» چنین می‌کند. اگر انگیزه را از عکاس کم کنیم همه چیز فرو می‌ریزد. همانند این دیدگاه علمی که همه چیز به یک نقطه می‌انجامد و آغاز و انجام هستی از این نقطه است. برای ایجاد پرسش لازم است پای خود را بر چیزی محکم کنیم تا نشان‌گر هدف باشد. انگیزه نیز برای یک روان شناس امری لازم و مفروض است.

مخالفت من با رازآلودگی در این است که آثار هنری را به معمایی ریاضی یا رازورزانه‌ی صوفی‌گرانه می‌کاهد و این نیز سبب خاموش ماندن گفتارهای هنری می‌شود. تعمق و ژرف اندیشی جای گفتار را گرفته و به عبارتی، اندیشه بر گفتار چیره می‌گردد. رازورزی در عکس نه پشتوانه‌ی علمی دارد و نه تعبیری هنری. این رازورزی چنین تعبیر می‌شود: عکاس عمدا چیزی را پنهان نگاه داشته و بیننده باید چیزی پنهان در اثر را بیابد. اگر عکاس در پی این نبوده است که چیزی را پنهان کند پس، بیننده ناچار نیست معمایی را حل کند.

دیدگاه «پازلِ عکسی» تمثیلی‌ست از این که دستان ماهری مانند روان شناس و جامعه شناس لازم است تا راز پنهان شده‌ی اثر هنری را نمایان و تبیین کند. بر اساس نگره‌ی ویتگنشتاین، آثاری انسانی هم چون هنر با نظریات علمی هیچ گونه سنخیتی ندارد. تعبیرهای عالمانه برای آشکار کردن موضوع پنهان شده دست درازی علم بر ساحت هنر است، نه حتا کشف یا بازیابی. اگر حتا چیزی در هنر پنهان باشد، همان نیست که مخترعان و دانشمندان در پی کشف آن هستند. «آیا تعبیر پازل برای اثر هنری مناسبت دارد» یعنی این که، تکه پاره‌های اثر به گونه‌ای منطقی و درست در کنار هم چیده می‌شوند تا یک کلیت هنری با معنایی ویژه بیافرند. سه موضوع دراین جا دیده می‌شود: الف) مفهوم نشانه شناسی، ب) معمای اثر و پ) کلیت بخشی. نشانه شناسی روشی‌ست برای تعبیر عکس که از ارتباط نشانه‌ها به دست می‌آید. نشانه شناسی در دستان روان شناس چون ابزاری‌ست برای کشف عکاس و نه اثر. معما، واژه‌ای نابه‌جا در هنر دارد که تعبیر عوامانه از آن زیاد به کار می‌رود. به نظر می‌رسد هنرمند چیزی را کشف کرده است که باید آشکارش کرد. بل که، هنرمند نه چیزی را کشف کرده است و نه گنجینه‌ای‌ست که با خرد منطقی باز می‌شود. تمایل به کلیت بخشیدن به منظور کسب نظریه‌ای واحد از تعمیم روش‌های علمی به هنر ناشی می‌شود. روان شناس، جامعه شناس و هر کس دیگری در زمینه‌ی علمی می‌تواند تعبیر و تفسیر خود را برای معنایابی اثر هنری ارایه دهد، ولی کلیت بخشیدن یک اثر هنری به همه‌ی آثار خلط روش‌های علمی‌ست. آیا اساسا هنر در راستای حل کردن مسایل انسانی‌ست؟ آیا نقد هنری در پی یافتن کلیتی جامع برای بر کشیدن نظریه‌ای واحد است؟ به تعبیر ویتگنشتاین، نظریه تنها در علم موضوعیت دارد و نه حتا در فلسفه. نظریه، از نتایج آزمون و خطاست که همواره از کشف موارد تازه خبر می‌دهد. هنر را سهوا می‌توان سامان دادن به حواس انسان تعریف کرد و نه کشف کردن. زیبایی شناسی به تعبیر او علم نیست چرا که خرد موضوعیتی به شکل دانش در هنر ندارد.

دست به کار شدن عالمان برای جور کردن آثار هنری به این معنی‌ست که عکاس در آن گوشه ایستاده است و اثر خود را از دست داده است تا کشف و دوباره راه اندازی شود. «نگاه کن و ببین» موضوعی از بنیاد هنری‌ست و «آن قدر مشاهده کنید تا به نظامی متوالی دست یابید (- بیکن)» مفهومی علمی و کلیت بخش است. ظرافت و سادگی در «بنگر و ببین» از ظرافت و سادگی دیدگاهی هنری برمی‌تابد. «کجا را بنگر و چه چیز را ببین» پرسشی‌ست از مهندسی جامعه اما پاسخ هرگز از آنِ هنر نیست. تنوع و گوناگونی در این گزاره همان بنیاد نگره‌ی هنری‌ست. تعبیری هنری تنها به نگاه کردن می‌انجامد و نه این که مسایل پس از آن: نگاهی که در پی راه حلی برای برکشیدن نظریه نیست، نظریه‌ای که بتوان با آن همه‌ی آثار هنری را به یک شیوه معنادار کرد. ویتگنشتاین بر آن است که روان شناسی فرویدی (با همه‌ی علاقه‌ای که به جسارت‌های فروید داشت) به خطای استدلال در نظریات خود دچار شده است: او به خلط دلیل و علت گرفتار است. علت به پدیده‌های فیزیکی مربوط می‌شود که ابزاری‌ست برای دانش و دلیل به گزاره‌ی منطقی مربوط می‌شود که ابزاری‌ست برای فلسفه. بنابر این، اگر روان شناسی علم محسوب شود باید تحلیلی علی از پدیده‌ی روانی به دست دهد. در حالی که، فروید برای گزارش پدیده‌های خود از دلیل بهره می‌جوید که ابزاری منطقی‌ست. و حال آن که، در منطق به دنبال این نیستند که موارد پنهان کدام‌اند بل که از موارد کاملا آشکار و در دسترس بهره جسته می‌شود. بنابر این، «اطلاعات» پنهان یا کشف نشده برای تحلیل منطقی لازم نیست، بل که تنظیم گزاره‌ها از دانسته‌های کنونی انجام می‌گیرد. از این روست که گزاره‌های منطقی ابطال نمی‌شوند. در هنر، روابط علی به هیچ رو کاربرد ندارد، چرا که تصاویر به دست آمده از واقعیت جاری بریده شده‌اند. ارجاع اثر به واقعیت نتیجه‌ی پرباری به دست نمی‌دهد، بل که در بیش‌تر مواقع به یک معما فرو کاسته می‌شود. بدین رو، معمایی که به نادرست تولید شده درصدد حل آن برمی‌آییم.

کودک وقتی زبانی را فرا می‌گیرد نه فقط معنای واژه بل که الگوهای رفتاری را نیز می‌آموزد که کاربرد واژه در آن‌ها معنا می‌یابد. ویتگنشتاین با باور به این که «معنای واژه همان کاربرد واژه است»، می‌گوید نظریه‌های رفتاگرایی و ساختارگرایی در پی این است که چیزی پنهان در زبان انسانی را به دست آورند. فراتر از این، او معتقد است که فلسفه کاری با نظریه ندارد: «فلسفه فقط همه چیز را پیش روی ما قرار می‌دهد، و نه چیزی را توضیح می‌دهد و نه چیزی را استنتاج می‌کند. - چون همه چیز آشکارا در معرض دید است چیزی برای توضیح نمی‌ماند. چون مثلا آن چه پنهان است برای ما هیچ جالب نیست.» (پژوهش‌های فلسفی، بند ۱۲۶). فلسفه، زبان و هنر که بنیادی انسانی دارند در پرتو نظریات علمی رنگ دیگر

به خود می‌گیرند و از محتوای انسانی تهی می‌شوند. بدین ترتیب، می‌توان گفت دانش تنها بخشی از فعالیت انسان است و نه همه‌ی آن چه که از انسان تراوش می‌کند. و چیستی دانش نه از دانش برمی‌آید که بتواند از خود تحلیل کند و درست و نادرستی‌اش را بیازماید بل که، فلسفه چنین کاری را بر عهده می‌گیرد. نگره‌ی علمی تنها بخشی از آثار هنری را می‌گیرد که در پرتو نظریات‌اش روشن می‌شود و این ایده‌ای برای هنر نمی‌آفریند.

پس موضوعات هنری در پرتو دانش معنادار نمی‌شوند. دانش تنها قادر است موضوعات خود را بررسی کند . روشی که برای دانش چیده شده تنها موضوع محدودی از خود را می‌تواند آشکار و تحلیل کند. منطق و فلسفه در پی موضوع پنهان نیست‌اند ولی دانش بنا بر تجربی بودن‌اش مشاهده، کشف و سپس تبیین می‌شود. بنابر این، تصویر پازل گونه از یک عکس جای چندوچون دارد. چرا یک روان شناس یا جامعه شناس بهتر از یک عکاس عکس می‌داند؟ او می‌تواند تعبیری اجتماعی از بحران‌های جامعه یا شادی‌های آن داشته باشد ولی این تبیین نه اثر را کشف می‌کند و نه تنها نتیجه‌ی این اثر است. آن چه از تعبیرهای عالمانه به هیچ رو مناسبت ندارد کلیت دادن به مسایل و رفتارهای هنری‌ست. «کلیت» یا نظریه بسان کلیدی‌ست که تلاش می‌کند هر گونه اثر هنری را به یک روش آشکار کند. عامیانه بودن چیرگی نظریات علمی بر همه چیز به دلیل موفقیت‌های تکنیکی‌ست و گسترش این تفکر که دانش یا خرد تنها ابزاری‌ست که می‌تواند بر همه چیز پرتو افکند جز یک فریفتگی عامیانه نمی‌تواند باشد.

نشانه شناسی در عکس اگر در پی کلیت دادن از این گونه روش‌های علمی‌ست به همان مشکل دچار خواهد شد. یافتن نشانه‌ای که در هر اثر معنی یک‌سانی در بر گیرد چیزی بر توان اثر هنری نخواهد افزود بل که، کارایی و ژرفای آن را فرو خواهد کاست. بدین معنی نمی‌شود گفت که هنر گرفتار هرج‌ومرج است. ما از خوبی یا گیرایی عکس سخن می‌گوییم به دلایل گوناگون و نه این که دلیل آن گسترش نظریات روان شناسی به گونه‌ی خوبی‌ست. روش مبتنی بر علم به صورت خلط شده به حوزه‌ی فرهنگ و هنر آمیخته می‌شود و این نیز به گسترش تعبیرهای عامیانه و گفتارهای نامنسجم در هنر می‌انجامد.

بدین ترتیب، اگر گفتارهای بالا درست باشند، رازورزی و کشف و شهود از آثار هنری بی‌معناست. هنر چیزی پنهان آشکار نمی‌کند که دستان ماهری برای کالبد شکافی‌اش لازم باشد: او هم چون عکاس «نگاه می‌کند و می‌بیند» و هم چون موسیقی‌دان «گوش فرا می‌دهد و می‌شنود». زیبایی شناسی چنان که گفته شد، نمی‌تواند علم باشد چرا که مبتنی بر تجربه نیست که مشاهده و سپس مورد آزمون قرار گیرد و اگر سربلند بیرون نیامد ابطال شود. نقد عکس مربوط به تکنیک (ترکیب و نورسنجی...) چیزی‌ست و بررسی محتوای آن (رنگ و نشانه‌ها...) چیزی دیگر. بند دوم به راحتی در تعبیرهای مغشوش فرو می‌غلتد و برای جلوگیری از آن به روش‌های علمی می‌آویزد تا تعبیری محکم جلوه کند.

http://vista.ir/?view=article&id=324208

vista.ir
Online Classified Service

راهنمای خرید دوربین دیجیتال

دوربین‌های دیجیتال موجود در بازار، کار انتخاب و خرید یك دوربین دیجیتال مناسب را برای خریدارانی که فرصت چندانی برای تحقیق و مقایسه مدل‌های

مختلف ندارند، دشوار کرده است.

فروشندگان گاهی حتی اجازه لمس و مشاهده از نزدیك دوربین‌ها را هم به مشتریان نمی‌دهند و با بی‌حوصلگی، تنها اعداد و ارقام و اصطلاحاتی را پشت سر هم تحویل مشتری می‌دهند و به او می‌قبولانند که دوربین آنها بهترین دوربینی است که در بازار پیدا می‌شود. بسیاری از مشتریان هم پول امکانات و ویژگی‌هایی را می‌پردازند که ممکن است هرگز به آنها احتیاج نداشته باشند.

▪ Megapixel

مهم‌ترین عاملی که در تبلیغات تولیدکنندگان و بازار گرمی فروشندگان دوربین‌های دیجیتال به آن اشاره می‌شود، عددی است که همراه با واحد مگاپیکسل نشان داده می‌شود. آنچه از آن با عنوان مگاپیکسل یاد می‌شود، در واقع تعداد پیکسل‌های موجود در هر عکس است.

بسیاری از مشتریان تصور می‌کنند هر چه مگاپیکسل دوربینی بیشتر باشد، آن دوربین بهتر است؛ اما لزوماً این طور نیست. دوربینی که مگاپیکسل بالایی داشته باشد، اما کند و لاك پشتی عمل کند، تبدیل به وسیله‌ای اعصاب خرد کن می‌شود. با چنین دوربینی شما صحنه‌های زیادی را از دست می‌دهید و عکس‌هایی که می‌گیرید، اغلب چند ثانیه بعد از لحظه مورد نظر را نشان می‌دهند.

مهم‌ترین نکته هنگام خرید دوربین دیجیتال نه به دوربین که به خود شما بر می‌گردد؛

▪ عکس‌ها را برای چه کاری می‌گیرید؟

اگر عکس‌ها را فقط برای ذخیره کردن روی کامپیوتر و سی‌دی و دی‌وی‌دی می‌گیرید و از آنها در اینترنت استفاده می‌کنید، یك دوربین سه مگاپیکسلی هم کار شما را راه می‌اندازد. اما اگر قصد چاپ عکس‌هایتان را دارید، موضوع فرق می‌کند و بستگی مستقیم به اندازه‌ای دارد که می‌خواهید عکس‌ها را در آن اندازه چاپ کنید.

یك قابلیت دیگر عکس‌هایی که با دوربین‌های با مگاپیکسل بالاتر گرفته می‌شود، امکان انتخاب بخشی از تصویر یا Crop کردن آن است، این طوری می‌توانید تنها بخش یا بخش‌های مورد نظرتان را از یك عکس انتخاب و آن را چاپ کنید. به طور کلی، عکس‌های دارای وضوح تصویر (رزولوشن) دو مگاپیکسل را می‌توان تا اندازه ۱۸*۱۳ سانتیمتر، عکس‌های سه مگاپیکسلی را تا اندازه ۲۵*۲۰ سانتیمتر و عکس‌های ۴ مگاپیکسلی را تا اندازه ۴۰*۳۰ سانتیمتر بدون افت کیفیت چاپ کرد.

البته کیفیت عکس‌های یك دوربین، تنها به مگاپیکسل آن بستگی ندارد و رابطه مستقیمی با نوع و کیفیت سنسور حساس به نور دوربین (ccd) و لنز آن دارد. تولیدکنندگان معروف دوربین‌های دیجیتال، به ویژه آنهایی که از دیرباز در کار تولید دوربین‌های آنالوگ بوده‌اند، از حس‌گرها و لنزهای با کیفیت‌تر و البته گران‌تری بر روی دوربین‌هایشان استفاده می‌کنند و همین مساله موجب می‌شود گاهی کیفیت عکس‌های یك دوربین دیجیتال با مگاپیکسل پایین‌تر، بالاتر از عکس‌های دوربین دیگری باشد که مگاپیکسل بالاتری هم دارد.

▪ زوم چند X؟

به هیچ وجه گول اعدادی را که با آب و تاب فراوان در مورد زوم دیجیتال دوربین به شما می‌گویند، نخورید و هنگام خرید تنها به زوم اپتیکال آن توجه کنید.

دوربین‌های ارزان قیمت، معمولاً امکان زوم اپتیکال ندارند. زوم اپتیکال همان بزرگ‌نمایی لنز و همراه با جلو و عقب رفتن لنز است که موجب تغییر فاصله کانونی لنز می‌شود. اما زوم دیجیتال در فاصله کانونی لنز تغییری ایجاد نمی‌کند و با هر بار زوم، بخش کوچك‌تری از سنسور دوربین برای

بزرگ‌نمایی عکس انتخاب می‌شود. درست مثل این است که با استفاده از ابزار "زوم" برنامه‌های گرافیکی، روی یك عکس در کامپیوتر زوم کنیم. به همین دلیل است که عکس‌هایی که با زوم بالای دوربین‌های دیجیتال گرفته می‌شود، کیفیت مناسبی ندارد و به خصوص چاپ آنها هم چنگی به دل نمی‌زند.

یك دوربین دیجیتال اتوماتیك معمولی با لنزی حدود ۲۰-۸ میلی‌متر معادل ۳۵-۱۲۰ میلی‌متر در دوربین‌های ۳۵ میلی‌متری و زوم اپتیکال ۳x یا سه برابر برای کاربران معمولی،انتخاب مناسبی است.

▪ اندازه، وزن

وزن و اندازه دوربین دیجیتال یکی از مواردی است که سازندگان دوربین‌ها در مورد آن با هم رقابت می‌کنند. دوربین سنگین و جاگیر نسبت به دوربینی که در جیب جا می‌شود، تعداد روزهای بیشتری را در طاقچه و کمد اتاق می‌گذارند.

▪ فوکوس دستی

گاهی اوقات در فوکوس خودکار دوربین‌های دیجیتال، اختلال به وجود می‌آید، مثلاً مواقعی که خطوط عمودی یا افقی منظم و موازی زیادی در تصویر وجود داشته باشد در این مواقع استفاده از فوکوس دستی به کمك کاربران می‌آید. فوکوس دستی از آن دسته امکاناتی است که برخی کاربران ممکن است هرگز از آن استفاده نکنند.

▪ حافظه

دوربین‌های دیجیتال معمولی همراه با ۸ مگابایت حافظه داخلی یا کارتی به همین ظرفیت به فروش می‌رسند که چنین حافظه‌ای تنها گنجایش ذخیره حدود ۱۰ عکس را دارد.

بیشتر دوربین‌های دیجیتال از یکی از سه نوع حافظه

CF (Compact Flash)، SM (Smart Media) یا MS (Memory Stick) استفاده می‌کنند که فرق چندانی با هم ندارند. اگر دوربین انتخابی شما از کارت‌های حافظه CF هم پشتیبانی کند، تنوع و ارزانی این کارت‌ها هم به مزایای دوربین شما اضافه می‌شود.

▪ باتری

دوربین دیجیتال یکی از پر مصرف‌ترین دستگاه‌های الکترونیکی است که با باتری تغذیه می‌شود. باتری‌های مورد استفاده در دوربین‌ها، انواع مختلفی از قبیل NICD, NIMH و Lilon یا باتری‌های قلمی و نیم قلمی معمولی است.

بعضی از دوربین‌ها تنها از باتری‌ها و شارژرهای اختصاصی خودشان استفاده می‌کنند که گران قیمت و کمیاب و بعضاً نایاب هستند. بهتر است دوربینی را انتخاب کنید که از باتری‌های قلمی قابل شارژ معمولی هم پشتیبانی کند. اگر باتری و شارژر دوربین انتخابی شما اختصاصی خودش است، تحقیق کنید که آیا نمایندگی‌ها و دفاتر خدمات پس از فروش این دوربین، باتری آن را به طور مجزا می‌فروشد یا نه.

▪ فیلم و صوت

بعضی از دوربین‌ها می‌توانند فیلم هم بگیرند، اما کیفیت فیلم آنها و همچنین مدت زمان فیلمی که بر روی کارت حافظه ذخیره می‌شود ممکن است خیلی مورد استفاده شما نباشد. اگر دوربین فیلم‌برداری خانگی دارید، این قابلیت دوربین‌های دیجیتال زیاد به دردتان نخواهد خورد.

منوها و تنظیمات

محل قرار گرفتن کلیدها و طراحی منوی تنظیم دوربین موضوع مهمی است. آیا تنظیم رزولوشن، زوم، فلاش، دیافراگم و مشاهده و مرور عکس‌های گرفته شده در دوربین انتخابی شما به راحتی و سریع انجام می‌شود؟

▪ White balance

به طور ساده، وایت بالانس یا "تراز سفیدی" مشخص می‌کند که در یك تصویر، چه چیز سفید و با توجه به آن، چه چیزی سیاه کامل است. با توجه به مشخص شدن این دو رنگ آن گاه رنگ‌های طیف میان این دو رنگ مشخص می‌شود. به همین دلیل است که مثلاً عکس‌هایی که داخل یك اتاق

و با نور معمولی يك لامپ تنگستن یا مهتابی گرفته اید، ممکن است زرد یا آبی به نظر بیاید.

دوربین‌ها حالت‌های مختلف وایت بالانس در محیطهای نوری مختلف را از هوای آفتابی و ابری تا زیر نور لامپ مهتابی، فلاش و تنگستن گرفته به طور پیش گزیده در خود ذخیره دارند. اما آنهایی که امکان تنظیم وایت بالانس دستی یا Custom را هم عرضه می‌کنند، کامل‌تر و بهترند.

▪ مانیتورهای LCD

حالا دیگر تمام دوربین‌های دیجیتال دارای صفحات LCD هستند که برای نمایش هم زمان تصویر یا مرور عکس‌های گرفته شده به کار می‌رود. برخی از آنها زیر نور شدید آفتاب یا لامپ کارایی چندانی ندارد و برخی هم هنگام نمایش تصویر، از بغل دچار اعوجاج می‌شوند.

LCDهایی که می‌توان آنها را با زاویه چرخاند، به گرفتن عکس‌های خلاقانه از زوایای مختلف کمك می‌کند. منظره‌یاب اپتیکی (Optical Viewfinder) هم، هرچند که کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما مواقعی که باتری دوربین در حال ته کشیدن است، استفاده از آن و خاموش کردن LCD می‌تواند کارساز باشد.

▪ مدهای عکاسی آماده

مدهای آماده، نظیر پرتره، ورزشی، منظره، شب و ماکرو، به عکاسان مبتدی امکان گرفتن عکس‌های بهتر با تنظیمات مناسب‌تر می‌دهد. در این حالت‌ها، دوربین به طور خودکار برای عکس‌برداری در شرایط انتخاب شده، آماده می‌شود.

مدهای اولویت شاتر و دیافراگم و جبران نوری از جمله کاربردی‌ترین مدهای آماده دوربین‌هاست.

▪ ISO

در دوربین‌های آنالوگ، تغییر ISO یا حساسیت فیلم به نور، تنها با تعویض فیلم مقدور بود. اما در دوربین‌های دیجیتال به راحتی با تغییر ISO می‌توان حساسیت به نور را کم و زیاد کرد. این قابلیت به ویژه هنگام عکاسی بدون فلاش در محیطهای کم نور کارایی دارد.

همانند فیلم ها که با حساسیت‌های مختلف نوری عرضه می‌شود، در بسیاری از دوربین‌های دیجیتال هم شما می‌توانید ISO مجازی آنها را برای افزایش حساسیت دوربین جهت عکاسی در نور کم تنظیم کنند. داشتن ISO قابل تنظیم برای شرایطی که فلاش مناسب یا کارآمد نیست، ضروری است.

▪ امکان نصب فلاش خارجی

اگر فلاش کوچك و داخلی دوربین نیاز شما را برطرف می‌کند و برنامه‌ای برای استفاده از فلاش‌های خارجی بر روی دوربین‌تان ندارید، می‌توانید از امکان و قابلیت نصب فلاش خارجی روی دوربین‌تان صرف نظر کنید.

▪ تاخیر شاتر

بعضی از دوربین‌های دیجیتال زمان نسبتاً زیادی را تا آماده شدن برای گرفتن عکس بعدی تلف می‌کنند. این مشکل را تنها با امتحان دوربین مورد نظرتان می‌توانید امتحان کنید؛ البته اگر به اندازه کافی خوش شانس باشید و به فروشنده‌ای برخورد کنید که اجازه دهد به دوربین داخل ویترین مغازه‌اش دست بزنید.

منبع : www.pendar.net

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=14319

vista.ir
Online Classified Service

راهنمای خرید دوربین دیجیتال

دوربین تلفن همراه که تمام عکس ها را شطرنجی می کند، فراموش کنید و به فکر خرید یک دوربین دیجیتال باشید؛ با وجود اطلاعات وسیعی که در این زمینه موجود است، ممکن است شما سردرگم شوید و ندانید که از کجا باید شروع کرد. با آگاهی از اینکه چه نوع دوربینی می خواهید و مورد استفاده آن چیست، خیلی راحت تر میتوانید دوربین مورد علاقه خود را پیدا کنید. در این قسمت یکسری نکات اساسی را ذکر کرده ایم تا با مراجعه به آنها راحت تر بتوانید به نوع و مدل مورد علاقه خود دست پیدا کنید.

یکی از مهمترین مراحل اولیه که باید در راه خرید دوربین رعایت شود عبارت است از: چگونه می خواهید از دوربین استفاده کنید، چه در زمان حال چه در آینده؟ ایا میخواهید گاه گاهی فقط در برنامه های دسته جمعی و مهمانی ها عکاسی کنید؟ عکاسیهای online انجام دهید؟ دوست دارید عکاسی را به عنوان یک سرگرمی غیر جدی دنبال کنید؟ و یا علاقمند هستید آنرا به طور حرفه ای دنبال کنید؟ تفاوت میان هر یک از پاسخ ها برای شما چندین هزار تومان اختلاف حساب در بر دارد. پس با دقت کامل پاسخ دهید.

اما پیش از شروع هر کار، بگذارید در ابتدا چند مفهموم اولیه را برایتان توضیح دهیم تا با تسلط کامل نسبت به خرید دوربین مورد علاقه خود اقدام کنید.

● فهرست واژگان

▪ AF (Autofocus): با دارا بودن این قابلیت دوربین به طور اتوماتیک فاصله کانونی را بر روی تصویر مورد نظر، مشخص می کند.

▪ Card: یکی از منابع ذخیره کننده یا همان حافظه اصلی دوربین است که برای ذخیره عکس و فیلم از ان استفاده می شود که شامل انواع و مارک های مختلفی از جمله: Compact flash, Memory stick, Multi media card (MMC), Secure digital(SD), Smart media و XD-picture card می باشد.

▪ Digital zoom: قابلیت بزرگ نمایی تصاویر، چندین برابر اندازه معمولی تصویر است. این امکان در جای خود مفید است، اما اگر بخواهید بیش از اندازه بر روی یک تصویر زوم کرده و آنرا بزرگ کنید، تصویر کیفیت اولیه خود را از دست می دهد.

▪ JPEG: این کلمه مخفف Joint Photographic Experts Group می باشد که به معنای تبدیل به فرمت های گوناگون است. شاید به نظر پیچیده بیاید، اما یک فرمت مخصوص برای تراک عکس ها می باشد. این نوع فرمت بهترین فرم ذخیره کردن عکس های دیجیتالی می باشد.

▪ LCD: مخفف کلمه Liquid Crystal Display که همان صفحه نمایش سیلیکونی است که در پشت دوربین قرار گرفته است. بیشتر افراد ترجیح می دهند صفحه نمایش آنها از قابلیت چرخشی و تنظیم خودکار برخوردار باشد.

▪ Lag Time: این کلید بین دکمه عکس گرفتن و زمان عکس گرفتن واقعی، فاصله می اندازد.

▪ Optical Zoom: این قابلیت منطقه دید شما را بزرگ می کند. لنزهای دوربین میتوانند از ۳۵ میلی متر به بالا درشت نمایی داشته باشند (بسته به نوع دوربین، این عدد افزایش پیدا می کند. بزرگنمایی ۳× چیزی در حدود ۱۰۵ میلی متر می شود)

▪ Pixel: کوچترین جزء سازنده تصویر است. عموما هر چه قابلیت تصویر برداری دوربین بالاتر باشد، کیفیت بهتر است. کارخانه ها، لیست تعداد

پیکسل های خود را از میلیون به بالا تنظیم می کنند؛ این رقم گاهی تا مگا پیکسل نیز ادامه پیدا می کند.

▪ Resolution: تنظیمی که مقدار پیکسل های موجود در تصویر را برایتان محاسبه میکند. هر چه رزولوشن بالاتر باشد، تصویر مرغوب تر خواهد بود، و نتیجتا فضای بیشتری را بر روی کارت حافظه اشغال می کند.

▪ SLR: مخفف Single Lens Reflex است که همان رفلکس تک لنزی است. دوربین هایی که به این کاربری مجهز باشند، قابلیت ها و امکانات بیشتری را به مصرف کننده ارائه می دهند. اما بالطبع باید بهای آن را نیز بپردازید! اگر بخواهید یکی از انواع مرغوب آنها را خریداری کنید باید در حدود ۴۰۰ هزار تومان هزینه صرف کنید.

• ظاهر چندان مهم نیست

▪ باید به دنبال چه مدلی باشم؟

برای خرید یک دوربین با کیفیت، نباید تنها به ظاهر آن اهمیت دهید، کارایی و کیفیت اهمیت بیشتری نسبت به ظاهر دارند. مطمئن شوید که به راحتی می توانید آنرا کنترل کنید، وزن آن سبک است و منوهای آن ساده بوده و به راحتی می توانید از آن استفاده کنید. برای تست کارایی نیز ببینید که شروع عملکرد اولیه آن تا چه حد به طول می انجامد، و همچنین چه مدت زمانی باید صرف شود تا دوربین مجددا آماده عکس برداری شود. اما شما باید چه نوع دوربینی را برای تست کردن انتخاب کنید؟

برای تازه کارها چندین مدل مختلف وجود دارد. می توانند از انواع:,Kodak Easy share V۵۳۰, Canon Power Shot A۶۱۰, HP Photo smart R۸۱۷ Fuji film fine Pix F۱۰, و Casio Exilim Ex-z۵۷ یکی را انتخاب کنید. دوربین های ذکر شده مبلغی در حدود ۲۵۰ هزار تومان هزینه در بر دارند. عکس های با کیفیتی می گیرند و گزینه های بی شماری دارند تا سر شما را به اندازه کافی مشغول نگه دارند.

• دوربین من باید چند مگا پیکسلی باشد؟

اگرچه ظاهر دوربین چندان مهم نیست، اما قابلیت تصویر برداری دوربین از اهمیت ویژه ای برخوردار است. بگذارید در مورد کیفیت تصویر صحبت کنیم. تعداد مگا پیکسل، یکی از خصیصه هایی است که هر فروشنده ای برای عرضه محصولات خود به مشتری اشاره مستقیمی به آن دارد. و همانطور که پیش تر نیز به آن اشاره شد، هر چه شماره آن بالاتر باشد، بهتر است. تازه کارها و کسانی که قصد دارند به طور تفریحی از دوربین استفاده کنند، هیچ مشکلی برای پیدا کردن دوربین های ۴ مگا پیکسلی ندارند، امروزه قیمت دوربین های ۵ تا ۶ مگا پیکسلی نیز کاهش پیدا کرده و تقریبا با انواع ۴ مگا پیکسلی خود تفاوت قیمت چندانی ندارند.

اگر بخواهید عکس خود را Online بگذارید و یا بر روی دیسکت برزید، دوربین های ۴ مگا پیسکلی به اندازه کافی می توانند نیازهای شما را مرتفع سازند. اگر می خواهید عکس ها را ادیت کنید، حجمشان را افزایش دهید و یا از روی انها پرینت بگیرید، ۴ یا ۵ (و یا حتی بیشتر) می تواند برای شما مناسب تر باشد. فقط باید مراقب باشید برای مگا پیکسل بالاتر پول های خود را بیهوده خرج نکنید.

• بزرگنمایی دیجیتالی تا چه حد اهمیت دارد؟

حال نوبت به بزرگ نمایی دیجیتالی می رسد. چیز جالبی است، نه؟ شما می توانید بر روی یک تصویر زوم کنید و آنها را تا حدی که زوم اپتیکال اجازه می دهد، نزدیک تر ساخته و بزرگتر کنید. آیا چون بزرگنمایی، دیجیتالی است برای زوم کردن هیچ محدودیتی وجود ندارد؟ نه. اینطور نیست؛ اگر میزان زوم دیجیتالی را بیشتر از حد زوم اپتیکال افزایش دهید، تصویر کیفیت اولیه خود را از دست می دهد. بزرگنمایی دیجیتالی، پیکسل ها را بزرگ می کند؛ چیز زیادی به عکس شما اضافه نمی کند. دوربینی با زوم ۲× و یا بالاتر خریداری کنید. در زمان عکس برداری، بزرگنمایی دیجیتالی را خاموش کنید و تا انجا که می توانید دوربین را به تصویر نزدیک تر کنید. به خاطر داشته باشید که زوم دیجیتال صرفا یک نوع قابلیت اضافه است.

• در مورد LCD چه پیشنهادی دارید؟

صفحه نمایش چندین کار متفاوت انجام می دهد. فهرست و گزینه های گوناگون را نمایش می دهد، همچنین عملکرد دوربین و عکس های گرفته شده را نیز نمایش می دهد. در حقیقت بسیاری از دوربین ها، صفحه نمایش کوچکی دارند. اما دوربینی را تصور کنید که LCD آن به اندازه کافی

بزرگ باشد و شما بتوانید تمام فعالیت های انجام شده بر روی آنرا ببینید، به راحتی در موقع خرید بتوانید آنرا تست کنید، و تصاویر در مقابل نور خورشید به آسانی قابل رویت باشند (از فروشنده در این مورد اطلاعات بیشتری بخواهید) فقط یک نکته باقی ماند و آن این است که هر چه صفحه نمایش بزرگتر باشد، دوربین باتری بیشتری مصرف می کند.

- نورهای کمکی

اگر بودجه شما اجازه می دهد، می توانید از دوربین هایی استفاده کنید که دارای نورهای کمکی هستند، شما می توانید با به کارگیری این قابلیت از تاریک ترین مناظر عکس برداری نمایید.

- صدا و تصویر

انتخاب خود را تنها به قابلیت های صوتی و تصویری دوربین محدود نکنید. به خاطر داشته باشید که این ویژگی ها مقدار زیادی از باتری و حافظه دوربین شما را پر میکنند؛ و کیفیت فیلم هایی که از این طریق گرفته می شود، به اندازه فیلمی که با دوربین فیلم برداری گرفته می شود، نیست. داشتن فیلم بر روی دوربین عکسبرداری خوب است، اما به هر حال استفاده از این قابلیت شما را در مضیقه قرار داده و دارای محدودیت هایی می باشد. (مگر اینکه یک هنرپیشه باشید و بخواهید فیلم های خانگی تان را ضبط کنید.)

- ضد آب بودن

آیا با خرید دوربین ضد آب، شما پول های خود را هدر می دهید؟ تا اینجا ضرورتی به انجام این کار نیست، فقط زمانی که بخواهید در کنار آب و یا در زیر باران از آن استفاده کنید، باید انواع ضد آب را خریداری کنید. همان محفظه های قدیمی نیز (که قیمت آنها نسبت به اواع جدید ارزانتر است) کار مشابه را انجام داده و به اندازه کافی از دوربین در برابر آب محافظت می کنند.

زمانی که به این امکانات مجهز شدید، می توانید از فروشنده تقاضای وسایل جانبی نیز بکنید؛ البته اگر از یک مغازه بزرگ در حال خرید هستید، بهتر است این کار را انجام ندهید چراکه آنها شما را منحرف می کنند و مجبور می شوید چیزی را خریداری کنید که اصلا نیازی به آن ندارید و هزینه های گزافی صرف کنید.

- و حالا وسایل جانبی

همه ما در هنگام خرید، ممکن است از سوی فروشندگان تا حدی گمراه شویم. هوشیاری خود را حفظ کنید؛ اما به هر حال شما نیاز به تهیه چند وسیله اضافی نیز دارید.

- باتری های قابل شارژ

مصرف باتری در دوربین های دیجیتالی بالاست. اگر بخواهید به تنهایی به باتری های مصرف شدنی اکتفا کنید، هم برایتان پر خرج است و هم برای محیط زیست مضر میباشد. اگر یک جفت از آنها را داشته باشید می توانید در روز مبادا از آنها استفاده کنید، اما در این مرحله مصرف باتری های شارژی یک باید است. می توانید از بین باتری های یونی و یا متال هیبریدی یکی را انتخاب کنید. به تازگی برخی از باتری ها نیز به بازار عرضه شده اند که مخصوص مدل های خاصی از دوربین ها هستند و ممکن است استفاده از آنها شما را دچار مشکل کند.

- کارت حافظه جانبی

مطمئن شوید که دوربین شما قابلیت تعویض کارت های حافظه را داراست و سعی کنید همیشه یک کارت حافظه جانبی با ظرفیت بالا با خود حمل کنید. هر کارت، فرمت خاص خود را دارد و کارت های X-D امروزه کمیاب تر شده اند. ما پیشنهاد می کنیم که یک کارت با ظرفیت بالا خریداری کنید تا مکمل حافظه پایین اصلی دوربین باشد. آنگاه می توانید بدون نگرانی از کمبود حافظه، عکس هایی با رزولوشن بالاتر و در نتیجه با کیفیت تر بگیرید. فلاپی و Cd برای مصرف در کامپیوتر مفید هستن، اما شما در دوربین خود نمی توانید از آنها استفاده کنید و همچنین ظرفیت ذخیره سازی اطلاعات در آنها پایین است، بنابراین استفاده از کارتهای حافظه جانبی ضروری است.

- نرم افزار ویرایشگر (Editing software)

دوربین شما باید مجهز به نرم افزاری باشد که به شما امکان ویرایش نسبی عکس ها را بدهد. برای انتخاب می توانید چیزی شبیه به نرم افزار Digital Image Suitو یا Adobe Photoshop Elements استفاده کنید. این نرم افزارها مقرون به صرفه بوده، امکانات بی نظیری را در اختیار شما قرار می دهند، و کاری می کنند تا عکس های یک آماتور، مانند یک حرفه ای جلوه کنند. این نرم افزار به شما در زیبا کردن عکس ها کمک می کند و می توانند مانند یک وکیل خوب (و نه عالی) عمل می کنند و بسیاری از معایب را در چشم دیگران پاک می کنند، اما همانطور که می دانید قتل عمد هیچ گاه از بین نمی رود!

• عکسبرداری مطلوب

شما می توانید در حدود ۱۰۰ هزار تا ۱ میلیون تومان بر روی یک دوربین دیجیتال هزینه صرف کنید. اما اگر ندانید دوربین را برای چه کاری می خواهید، در هر حال پولتان را دور ریخته اید. زمانی که دریافتید چه نوع دوربینی مکمل نیازتان است، می توانید بهترین استفاده را از آن بکنید و زیباترین عکس ها را بگیرید .

منبع : پورتال مردمان

http://vista.ir/?view=article&id=304020

vista.ir
Online Classified Service

راههای معمول برای کاهش نور قرمز

قبل از شروع عکاسی چند فلاش بزنید این کار باعث می‌شود که به هنگام عکس گرفتن اندازه مردمک چشمها کوچک‌تر شود و میزان نور قرمز منعکس شده توسط شبکیه کاهش یابد. البته عکس العمل افراد مختلف در این حالت متفاوت بوده و این کار باعث بسته شدن چشم بعضی افراد به هنگام عکس گرفتن می‌شود.

آگاهی از اینکه چه دلیلی باعث ایجاد این نور قرمز در چشمان ما می‌شود می‌تواند به ما کمک کند تا از بروز آن جلوگیری کنیم. چند را ه حل ساده برای جلوگیری از بروز نور قرمز به شرح زیر است:

▪ نور محیط را قبل از عکس گرفتن زیاد کنید، این کار باعث می شود مردمک چشم افراد به نور زیاد عادت کرده و اندازه آن کوچک شود و بدین ترتیب از میزان نور قرمز منعکس شده از شبکیه چشم آنها کاسته می‌شود.

▪ در بسیاری از دوربین‌ها زاویه بین فلاش و لنز دوربین بسیار کم است، مخصوصا در دوربین‌هایی که فلاش در خود دوربین قرار دارد که این مساله باعث می‌شود نور فلاش به سرعت از شبکیه چشم به لنز دوربین بازگردد. افزایش زاویه فلاش و لنز و یا استفاده از فلاشهای خارجی سبب کاهش نور قرمز میشود. همچنین استفاده از یک پشت زمینه سفید می تواند تا حد زیادی نورهای منعکس شده از شبکیه را کاهش دهد.

البته امروزه بیشتردوربین‌های دیجیتالی دارای یک CD می‌باشند که نرم افزار تعبیه شده در آن بعد از گرفتن عکس می‌تواند نور قرمز چشمها را کاهش دهد.

ehow.com

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=10242

vista.ir
Online Classified Service

رسانه در رسانه

آنچه در فرایند تشکیل تصویر بر سطح حساس روی میدهد موجب ثبت رخدادی میشود که در لحظهای به وقوع پیوسته است. در زمان شکلگیری تصویر بر سطح حساس تنها واقعیتی ثبت میشود. لیکن آنچه به این واقعیت معنا میدهد در عکس نیست. عکس تنها نمودی را جدای از معنی آن به تصویر کشیده است و آنچه که این نمود را تفسیر میکند عملکرد ذهنی و قوای ادراك بیننده است معنای در ذهن بیننده شکل میگیرند که در زمان جاریاند .

بینندگان عکس را بر اساس شدت احساساتی که در وجودشان بر انگیخته می شود ارزیابی می کنند. معنای عکس ، علاقه شخصی عکاس و زیبا شناختی عکاس ، فلسفه وجودی عکس بعنوان هنر و رسانه ، تاویل پذیری عکس و نقش آن در شکل گیری تفکرات پیش رو چه در دوران مدرنیست اولیه و چه در دوره های بعد ، عکاسی را مهمترین اختراع بشری ساخته است . اختراعی که نقش زمان و ادراکات بصری بیننده در هارمونیك عکس به خلاقیت واداشته و آموزش می بیند.

عکس یك تصویر نیست، برگردانی از واقعیت هم نیست. عکس یك اثر است، اثری که مستقیماً از واقعیت گرفته شده است.عکس تبدیل نمودهای طبیعی به فرم های بسیار ساده ،ساخت اشیاءٔ هنری از فرم های غیر بازبه معنی چیزی جدا شده از طبیعت و اغلب بشکل هندسی . جادوی تصویر ، این هنر نا شناخته و دوست داشتنی ، تکه هایی از قلب و روح انسانها است که در فضای محدود و محصور ماچهره ای متفاوت وزیبا از نگاه دیگران را به ما نشان میدهد . عکس نمودی بیرونی را به درون کشیده و در لحظهای قطعی محبوس میکند. قطعیت لحظهای عکس و راستگویی

عجیب آن، مشوق استفاده آگاهانه از این رسانه به مثابه وسیلهای تبلیغاتی گردیده که یکی از کاربردهای اصیل عکس به معنای نفوذ آن در نظام سرمایهداری فرهنگی است .

هر عکس با هر گرایش و کاربردی ،دارای یك سری ارزش ها است چه با دوربین یکبار مصرف چه با دوربینهای پیشرفته و مدرن گرفته شده باشد. نکته های که در عکس نهفته ، تنهااز طریق مکاشفه میتوان دست به راز گشایی شان زد و زوایای پنهان آن را نمودار ساخت .عکس هنری آگاهکننده است و پیچیدگی ثبت تصاویر به موازات همین آگاهی شکل میگیرد..

تصاویری که توسط عکاسان مختلف از یك سوژه گرفته میشود با هم متفاوتند. این تفاوت به آن دلیل نیست که این افراد از لنز یا مواد شیمیایی مختلفی استفاده میکنند بلکه به دلیل آن است که در ذهن هر کدام از این افراد تفکری متفاوت با دیگری وجود دارد که همین تفکر بر روی عکسی که ثبت میکنند منعکس میشود. تأثیرگذاری یك عکس میتواند از به کارگیری هر اِلمان و عنصری مهمتر باشد.

هر اثر هنری با مخاطبش کامل میشود و خلق هر اثر ی بدون داشتن مخاطب معنایی نخواهد داشت هنرمند و مخاطب از مولفه های لازم که در سه راس یك مثلث قرار دارند . با حذف هنرمند در حقیقت هیچ اثر هنری نخواهد بود وبا کنار گذاشتن مخاطب نیز اثر هنری محصولی بی مصرف شده ونابود خواهد شد . عکس پیوند میان اثر ، هنرمند و مخاطب را ایجاد می کند این پیوند بین اندیشه های ذهنی و پیچیدگی های موضوعی عکس ، هنرمند و مخاطب می گردد، هرچند که بهترین تفسیر و برداشت ها در خود تصویر است ولی حرکتهای هنر مند در جهت درك ، ارزشیابی و شناخت بیشتر به مخاطب ارزشمند است .

مبحث عکس مفاهیم جالبی را در رابطه با کاربردهای عکس در جوامع و به خدمت گرفتن آن به عنوان هنر و رسانه جذبکننده بیش میکشد. . به همین خاطر دوربین را شاهد بلاواسطه و عکس را جانشین جهان مینامند. عکاسی امروزه در تکامل هنر های دیگر ، در دوباره به تصویر کشیدن فرم های مختلف دیگر کمك می کند . عکس نه تنها آثار هنری را بازسازی یا شبیه سازی میکند بلکه در فرایند بوجودآمدن تصاویر و بر اساس قواعد به ثبت رسیده هنرهای زیبا ، تجلیگاه هنر متعالی است .

امروزه با وجود وسایل پیشرفته و متنوعی که در اختیار هر قشری از افراد جامعه قرار دارد عکاسی گستره بیشتری را شامل می شود و عکسها هر یك نشانه ای از گرایشهای اجتماعی ، فرهنگی ، مستند و...است ،در همه جوامع فیلترینگ و سانسور وجود دارد. اگر عکاس به عنوان یك فرد هنرمند از جامعه خصوصیات جامعه را بشناسد و کار خود را به درستی انجام دهد هیچگاه دچار فیلترینگها نخواهد شد ، ضمن اینکه یك هنرمند کامل هیچ وقت خودش را اسیر سانسورها نمیسازد و موانع را با هوشیاری و نگرش از دریچه های دیگربه موضوع ، مخاطب را با اثرش به منظور خود میرساند .

کامل و حرفه ای بودن عکاس در تعداد عکس ها و نمایشگاه هایش نیست بلکه در تعاملاتی است که بوسیله نوع نگاه به موضوعات با مخاطبینش برقرار میسازد . این یادگیری برای عکاسان از منابع یکسانی نیست ، هر چند آنها(عکاسان آکادمیك) تکنسین های خوبی محسوب میشوند اما خلاقیت و استعداد خصوصیاتی است که فرد با آن متولد میشود و آموزش به پیشرفت و بهبود درك و ارتقا کیفیت آ ن کمك شایانی مینماید .

هنر نقاشی محدود و محصور به قاب است ، قابی که در عکاسی دریچه دید دوربین است و عکاس از دریچه درك و ذهن خود قاب محدود و محصور تصویر را به در یچه نگاه تبدیل می کند .مدافعان عکاسی محض یا خالص احساس میکردند که با دستکاری کردن عکس برای رسیدن به مضمونی که شاید با قلموی نقاشی بتوان آنرا راحتر یا بهتر بیان کرد، خلوص رنگمایه و حتی مضمون عکس که فقط متعلق به رسانه عکاسی میباشد از دست میرود و باید عکاسی را از نقاشی جدا دانست و آنرا رسانهای مستقل با قابلیتهای منحصربه فرد و مخصوص خود معرفی کرد که همچون رسانه نقاشی قابلیتهای هنر را داراست. چرا که عکاسی بیشتر از نقاشی در شبیهسازی موفق بنظر میرسد.

این رسانه مستقل ، تبلوری مضاعف در راستای اهداف سایر رسانه ها می یابد ، رسانه ای که خود در رسانه های دیگر ، ماهیتی وابسته دارد ، وابستگی از آن جهت که عکس موضوع را مشخص می نماید و یا اینکه موضوع با عکس کامل می گردد . (نمونه جراید)

پرداختن به مقوله نقد و تحلیل عکس می تواند مخاطب را از تردیدها و سرگردانی برهاند . او انتظار دارد با مطالعه متون نوشتاری درباره عکس

افزون بر اطلاعات بصری درون آنها به آگاهی های دیگری هم دست یابد و بیان کنایی و پنهان موضوع را به صورت شفاف تری جستجو نموده و با درك ارزشهای آن به برداشت دلپذیر و روح افزای برسد .

یك تحلیل گر هم در فرم و هم در معنای عکس کاوش می کند و جنبه های گوناگون ساختاری و محتوای اثر را مورد تحلیل قرار میدهد چراکه در تحلیل یك عکس علاوه بر پرداختن به محتوای هنری و جنبه های فنی و تکنیکی آن می توان جنبه های کاربردی ، تاریخی ، روانشناختی ، اجتماعی و ... آن را نیز مورد بررسی قرار داد.

ایران به لحاظ آماری یکی از بالاترین ویا اولین کشوری است که بصورت روزانه بیش از ۵۵ عنوان روزنامه منتشر می کند واین آمار جدا از هفته نامه ها و سایر جراید ی است که به چاپ میرسد . حجم عظیمی از اطلاعات و اخبار که بدون شك تاثیر گذارترین بخش آنرا نه از نظر مطلب بلکه از جهت جذب بیشترین مخاطب و القای معانی به آنها عکس به خود اختصاص میدهد . در بین تمام جراید کشور،جریده ای نیست که با انتشار عکس در زمینه های مختلف سعی در انتقال پیام های خود به مخاطبینش داشته باشد . عکس ها در قالب مقالات . اخبار ، گزارشات و ...به کمك متن می آیند و این در حالی است که این عکس ها بعنوان رسانه ای در قالب رسانه ای دیگر است نه رسانه ای مستقل .

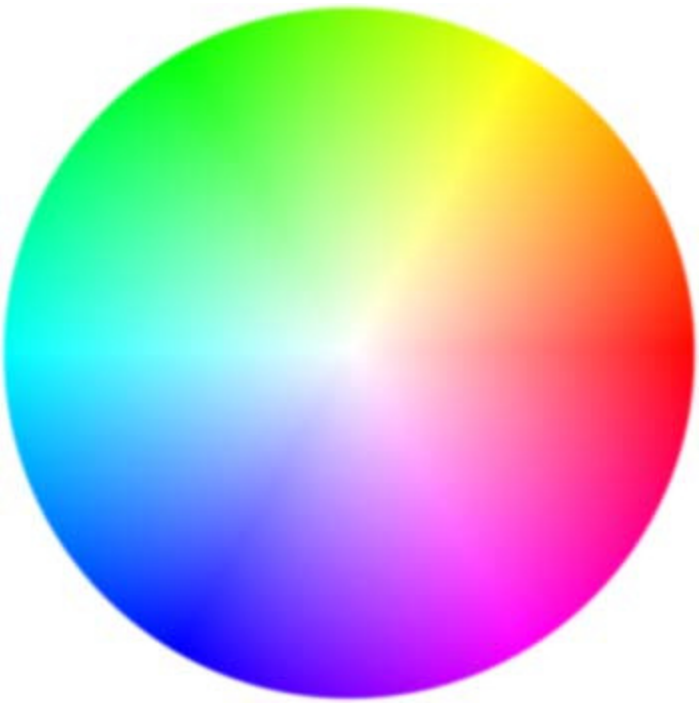
امیدواریم تهیه کنندگان جراید کشور با جاپ عکس ها موضوعی در انتقال پیام به مخاطب کوشاتر بوده و جای خالی این حرکت هنری فرهنگی را پر نمایند .

منبع : هفته نامه فصل نو

http://vista.ir/?view=article&id=249966

vista.ir
Online Classified Service

رنگ در عکاسی



دایره رنگ به ۱۲ بخش تقسیم می‌شود که از آن میان ۳ رنگ قرمز،آبی و زرد، رنگ اصلی است . اگر این سه رنگ را ازدایره رنگ بیرون بکشیم و درجای خود به یکدیگر وصل کنیم ، یک مثلث متساوی الضلاع به دست خواهیم آورد که رنگ قرمز در راس آن ، رنگ زرد در انتهای ضلع راست ورنگ آبی در انتهای ضلع چپ مثلث قرار می‌گیرد . این سه رنگ را رنگهای اصلی و درجه اول نامیده‌ایم.

سه پله رنگی که مابین رنگهای اصلی می‌بینید، در واقع نمایش تلاشی است که این رنگها برای نزدیک‌تر شدن به یکدیگر انجام می‌دهند. رنگ قرمز به تدریج با روشن‌تر شده به وسیله آمیزش

با زرد و عبور از نارنجی و پرتقالی بالاخره به زرد نزدیک می‌شود و رنگ زرد نیز به همین ترتیب با پذیرش پله به پله رنگ آبی و ایجاد طیفی از سبز و زنگاری به آبی نزدیک می‌شود و با همین روش رنگ آبی را قبول رنگ قرمز و ایجاد طیفی از کاربنی و بنفش بار دیگر به قرمز نزدیک می‌شود.

اتصال دایره میانی به ۳ طیف، یک مثلث متساوی الاضلاع معکوس، از سه رنگ نارنجی،زنگاریو بادمجانی می‌سازد، که در اولی قرمز و زرد، در دومی زرد و آبی و در سومی آبی و قرمز تقریبا به یک میزان جلوه می‌کند. این مثلث دوم معکوس را رنگهای درجه دوم می‌نامیم.

شش رنگ باقی مانده در اطراف این دو مثلث در دایره رنگ، رنگهای درجه سوم است که ترکیبهایی غیر منظم و نابرابر از تداخل دو رنگ اصلی است. این چرخه همان گردونه‌ای است که اگرآن را خوب یاد بگیرید می‌توانید از تمام دنیای رنگ عبور کنید.

مطمئن باشید هنوز هم ترکیب تازه‌ای وجود دارد و از آن رنگی متولد می‌شود که پیامی جدید داشته باشد. شاید که شما حامل این پیام باشید.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=11201

vista.ir
Online Classified Service

ریتم در عکاسی

۱) انگلیسی آن Rhythm است که ریشه‌ی فرانسوی دارد.

۲) دهخدا توالی ضربات آهنگ که برای موزون کردن نوای موسیقی به کار می‌رود.

۳) آریان‌پور وزن، عبارت قافیه‌دار و آهنگ موزون.

۴) ریتمیک در بحث وزن شعر مطرح است: به معنی آهنگین

۵) لاروس در تمام هنرهای زمانی و فضایی مانند موسیقی، رقص، شعر، حجاری، معماری، نقاشی و سینماتوگراف وزن موجود است.

۶) حسین‌علی ملاح (موسیقی و شعر) در طبیعت هم به صورت‌های گوناگون این انتظام را احساس می‌کنیم: ضربان قلب، وجود قرینه‌ها، بازی رنگ‌ها و حرکت موزون آن‌ها از بی‌رنگی تا پررنگی، وموارد دیگر همه و همه واجد انتظامی‌ست که از خصایص وزن است. شکستن این انتظام و درهم ریختن این توازن و آمیختن وزنی با وزن دیگر و ویران کردن وزن‌های طبیعی

توسط هنرمندان بزرگ در واقع، آفریدن طبیعتی مضاف بر طبیعت است و یا «مشاهده‌ی طبیعت از خلال سرشت و طبع شخصی‌ست» (- امیل زولا).

▪ دیوان شمس تبریزی:

نوعرسان چمن، چون وَرد و ریحان و سمن

بنواخته در تن ت تن یرلی یلی، یرلی یلی

تن تن تنن تن تن تنن، می‌گوی چون مرغ چمن

یا چون اویس اندرقرن، یرلی یلی، یرلی یلی

این آهنگ موجود در شعر مولوی با برخی واژه‌های نامفهوم، نشان از این است که وزن و ضربات آهنگین در لحن او نفوذ ژرفی داشته است و برای تنظیم شعر و قافیه‌اش با هیچ مشکلی روبه رو نبوده است. بر بنیاد شعر او آهنگ هم چون پوستی‌ست که خود به خود به جوش آمده و مفهوم شعر او را به پیش می‌برد.

۷) مهدی ستایش‌گر (فرهنگ موسیقی)

▪ وجود وزن در طبیعت خلقت از حرکات تنفسی و تپش قلب انسان و تکرار شب و روز به علت گردش موزون و وجود ریتم محسوس است. ریتم در هنرهایی چون موسیقی، شعر، نقاشی و عکاسی از اهم کار هنرمند محسوب می‌شود. کلیه میزان‌های موسیقی که از ضربات و به قول قدما از نقرات تشکیل می‌یابند از عوامل کوچک و بزرگ سازنده‌ی ریتم محسوب می‌شوند. ریتم امروزه مبحث لاینفکی از موسیقی و مانند دیگر بخش‌های موسیقی از ویژگی‌ها و اصطلاحات مخصوص به خود برخوردار است. مانند تقسیمات مختلف ریتیمک و سرعت و آهستگی ریتم، حرکات صعودی و نزولی ریتم، تأکیدها، تضاد در ریتم، عناصر تشکیل دهنده‌ی ریتم، سکوت‌ها، سنکپ، ضد ضرب‌ها، و قرینه سازی در ریتم و بسیاری از مطالب دیگر که این بخش مهم از موسیقی را تشکیل می‌دهد. در حقیقت ریتم پایه و استخوان بندی موسیقی و ضربه‌های اصلی موسیقی به همراه تأکیدهای‌شان سازنده‌ی ریتم در موسیقی‌ست.

▪ وزن تناسبی محسوس از تقسیم زمان (فضا) در نغمه‌های موسیقی‌ست (میزان از واژه‌ی وزن است) که از ایام دور مورد نظر بوده و در متون موسیقی تأکید به رعایت آن شده است: «... بی‌وزن مگوی و چنان مگوی که سرود جایی دیگر بود و زخمه جای دیگر» (قابوس نامه)

▪ وزن احساس حرکت یک قطعه موسیقی‌ست.

▪ وزن عبارت از توالی ضربات آهنگ است که برای توازن صدای موسیقی به کار می‌رود. ضرب یک قطعه موسیقی‌ست که از اجتماع چند امتداد مختلف در تحت انتظام مخصوصی حاصل می‌شود، و نظم تناسبی‌ست در زمان یا بین کشش‌ها. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه و اگر در زمان واقع شود وزن نامیده می‌شود.

▪ انواع وزن‌ها در موسیقی

ـ وزن زورخانه‌ای : وزن‌های متعددی در یک دست ورزش زورخانه موجود است و نزدیک به ۳۰۰ پایه ریتم را در بر می‌گیرد که در دوازده دست این مقدار به ۳۶۰۰ پایه ریتم می‌رسد.

ـ وزن ساده : وزنی که به سادگی شناخته می‌شود. مانند دوضربی، سه ضربی، چهار ضربی و...

ـ وزن سبک : وزنی نشاط آور و تحرک انگیز مانند وزن شش هشتم. حسین‌علی ملاح¬ وزن سبک و تند برای تجسم شادی و یا حالت تحرک و بی‌خیالی‌ست.

ـ وزن سنگین : وزنی با فواصل دور دارای وقار و متانت مانند وزن شش چهارم که در هر میزان شش سیاه به اجرا درمی‌آید. حسین‌علی ملاح¬ وزن فراخ و سنگین برای بیان احساس غم و اندوه و یا حالت وقار و یا بیان اندیشه‌های عرفانی‌ست. معمولا قطعاتی مانند مارش و سرود را در وزن‌های دو ضربی و چهار ضربی می‌نویسند .

ـ وزن شکسته : دو وزن پنج و هفت ضربی متشکل از پنج سیاه (مرکب از دو ضرب و سه ضرب) و هفت سیاه (مرکب از چهار ضرب و سه ضرب).

▪ حسین‌علی ملاح شعر مانند هر پدیده‌ی دیگر، برونی دارد و درونی. صورت برونی آن وزن کلام است و این وزن خود عامل بازشناسی شعر از داستان و موسیقی‌ست. شعر سخنی‌ست موزون و داستان کلامی‌ست بی‌وزن. و موسیقی لحن و وزنی‌ست بی‌سخن.

عکاسی به دلیل متأخر بودن‌اش نسبت به هنرهای دیگر، کاربرد ریتم را از موسیقی و از این قبیل به عاریت گرفته است. برای شناخت درست و منطقی از کاربرد ریتم ناچاریم کاربرد و تعریف آن را در هنرهای قدیمی‌تر را روشن کنیم. آن چه از تعاریف بالا برمی‌آید این است که آهنگ یا وزن موجود در ریتم‌های هنرهای دیگر پوششی‌ست برای زیبا و جذاب کردن موضوع یا مفهوم. اما در موسیقی این گیرایی وزن و آهنگ جای‌گاهی بیش از آن چه به نظر ساده می‌آید است. پرهیز از هرگونه ساده‌انگاری در بحث‌های ریتم و آهنگ، ما را از گرفتاری بی‌ثمر و نامفید ترکیب‌بندی‌های عکاسی رها خواهد ساخت.

آن چه در موسیقی (صدا در فواصل زمانی) هم چون اساس آن قلمداد می‌شود در عکاسی، نور اساس این هنر است. نور ترکیب‌ها و تونالیته‌های گوناگونی را به وجود می‌آورد که به اثر هم ژرفا و هم بافتی چشم‌نواز می‌دهد. چشمان عکاس هم چون گوش‌های موسیقی‌دان تیز و جست‌وجوگر است. بدون نوری مناسب اثر آفریده شده دارای سطحی تخت و یک‌نواخت خواهد بود که به موضوعی انتزاعی نزدیک خواهد بود. پس «ژرفا» برای تولید اثری خوب و پسندیده حرکت چشم را سطحی تخت به درون می‌کشد. پرسش اساسی چنان که مطرح شد این است که آیا ریتم در عکاسی از فواصل زمانی به اندازه‌ی فواصل مکانی بهره‌مند می‌شود یا نه؟ یا به عبارتی، آیا فواصل زمانی منظم در به وجود آمدن ریتم یا اصطلاحا بافت در عکاسی نقشی دارد یا نه؟ و پرسش دیگر: ریتم تعریف شده در هنرهای دیگر چه تعریفی در عکاسی دارد؟ آیا می‌توان بافت یا شکل تعبیر کرد؟

- ریتم عبارت است از نسبت اجزای مورد نظر. این نسبت می‌تواند از نظر کوچک شدن گزیده شود و یا این که اختلاف در تونالیته‌های اجزا این نسبت را روشن کند. پرسپکتیو به وجود آمده در ریتم ناشی از این است که نسبت اجزا رفته رفته کوچک‌تر یا بزرگ‌تر شده است.

در هر اثر باید مورد یا نشان ریتم روشن شود. ممکن است در اثری به هیچ ریتمی اشاره نشده باشد. پس از روشن شدن مورد ریتم مشخص می‌شود که اهمیت این ریتم تا چه اندازه به مفهوم اثر یاری رسانده است. گاهی ریتم حرف اول و آخر عکس است و گاهی به موضوعی کمک می‌رساند.

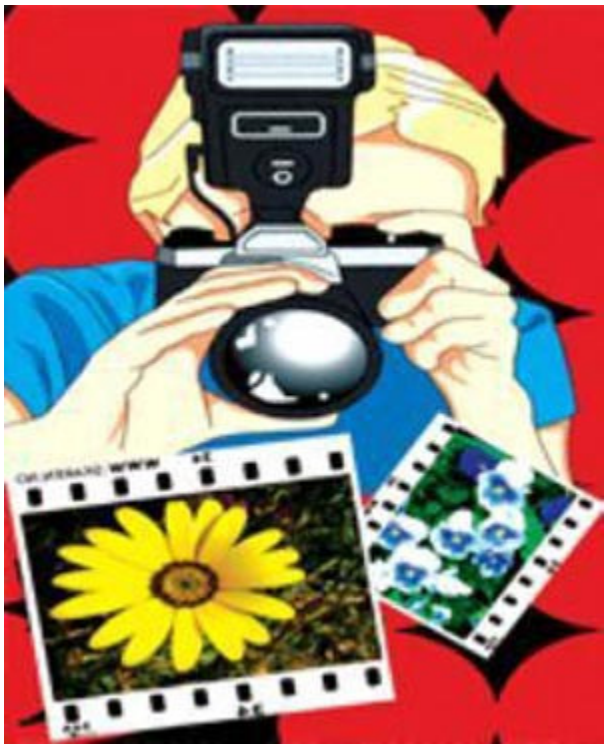
سطح تخت در برخی عکاسی‌های انتزاعی ژرفا را از دست می‌دهد. در این صورت، ریتم آفریده شده خود موضوع خودش است. ریتم به حرکت چشم بر روی اثر کمک می‌رساند. در این صورت هم چون نشانی برای موضوع عمل می‌کند و اهمیت فی‌نفسه‌ی خود را از دست می‌دهد.

http://vista.ir/?view=article&id=347489

vista.ir
Online Classified Service

ساخت یک استودیوی عکاسی در خانه

آیا استودیو رویایی شما برای عکاسی یک ساختمان لوکس با نورهای طبیعی که از پنجره داخل می شود و پرده های پشت زمینه ای با رنگ ها و



طرح های مختلف و تعداد زیادی تجهیزات نوری است؟ اگر سرمایه زیادی داشته باشید می توانید این کار را انجام دهید اما احتیاجی به این کارها برای ساخت یک استودیوی عکاسی نیست. شما می توانید به راحتی یک استودیوی خانگی برای خانواده و دوستان و حتی برای مشتریان خود بسازید. برای شروع این مقاله را بخوانید.

- پشت زمینه

پشت زمینه می تواند یک دیوار سفید یا یک صفحه نقاشی شده برای پشت زمینه باشد پارچه های بزرگ که بتوان روی آنها با spray نقاشی کرد (بهتر است رنگ را از خود عبور ندهند) برای این کار مناسب هستند به این روش می تولانید پشت زمینه هایی با رنگهای مختلف بوجود بیاوردید و پول کمی خرج کنید.

- پایه برای پشت زمینه

برای این منظور می توانید از پایه ثابت یا متحرک استفاده کنید. شما می توانید با استفاده از میخ پشت زمینه را به دیوار ثابت نگه دارید یا از کاغذهایی که قابلیت پیچیدن دارند استفاده کنیدتا به راحتی یک پشت زمینه را جمع و دیگری را سوار کنید.

پایه های عمودی با نگه دارنده های افقی می توانند به شما کمک کنند تا دامنه حرکت خود را به خوبی اضافه کنید. شما می توانید روی آنها چراغهای اضافی نصب کنید حتی می توانید این پایه ها را با لوله های PVC با قطر ۱ تا ۱/۲ اینچ بسازید فقط چند زانو و چند سه راهی لازم دارید.

- نور

نور هیجان انگیزترین قسمت و مؤثرترین قسمت از ساخت یک استودیو خانگی است. هدف از نورپردازی کنترل نور است. نه تولید نور های زیاد و درخشنده. یک راه کنترل نورهای ناخواسته است. هر پنجره ای نزدیکی ناحیه عکاسی شما می تواند سبب ایجاد درخشندگی های ناخواسته شود و یا ممکن است نور شما را تکمیل نماید. در صورتیکه نور پنجره ها مزاحم باشد می توانید با استفاده از پرده های تیره رنگ پنجره ها را مسدود نمایید. به طوریکه هیچ نوری از پنجره ها داخل اتاق نشود.

سعی کنید تمام چراغهای پرنور که روی سقف اتاق وجود دارند خاموش کنید. و از یک صفحه پخش نور استفاده کنید این صفحات به شما کمک می کنند که از شدت نور در یک ناحیه خاص کم کنید و نور رادر ناحیه بزرگتر بگسترانید و همینطور به اصطلاح از حرارت نور بکاهید.

- تنظیمات استودیو

وقتی استودیو شما حاضر شد شما احتیاج به فضایی در حدود ۲ متر بین موضوع عکاسی و پشت زمینه دارید تا از سایه های ناخواسته جلوگیری کنید. اگر چنین فضایی در اختیار ندارید سعی کنید نور خود را در ارتفاع بیشتری قرار دهید.

اکنون تقریباً همه چیز حاضر است شروع به عکاسی کنید اما از خلاقیت خود استفاده کنید و تجارب جدید را به امتحان کنید و نتایج آنها را بررسی کنید. هر روز به تجربه شما افزوده خواهد شد و عکس های زیبا تری خلق خواهید کرد.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=127496

vista.ir
Online Classified Service

سرعت انتقال اطلاعات عکس

به نظر شما مدت زمانی که یک عکس تبلیغاتی در شعاع دید مخاطب قرار می گیرد چه اهمیتی دارد؟ تردیدی نیست که در تمام عکسهای تبلیغاتی خوب نیرویی نهفته است که قدرت تاثیر گذاری بر مخاطب را دارا می باشد. عکاس توانمند کسی است که بتواند زمان تخلیه نیروی عکس خود را تحت کنترل قرار دهد.

به عنوان مثال عکسی که برای نمایش بر روی یک بیلبورد در اتوبان تهیه میشود باید قابلیت این را داشته باشد که تمام اطلاعات و جذابیتهای تصویری خود را و یا به عبارتی نیروی نهفته خود را در یک لحظه کوتاه به مخاطب منتقل کند و بالعکس،عکسی که برای یک تقویم دیواری تهیه می شودباید به گونه ای عکاسی شود که مخاطب بتواند به طور ناخودآگاه در طول یک فصل یا یک سال همواره چیز های جدید و جالب توجهی را در آن کشف کرده و ببیند.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱۲

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118363

سری لنزهای EF

کانن در طراحی محل نصب لنزهای سری EF امکاناتی بیشتر از یک محل ساده برای نصب سریع انواع لنز روی بدنه را مد نظر داشته است. با حذف اتصالات مکانیکی و استفاده از یک اتصال الکترونیکی بین دوربین و لنز،

دوربین های کانن دارای انعطاف پذیری بالاتری برای به کارگیری تکنولوژیها و سیستمهای جدید آینده گشته‌اند. این توانایی و انعطاف پذیری قبلا با افزایش قابل توجه در سرعت فوکوس خودکار، افزایش عملکردها نظیر سیستمهای فوکوس خودکار در دوربین های EOS، لنزهای دیافراگم خودکار (tilt-shift TS-E)، استفاده از موتورهای اولتراسونیک و توسعه لنزهای دارای ثابت کننده تصویر به اثبات رسیده است.

سیستم محل نصب کاملا الکترونیکی هیچکدام از معایبی نظیر لرزش دوربین، نویز هنگام کار، ساییدگی، لق زدن، نیاز به روغنکاری، پاسخ کند، کاهش دقت بخاطر کارکرد اهرم راه‌انداز، یا محدودیتهای طراحی مربوط به مکانیزم اتصال برای انتقال داده را ندارد. به علاوه عملکرد و قابلیت اطمینان لنز بسیار بالاتر رفته است. ضمنا یک سیستم تست خودکار که از میکروکامپیوتر داخلی لنز استفاده می کند خرابیهای احتمالی لنز را درون نمایشگر دوربین نشان می دهد و قابلیت اطمینان لنز را بالا می‌برد.

▪ بدون اینکه بخواهیم وارد جزئیات موضوع شویم ده مزیت لنزهای EF را بر می‌شمریم:

- فوکوس بی سروصدا، سریع و با دقت بالا در تمامی لنزها از Fisheye (چشم ماهی) گرفته تا لنزهای سوپر تله فتو، چون متناسب با هر لنز سیستم راه‌انداز مناسب بکار گرفته شده است.

- دیافراگم آرام و دقیق با کنترل دیجیتالی

- امکان نگاه داشتن دیافراگم برای مشاهده عمق میدان و کمک به افزایش سرعت عکاسی با بسته نگاه داشتن دیافراگم د حین عکاسی متوالی

- امکان کنترل کاملا اتوماتیک دیافراگم با لنزهای TS-E کانن.

- امکان توسعه اپتیک های بسیار سریع و درخشان نظیر EF ۵۰mm f/۱.۰L USM که با سیستم قبلی اتصال لنز غیر قابل حصول بود

- پوشش ۱۰۰ درصد منظره یاب با EOS-۱N

- حذف انسداد منظره یاب و آینه در لنزهای سوپر تله فتو

- در هنگام استفاده از لنزهای زوم دیافراگم متغیر هر گونه تنظیم دستی عدد f (به جز بالاترین دیافراگم) در حین محدوده زوم امکان پذیر شده است

- جبران اتوماتیک و نمایش تغییر در عدد F موثر وقتی که بین لنز و بدنه دوربین از بسط دهنده ها (Extender) استفاده شده است.

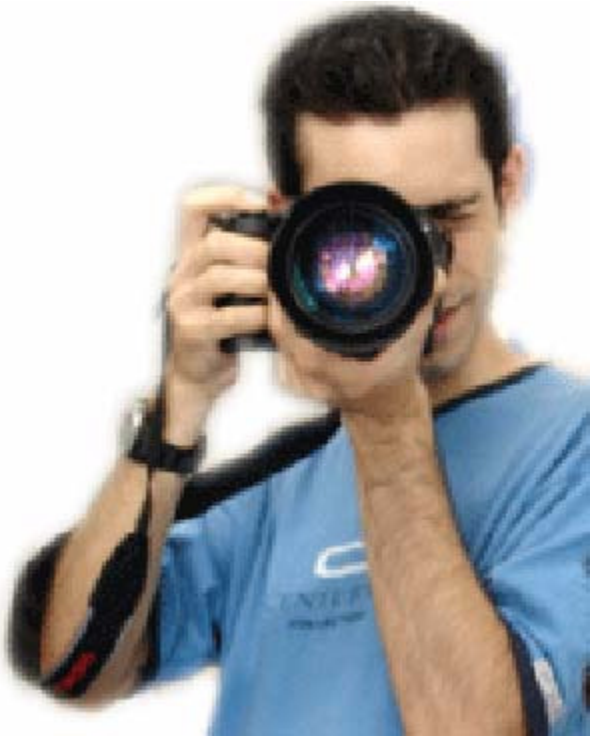
- توانایی طراحی لنزهایی با دیافراگم پشتی بزرگتر برای بهبود روشنایی مرزها در سیستم های اپتیکی. به علاوه این مشخصه کارایی اپتیکی را هنگام استفاده از توسعه دهنده لنزدر سوپر تله فتو بهبود می بخشد.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77866

vista.ir
Online Classified Service

سوژه مورد نظر را کنار کاکتوس قرار دهید!



- چند پیشنهاد ساده برای عکاسی

خیلی از مردم دوست دارند از خانواده و دوستانشان در لحظات خوش سفر یا تعطیلات عکس بگیرند. خیلی‌ها دوست دارند از فضاهای زیبا و بکر با همسر یا خانواده‌شان عکس داشته باشند و کمی هم چاشنی خلاقیت به عکس‌شان اضافه کنند.اما معمولا بعد از چاپ و دیدن عکس‌ها ، از نتیجه کار راضی نیستند و معتقدند عکس‌ها شباهتی به آن لحظات شاد و زیبا ندارد.

بد نیست، بدانید در اکثر مواقع یکی دو کار ساده در تنظیم دوربین باعث می شود عکس‌های خلاق و عالی بگیرید فرقی نمی کند دوربین‌تان گران و کاملا حرفه‌یی باشد یا ساده و پیش پا افتاده؛ کافی است به چند نکته خاص و ظریف توجه کنید تا عکس‌های خانوادگی را متحول کنید. برای این کار بیشترین تمرکز شما در عکاسی باید روی موضوع، نورپردازی و زاویه عکاسی باشد. همین!

- موضوع

بد نیست سری به مجلات مورد علاقه تان بزنید و ببینید عکاسان حرفه‌یی چطور سوژه خود را در قاب قرار می‌دهند؛ جمع کردن گروهی از آدم‌ها یا اشیای مختلف با هم در یك قاب، یکی از روش‌های این عکاسان است و مجزا کردن سوژه به شکل خاص و مستقل روش دیگر. اما باید توجه کنید که چه کسی در میان آدم‌های درون قاب برایتان مهم تر است و همین طور می خواهید آنها به چه چیزی خیره شوند؛ دوربین، سمت چپ یا راست کادر یا ...

عکاسی از آدم‌ها یا موضوع‌های مختلف دستمایه خوبی برای تمرین است. یك گروه از آدم‌هایی که با هم ایستاده‌اند، می‌توانند به سمت دوربین بچرخند و در حالت کاملا طبیعی خودشان در عکس ثبت شوند.

همیشه باید از آدم های توی کادر بخواهید که طبیعی باشند. مثلا آنها را کنار هم به شکل تصادفی بنشانید. این کار عکس را طبیعی‌تر از زمانی می‌کند که مثل بچه‌های مدرسه یا گروه سرود سرد و سفت کنار هم قرار می گیرند. به اطراف سوژه هم توجه کنید. رنگ و اشکال اطراف برای تنوع عکس خیلی مهم است. اگر می خواهید از کارمندهای اداره در محیط داخلی پرتره بگیرید، چرا از آنها نمی خواهید کنار آب سردکن در حالی که گپ می‌زنند و می‌خندند، بایستند؟ یا چرا در حال کار و در حالت طبیعی آنها را شکار نمی کنید؟

هر چقدر پس‌زمینه و اطراف موضوع طبیعی‌تر باشد عکس نهایی طبیعی‌تر به نظر می‌رسد. هر چقدر عکس‌ها مصنوعی و با ژست های غیرمعمول باشند، از جذابیت تصویر کم می‌شود و به دلتان نمی چسبد. (هر چند شاید در موارد نادری، این نوع عکس‌ها بیشتر جواب دهد.)

در فضای خارجی و باز، مواردی مثل گل و درخت با توجه به نیاز شما برای قرار گرفتن در کادر اهمیت پیدا می کنند. وقتی صحنه‌یی را می بینید به عکس نهایی فکر کنید و اینکه چقدر از این عناصر مهم است که در عکس باشند. این جور مواقع از خود بپرسید، آیا می خواهید جزییات یك گل را نشان دهید یا تمام گل‌های روی یك تپه را؟

گاهی وجود بعضی چیزها در عکس می تواند به نشان دادن اندازه، ابهت یا کوچکی سوژه کمك کند. مثلا شخصی که کنار یك کاکتوس ایستاده، می تواند نشان دهد که کاکتوس چقدر بزرگ است.

اصلی‌ترین اشکال عکس‌های آماتور این است که پس‌زمینه شلوغی دارند که ربطی به سوژه ندارد. با کمی نزدیك شدن یا زوم کردن به سوژه، سعی کنید موضوع را از فضای اطراف، مجزا و برجسته کنید. نزدیك‌تر شدن به موضوع می‌تواند کمك کند تا جزییات بیشتری را از سوژه نشان دهید،

نه جزییات محیط را. باید مواظب باشید و بدانید که چطور با دوربین این کار را بکنید و با شناخت میزان فوکوس دوربین از نظر تکنیکی، به سوژه نزدیك شوید.

بعضی از بهترین پرتره‌های آدمها ، آنهایی هستند که کادر را پرکرده‌اند و جزییات، حالت چهره و حس‌های انسانی لابه لای خطوط صورت پیداست.

- نور

برای اینکه بتوانید عکس های بهتری بگیرید، مراقب نورپردازی باشید. مطمئن باشید، حتی با ساده ترین دوربین وتجهیزات عکاسی باید جهت، زاویه و کیفیت نور خود را بخاطر تاثیر بر عکس در نظر بگیرید.

برخلاف اینکه بیشتر عکاسان آماتور فکرمی‌کنند برای عکاسی به مقدار زیادی نور احتیاج دارند، بیشتر دوربین‌ها با نور غیرمستقیم، عکس‌های بهتری می‌گیرند. نورزیاد مثل نور نیمه روز یا ظهر یا نور فلاش دوربین در فضای داخلی عکس‌ها را با بدترین حالت مواجه می کنند.

می توانید در محیط های داخلی جلو فلاش را با پارچه سفید نازك بپوشانید تا باعث جذب بخشی از نور و یك دستی آن شود و روی سوژه لکه نورانی به وجود نیاید.

همینطور جهت تابش نور، مشکلاتی را برای عکس به وجود می آورد، مثلا اگرصورت سوژه رو به آفتاب باشد، نور تند اثر خوبی ندارد اما اگر پشت به خورشید باشد، صورتش تیره یا ضدنور شده و ممکن است لکه های نور خورشید را داخل لنز داشته باشید که روی عکس هم بیفتد. اما اگر بتوانید از نور غیرمستقیم استفاده کنید، دیگرنگرانی برای سایه و روشن عکس نخواهید داشت.

غروب و صبح زود بهترین زمان برای عکاسی است و ظهر بدترین زمان؛ این را همه عکاسان حرفه‌یی می دانند و فرق کارشان با یکدیگر در همین زمان‌شناسی است.

با این حال اگر مجبورید در آفتاب عکاسی کنید، مطمئن شوید که نور خورشید به شکل مستقیم به دوربین نمی تابد.

- زاویه

انتخاب زاویه باعث تغییرات جالبی در عکس‌ها می شود. از تغییر زاویه وحرکت اطراف سوژه برای امتحان و دیدن زاویه های مختلف از بالا، پایین، چپ و راست وحتی نزدیك به زمین نترسید.

سوژه را در جاهای مختلف کادر قرار دهید و کمتر آن را وسط کادر بگذارید. مدت هاست که دیگر عکاسان حرفه‌یی سوژه را وسط کادر قرار نمی دهند.

این واقعیت را بپذیرید که اگر تجربه و تمرین داشته باشید، با وجود عکس‌های بدی که می‌گیرید می‌توانید حرفه‌یی شوید؛ باید مدام از خود سوال کنید که چطور و با چه تغییری می‌توانستید عکس بهتری بگیرید؟

در این شرایط ، تمرین و تجربه بی ارزش نیست. باید یاد بگیرید که دوربین‌تان چه کارهایی می‌تواند بکند تا با تجربه شما همراه شود؟

- چند توصیه

۱) پیش از هر چیز مطمئن شوید که دوربین را محکم نگه داشته‌اید. یکی از مهمترین دلایل خراب شدن عکس‌ها لرزش دوربین در دست عکاس است. اگر در نور ضعیف یا در شب عکس می‌گیرید بهتر است دست‌تان را به جایی تکیه دهید. تکان خوردن دوربین در این مواقع تاثیر بیشتری بر تار شدن عکس خواهد داشت.

۲) به ترکیب‌بندی سوژه در کادر توجه کنید. هنگامی که عکس پرتره می‌گیرید سعی کنید کادر را با چهره او پر کنید. این کار موجب می‌شود چهره تبدیل به کانون توجه عکس شود. هر بار کادر را تغییر می‌دهید نگاهی هم به پس‌زمینه بیندازید. یك لامپ مزاحم در پشت سر سوژه می‌تواند عکس شما را خراب کند.

۳) عکاسی از مناظر طبیعی جذاب‌ترین نوع عکاسی است. این کار برای آماتورها هم مفید است، چرا که در طبیعت کمتر با سوژه‌های در حال حرکت مواجه‌اید. دراماتیك‌ترین صحنه‌های طبیعت، طلوع و غروب خورشید هستند. سعی کنید محل مناسبی پیدا کنید و خود را بیست دقیقه قبل

از طلوع یا غروب خورشید به آن برسانید.

۴) به عکاس‌ها توصیه می‌شود پشت به آفتاب عکس بگیرند. اما لازم نیست خیلی هم نگران محل خورشید در آسمان باشید. بعضی وقت‌ها لازم است جسارت به خرج دهید. اصلا یك بار دوربین‌تان را به سمت خورشید بگیرید و عکس بگیرید. خورشید پنهان پشت ابرها یا تنه درخت‌ها تصاویر شگفت‌انگیزی خلق خواهد کرد.

۵) کمی هم تفریح کنید. برای عکاسی نیازی به نور کافی نیست. با نورها و سرعت دوربین بازی کنید. از فیلم‌هایی به حساسیت بالا استفاده کنید (۴۰۰، ۸۰۰ و حتی ۱۶۰۰) و از هر چیزی که دیدید عکس بگیرید. با کمی اعتماد به نفس نتیجه عکس‌هایتان مثل حرفه‌یی‌ها خواهد شد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=229491

vista.ir
Online Classified Service

سیر تحولی و رشد عکاسی

در سال ۱۸۳۹ واگر ضمن بررسی‌های بیشتر دریافت که برای برداشتن هالیدهای نقره نور نامرئی باقیمانده برروی فیلم یا صفحه عکاسی باید از محلول تیوسولفات سدیم استفاده کرد که با نمکهای نقره ، تیوسولفات نقره محلول در آب که قابل شستشو با آب است تولید می‌کند (این واکنش توسط هرشل بیست سال قبل از آن کشف شده بود). فرایند پیشنهادی واگر موجب شد تا بتوان در کمتر از یک دقیقه عکس را ثابت کرد.

در سال ۱۸۴۱ یک انگلیسی بنام ویلیام تالبوت استفاده از فرایند تازه‌ای را اعلام کرد. این فرایند شامل تهیه کاغذ حساس در مقابل نور به وسیله یدید نقره است. عکس را بر روی این نوع کاغذ به وسیله اسید گالیک می‌توان ظاهر کرد. تصویر بدست آمده دقیقا برعکس وضعیت شیئی است که از آن به دست می آید (یعنی نواحی روشن آن تیره و نواحی تیره آن روشن ظاهر می‌شود عکس منفی). این تصویر منفی اگر بر روی یک کاغذ حساس عکاسی قرار داده شود و پس از قرار گرفتن در مقابل نور ظا هر شود عکسی مثبت که با وضعیت اولیه شیئی مطابقت دارد (تصویر مثبت) را می‌دهد.

با وجود اینکه زمان لازم در فرایند تالبوت کمتر از فرایند واگر است، اما تصاویر به دست آمده چندان واضح نیست. آشکار است که برای رفع این نارسائی باید با روش مناسبی هالیدهای نقره را بر روی یک جسم شفاف تثبیت کرد. این کار در آغاز به وسیله سفیده تخم مرغ بر روی شیشه انجام می‌گرفت و تصویرهایی نسبتا روشن بدست می‌آمد. اما این تصویرها به آسانی آسیب پذیر بود. سر انجام در سال ۱۸۷۱ این مشکل توسط یک عکاس آماتور و فیزیکدان به نام مادوکس بدین صورت از میان برداشته شد که وی امولسیون ژلاتینی از نمکهای نقره را بر روی شیشه یا کاغذ عکاسی تثبیت کرد.

منبع : شبکه رشد

http://vista.ir/?view=article&id=11204

vista.ir
Online Classified Service

سینماگران و علاقه به عکاسی

این روزها از علاقه مندی هنرمندان سرشناس سینما و تلویزیون به «عکاسی» خبرهای زیادی به گوش می رسد.

شاید برای تمام کسانیکه عکاسی را دیگر هنری تجملاتی فرض نمی کنند این خبرها چندان عجیب نباشد، اما برای آنهایی که سینما را به عنوان هنر هفتم می شناسند علامت سوالی پدید می آید که در عکاسی چه لذتی هست که در دوربین سینما و تلویزیون نیست.

نگاهی به تاریخچه سینما نشان می دهد که پدر تصویر متحرک (یا همان سینمای خودمان) عکاسی بوده اما عکاسی هنری است که محصول تلاش یک نفر بعنوان عکاس و احتمالا یک یا چند نفر بعنوان سوژه است، در حالیکه سینما محصول تلاش ده ها و گاه صدها و هزاران نفر است که می کوشند داستانی را به کمک تصویر متحرک برای تماشاگران سالن های سینما یا بینندگان تلویزیون روایت کنند، آنها را به وجد بیاورند و احساسات شان را برانگیزند.

با این حساب عجیب نیست که ستارگان سینما با دوری از هیاهوی تکرار شونده فیلمسازی و جلوی دوربین و نمایش و شلوغی شهرت کیف را بردارند و در کوچه و خیابان و کوه و دشت، در تنهایی خود بخش هایی از اتفاقات جهان را روی نگاتیو یا حافظه دوربین ثبت کنند.

در نخستین اکسپوی عکس در موسسه صبا، رویدادی که ۲۹۰ عکاس در آن حضور دارند که البته جمعی از این میان سینماگران و چهره های شاخص سینما و تلویزیون همچون; عباس کیارستمی، ناصر تقوایی، محمود کلاری، نیکی کریمی، فریبرز عرب نیا، رضا کیانیان، یارتا یاران، ساعد نیک ذات، سیف ا... صمدیان و.... حضور دارند.

علاقه مندان سینما البته بخوبی می دانند که افرادی همچون کیارستمی، کلاری و صمدیان فیلمسازانی هستند که کار خود را از عکاسی آغاز

کرده اند یا حداقل عکس گرفتن از دغدغه های همیشگی زندگی هنری شان بوده اما بازیگرانی همچون; کریمی، عرب نیا، کیانیان و... از کی و چرا عکاسی را در کنار حرفه اصلی خود دنبال کرده اند.

به هر حال «شهرت» موضوعی است که می تواند هنرمندان را در رسیدن به اهداف اجتماعیشان کمک کند، رویکردی که کیانیان در نمایشگاه مجسمه های چوبی خود دنبال کرد و البته با استقبال خریداران مواجه شد. در اینجا هم احتمالا جدا از عرض اندام در هنری دیگر، فضای مناسبی برای فروش آثار عکاسی این چهره ها فراهم شده تا شاید بتوانند در این حوزه هم آزمون و خطا کنند.

«بهاره افشاری»، بازیگر، با برگزاری نمایشگاه نقاشی در خانه هنرمندان (که چندی پیش برگزار شد) «لاله اسکندری»، بازیگر، با برگزاری نمایشگاه عکس در مرکز همایش های رایزن، «یارتا یاران»، بازیگر، با برگزاری نمایشگاه عکس در نقاط مختلف، «حمید جبلی» با پرداختن به عکاسی، مجسمه سازی و نقاشی، «پگاه آهنگرانی» با شرکت در نمایشگاه گروهی عکس در شهرهای مختلف و... از جمله سینماگرانی هستند که به این تجربه دست زده اند.

از سوی دیگر تلاش بسیاری از عکاسان برای ورود به حوزه های دیگر همچون فیلمبرداری و کارگردانی نشان می دهد که عکاسان هم علاقه مند تجربه در بخش های دیگر هستند.

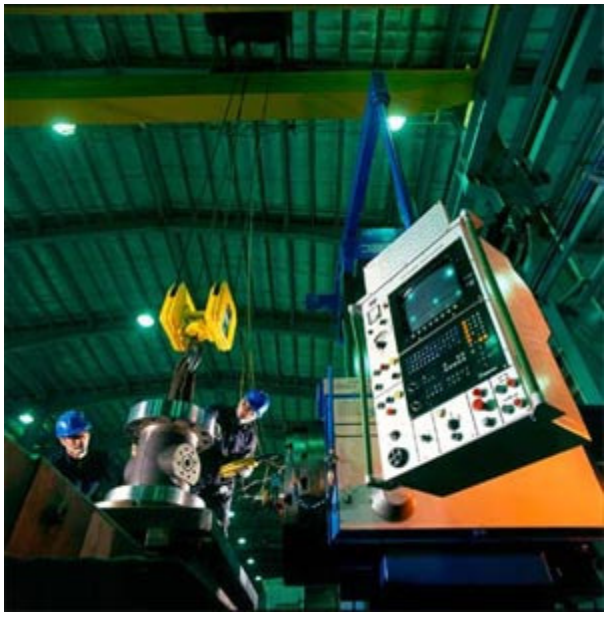
بهمن قبادی، مهرشاد کارخانی، محمود کلاری، محمد احمدی و... با ورود به عرصه کارگردانی، محمدرضا شریفی نیا، اکبر اصفهانی، حسین ملکی و... با فعالیت در حوزه فیلمبرداری از جمله عکاسانی هستند که گرچه هنوز عکاسی می کنند اما همچنان در این عناوین هم به فعالیت خود ادامه داده اند. (سینمای ما)

منبع : روزنامه ابتکار

http://vista.ir/?view=article&id=350081

vista.ir
Online Classified Service

شرط موفقیت عکاس در لوکیشن



اصولا" عکاسانی که در شاخه تبلیغات و صنعت فعالیت می کنند علاوه بر نیاز مبرم به شناخت جامعه شناسانه و روانشناسانه ازمخاطبین خود،لازم است از توانایی تکنیکی قابل توجهی نیز برخوردار باشند. در این خصوص ظاهراً عقیده عموم بر این است که ملاک تعیین سطح توانایی فنی یک عکاس در کار استودیویی وی مستترمی باشد . اما من بر این باورم که عکاسی در خارج از استودیو در اغلب موارد توانایی فنی بالاتری را از عکاس طلب می کند، چرا که در استودیو همه چیز تحت کنترل وی می باشد و معمولاً زمان کافی برای انجام کار وجود دارد و حتی در پاره ای از موارد امکان

آزمون و خطا نیز برای عکاس محیا است حال آنکه در خارج از استودیو متغیرهای زیادی برای عکاس محدودیت ایجاد می کنند.

و سبب دشوارتر شدن کار می گردند لذا در شرایطی این چنین،عکاسانی موفقترند که بر اثر تمرین و ممارست قبلی بر حجم زیادی از فنون و تکنیکهای عکاسی تسلط داشته باشند و در هر موقعیتی با بررسی شرایط موجود، در انتخاب تکنیک مناسب، از خود مهارت به خرج دهند. به عبارت واضح تر راز موفقیت در سرعت انتقال، قاطعیت در انتخاب و اطمینان از عملکرد است که این سه میسر نیست مگر باتکیه بر مهارت و دانش فنی.

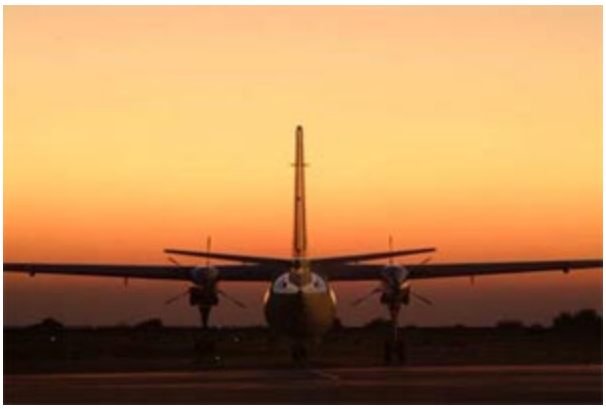
http://kiani.akkasee.com/plist/۷

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118670

vista.ir
Online Classified Service

شهامت هنرمند



اصولا" انسانهایی که از شهامت برخوردارند ، نسبت به بقیه ، زندگی پر فراز و نشیب تری را سپری می کنند. قدرت تصمیم گیری آنها قویتر است و خیلی سریع شروع به حرکت می کنند و به سمت جلو پیش میروند و البته اشتباهات زیادی را نیز در کارنامه خود پذیرا می شوند. با این وجود به عقیده من این اشخاص نسبت به یک انسان محافظه کار زندگی جذابتری را تجربه می کنند و یا به عبارت دیگر طعم زنده بودن را بیشترمی چشند.

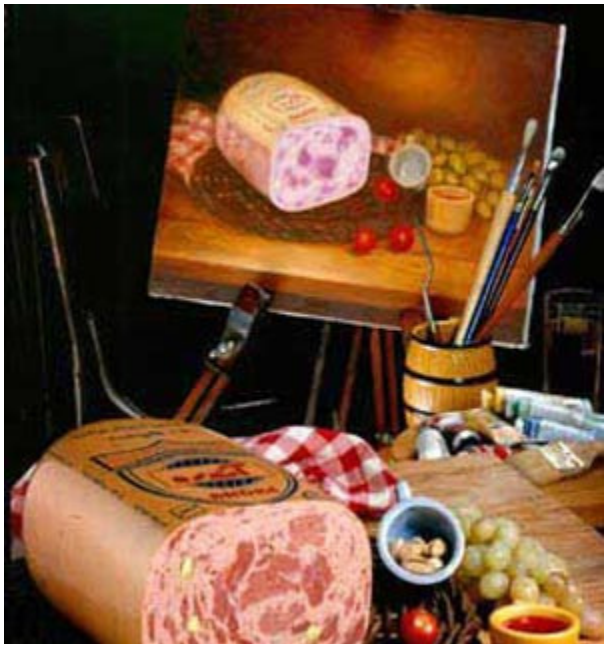
میدانیم هر اثر هنری در جریان خلق ، مستقیما" از شخصیت ، شعور و احساس هنرمند وام می گیرد پس جای تردید نیست که وجود فاکتور شهامت درروحیه و منش یک هنرمند میتواند سبب افزایش برآیند سرعت پیشرفت وی در عرصه هنر شود به شرط آنکه علاوه بر شهامت برای انجام کار خود از انرژی مثبت نیز سرشار گردد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۸

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118384

شیوه های خلق یک اثر گروهی



بعد ا ز اینکه مطلب قبلی را روی سایت گذاشتم احساس کردم که نظراتم در مورد موضوع بحث بیش از اندازه شخصی است لذادر نوشته جدید ، با ذکر مقدمه مختصری ، نظرات شما خوانندگان عزیز را طلب می کنم و امیدوارم این سبب شود تا ما ایرانی ها با کمک یکدیگر به قوائد و فوائد انجام کارهای گروهی اشراف بیشتری پیدا کنیم. می دانیم که شیوه نگاه هر هنرمندی به دنیا مخصوص خودش است و با هنرمندان دیگر فرق دارد و هرکس بسته به هنرش و شگرد های کارش و میزان شناختش از دنیا ، تا خود آگاه شیوه خواصی را برای دیدن اتخاذ می کند که منحصر به فرد است و مشابهش در هیچکس دیگری یافت نمی شود .

شاید من به عنوان عکاس بیشترین چیزی را که در دنیای روزمره می بینم و در تمام لحظات زندگیم آن را احساس می کنم ، حرکت نور در فضا باشد ، شاید یک گرافیست بیشتر از هر چیز فرمها را می بیند و شخصی دیگر سطوح را و یا یک نقاش رنگها را و ..... بدیهی است در یک کار هنری که قرار است توسط دو یا چند هنرمند انجام شود ، اگر افراد بتواند از تنوع دیدگاههایشان به خوبی استفاده کنند ، بدون شک قادر به خلق یک اثر موفق خواهند شد و حال سوال من این است .....شما برای بهره گیری بهینه از توانایی های افراد مختلف در کارهای گروهی چه راه کارهایی را پیشنهاد می کنید؟ .....لطفا" نظرات خود را بنویسید.....

http://kiani.akkasee.com/plist/۹

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118378

صادقانه ترین نوع عکاسی

مردم دوست دارند لحظه های شاد و مهم زندگی خود را در قالب عکس ثبت کنند

اگر کسی به عکس های خانوادگی ما نگاه کند فکر می کند ما موجودات همیشه خوشی هستیم؛ فارغ و دور از هر گونه اندوه و حادثه. مردم عادت دارند لحظه های شاد زندگی خود را ثبت کنند. هیچ کس از چیزی که می خواهد از آن فرار کند عکس نمی گیرد. چیزی را که بخواهد فراموش کند. برای اغلب آدم ها عکاسی یکی از اشکال هنری نیست، بلکه یک موضوع عادی و طبیعی درزندگی است؛ کاری که انجام می شود فقط به خاطر این که عادی است. همین و همین. آنقدر عادی و بی اهمیت که برای گرفتن یک عکس ممکن است چند لحظه یا ثانیه هم زیاد به نظر برسد. اینها ترجمه جملاتی است که در ابتدای فیلم «عکس فوری در یک ساعت» یا One Hour Photo توسط راوی نقل می شود. بررسی «عکاسی خانوادگی» یا «عکاسی غیر حرفه ای» موضوع جالبی است. متاسفانه تئوریسین های زیبایی شناسی هنر و به خصوص عکاسی کمتر به این نوع عکاسی و خصوصیات بارز آن توجه کرده اند.

● عکاسی «غیر حرفه ای» چیست؟

بسته به زاویه دید و نوع بررسی می توان تعریف های مختلفی برای انواع عکاسی به دست آورد. یکی از متداول ترین دسته بندی های عکاسی، آن را به سه دسته عکاسی «حرفه ای»، «آماتوری پیشرفته یا نیمه حرفه ای» و «آماتوری یا غیرحرفه ای یا خانوادگی» تقسیم می کند. در بسیاری موارد اصطلاح عکاسی آماتوری به جای همان عکاسی آماتوری پیشرفته یا نیمه حرفه ای به کار می رود که غلط مصطلحی است و به همین علت هم در این نوشته نیز از اصطلاح «عکاسی غیر حرفه ای» استفاده شده است.

● عکاسی غیر حرفه ای هنری فراگیر است

چند نفر را می شناسید که عادت به نوشتن خاطرات خود داشته باشند؟ چند نفر از آشنایان یا دوستان شما در طول زندگی خود مجموعه ای از آثار مجسمه ای دست ساز خلق کرده اند؟ چند نفر را می شناسید که دستی در موسیقی داشته باشند و در حد نواختن یک ساز با موسیقی آشنا باشند یا در دوران فراغت خود «آهنگسازی» کنند؟ متاسفانه نمی شود آمار دقیقی از ضریب نفوذ «خلق آثار هنری» مختلف در میان مردم پیدا کرد اما از نظرگاه تولید هنری، عکاسی غیرحرفه ای یا خانوادگی یکی از محبوب ترین رشته های هنری است و شاید محبوب ترین آنها. در اغلب خانه ها آلبوم های عکس خانوادگی وجود دارد که همچون آثار مهم و عزیز هنری از آنها نگهداری می شود. خالق بیشتر این عکس ها اعضای خانواده هستند و البته بخشی از آن ها هم در آتلیه های عکاسی تهیه شده است. اما تقریبا همیشه درصد قابل توجهی از عکس های آلبوم های خانوادگی توسط دوربین های ارزان قیمت و توسط آدم هایی که هیچ گونه تخصصی در عکاسی ندارند گرفته می شود. احتمال وجود داشتن یک آلبوم عکس خانوادگی در منزل یک خانواده «متعارف» از طبقه متوسط شهری بیشتر از احتمال وجود دفترچه خاطرات روزانه و یا یک آلت موسیقی

است.

• اهمیت آلبوم عکس خانوادگی

آلبوم های عکس خانوادگی معمولاً در بهترین و امن ترین نقطه خانه نگهداری می شوند. جایی که کمتر در معرض عبور و مرور است و دست رطوبت و موریانه به آن نمی رسد. اگر خطر دزدیدن جواهرات وجود نداشت، احتمالاً آلبوم های عکس نقاط امن تری مانند گاوصندوق ها را در منزل خانواده ها اشغال می کردند. در شرایط خطر و یا اضطرار مانند آتش سوزی، بعد از «اشخاص» و «مدارک مهم» مانند کارت شناسایی و احتمالاً اشیای گرانبها، خانواده ها آلبوم های عکس خود را نجات می دهند.

• خاطرات دیجیتال

عصر دیجیتال به هیچ وجه از محبوبیت و گستردگی کاربرد عکاسی غیر حرفه ای نکاسته است کاملاً بر عکس به نظر می رسد به صورت روز افزون تعداد بیشتری عکس غیر حرفه ای گرفته می شود که سهم عکس های دیجیتال پیوسته در حال افزایش است. سهولت و سادگی عکاسی دیجیتال، هماهنگی کامل با خصوصیات عکاسی غیر حرفه ای دارد. اما این خصوصیات چیستند؟ در ادامه به برخی از مهمترین خصوصیات عکاسی غیر حرفه ای اشاره می شود.

• خصوصیات زمانی (Temporal)

عموما افراد و خانواده ها ترجیح می دهند لحظه های شاد و مهم زندگی خود را در قالب عکس ثبت کنند. رسانه عکس از نظر کاربرد زمانی خانوادگی به عنوان یک رسانه شاد شناخته می شود. چیزی که در مورد رسانه نوشتن کمتر مصداق دارد و افرادی که عادت به نوشتن دارند معمولاً یا همه جزییات شاد و غمگین و روزمره زندگی خود را ثبت می کنند و یا گرایش بیشتری به ثبت وقایع درونی دارند. البته در موارد نادر ممکن است افراد اقدام به ثبت (عکس) لحظه های غمگین یا خاص زندگی خود کنند، اما اولاً اینگونه عکس ها جنبه عمومی ندارند و ثانیاً این افراد اغلب روحیه عکاسی نیمه حرفه ای دارند و به همین دلیل از موضوع عکاسی غیرحرفه ای دورتر هستند. خصوصیت دیگر عکس های غیر حرفه ای وابستگی شدید آنها به زمانی است که در آن ثبت شده اند. یک عکس غیرحرفه ای خانوادگی معمولاً بر چسبی از زمان بر خود دارد که آن را از همه عکس های دیگری که در زمان های دیگر گرفته شده اند متمایز می کند. مانند «این عکس من است در شش سالگی...» از این لحاظ عکس های غیر حرفه ای یا خانوادگی به «عکس های خبری» نزدیک هستند. آنها «اخبار» مربوط به خانواده را در تاریخ ثبت می کنند.

• خصوصیات فضایی و مکانی (Spatial)

عکس های غیرحرفه ای اغلب از نظر مکانی هم دارای وجوه مشترک زیادی هستند. به طور کلی عکس های خانوادگی و یا غیرحرفه ای در مکان هایی گرفته می شوند که آدم ها و به خصوص آدم های آشنا حضور دارند. موضوع عکس های غیرحرفه ای «انسان آشنا» و «محیطی است که او در آن نفس می کشد». انسان آشنا می تواند خود فرد، عضوی از خانواده، دوست، فامیل و یا یک همسفر باشد. محیط مأنوسش هم یا خانه است، یا مدرسه و یا محلی که خاطره ای در آن رخ داده است. بسیاری از عکس های غیرحرفه ای اختصاص به ثبت «موقعیت هایی» دارند که افراد در آنها قرار می گیرند. به این ترتیب افراد حضور خود را در مکان های مختلف به کمک عکس ثابت می کنند. «این عکس من است در کنار درب موزه لوور»، «این عکس همسر من است در حیاط خانه عموی بزرگ» و...

• خصوصیات معنایی (Semantic)

شاید پیچیده ترین نوع نگاه به عکس های نیمه حرفه ای نگاه از زاویه «معنا شناختی» باشد. با این وجود مطالعه مقدماتی عکس های غیر حرفه ای ما را با الگوهای آشنا و مهمی آشنا می کند. عکس های غیرحرفه ای معمولاً برون گرایانه و عینی (objective) هستند. به این معنی که کمتر خصوصیات ذهنی سوژه عکاسی (subject) یا شخص عکاس را نمایش می دهند. عکاسی مانند هر قالب هنری دیگری می تواند بیان گرایانه (expressive) باشد، اما عکس های غیر حرفه ای عموماً غیر بیان گرایانه یا در واقع واقع گرایانه (realistic) هستند و به اصطلاح به واقعیت محض بیشتر وفادارند. یک عکس خانوادگی بیشتر از هر نوع عکس دیگری صادق است، به این مفهوم که چیزی را که نشان می دهد مهمتر و قبل تر از

هر چیز وجود داشته است، حتی مهمتر از اهمیت نقش عکاس یا این واقعیت که او وجود داشته است. در معناشناسی عکس های غیر حرفه ای صحبتی از عکاس (subject) نیست و هر چه هست در کادر عکس ثبت شده است. عکاسی غیرحرفه ای «عینیت صادقانه محض sincere pure objectivity» است.

• خصوصیت پسینی (a posteriori)

نکته جالب توجه در عکاسی غیرحرفه ای نحوه پراکندگی میزان اهمیتی است که افراد به آن می دهند. عموماً عکس در لحظه ای که عکاسی می شود و قبل از آنکه عکاسی شود اهمیت اندکی دارد. در این مرحله افراد اهمیت کمی به عکس می دهند و اصطلاحاً فقط عکس می گیرند. این وجه مشخصه به حدی مهم است که شاید بتوان گفت هر کسی که هنگام گرفتن عکس به آن اهمیت زیادی دهد و وقت و دقت و انرژی قابل توجهی برای گرفتن آن و تنظیم کردن آن صرف کند از گروه عکاسان غیرحرفه ای نیست و روحیه نیمه حرفه ای دارد. عکاسان عکس های غیرحرفه ای بعدها که زمان و مکان عکاسی سپری شد کم کم بهای بیشتری به عکس ها می دهند و این موضوع را می توان از پیگیری ها و تعجیلی که در ظهور و چاپ عکس های خانوادگی می کنند و وقتی که صرف نگاه کردنشان می کنند و لذتی که از مشاهده آنها می برند فهمید. به این ترتیب عکاسی غیرحرفه ای دارای اهمیت پسینی (a posteriori) است. برخلاف عکاسی نیمه حرفه ای و حرفه ای که در آن جنبه های پیشینی (priori a) عکس هم بسیار مهم است. افراد معمولاًحاضر نیستند بیشتر از چند ثانیه برای گرفتن یک عکس وقت صرف کنند و معمولاً وسواس عکاسان حرفه ای را بر نمی تابند. اما همیشه همین افراد وقتی که زمان سپری می شود با سماجت از عکاس می خواهند که یک نسخه از عکس ها را به آنها بدهد! یکی از دلایل این بی حوصلگی هم به خصوصیتی که قبلاً به آن اشاره شد بر می گردد. عکاسی غیرحرفه ای تا آنجایی که بتواند واقع گرایانه و صادق است و از هر گونه تلاش بیان گرایانه عکاسان حرفه ای برای ذهنی تر کردن عکس می گریزد.

• اهمیت عکس های خانوادگی

عکاسی غیرحرفه ای موضوعی بسیار گسترده و مهم است که کمتر به آن توجه تئوریک و جدی شده است. این در حالی است که عکاسی غیرحرفه ای بیشتر از هر نوع دیگر عکاسی به ما نزدیک است و نادیده گرفتن آن از لحاظ فلسفی از همان ماهیت است که نادیده گرفته شدن هوا توسط موجودات زنده.

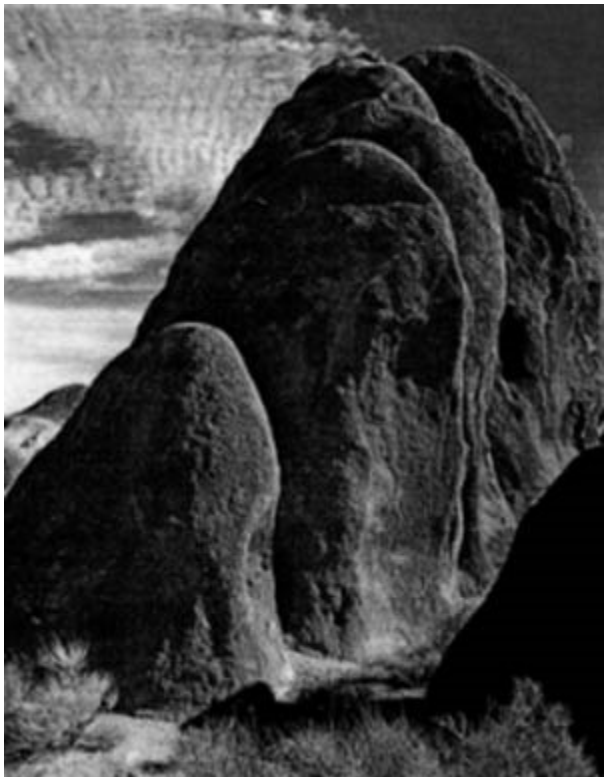
منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=342714

vista.ir
Online Classified Service

صخره‌های « آلاباماهیلز »، شاهکار قدرت و حرکت « انسل آدامز »

آنچه بیش از هر چیز در عکس‌های آدامز توجه بیننده را به خود جلب می‌کند ترکیب عناصر، کنترل تاریکی روشنی و نمود موفقیت‌آمیز بافت طبیعت است. عکس دیدی متوسط از طبیعت دارد و حداقل ۵ تون متفاوت از



خاکستری را در خود جای داده است.

آدامز بیشتر شهرت خود را مرهون عکس‌های تحسین‌برانگیزش از طبیعت است. وی به شکل ماهرانه‌ای بافت عناصر تصویر را حفظ کرده و بدین ترتیب با حضور بافت و نیمسایه‌ها عکس سیاه و سفید را همچون عکسی رنگی، گویای جزییات ساخته است.

در ساده‌ترین آنالیز تاریکی روشنی، تصویر از مثلث سفید ابرها (۰%)، مثلث خاکستری بوته‌های خار (۲۵%)، مثلث خاکستری آسمان (۵۰%)، خاکستری صخره‌ها (۷۵%) و مثلث سیاهی که زمین تصور می‌کنیم (۱۰۰%) تشکیل یافته است (تصویر ۱). سیاهی تخت زمین و سفیدی نرم ابرها به وسیله‌ی بافت خاکستری صخره به هم مرتبط شده و فاصله‌ی این دو تضاد از میان رفته است. حتی خود صخره توسط تابش آفتاب به دو نیمه تقسیم شده و تنوع ۴ تون متفاوت از خاکستری و بافت را در تصویر ایجاد کرده است (تصویر ۲). کلی‌ترین سطوح آنالیز شده مثلث قائم‌الزاویه و یا سطوح مایل و ناپایدار هستند که همگی حس حرکت را در ذهن بیننده القا می‌کنند و به طور ناخودآگاه چشم او را در جای جای تصویر به گردش در می‌آورند (تصویر ۳).

مثلث بر روی ضلع خود پایدارترین شکل و بر روی راس خود ناپایدارترین شکل است. در اینجا هم مثلث سفید ابرها و خاکستری آسمان شکلی ناپایدار و مثلث سیاه زمین و خاکستری خارها شکلی پایدار ساخته‌اند. انسل آدامز برای عکاسی از طبیعت گاه ساعت‌ها انتظار می‌کشید تا تکه ابری در آسمان در جای مناسب ظاهر شود. وی بدین ترتیب پایداری و استقامت زمین و ناپایداری جو را به صورت نمادین در عکس به تصویر در آورده است.

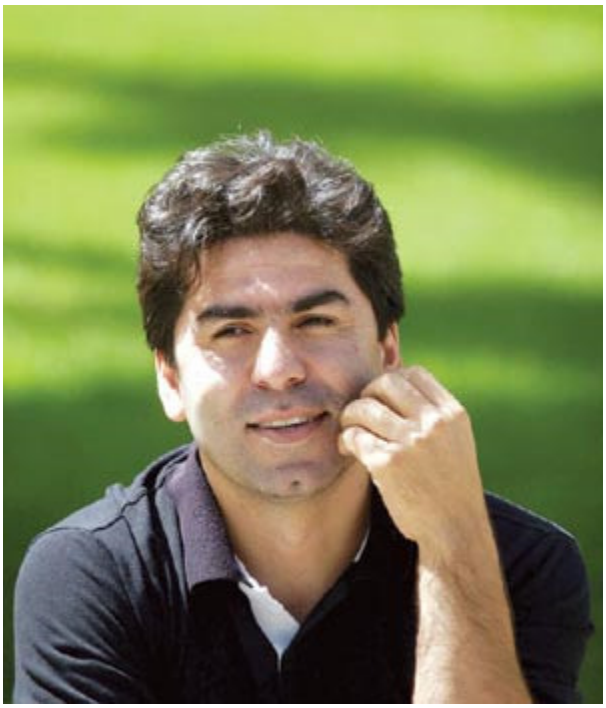
آدامز پیرو عکاسی صریح و بی‌واسطه از طبیعت بود. در این شیوه، عکاس ذات سوژه را مورد توجه قرار داده و با ایجاد ترکیب‌بندی‌های زیبا و به‌قاعده و پر از مفاهیم عرفانی پایه و بنیان عکس را شکل می‌دهد. عکاسی رئالیستی یا بی‌واسطه جهان را همچون ارسطو و افلاطون بازنمودی از جهان معنا می‌داند و بنابراین زیباترین شکل عکاسی را بیان مستقیم و بی کم و کاست سوژه می‌داند و در این‌جا سوژه همان طبیعت است که زیبایی خود را از زیباترین زیبایی‌ها یعنی خداوند منشا گرفته است. در این تصویر و دیگر عکس‌های طبیعت آدامز، انسان یا هیچ پدیده انسانی وجود ندارد. هرچه هست طبیعت بکر است که قبل از حضور انسان شکل گرفته و اکنون توسط او در معرض نابودی و فناست و شاید حتی روزی این عکس‌ها تنها یادگار باقی مانده از طبیعت باشد.

طبیعت آرام و زیباست. خود را با هر پدیده‌ای سازگار می‌کند و این خصلتی است که انسل آدامز در این فریم ساده و قابل ستایش نشان داده است. با آنکه تصویر سیاه سفید است اما ذات صادق و حقیقت‌گوی اوست که عاری از حقه‌ها و تکنیک‌های عکاسی بیننده را به خود جذب می‌کند. مثلث نماد هوا و کوه است که رابط میان زمین و آسمان است. در این تصویر صخره‌ها ۴ مثلث هستند که در میانه کادر یعنی پایدارترین قسمت آن قرار گرفته‌اند. نکته‌ی زیبا در آن است که صخره‌ها در معرض باد صیقل خورده و خط منحنی زیبایی که توسط تابش آفتاب در تصویر برجسته شده را به وجود آورده‌اند. در عوض در پایین صخره‌ها بوته‌های کوچک خار قرار دارند که اگرچه صلابت و پایداری صخره‌ها را ندارند اما از باد برای بقای خود و بذر افشانی بهره گرفته‌اند. این تصویر داستان درخت مغرور و نی را به ذهن می‌آورد که درخت تنومند در معرض وزش باد و طوفان کمر خم نکرد و شکست اما نی که همراه با جریان باد شد باقی ماند. تضاد میان بوته‌های خار و صخره‌ها، سطوح مایل و مثلث و خطوط منحنی لب صخره‌ها به خوبی بیانگر مقصود انسل آدامز یعنی «آزمایش تجمع چندین شکل صخره‌ای در کادر و القای حرکت و قدرت» است. عکس‌های وی دیدگاهی ساده به طبیعت دارد اما مملو از مفاهیم عمیقی است که بدون داشتن دیدی عمیق و کارآزموده شکار نمی‌شد. وی در سال ۱۹۸۴ از

دنیا رفت اما طبیعت پر ابهتی که در عکس‌های خود خلق کرد همواره جاویدان خواهد ماند.

http://vista.ir/?view=article&id=290486

عکاس باید مولف باشد



کمتر پیش می آید حسن سربخشیان را در جایی ببینید، اما حرفی در مورد عکس و عکاسی در میان نباشد. عکاس کتاب نبض زمان که این روزها مشغول به سرانجام رساندن چاپ کتاب افغانستان و فرهنگ ایرانی است به تازگی دبیری اولین دوره مسابقه عکاسی سوره را هم پذیرفته و همه اینها در کنار عکس های خبری متفاوت و جذابی که می گیرد وسوسه یی برای انجام گپ و گفتی دو ساعته است تا تبدیل به یک گفت وگو شود. روز بعد از مصاحبه به اتفاق هم با ۱۲ دختربچه بی سرپرست که حسن آموزش عکاسی به آنها را به عهده دارد به عکاسی رفتیم که قرار است ۱۵ مهرماه در نمایشگاه نیکل نمایشگاهشان برگزار شود. گزارش برنامه آن روز فرصت دیگری را می طلبد. در این مصاحبه به عکاسی خبری، مستند اجتماعی، جایزه کاوه گلستان و سوره پرداخته شده است.

▪ به عنوان یک عکاس چه تعریفی از عکاسی خبری دارید و اصولاً چه کسی را عکاس خبری می دانید؟

ـ فکر می کنم عکاسی که در کوران اخبار روزمره و درگیر اطلاع رسانی به مردم است عکاس خبری است. شاید حتی به صورت دائم هم در یک رسانه کار نکند، اما چون همیشه اخبار را دنبال می کند و حتی گاهی بیشتر از عکاسی که در یک رسانه کار می کند درگیر حوادث است به نوعی می توان گفت عکاس خبری است. حالا در بعد تخصصی تر که نگاه کنیم یکی اخبار اجتماعی را دنبال می کند، یکی اخبار ورزشی را و دیگری عکاسی جنگ را ولی در مجموع فکر می کنم به عکاسی که همیشه ذهن اش درگیر اخبار است و اخبار گوناگون را دنبال می کند می گویند عکاس خبری.

▪ چطور می توان عکس خبری تاریخ مصرف دار نگرفت؟

ـ خیلی سخت است. ببینید مثلاً از انقلاب اسلامی هزاران عکس گرفته شده، اما مگر چندتای آنها ماندگار شده اند؟ شناخت عکاس از محیط پیرامون و اخبار و اطلاعات از موضوعی که آن را عکاسی می کند در ماندگاری عکس خیلی مهم است. بعضی اخبار روزمره مثل دیدارهای رسمی بار خاصی برای ماندگاری ندارند مگر اینکه اتفاق ویژه یی در جریان آن دیدار بیفتد مثل اتفاقی که برای رئیس جمهور سابق امریکا «ریگان» در یکی

از دیدارهایش افتاد و در جریان آن دیدار ترور و باعث ماندگاری عکس شد و عکاس آن عکس هم برنده جایزه پولیتزر شد. معمولاً پیش بینی این نوع اتفاق ها دست عکاس نیست، اما اگر عکاسی می خواهد از این دایره بسته بیرون بیاید حتماً باید اطلاعاتی از جامعه شناسی محیطی که در آن عکاسی می کند داشته باشد و آمادگی عکاسی از اتفاق های پیش بینی نشده را داشته باشد. عکاس خبری برای ماندگاری عکس هایش باید سعی کند خیلی وقت ها جریان سازی کند و زاویه های پنهان جریاناتی را که دیده نمی شوند به مخاطب نشان دهد و لحظه های آن اتفاق را با عکس هایش جاودانه کند. ذات برخی از خبرها هم این میان اهمیت دارد. بعضی از عکس های خبری را که می بینی حتی بعد از ۱۰۰ سال سرشار از اطلاعات گوناگون هستند. جدای از مسائلی که گفتم به نظرم شخصیت خود عکاس هم خیلی در عکاسی مهم است و مهمترین مساله یی که باعث می شود عکاس به این نقطه برسد تجربه های حرفه یی اوست.

▪ به نظر شما چگونه می شود به یک نگاه متفاوت در عکاسی خبری رسید؟

ـ زاویه نگرش عکاس به دنیای پیرامون تعیین کننده این نگاه است. خیلی از عکاس های بزرگ به هر دلیلی نمی توانند با رسانه های معتبر عکس کار کنند و به صورت فردی کار می کنند، اما می بینی به خاطر نگرش خاصی که دارند همه رسانه های معتبر مشتری عکس هایشان هستند. رسیدن به این مرحله خیلی سخت است. باید خیلی باهوش باشی و نگاه مستقل و درستی داشته باشی تا به استانداردهای لازم برسی. هر روز هم باید کار جدیدی ارائه کنی که منحصر به فرد باشد.

▪ چرا وضعیت عکاسی خبری به صورت انفرادی مثل ورزش های انفرادی خوب است، اما در کلیت این نوع عکاسی مشکلات زیادی وجود دارد؟

ـ مشکل اینجاست که خیلی از عکاس های خبری به جریان سازی با عکس هایشان که ماهیت اصلی این حرفه است فکر نمی کنند. متاسفانه خیلی از عکاس های ما فقط می خواهند رفع تکلیف کنند. درست است که در گذشته و حال عکاس های خیلی خوبی داشته و داریم، اما حالا بعد از این ۳۰ سالی که از انقلاب گذشته نتیجه کارشان کجاست؟ به نظرم درست این است که وقتی ۱۰ سال بعد خواستیم نتیجه این ۱۰ سال عکاسی مان را بررسی کنیم حداقل ۱۰ کتاب خوب داشته باشیم، اما آیا از ۳۰ سالی که از انقلاب می گذرد ۳۰ کتاب از این سال ها داریم؟

▪ بخشی از مسوولیت این کار با خود جامعه عکاسی است و مسوولیت بخش دیگری با مدیران فرهنگی. وقتی برای مسوول فرهنگی این کشور کتاب عکس اهمیتی ندارد و خرید کتاب عکس را در سبد خرید کتاب هایشان یک کار لوکس محسوب و از خرید آن اجتناب می کنند انتظار داری چه بلایی سر عکاسی بیاید؟

ـ نمایشگاه عکس های انقلاب را که هر سال در بهمن ماه برگزار می شود ببینید. همان عکس های تکراری سال های پیش را نشان مردم می دهند یعنی به نظر تو عکس های انقلاب همین چند عکس است؟ متاسفانه هیچ وقت یک فکر واحد را در یک شکل کلی اجرا نکرده ایم.

▪ به نظر شما فرقی بین عکاسی مطبوعاتی و عکاسی خبری وجود دارد؟

ـ بله، به نظرم بین این دو فرق هایی است. عکاس خبری خود را همیشه محدود به خبرها و اتفاق ها می کند ولی عکاس مطبوعاتی همیشه دنبال اخبار و جریان هایی است که کشف کند و معمولاً به سراغ موضوعاتی می رود که پتانسیل رسانه یی شدن را دارند، اما پیش از این کسی دنبالشان نرفته. عکاس مطبوعاتی ریزبین تر از عکاس خبری است. البته وقتی عکاسی مطبوعاتی می کنی خود به خود عکاس خبری هم محسوب می شوی در واقع با همه تفاوت هایی که این دو نوع عکاسی دارند، خیلی وقت ها لازم و ملزوم یکدیگر هستند.

▪ خیلی وقت ها دیده می شود که از عکس صرفاً جهت تزیین کردن صفحه و خبر استفاده می شود. فکر می کنید عکس نمی تواند ارزش های خبری را در خود داشته باشد؟

ـ به نظر من اصلاً چیزی به نام عکس تزیینی وجود ندارد. عکس باید پیش از خبر اطلاعات را به مخاطب عرضه کند. یکی از مسائلی که به عکس لطمه می زند نوع صفحه بندی در مطبوعات است. وقتی به شکل اجرایی عکس در مطبوعات توجه نشود حالا عکاس هر کاری هم که کرده باشد ارزش کارش از بین می رود.

تا زمانی که مدیران مسوول و سردبیران صفحه اول روزنامه را مثل ویترین های شلوغ خرازی ها کنند و تیتر همه اخبار را بریزند صفحه اول معلوم

است که عکس در ابعاد کوچک و صرفاً به عنوان تزیین خبر استفاده می شود. البته بخش دیگر این ماجرا مربوط به خود جریان عکاسی است. خیلی وقت ها عکاس از فرط تنبلی نمی رود عکس ماجرای دم دستی خودش را بگیرد. از عکس تزیینی استفاده می کند. پس وظیفه عکاس چیست؟ وقتی چیزی وجود دارد که مستند است چرا باید از عکس تزیینی استفاده شود؟ عکس باید تولیدی باشد در غیر این صورت اصلاً دلیلی برای استخدام عکاس وجود ندارد. تا زمانی که عکس خوب نداشته باشید نباید انتظار داشت بستر خوبی هم برای چاپ اش فراهم شود. در عرصه استانداردهای جهانی چنین چیزی وجود ندارد. عکاس خودش باید مولف باشد.

▪ چرا خبرگزاری های داخلی عکس رایگان در اختیار مطبوعات قرار می دهند؟

ـ چون خبرگزاری های ما تبدیل شده اند به تریبون یکسری از جریانات و حزب ها. وقتی عکس رایگان در اختیار دیگران می گذارید یعنی می خواهید خودتان را تبلیغ و ذهنیت خود را به بیننده منتقل کنید. عرضه عکس رایگان مثل عرضه برنامه های رایگان تلویزیونی است. وقتی بخواهی برای جریانی تبلیغ کنی عکس رایگان را در سایز بزرگ و با کیفیت مطلوب ارائه می کنی که حتماً عکس چاپ بشود. جای دیگری ندیده ام عکس رایگان در اختیار دیگران قرار دهند این کار باعث تخریب ماهیت عکاسی می شود.

▪ به عنوان کسی که هم با رسانه های داخلی کار می کند هم با رسانه های خارجی چه تفاوتی بین عکاسی برای این دو رسانه می بینید؟

ـ وقتی در جریان درست و استاندارد این رسانه وارد شوید همه چیز آنقدر درست و سرجای خودش هست که تکلیف عکاس همان ابتدا مشخص می شود؛ از تامین هزینه های اقتصادی گرفته تا ابزار مورد نیاز عکاس.

اینها باعث می شود عکاس با خیال راحت کار کند، اما به خبرگزاری های داخلی که نگاه کنید بیشترشان به عکاس ابزار کار نمی دهند. پس عکاس همیشه نگران سلامتی وسیله نه چندان ارزانی است که برای کار خود تهیه کرده است. این نگرانی در بین ماها وجود ندارد. من از سوال قبلی برای اینجا هم استفاده می کنم وقتی تولیدات عکاس بازگشت هزینه و سودآوری داشته باشد پس نه عکاس و نه خبرگزاری نگران هزینه کردن نخواهند بود.

تفاوت دیگر کار کردن برای این دو رسانه این است که در خبرگزاری های داخلی همیشه یکسری از مصلحت اندیشی ها و گرایش های خاص فکری باعث حذف برخی عکس ها و اخبار می شود، اما وقتی شما ادعا می کنید که خبرگزاری هستید که به همه جای دنیا سرویس می دهد نمی توانید عکس و خبر خود را چون ممکن است به کسی بربخورد حذف کنید. عکس را جعل که نکرده اید. واقعیت را نشان داده اید پس ناراحتی دیگران نباید اهمیت چندانی داشته باشد.

▪ به نظرم زمانی سعی می کردید جهان بینی خود را با عکس های خبری تان ارائه کنید ولی در یکی دو سال اخیر احساس می کنم سعی می کنید با عکس های مستند اجتماعی به این بیان برسید. چرا به این نتیجه رسیدید؟

ـ چند مساله در این اتفاق دست به دست هم داد که بیشتر به سمت عکاسی مستند اجتماعی بروم؛ اول اینکه هیجانات عکاسی خبری خیلی زود فروکش می کند و بعد از چند سال عکاس ارضا می شود حالا این ارضا شدن ممکن است برای یک عکاس ۵ سال طول بکشد و برای دیگری ۲۰ سال. به نظرم عکاس باید زمانی از برنامه های روزمره خبری فاصله بگیرد چون این روزمرگی ها در بلندمدت عکاس را خسته می کند. آخر سر هم چون عکاس همیشه با خبر پیش رفته عکس زیادی برایش باقی نمی ماند.

خوشبختانه بعد از یکسری محدودیتی که در عکاسی رسمی خبری برایم به وجود آمد باعث شد این اتفاق بیفتد و بیشتر به سمت عکس های مستند اجتماعی و علاقه های شخصی خودم بروم. به رغم اینکه عکاسی خبری روتین را ادامه می دهم فرصت بیشتری پیدا کردم که به درونیات خودم بازگردم. فکر می کنم ماندگاری این عکس ها به مراتب بیشتر از عکس های خبری است. شرایط سنی هم در عکاسی خبری دیگر اجازه نمی دهد انرژی یک جوان را داشته باشم. بعد از انتشار کتاب نبض زمان احساس کردم در جریان بخش اول عکاسی ام موفق بوده ام. امیدوارم در بخش دوم هم موفق باشم.

▪ مراحل عکاسی از یک پروژه مستند اجتماعی را چگونه برای خود تعریف، اجرا و عرضه می کنید؟ در واقع می خواهم بدانم چرا سراغ یک پروژه

می روید و مراحلی را که گفتم چگونه طی می کنید؟

ـ یک پروژه عکاسی برای من به چند بخش تبدیل می شود؛ مطالعه، هماهنگی ها، اجرا و عرضه. به خاطر نوع ماهیت عرضه ام که عکاسی خبری است و باید یکسری کارهای روزمره را هم انجام دهم به پروژه یی که در دست اجرا دارم این طور نگاه می کنم که در عین حالی که ممکن است مدت زمان زیادی را برای انجام اش نیاز دارم، بتوانم برای کار خبری در رسانه ام هم از عکس ها استفاده کنم. بعضی از پروژه ها ممکن است مدت زمان زیادی مثل دو یا سه سال برای انجامشان وقت نیاز باشد. پس در لابه لای این پروژه ها چند پروژه کوچک تر هم انجام می دهم، اما مهمترین دلیلی که باعث می شود سراغ یک موضوع بروم علاقه و دلبستگی های شخصی ام است.

▪ در حال حاضر درگیر انجام چه پروژه هایی هستید؟

ـ الان روی پروژه فرهنگ ایرانی کار می کنم که خیلی هم پروژه عظیمی است. یکسری کار هم روی پروژه اقلیت های مذهبی کرده ام که فکر می کنم نتیجه خوبی داشته باشد. این دو پروژه تقریباً به مراحل پایانی اجرایی رسیده است و امیدوارم هرچه زودتر آماده چاپ شود. یک کتاب مشترک هم با نیکل فریدنی درباره افغانستان در دست چاپ داریم که به زودی منتشر می شود.

▪ دیدگاه نیکل هم در این کتاب مستند اجتماعی است؟

ـ ۵۰ عکس من و ۵۰ عکس نیکل در این کتاب است که هر دو با دیدگاهی مستند اجتماعی به عکس های این کتاب پرداخته ایم. عکس های نیکل متعلق به ۳۰ سال پیش است و عکس های من متعلق به ۳-۲ سال اخیر. در این کتاب نگاه نیکل هم نگاهی مستند اجتماعی است؛ نگاهی آرام و مختص به خود همانطور که در عکس های طبیعت اش دیده می شود. نگاه نیکل را خیلی دوست دارم.

▪ شما هم در همان محدوده های جغرافیایی و اجتماعی که نیکل عکس گرفته عکاسی کرده اید؟

ـ نه، به هیچ وجه. فقط در عکس بودا در بامیان از یک فضای مشترک عکس گرفته ایم. در این کتاب سعی شده دو دیدگاه متفاوت را در دو زمان متفاوت ارائه کنیم. ضمن اینکه امیدوارم این کتاب ادای احترامی هم به نیکل باشد.

▪ ضعف های عکاسی مستند اجتماعی را در حال حاضر چه می بینید؟

ـ به نظرم اساسی ترین ضعفی که عکاسی مستند اجتماعی دارد این است که بعضی از عکاس ها روی موضوعی که کار می کنند مطالعه ندارند و حساسیتی هم نشان نمی دهند چون نمی خواهند اذیت شوند، اما باید بدانیم یک پروژه خوب به راحتی انجام نمی شود و حتماً دردسرها و نیازهایی به غیر از عکاسی به همراه خود خواهد داشت. نمی شود با دو ساعت کار کردن سر و ته یک ماجرا را ختم کرد. برای رسیدن به ۱۰ عکس خوب برای من که دو ساعت عکاسی می کنم کافی نیست. نمی توان بدون مطالعه، روانشناسی، تیزبینی و خیلی موارد دیگر یک پروژه مستند اجتماعی خوب عکاسی کرد.

▪ به عنوان کسی که در جایزه عکاسی کاوه گلستان هم داور بوده اید و هم برنده، فکر می کنید جایزه کاوه کمکی به پیشرفت عکاسی مطبوعاتی و خبری ما کرده؟

ـ فکر می کنم هم در زمان خود کمک بزرگی به جامعه عکاسی کرد و هم حالا که به هر دلیلی برگزار نمی شود. جایزه کاوه باعث شد خیلی از عکاس ها مسیر حرفه یی خود را پیدا کنند. اهمیت این جایزه جدای ادای دینی که به خود کاوه بود انرژی بود که به عکاس های جوان می داد و متاسفم که تعطیل شد. بیشترین نفع را از جایزه عکاسی کاوه جامعه عکاسی می برد چون توانست جریان سازی کند. فراموش نکنیم که برگزارکننده این جایزه هم بخش خصوصی بود و این کار به نظرم بسیار ارزشمند بود.

▪ چرا مسابقه عکس سوره که شما هم دبیر اولین دوره آن هستید برگزار می شود و اهداف آن چیست؟

ـ به نظرم هر حرکتی که بتواند به رشد عکاسی کمک کند قابل احترام است حالا با هر نامی که می خواهد باشد. هدف این مسابقه هم در یک کلام کمک به ارتقای عکاسی خبری کشور است. با توجه به ادای دینی که باید به عکاسان شهید سقوط هواپیمای سی-۱۳۰ می شد تصمیم گرفتیم این مسابقه را برگزار کنیم.

▪ مبنای قضاوت هیات داوران در این مسابقه چیست؟

ـ چون هنوز جلسه یی بین هیات داوران تشکیل نشده نمی توانم در این مورد نظری بدهم. ولی باید اشاره کنم که عکس ها قطعاً براساس دیدگاه های حرفه یی قضاوت خواهند شد. بعضی از داوران برای اولین بار است که قضاوت را پذیرفته اند که باید سپاسگزارشان باشیم. فکر می کنم این بار نتوان اعتراضی به گروه داوری کرد.

▪ چه تضمینی هست که با عوض شدن مدیران خانه عکاسان در سال های آینده، مسابقه عکس سوره تعطیل نشود و راه خود را ادامه دهد؟

ـ امیدوارم هرگز این مسابقه تعطیل نشود. اما طبیعی است که با عوض شدن مدیران و گروه داوری در سال های آینده دیدگاه ها کمی تغییر کند اما فکر نمی کنم کلیت کار آسیبی ببیند. به همین دلیل پیشنهاد دادم که اسم مسابقه از شهید جان بزرگی به مسابقه عکس سوره تغییر کند. برای کشوری با صد سال سابقه عکاسی مطبوعاتی برگزاری چنین مسابقه یی دیر اما بهتر از نبودنش است.

▪ آیا سیاست ها و دیدگاه های خانه عکاسان ایران هم در قضاوت داوران دخالتی خواهد داشت؟ به هر حال تعارف نباید کرد که جریان فکری حاضر در خانه عکاسان یک جریان فکری محافظه کار است.

ـ چون هنوز عملی انجام نشده نمی توانم جواب این سوال را با قطعیت بدهم، اما این توضیح را بدهم که وقتی شما می خواهید کاری را برای جایی انجام دهید مجبورید که برخی سیاست های آنجا را قبول کنید. در حال حاضر هم به جز خانه عکاسان جای دیگری تصمیم به برگزاری چنین مسابقه یی ندارد پس باید سیاست های آنجا را هم مدنظر قرار داد، اما مطمئن باشید در این مسابقه درباره حضور یا عدم حضور عکس ها فقط هیات داوران تصمیم خواهند گرفت. حداقل کاری که به عنوان عکاسان حرفه یی باید انجام دهیم شرکت در این مسابقه است تا این حرکت رشد کند.

من قول گرفته ام که محدودیتی در قضاوت و نمایش عکس ها وجود نداشته باشد، اما اگر چنین چیزی اتفاق افتاد از چشم من نبینید.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=276947

vista.ir
Online Classified Service

عکاسان خبری شاهدان عینی واقعه

عکاسی خبری از ابتدای قرن نوزدهم میلادی جایگاه خودرا در مطبوعات پیدا کرد و بعنوان یک شاخه مهم عکاسی مورد توجه قرار گرفت. کاوش کردن در هنجار های اجتماعی پرداختن به موضوعات زندگی روزمره مردم و ارتقای سطح آگاهیهای عمومی از طریق رسانه عکس و ثبت آن بعنوان اسنادی تصویری از مهمترین مواردی است که در مطبو عات به آن پرداخته می شود. عکسهای خبری نمی توانند دروغ بگویند و بهمین خاطر یکی از دلایل مورد

توجه قرار گرفتن آن توسط مخاطبین صادق بودن عکاسی است. این عکسها معمولا توسط عکاسانی که برای یک خبرگزاری یا یک آژانس خبری ویا روزنامه های خاص کار می کنند تهیه می شوند و در عصر تکنولوزی در کوتاه ترین زمان ممکن از طریق نشریات چاپی و الکترونیکی به سراسر دنیا ارسال می شوند.

- موضوعات عکاسی خبری:

مهمترین موضوعاتی که در عکاسی خبری مورد توجه می باشند عکسهایی هستند که واجد ارزش خبری باشند. برخی از موضوعات رویداد هایی هستند که طی برنامه ای قرار است انجام شود مانند برپایی مراسم , سمینارهاو مسابقات ورزشی که البته عکاس در این گونه موارد بایستی به گونه ای برخورد کند که عکسهایش ماهیت خبری داشته باشند وعکسهایی خسته کننده و بی روح ارائه ندهد.

او همچنین باید موقعیت محیطی, افراد حاضر در مراسم و توجه بر روی شخصیت ها و یا بازیکنان مسابقات ورزشی و همچنین لحظاتی که مطابق برنامه های مراسم برگزارو اجرا می شودرا پیش بینی وبا نگاه خبری و نیت اطلاع رسانی عکاسی کند.

- عکاسان خبری شاهدان عینی واقعه:

یک عکاس خبری بایستی در برابر نا ملایمات و سختی ها صبور , پر توان, روشن بین و مصمم باشد و در برخورد با موضوع کنجکاو, قاطع و جستجوگر باشد ودر لحظات بحران شجاعت و شهامت لازم را داشته باشد.هر چند بر خورداری از این صفات به تنهایی برای یک عکاس خوب خبری شدن کافی نیست, بلکه یک عکاس خبری بایستی با آگاهی نسبی از موضوع و شناخت اصول زیبایی شناسانه تصویر و کاربرد صحیح از ابزار خود برای رسیدن به یک عکس خبری خوب و تاثیر گذار بکوشد و اثر خودرا فراتر از یک مشاهده گر معمول ارائه کند. عکاسان خبری علاوه بر اینکه حضورشان نبایستی مزاحمتی برای حریم شخصی افراد ایجاد کند بلکه باید بعنوان ناظری هوشیار نسبت به ثبت موقعیت هایی که در آن قرار می گیرند اهتمام ورزند.

همچنین نیاز است عکاس خبری از اتفاقات و رویدادهای جهان مطلع باشد و بر اوضاع فرهنگی, سیاسی و اقتصادی مناطقی که در صدد تهیه عکس است واقف باشد و بی طرفانه و بدون غرض با موضوعات برخورد کند و از باز آفرینی پرهیز کند .

هانری کارتیه برسون از عکاسان پیشگام عکاسی خبری در مورد عکسهایش می گوید که گزارشهای مصور او خواه بر اساس ماموریت یا سفارش فلان مجله باشد و خواه به خواست و انتخاب خود او , در نهایت نظرات وی را در باره وقایع مهم روزگار ما بیان می کند .

- ارزش خبر در عکسهای مطبوعاتی وخبری:

همانگونه که موضوعات ممکن است واجد ارزش و اهمیت خبری باشند , عکس های اینگونه موضوعات نیز می توانند دارای ارزشهای متفاوت خبری باشند. یک عکس خبری می بایستی این ویژگی را دشته باشد که بتواند علاوه بر پرداختن به واقعه بیننده را به سوی اصل موضوع هدایت کند واز نماهای بسته که تداعی بی ارتباط بودن با واقعه یا تصنعی بودن را دارد بپرهیزد وآنقدر هم از موضوع دور نشودکه جزئیات و اصل ماجرا در یک عکس بی روح و ساکن ارائه شود.

غیر متعارف بودن موضوع, تازگی داشتن آن, احساسی بودن یا هشدار دهنده بودن عکسهایی که با مردم ارتباط بیشتری برقرار می کنند از جمله عکسهایی است که دارای ارزش های یک عکس خبری است. در عین حال مواردی هم بوده است که عکاس بطور اتفاقی در شرایط و موقعیتی قرار گرفته که تنها او نظاره گر این واقعه بوده است.

- شرایط و موقعیت های عکاسی:

یک عکاس مطبوعاتی حرفه ای بایستی فارغ از دغدغه های تکنیکی به تهیه عکس و گزارش تصویری بپردازدو فرصت این را هم داشته باشد که علاوه بر ثبت وقایع نگاهی محتوایی و خلاق هم به موضوع داشته باشد. به موقع حاضر شدن در صحنه و قرار گرفتن در زاویه مناسبی که بر موضوع اشراف داشته باشد از مواردی است که عکاس را بر موضوع مسلط می کند. او همچنین بایستی امنیت و آزادی بیشتری هم برای

پرداختن موضوعات خبری داشته باشد.

عکاسان خبری همیشه جزء اولین کسانی بوده اند که پیشرفت های تکنولوژی در زمینه عکاسی رابه خدمت گرفته اندو آن را پذیرفته اندو بکار گرفته اند. تکنولوژی دیجیتال بعنوان جدید ترین پدیده و تکنولوژی به عکاسان خبری کمک می کند در کوتاه ترین زمان ممکن آثار خودرا به مخاطبین ارائه نمایند.دوربین های دیجیتال با حذف فیلم امولسیون و مراحل ظهور و چاپ این امکان را بوجود آورده است که کمتر از یک ساعت تصاویر خبری بر روی شبکه های خبری در اینترنت قرار گیرد.

- تعهد و صداقت عکاس:

هر چند امروزه با ورودتکنولوژی دیجیتال خیلی ها نگران تحریف در عکسها هستندولی می توان با ترویج فرهنگ صداقت و پاسداری از حقیقت به تعهد و صداقت عکاس بهاداد و به آن احترام گذاشت چرا که صداقت از مهمترین ویژگی یک هنرمند عکاس خبری است. او بایستی در برابر تاثیری که موضوع عکسش بر مخاطبین می گذارد احساس مسئولیت کندواصلاهدف او از انتخاب این حرفه که آمیخته به هنر می باشد حمایت شرافتمندانه از نوع بشر است.

یوجین اسمیت عکاس خبری آمریکایی در مورد دستکاری عکسهای خبری که گاه نا محسوس و گاه شدید آشکار می شود می گوید: با در نظر گرفتن اینکه این عکسها در سطح وسیعی چاپ و منتشر می شوند این عمل جنایتی علیه بشریت است. او روش غلط تحریف را حتی در گزارشهای نسبتا کم اهمیت نیز سرکوب می کندو اعتقاد دارد این آثار فکر و عقیده مردم را قالب می گیرند. اندکی اطلاعات نادرست به اضافه اندکی دیگر اطلاعات نادرست آتشی است که سوء تفاهمات زیانباری از آن شعله ور خواهدشد.

عکسهای خبری تازگی خودرا در همان هفته های اول خواهند داشت و پس از آن این آثار هنگامی بعنوان عکسهای خبری خوب وتاثیر گذار در ذهن می مانند که بتوانند در انتقال شرایط به مخاطب موفق بوده باشندو قطعا نگاه هنر مندانه عکاس بر گرفته از اصول زیبایی شناسی تصویر و پرداختن به محتوای عمیق در این مسئله تاثیر گزار خواهد بودو از آثار او بعنوان عکسهای مستند نیز بهره گرفته خواهدشد.

ابراهیم بهرامی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۴/۰۱

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120363

vista.ir
Online Classified Service

عکاسانی که نام و نانشان سیاه است

عکس، یکی از سریع‌ترین راه‌های انتقال مفاهیم و در عین حال سهل‌الوصول‌ترین آنهاست. کافی است دکمه را بفشاری تا یک واقعیت را

برای همیشه به تصویر بکشی.

اما آن که سهم جهان اسلام از این هنر در وانمایی واقعیت‌های موجود چقدر است را باید از رفتارهای تصویری آژانس‌های عکس در جهان‌غرب در نمایاندن این چهره سراغ گرفت. کافی است تنها چند روز به عکس‌هایی که یکی از این آژانس‌های خبری روی خروجی خود قرار می‌دهد، دقت کرد تا به طور واضح دید که چرا اکنون ذهنیت بصری جهان غرب با واقعیت‌های کنونی جهان اسلام تطابق ندارد.

تصویری خشن و در عین حال سیاه که باعث شده مسلمانان که بخش عظیمی از جمعیت کنونی جهان را نیز تشکیل می‌دهد در عین اکثریت، در اقلیت قرار بگیرد.

این یک واقعیت است که تصویر دنیای اسلام با تمام زیبایی‌ها، رنگ‌ها و تمام شفافیت خویش اکنون در ذهن بسیاری از مردمان جهان کدر است؛ موضوعی مهم که بخشی از آن به نشناختن فرهنگ مسلمانان از سوی عکاسان غیرمسلمان از این قشر برمی‌گردد و بخش عظیم‌تری از آن متاسفانه به نگاه غیرواقعگرایانه عکاسان مسلمان و حتی بومی کشورهای اسلامی که همخوان با سیاست‌های آژانس‌های خبری به انعکاس سیاه این واقعیت‌ها می‌پردازند.

این روزها نمایشگاه آثار نخستین دوسالانه عکس جهان اسلام در نگارخانه ملی ایران برپاست. در این نمایشگاه بسیاری از عکاسان و غیرعکاسان مسلمان و غیرمسلمان خواسته‌اند نگاه خویش را از جهان اسلام با دیدی دیگر به تصویر بکشند؛ نگاهی روشن و مثبت از جهان اسلام که تنها برای برگزیده شدن در نمایشگاه‌هایی از این دست وجود دارد و پس از آن به فراموشی سپرده می‌شود.

به این دو مورد خوب توجه کنید تا ببینید این مهم در کشوری همچون ایران با تمام حاشیه‌های منفی خبری که درباره آن در رسانه‌های غرب وجود دارد، به چه میزان پررنگ می‌نمایاند و تیشه‌ای است که بر قلب فرهنگ اسلامی ایرانی این کشور هر روز فرود می‌آید.

چندی پیش، نمایشگاهی در سرسرای موزه لوور از عکاسان ایرانی برپا شد که حتی وزیر فرهنگ فرانسه را به آنجا کشاند، در این نمایشگاه مجموعه عکس‌هایی از زنان ایرانی به نمایش درآمده بود؛ زن‌هایی با چادری سیاه و کدر که روی صورت خود رنده‌ای آهنی یا اره نگه داشته بودند.

نکته جالب این که این نمایشگاه با هزینه یک مرکز دولتی در آنجا برگزار شده بود.

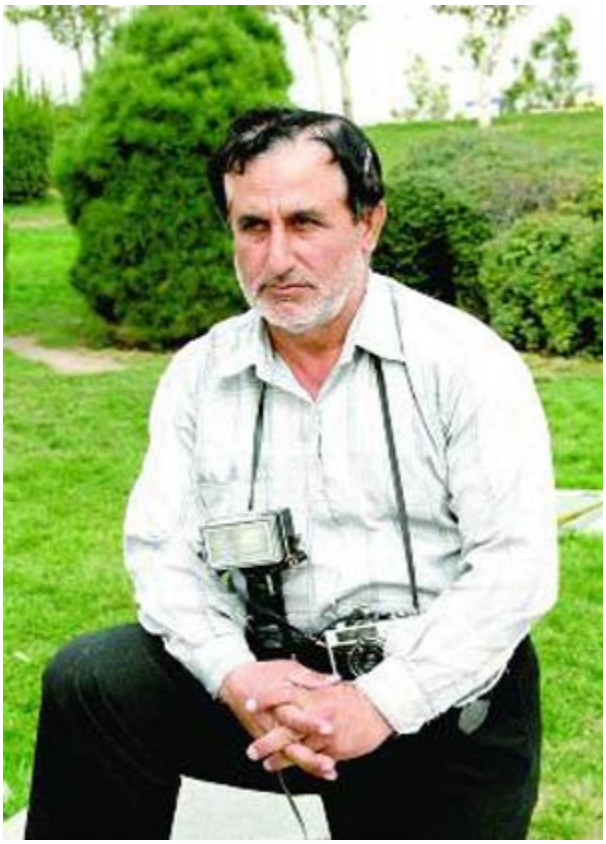
از سویی دیگر، سال گذشته در حاشیه چهاردهمین نمایشگاه مطبوعات، سخنان یکی از مسوولان آژانس‌های خبری غرب در ایران قابل توجه بود. وی عقیده داشت که بسیاری از سیاه‌نمایی‌های تصویری که از سوی عکاسان بومی ایرانی گرفته می‌شود به طور قطع، خواسته آژانس‌های متبوع نبوده و بسیاری از عکاسان ایرانی شاغل در این آژانس‌های خبری، خودخواسته به سیاه‌نمایی رویدادهای خبری و غیرخبری ایران می‌پردازند تا لابد با این سیاه‌نمایی برای خویش نامی و نانی بیش فراهم کنند.

منبع : روزنامه جامجم

http://vista.ir/?view=article&id=313275

vista.ir
Online Classified Service

عکاسخانه فراموش شد



کمتر کسی را می توانیم ببینیم که در آلبوم شخصی اش عکسی با میدان آزادی نداشته باشد. سهم هر کدام از ما ایرانیان در میان همین کادرهای کوچک با نمایی از باشکوه ترین میدان تهران تقسیم شده است. همه این تصویرهای ماندگار و فراموش نشدنی حاصل تلا ش دست کسانی است که در چهار فصل سال آتلیه کوچک خودشان را در جوار سمبل پایتخت نشینی پهن کرده اند. آنها عکاس های فراموش شده میدان آزادی هستند. در این گزارش نقبی می زنیم به گذشته و سپس پای صحبت های این هنرمندان خاموش می نشینیم و از نزدیک کار و بارشان را دنبال می کنیم.

- وقتی دوربین آمد

از ۱۷۸۹ که نخستین رگه های تحول در ثبت و ضبط تصاویر با روش های شیمیایی و مکانیکی به وجود آمد همواره بشر به دنبال کسب ایده های جدیدی بود و همین عامل سبب شد طی سالیان متمادی هنر تصویر پردازی رشد چشمگیری داشته باشد. از این رو با اختراع دوربین عکاسی و مواد و ترکیبات شیمیایی عملا آرزوی نوستالوژیک بشر به حقیقت نزدیک شد و اولین تصاویر در قالب عکس هایی تاریک و روشن به ثبت رسیدند. به موازات این مسئله هنر عکاسی که در آن زمان چندان شناختی از آن وجود نداشت جای خود را به تدریج باز می کرد و در سراسر جهان رگه هایی از آن نفوذ یافت. ورود دوربین های چوبی با صفحات شیشه ای عکس را به درون جامعه وارد کرده و رقابت با هنرهای پایه تصویر گری که همان نقاشی و طراحی باشد در مرحله جدی تری قرار می گیرد.

با ورود نخستین دوربین های عکاسی در عصر ناصرالدین شاه قاجار گرایش به این هنر در میان اقوام ایرانی نیز رواج می یابد و اولین عکس ها از دربار خلفا و حاکمان مملکتی بر روی شیشه و کاغذ ثبت می شود. این بهانه خوبی است که به تدریج قشر عکاس که در آن موقع ملقب به عکاس باشی بودند جایی بین حرف و طبقات عمومی جامعه داشته باشند و به منزلت اجتماعی خاصی برسند.

با پیشرفت هایی که پس از این دوران در زمینه هنر عکاسی صورت گرفت تامین امکانات و ابزار نیز به راحتی میسر شد و در این بین رشته های متعدد و مرتبط بسیاری پدید آمد. امروز بخشی از این اتفاقات که بی تاثیر از گذشته نیست را می توانید در حاشیه میدان آزادی بیابید. جایی که عکاسی میدانی را بطور جدی در کشور معرفی کرده که البته بیش از سی سال با فراز و فرود های بسیاری مواجه بوده است. شاید بد نباشد کار آنها را در قالب یک عکاس خانه فراموش شده تلقی کنیم.

- مهاجران

عکاس های دور و بر میدان آزادی را باید بعد از پارک شهر و میدان توپخانه آن زمان در نظر بگیریم. اولین عکاس های میدان آزادی برای پیداکردن کار و به نوعی تهران گردی خودشان را به پایتخت می رساندند و خیلی اتفاقی به جرگه عکاسان وارد می شدند. یکی از قدیمی ترین عکاس های میدان سفید شهر ما حسین علیپور است. او پیش از اینکه عکاس شود در یک رستوران کار می کرده و ایام را می گذرانده است.

با مشکلات و گرفتاری های بسیار رستوران تعطیل می شود و علیپور در سال ۱۳۵۵ تهران را برای کار انتخاب می کند. بهتر است بقیه ماجرا را از

زبان خودش بخوانیم. "من در سال ۱۳۲۷ در لاهیجان متولد شدم و از همان زمان همیشه بدنبال راهی برای فرار از فقر و شرایط آن روز بودم. مدتی با خودم کلنجار رفتم. پس از تعطیلی رستوران راه تهران را در پیش گرفتم. وقتی به تهران رسیدم با یک تومان خودم را به نازی آباد رساندم و در یک ساندویچی مشغول بکار شدم. مدتی گذشت و در همان جا یک آشنا پیدا کردم و او به من عکاسی کردن را به جای ساندویچی پیشنهاد داد. آن هم در میدان آزادی. من قبول کردم و با پس اندازی که داشتم یک دستگاه دوربین ریکو خریدم و عکاسی را از مردم با نمایی از میدان شروع کردم. اکنون از آن زمان بیش از سی سال می گذرد و در این مدت آدم های مختلفی در مقابل دوربین من قرار گرفته اند. از هنرمندان و چهره های معروف گرفته تا کارگران و آدم های فقیر. عکس همه آنها را دارم !" این پیرمرد اکنون با دوربین قدیمی خود نان آور خانواده است و تنها یک آرزو دارد و می خواهد روزی به کربلا مشرف شود.

عکاس های میدان آزادی طی چند سال اخیر با کاهش فعالیت مواجه شده اند. آنها یکی از این عوامل را ورود و گسترش دوربین های دیجیتالی می دانند. همین عکاس های قدیمی تا پیش از این روزی بیست نفر را در مقابل لنز دوربینشان می نشاندند و با یک تزئین ساده مثل موتور سیکلت، عینک آفتابی، کاپشن خلبانی و دسته گل عکس مردم را با نمایی از برج می گرفتند اما این روزها به سختی مشتریانشان از مرز ۴-۵ نفر تجاوز می کند. با این حال از کارکردنشان در میدان راضی هستند اگرچه گلایه هایی هم دارند.

- سه دهه عجیب

اگر گشتی در میدان بزنید و دور و بر آن را خوب وارسی کنید عکاس های دیگری را می توانید ببینید که در زیر تیغ آفتاب تابستان ۸۶ ایام را با دوربین و نگاتیو می گذرانند و خم به ابرو نمی آورند. یکی از این آدم ها "مهدی فدایی" است. او کارش را از سال ۵۱ شروع کرده و به گفته خودش سه دهه عجیب را پشت سر گذاشته است. شانس او در این است که خانواده اش نیز با عکاسی آشنا بودند و او چندان با این حرفه غریبه نبوده و نیست و توانسته خیلی زود گلیمش را از آب بیرون بکشد و پیشرفت کند. اما با همه این حرف ها ناچار است از ابتدای روز تا پاسی از شب در اینجا کار کند و عکس بگیرد، یعنی از هفت و هشت صبح تا ۱۰ شب. فدایی با اینکه بیش از سی سال از عمر خود را در کنار میدان آزادی گذرانده اما همچنان خندان و پر انرژی به کارش ادامه می دهد.

اولین کارهای این عکاس ها در ابتدا با استفاده از سیستم های فلورایدی گرفته می شد که در زمان چاپ و ظهور بسیار خوب عمل می کرد و عکس کمتر از یک دقیقه به دست مشتری می رسید. کاسبی هم به لطف همین تکنیک از رونق خوبی برخوردار بود. با قدیمی شدن این سیستم ها و ورود تجهیزات و آتلیه های مجهز، کار و بار عکاس های فلوراید کداک میدان هم با آن عجین شد و عکس های گرفته شده با شیوه مدرن تری به دست مشتریان می رسید، البته در قبال ارائه قبض و ظرف چند ساعت!

عکاس های دور و بر میدان آزادی در این چند دهه فعالیت ابتکارات و خلاقیت هایی هم داشتند. یکی از این روش ها نوردهی چند مقطعی است. خیلی از آنها به تکنیک های مرسوم آشنا نیستند و چیزی ازin-fill کردن نمی دانند اما به این شناخت رسیده اند که باید زیر تابش تند آفتاب فلاش بزنند تا عکس سیاه نشود.

آن طور که فهمیدم بعضی از آنها با تهیه دستگاههای چاپ کوچک خودشان کار ظهور نگاتیوهای گرفته شده را انجام داده و در حضور مشتری آن را چاپ می کنند و تحویل می دهند. جالب اینجاست که بعضی از آنها به سبب بالا بودن هزینه عکاسی آنالوگ و گران تمام شدن آن به سمت دیجیتال روی آورده اند و با خرید دوربین های ۴ و ۶ مگاپیکسلی سعی دارند تنوع و کیفیت کارشان را به صورت دیجیتالی بهبود ببخشند.

- پشتوانه

عکاس های میدان آزادی با اینکه به شرایط و محیط کاری خود عادت کرده اند اما همچنان با مشکلات و تنگناهای بسیاری دست و پنجه نرم می کنند. خیلی از آنها تنها همین یک شغل را دارند. این عکاس های فراموش شده سالهاست که به صورت اختیاری تسهیلاتی را از سوی سازمان های حمایتی و تامین اجتماعی آن هم به صورت اختیاری دریافت می کنند، اما بعد از مدتی باید با دست خودشان بازنشسته شده و از روی اجبار تن به خانه نشینی دهند.

"عبدا... جلیلی" در این باره می گوید: " از سال ۵۴ به اینجا آمدم و مشغول کار شدم. در اینجا بیشتر عکاس ها با هم رابطه فامیلی دارند و قوم و خویش هستند و از این رو همدیگر را می شناسند و تاکنون هم جابجایی بین آنها صورت نگرفته است." جلیلی در ادامه حرف هایش می گوید: "آنقدر کادر عکسم را با برج و میدان بسته ام که دیگر خسته شدم ولی چاره ای جز کار کردن ندارم. در اینجا همه عکاس ها یا خودشان پیگیر کارهای بیمه ای بوده اند یا اینکه از آن صرف نظر کرده اند. در هر دو صورت با مشکلات بسیاری مواجه هستیم و از این رو دستمان هم برای کار کردن بیشتر بسته می شود. خب هر کدام از ما یک مقدار مشخصی توانایی داریم و طبیعی است که نمی توانیم بیش از آن انرژی صرف کنیم که در غیر این صورت زود فرسوده خواهیم شد".

از بیست و چند عکاس میدان تنها هشت تا ۱۰ نفر از آنها امروز کار خودشان را ادامه می دهند و بقیه یا بازنشسته شده اند یا از کار دست کشیده اند.

متاسفانه از ابتدای فعالیت عکاس های میدان آزادی هیچگونه امکانات خدماتی و حمایتی شامل حالشان نبوده و هنوز سازمان ، ارگان یا تشکل خاصی متولی امر ساماندهی و تامین آتیه آنها نشده است. آن طور که خود آنها می گویند چند سال پیش فرهنگسرای ارسباران تصمیم به ساماندهی و منسجم کردن کار عکاس های دور میدان می کند و با ارائه کارت شناسایی و لباس مشخص این مسئله را پیگیر می شود. اما خیلی زود این موضوع در پس همه انتقادات بالادستی و کم کاری های مرسوم در سیستم های فرهنگی به فراموشی سپرده می شود و وضع به حالت اول خود باز می گردد. شهرداری هم چندان از کار و بار این آدم ها حمایت نکرده و بعضا ابزارشان را به سبب سد معبر مصادره کرده است.

طرح مرمت و بازسازی میدان آزادی و تخریب بافت قدیمی آن، این روزها بازار عکاس ها را هم حسابی کساد کرده و عملا خلل بزرگی را در کادر تصویرشان ایجاد کرده است. با این وضعیت احساس می شود معتبرترین عکاس های میدانی ایران واقعا روبه فراموشی و انزوا می روند. برای حفظ این اصالت ها لازم است سازمان های متولی در امور فرهنگی و شهری و بخصوص انجمن عکاسان ایران و شهرداری تهران پیش قدم شوند و دست یاری خودشان را بسوی عکاس های گمنام میدان آزادی دراز کنند.

منبع : روزنامه مردم سالاری

http://vista.ir/?view=article&id=269838

vista.ir
Online Classified Service

عکاس‌ها در دوربین عکاس‌ها

نمایشگاه «عکاسانه» که می‌شود در آن ۱۲۰ عکس متفاوت را دید موضوع امروز گزارش ۱۶+۸ است.

اگر اهل عکس و عکاسی باشید، می‌دانید که شکار لحظه، سوژه، نوع نگاه به سوژه، زاویه‌بندی و نورپردازی، عنصرهای مهمی در این هنر هستند. پس اگر می‌خواهید همه اینها را یک‌جا ببینید، وقت را از دست ندهید.

این روزها عده ای از بهترین عکاس‌های ایران به مناسبت چهاردهمین سال تأسیس خانه عکاسان کارهایشان را به نمایش گذاشته‌اند.

گزارشگر ۸+۱۶ خوب می‌داند که به نمایشگاهی آمده که سوژه‌اش خیلی متفاوت و جالب است. عکاس‌ها رفته‌اند سراغ دیگر عکاس‌ها و از آنها عکس گرفته‌اند. حتی بعضی‌هایشان هم توی آینه از خودشان عکس گرفته اند.گزارشگر با دیدن ۱۲۰ عکس که همگی یک سوژه داشته‌اند، اما هنرمندها متفاوت به آن نگاه کرده‌اند، هیجان‌زده می‌شود و می‌فهمد خلاقیت اصل مهمی در همه هنرهاست. او می‌بیند که سوژه‌ها در قالب‌های مختلفی شکار شده‌اند و همه نوع عکسی در این نمایشگاه وجود دارد، عکس طبیعت، عکس خبری، عکس هنری، عکس اجتماعی و... و گزارشگر بازدید خود را شروع می‌کند.

یکی از جالب‌ترین عکس‌هایی که او می‌بیند، عکس افرادی است که با گوشی‌های موبایلشان دور تا دور رئیس جمهور را گرفته‌اند و پسر بچه‌ای نزدیک‌تر از همه دارد از آقای احمدی نژاد عکس می گیرد.گزارشگر همچنین عکاسی را می بیندکه دارد با هیجان عکسی را که گرفته به دیگران نشان می‌دهد. او عکس‌های غمگینانه هم می‌بیند، مثلاً عکاسی را می‌بیند که در بستر بیماری دوربینش را گذاشته کنار دستش، یا جانبازی را که یک پا ندارد و در حال عکاسی است. او با خودش فکر می‌کند که اگر او عکاس بود چطور به این سوژه فکر می‌کرد؟ آیا می‌توانست متفاوت فکر کند یا نه؟

و بازدید او همچنان ادامه پیدا می‌کند. گزارشگر، عکاسی را می‌بیند که در آتلیه‌اش مشغول کار است. عکاس‌هایی را می‌بیند که رو به گزارشگر ۸+۱۶ ایستاده‌اند و انگار دارند از او عکس می‌گیرند. عکاس- غواصی را در کف اقیانوس می‌بیند و با خودش می‌گوید کاش دیگران هم اینجا بودند. او در این نمایشگاه واقعا خیلی چیزها را یاد می‌گیرد؛ انگار که یک دوره کلاس رفته باشد. او می داند که مطالعه بصری نوعی از مطالعه است که به آدم‌ها دید و فکر می‌دهد. پس اگر شما هم دوست دارید تا۳۰ مهرماه فرصت دارید به خانه عکاسان، که در خیابان حافظ، نبش سمیه است، سری بزنید؛ چون هم می توانید با انواع عکاسی و زاویه بندی آشنا شوید، هم یک نمایشگاه هنری را ببینید.

تهمینه حدادی

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=120441

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی

سالها قبل از اینکه عکاسی اختراع شود اساس کار دوربین عکاسی وجود داشت. یک دانشمند مسلمان به نام ابن هیثم در قرن پنجم هجری / یازدم میلادی وسیله ای را به نام جعبه تاریک در مشاهده کسوف استفاده کرده بود.اتاقک تاریک، عبارت بود از جعبه یا اتاقکی که فقط بر روی یکی از سطوح آن روزنه ای ریز، وجود داشت. عبور نور از این روزنه باعث میشد که تصویری نسبتا واضح اما به صورت وارونه در سطح مقابل آن تشکیل شود.

این وسیله، طی جنگهای صلیبی به اروپا راه یافت. لئوناردو داوینچی نقاش و نابغه قرن شانزدهم، در یادداشتهای خود خواص اتاقک تاریک را شرح داده است. هم چنین وی آن را کامرا آبسکورا (Camera Obscura) و روزنه ریز آن را نیز پین هول (Pine Hole) نامید.

این وسیله به شدت مورد توجه نقاشان قرار گرفت و تمامی نقاشان بخصوص نقاشان ایتالیایی قرن شانزدهم از آن برای طراحی دقیق منظره ها و ملاحضه دورنمایی صحیح استفاده می کردند، به این ترتیب که کاغذی را بر روی سطح مقابل روزنه قرار می دادند و تصویر شکل گرفته را ترسیم می کردند.

در حدود سال ۱۵۰۵ میلادی نیز ژرم کاردان (Jerome Cardan) ریاضی دان ایتالیایی یک عدسی محدب بر روزنه اتاقک تاریک نصب کرد، این کار باعث شد تا تصویر وضوح بیشتری پیدا کند.

اما سیاه شدن املاح نقره در اثر تابش نور به وسیله شیمیدان آلمانی ، شولتز(Schulze) وبه طور اتفاقی کشف شد. ماجرا از این قرار بود که روزی وقتی شولتز وارد آزمایشگاه شد، متوجه شد برگ درختی بر روی کاغذی که به نیترات نقره و آهک آغشته بود افتاده، بعد از اینکه برگ را از روی کاغذ برداشت متوجه شد که قسمتی که برگ روی آن بوده مثل سایر بخش های کاغذ سیاه نشده است.

این پدیده باعث آغاز فعالیتهای جدیدی برای شناسایی مواد حساس به نور شد.

و اینکه در سال ۱۸۱۹ سرجان هرشل(Sir John Fedric William Herschel) انگلیسی محلول ثبوت را کشف کرد. ماده ای که هرشل به عنوان ماده ثابت کننده تصویر معرفی کرد هیپوسولفیت دوسود نام داشت. کار مهم دیگری که هرشل انجام داد به کاربردن الفاظ منفی (Negative) و مثبت (Positive) درمورد تصاویر بود.

تا اینکه سرانجام بین سالهای ۱۸۲۲ و ۱۸۲۶ یک مخترع فرانسوی به نام نیسفور نی پیس (Joseph Nicephore Niepce) توانست اولین عکس دنیا را ثبت کند.

وی این عکس را در املاک شخصی خود واقع در دهکده ای به نام سن لودووارن در چند کیلومتری شالن سورسن تهیه کرد.

نی پیس در واقع برای اولین بار مواد حساس را در اتاقک تاریک به کار برد. عکسی که وی تهیه کرد حدود ۸ ساعت بوسیله خورشید نور دیده بود.

وی این روش را هلیوگرافی (Heliography) یا ترسیم بوسیله خورشید نامید.

نی پیس در سال ۱۸۲۹ با یک فرانسوی دیگر به نام لویی ژاک مانده داگر (Louis Jacques Mande Daguerre) آشنا شد. اگر نقاش مرفه و صاحب گالری در پاریس بود و ضمنا تجربه های با ارزشی نیز در زمینه عدسیها و جعبه تاریک داشت.

پس از مرگ نی ئپس ، داگر کار وی را ادامه داد و او پس از چند سال روشی را ابداع کرد که آن را (داگرئوتیپ) نامید.

- داگر و نی پیس:

سالها بعد کلمه فتوگرافی که بوسیله سرجان هرشل و از ترکیب دو کلمه یونانی فتوس (Photo) به معنی نور و گرافوس (graphein) به معنای رسم کردن ابداع شده بود جای آن را گرفت.

در آن زمان عکاسی برای مردم سحر و جادو تلقی می شد تا جایی که تصاویر به دست آمده را آینه حافظه دار نامیده بودند.

در سال ۱۸۳۸ شیمیدان انگلیسی به نام ویلیام هنری فوکس تالبوت (William Henry Fox Talbot) با تهیه تصویر نگاتیو در ابعاد کوچکتر ، بزرگسازی تصویر و به دست آوردن تصویر پوزتیو یا مثبت دو مرحله اصلی را در ظهور عکس تکمیل کرد.

قبل از این عکاسان مجبور بودند سطح حساس را به اندازه شی مورد نظر بسازند. (فرض کنید اگر قرار بود از یک فیل عکس بگیرند چه دوربینی با چه اندازه ای می خواستند!!)

در آن زمان برای گرفتن عکس مدت و هزینه زیادی صرف میشد .لابراتوارها سیار بودند و حمل و نقل شیشه ها (که عکس ها روی آنها ظهور میشد) بسیار سخت بود.

از طرفی سوزه باید در طول زمان گرفته شدن عکس بدون حرکت میماند! که برای سوژه های جاندار مثل انسان از آپولو (وسیله ای برای شکنجه انسان) استفاده میکردند. با اختراع امولسیون تر یا کلودیون این زمان به ۲-۳ ثانیه تقلیل یافت. بعدها با اختراع امولسیون ژلاتین دار یا امولسیون خشک توسط ریچارد مادوکس (Richard Maddox) این زمان به ۱/۲۵ ثانیه کاهش پیدا کرد.

و اما اشخاص زیادی برای ارتقاء عکاسی تلاش کردند که یکی از معروفترین این افراد جرج ایستمن (George Eastman) بود که تلاش کرد تا عکاسی را در اختیار همگان قرار دهد وی هم چنین بنیانگذار موسسه کداک است.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239442

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی

- انواع دوربین

با وجود اختلاف و تنوع ظاهری، دوربین‌ها را از لحاظ نگاتیفی که به دست می‌آید می‌توان به سه دسته اصلی و مشخصی تقسیم کرد:

۱) دوربین های ۳۵ میلی متری

در تمام انواع این گروه، از فیلمی که از ابتداء برای مصرف فیلمبرداری سینمایی ساخته شده بود استفاده می‌شود. این فیلم که در دو طرف آن سوراخ‌هایی وجود دارد دارای ۳۵ میلی‌متر عرض است و تصویری که روی آنها گرفته می شود به ابعاد ۳۶در ۲۴ میلی‌متر می‌باشد که بعداً به

اندازه‌های دلخواه قابل بزرگ شدن است. (این عمل که آگراندیسمان نامیده می‌شود در بحث تاریک خانه مفصلاً خواهد آمد).

در بعضی از انواع این دوربین‌ها، که خیلی نادرند، ابعاد تصویر ۲۴در۲۴ میلی متر می باشد. مانند دوربین «روبوت».

فیلمهای ۳۵ میلیمتری در محفظه فلزی یا پلاستیکی به نام کاست قرار دارد و سر آن به اندازه ۱۰ سانتی متر بیرون از کاست بوده و برای اتصال به قرقره خالی دوربین مورد استفاده قرار می گیرد. چون فیلم در کاست بدون روپوش و محافظ است لذا پس از خاتمه عکسبرداری باید آن را دوباره به داخل کاست کشید و سپس در دوربین را باز کرد. در صورتیکه در انواع دیگر فیلمها به این عمل حاجت نیست و چون فیلم با یک نوار کاغذی محافظت می‌گردد لذا در خاتمه کار همه فیلم و کاغذ به قرقره دوم پیچیده و می‌توان آن را از دوربین بیرون آورد.

فیلمهای ۳۵ میلی متری را در دو اندازه ۲۰ و ۳۶ عکسی بریده و داخل کاست قرار می‌دهند و باید در موقع خرید به این موضوع توجه داشت و نسبت به مقدار احتمالی مصرف، نوع متناسب آن را انتخاب کرد. زیرا فیلم پس از عکسبرداری هر چه زودتر ظاهرشود دارای نتیجه بهتری خواهد بود.

بهترین طرز نگهداری این فیلمها پس از ظهور، بریدن آنها به قطعات ۶ عکسی و قرار دادن هر قطعه در میان پاکت‌های مخصوصی است که از کاغذ مومی برای همین منظور ساخته می‌شود. همچنین دفترچه‌هایی که به شکل آلبوم صفحه گرامافون بوده و هر یک دارای ۱۰۰ ورق است برای این کار وجود دارد که جمعاً می‌توان در هر آلبوم ۶۰۰ تصویر را نگاهداری کرد. در این آلبومها فیلم از گرد و خاک و دست‌خوردگی محفوظ است و در مراجعات بعدی برای پیدا کردن نگاتیف‌ها می‌توان آنها را از پشت کاغذ دید و انتخاب کرد. فیلمهای ۳۵ میلی متری را ابداً تک تک نباید برید.

دوربینهای ۳۵ میلی‌متری به علت کوچکی و سبکی برای عکسبرداری های سریع و زیاد به سایر انواع ترجیح دارد. یکی دیگر از محسنات این دوربین‌ها امکان گرفتن ۳۶ عکس با یک حلقه فیلم است که بدون نگرانی از تمام شدن فیلم و صرفه جویی در مصرف آن می‌توان عکس های متعدد از یک موضوع معین گرفت و بعد بهترین آنها را انتخاب کرد.

این نکته را فراموش نباید کرد که برای به دست آوردن تصاویر جالب و خوب از هر موضوع از زوایای متعدد و با حالات گوناگون لازم است چندین عکس گرفت و هیچ وقت به یک تصویر نباید اکتفا کرد. زیرا به این ترتیب هم عکسهای بهتر و جالب‌تر بدست می‌آید و هم حلقه فیلم زودتر تمام شده و به ظهور می‌رسد.

مزیت دیگر دوربین های ۳۵ میلی متری قابل تعویض بودن ابژکتیف آنهاست (در مبحث ابژکتیف‌ها توضیح داده خواهد شد) که در انواع دیگر کمتر امکان پذیر می‌باشد.

در سالهای اخیر اکثر کارخانه‌ها قسمت اعظم محصول خود را اختصاص به دوربین‌های ۳۵ میلی متری داده‌اند و برای هر بودجه‌ای، از انواع خیلی ارزان تا گران قیمت کنندگان نیز تمایل بیشتری به آنها نشان می‌دهند.

۲) دوربین های ۶در۶ و ۹در۶

در این نوع چون عرض تصویری که گرفته می شود ۶ سانتی متر می باشد لذا از فیلم واحدی استفاده می‌گردد که آن را رل فیلم می‌نامند. به علت ثابت بودن طول نوار فیلم در نوع ۶در۶ دوازده عکس و در نوع ۹در۶ هشت عکس به دست می‌آید. چون این فیلمها با یک نوار کاغذ سیاه پیچیده و محافظت می‌گردد لذا پس از خاتمه عکسبرداری احتیاجی به برگشت ندارد و می‌توان آن را از دوربین بیرون آورد.

علاوه بر دو نوع فوق در دوربین های ۴٫۵×۶ که چندان متداول نیست، نیز از همین حلقه فیلمها استفاده می‌شود که در آنها ۱۶ عکس می‌گیرد.

مدتی است که توجه و علاقه عکاسان به نوع ۶×۶ بیشتر شده و به همین علت کارخانه‌های دوربین سازی نیز در تهیه انواع مختلف آن می‌کوشند.

اکثر دوربین های ۶×۹ که سابقاً متداول بوده امروز به کلی متروک شده است و فقط مدلهای محدودی ساخته می‌شود.

مزیت عمده این نوع، بزرگی نگاتیف آنهاست که آگراندیسمان های بزرگتری را به راحتی و خوبی امکان پذیر می دارد. از طرف دیگر نگهداری این نگاتیف‌ها آسانتر و خطر خرابی و خراش برداشتن و لکه دار شدن آنها کمتر است.

برای محافظت نگاتیف های ۶×۶ و ۶×۹ آنها را تک تک بریده و هر یک را در پاکتی از کاغذ مومی و یا آلبوم صد صفحه ای از همین کاغذ می‌توان نگاهداشت.

در دو طرف قرقره رل فیلم شیاری وجود دارد که به گیره دوربین اتصال پیدا می کند و چون گیره های مزبور در انواع مختلف دوربین‌ها، در دو اندازه کوچک و بزرگ ساخته می شود لذا قرقره های فیلم را در دو نوع متفاوت می‌سازند و برای تمایز آنها از یکدیگر عدد ۱۲۰ را برای شیارهای پهن و ۶۲۰ را برای شیارهای باریک تعیین کرده‌اند که حتماً در موقع خرید فیلم باید به آن توجه داشت.

۳) دوربین‌های ۱۲در۹ بزرگتر

به طوری که گفته شد دو دسته قبلی به علت کوچکی و سبکی قدرت عمل و تحرک بیشتری در عکسبرداری داشته و برای آماتورها مناسب تر و عملی تر است.

چون عکاسی با دوربین های بزرگ حتماً روی پایه محکم باید انجام گیرد لذا امکان استفاده از آنها در همه جا میسر نیست. اما چون نگاتیف آنها به حد قابل ملاحظه‌ای بزرگ است لذا می‌توان براحتی رتوش‌های دقیق و خوب روی آن به عمل آورد.

برای عکس برداری با دوربین های بزرگ از شیشه یا فیلم تخت استفاده می شود و چون فیلم دارای مزایای سبکی وزن و مصونیت از شکستن است لذا روزبروز مصرف شیشه کم می‌گردد. [۴۵]

تمام دوربین های عکاسی را به هر شکل و اندازه ای که باشند می توان در دو نوع ساده و رفلکس طبقه بندی کرد :

▪ دوربین‌هایی که دریچه یا پنجره دید (ویزر) دارند و برای تعیین کادر عکس از این دریچه استفاده می شود.

▪ دوربین‌هایی که دارای شیشه تاری هستند که تصویر اشیاء بر روی آن منعکس می گردد و به همین مناسبت آنها را رفلکس می‌گویند.

در نام این دوربین‌ها اکثراً از کلمهٔ فلکس استفاده می شود. مانند :

رولیفلکس ـ ایکوفلکس ـ کنتا فلکس ـ فلکسیلت و غیره و بالاخره آخرین تقسیم را در نوع اخیر می توان به عمل آورد :

ـ رفلکس های دو ابژکتیف مانند رولیفلکس که در آنها بدنهٔ دوربین از دو قسمت کاملاً مجزا تشکیل یافته است ، یک ابژکتیف مخصوص انعکاس تصویر به روی شیشه تار بوده و دیگری اختصاص به گرفتن عکس دارد.

از این نوع بیشتر در اندازه ۶در۶ ساخته می شود که راحتترین دوربین‌ها از لحاظ عمل هستند زیرا در روی شیشه تار تصویر عیناً به همان شکل و اندازه‌ای که بر روی فیلم ثبت خواهد شد دیده می‌شود.

ـ رفلکس‌های یک ابژکتیف مانند کنتا فلکس که فقط دارای یک ابژکتیف اصلی هستند و در فاصله میان آن و فیلم آیینه ای واقع شده که تصویر را به وسیله یک منشور بر روی شیشه تار منعکس می سازد. اغلب این سیستم در دوربین های ۳۵ وجود دارد.

بدینجا تقسیمات اساسی انواع مختلف دوربین‌ها خاتمه می‌یابد، ولی از نقطه نظر ساختمان و تجهیزات به قدری تنوع زیاد در میان دوربین ها وجود دارد که شمردن یک یک آنها امکان ندارد . هر کس نسبت به نوع کار و استفاده‌ی شخصی خود بهتر است دوربین متناسبی را انتخاب کند و به طرز کار آن کاملاً مسلط گردد.

اما در هر حال نباید فراموش کرد که یک تصویر جالب و پر ارزش فقط حاصل عمل دستگاه بی‌روحی نمی‌تواند باشد. معمولاً اشخاص بی اطلاع و کوته فکر با دیدن عکس جالبی می‌گویند: «حتماً دوربینش عالی بوده» و یا می‌پرسند: «با چه دوربینی گرفته شد؟»

این بدان ماند که : در برابر یک مجسمه‌ی گرانبها بگویند: سنگش عالی است و یا بپرسند با چه چکشی آنرا تراشیده‌اند؟

ـ با دیدن یک تابلوی نفیس نقاشی گفته شود : رنگهایش ساخت کدام کارخانه است؟ و یا فرچه‌هایش فوق‌العاده بود.

ـ با شنیدن آهنگی که از زیردست و پنجه‌ی نابغه‌یی بیرون می‌آید سئوال شود سازش چه مارکی دارد این چنین عالی و دلنشین است.

ـ پس از خواندن قطعه شعر دلپذیری گفته شود کاغذ و قلمش اعجاز کرده.

بی آنکه نام مجسمه ساز ، نقاش ، موسیقی دان و یا شاعر را بپرسند.

این عکاس هنرمند است که با داشتن اطلاعات فنی کامل و کافی ، با بکار بردن ذوق و استعداد و هنر و فکر و بالاخره با درآمیختن همه‌ی آنها با روح و احساسات خود یک اثر قیمتی خلق می کند نه دوربین اتوماتیک و گران قیمت او.

منبع : مجله هنر و مردم

http://vista.ir/?view=article&id=358081

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی

برای رسیدن به مقصود وسیله کار خود را خوب بشناسید و با اعمال آن دقیقاً آشنا شوید.

چشم دوربین می‌نگرد. کلید فشرده می‌شود، و ... صدایی به گوش می‌رسد: صدایی خشک و فلزی. دریچه باز و بسته می‌گردد. در یک صدم ثانیه . و شاید در یک هزارم آن. ... و تصویر ثبت می‌شود. اینست عکاسی ...

آن عده از خوانندگان که مسلط به زبانهای خارجی هستند برای آموختن عکاسی منابع فراوانی در دسترس دارند ولی هدف ما از تحریر این رشته مقالات آشنا ساختن کلیه خوانندگان با فن عکاسی است. از اینروست که در ادای توضیحات تا سرحد امکان به سادگی توجه گردیده و از به کار بردن لغات و کلمات علمی مشکل خودداری خواهد شد. گو اینکه این روش دلیل عمیق نبودن مطالب و بی‌ارزش بودن نوشته‌ها نمی‌تواند باشد.

ضمناً بطوریکه یک بار نیز در آغاز مطلب گفته شد چنانچه اشکالی در عکاسی برایتان پیش آید و یا به توضیحات بیشتری نیازمند باشید به ما بنویسید و در همین صفحات پاسخ آن را بخوانید.

شرط اول موفقیت در سفری که امروز با هم آن را آغاز می‌کنیم شناختن دستگاهی است که وسیله این مسافرت و همیشه مونس و همراه ما خواهد بود. ظرف ۱۴۰ سالی که از اختراع عکاسی می گذرد پیوسته تغییرات و تحولاتی در ساختمان دوربین به عمل آمده و مخصوصاً در سالهای آخیر با سرعتی که دنیای اختراعات به خود گرفته، این تغییرات نیز سریع‌تر انجام می گیرد. نگاهی به ویترین مغازه‌ها تعدادی از انواع مختلف

دوربین‌ها را به شما نشان خواهد داد و باید دانست که در تمام دنیا صدها نوع دیگر نیز موجود است. اما با وجود چنین تنوعی، در حقیقت اختلاف مهمی در میان آنها نیست و اساس ساختمان از روز اول اختراع همان است که بوده.

▪ اطاقک تاریک

بطوریکه قبلاً نیز اشاره شد در همین اطاقک تاریک بود که موفق به دیدن تصاویر اشیاء گردیدند و برای ثبت آن کوشیدند.

▪ عدسی یا ابژکتیف

اگر در وسط یکی از دیواره‌های جعبه مقوایی سوراخ ریزی با نوک سوزن ایجاد کرده و دیواره مقابل را بردارید و به جای آن یک شیشه‌ی تار قرار دهید مشاهده خواهید کرد که تصویر اشیایی که در برابر دیواره سوراخ شده واقع می‌شود بر روی شیشه‌ی تار به وجود می‌آید.

حال اگر این سوراخ ریز باشد تصویر تا حدی واضح ولی بسیار تیره و تاریک است و اگر برای عبور نور بیشتر و ایجاد تصویر

روشن تر سوراخ را گشادتر کنید وضوح آن به کلی از بین خواهد رفت! برای به دست آوردن تصویری که کاملاً واضح و در عین حال روشن باشد کافی است یک عدسی محدب (ذره بین) در مقابل سوراخ قرار دهید.

این ذره بین یک عدسی یا ابژکتیف ساده و ابتدائی است که برای کارهای دقیق و ظریف کفایت نمی کند و لازم است تعداد بیشتری عدسی های مختلف با هم ترکیب گردد تا بتواند خالی از نواقص و معایب باشد (در بحث ابژکتیف مفصلاً توضیح داده خواهد شد.)

▪ شاتر یا اوبتوراتور

پس از اینکه با قرار دادن عدسی تصویر واضح و روشنی به دست آمد لازم است مانعی نیز در پشت آن باشد تا در مواقع لزوم و به مدت لازم باز و بسته گردد. زیرا بدون چنین مانعی به طور دائم نور به داخل دوربین راه خواهد یافت و پیش از اینکه امکان گرفتن تصویر باشد صفحه حساس (فیلم یا شیشه) را سیاه خواهد کرد.

این پرده که بعداً توضیح بیشتری درباره آن خواهد آمد شاتر یا اوبتوراتور نام دارد و به وسیله دگمه‌ای که آن را دکلانشور می‌گویند و در روی بدنه دوربین قرار گرفته به حرکت در می‌آید.

دستگاه بسیار ظریف و دقیقی که شباهت زیادی به ساختمان داخل ساعت دارد زمان عمل آن را تنظیم می‌کند.

▪ دیافراگم

علاوه بر پرده فوق برای کنترل مقدار نوری که از عدسی می گذرد پرده دیگری به نام دیافراگم وجود دارد که از صفحات نازک فلزی ساخته شده و مانند مردمک چشم ، به شکل دایره ، کوچک و بزرگ می‌گردد و با این عمل نور کمتر یا بیشتری را به داخل دوربین راه می‌دهد.

به خاطر داشته باشید که کار دیافراگم فقط این نیست و نتایج مهمتری از عمل آن گرفته می شود که در موقع خود شرح داده‌خواهد شد .

▪ وسیله تنظیم و تطبیق دوربین نسبت به فاصله لازم!

اگر توجه کرده باشید وقتی به نقطه‌ای نگاه می‌کنید فقط آنجا را واضح می بینید و اشیایی که در فاصله های نزدیک‌تر و یا دورتر قرار دارند محو و به شکل شبحی به نظر می رسد و اگر نگاهتان را به جای دیگر متوجه سازید عدسی چشم تغییر حالت می‌دهد تا نقطه جدید وضوح پیدا کند و این مطابقت به وسیله کم و زیاد شدن تحدب عدسی چشم انجام می‌گیرد.

در دوربین عکاسی نیز نظیر همین وضع وجود دارد ، یعنی عدسی آن نسبت به فاصله موجود در میان دوربین و نقطه مورد نظر باید تنظیم و تطبیق گردد تا تصویر واضحی از آن حاصل شود. این عمل به وسیله پس و پیش رفتن عدسی و تغییر فاصله آن با سطح فیلم یا شیشه انجام می‌گیرد.

▪ دریچه دید یا ویزور

برای اینکه معلوم شود چه فضایی در داخل میدان دید عدسی قرار دارد و عکس آن گرفته می‌شود دریچه یا پنجره کوچکی در دوربینها تهیه می شود که آن را ویزور یا ویوفایندر می‌گویند.

وقتی از این پنجره نگاه کنید آنچه که در داخل کادر دیده می شود همان است که بر روی صفحه حساس همان دوربین منعکس و ثبت می‌گردد.

دوربین هر قدر کوچک و بزرگ بوده و هر شکلی به خود گیرد تشکیلات اساسی آن همین‌هاست. عمل و نتایج آنها نیز یکسان می‌باشد. اما باید توجه داشت که طرز به کار انداختن همین دستگاههای مشابه در دوربین های مختلف بسیار متفاوت است و به علت ظرافت و دقت فراوانی که در ساختمان آنها به کار می رود کوچکترین بی دقتی کافی است ضایعات سنگین وارد آورد. مخصوصاً در دوربین های دقیق و گران قیمت که ساختمان آنها کاملتر و پیچیده‌تر است این امکان بیشتر می‌باشد. به همین دلیل پیش از مطالعه دقیق دفترچه راهنمای هر دوربین و آشنایی کافی با طرز عمل آن دست به کار نشوید، برای حصول نتیجه عالی امکانات هر دستگاه را باید کاملاً فرا گرفت .

دوربین خود را به کسی امانت ندهید و دوربین دیگری را عاریه نگیرید در صورت مشاهده کوچکترین بی نظمی در کار یکی از قسمتها بدون دستکاری آن را به متخصص مطمئن بسپارید و خود هیچ وقت به باز کردن دستگاههای مختلف مخصوصاً اپژ کتیف اقدام نکنید.

منبع : مجله هنر و مردم

http://vista.ir/?view=article&id=358086

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی ـ معماری

برای درک بهتر عکاسی معماری، بیش از هر چیزی باید به‌خاطر بیاوریم که در ترکیب‌های میان‌رشته‌ای، مفاهیم تازه‌ای تولید میشوند که الزاماً جمع بین دو مؤلفه قبلی نیستند. عکاسی معماری، نه عکاسی است و نه معماری. در عین حال ترکیب درهم تنیده‌ای از معماری و عکاسی نیز هست. اما این اشتراک وجود دارد که این ترکیب هم، جز با شناخت و تسلط کامل بر اجزاء آن، به سرانجام مطلوب نمی‌رسد. همچنین همیشه این تمایل وجود دارد که این همنشینی به چند زیرمجموعه کوچکتر و مستقل-تر نیز تقسیم شود؛ عکاسی از معماری، عکاسی برای معماری و عکاسی معماری. هر کدام از این گونه-ها، هدف، تفکر و شیوه‌ای مخصوص به خود دارند. گاهی دوربین به سمت یک اثر معمارانه نشانه می-رود. گاهی به سمت معمار و تفکرات هنرمندانه او و گاهی به جریان فرضی حیات در یک مجموعه‌ی معمارانه. گاهی دوربین به ملاحظه احجام، سطوح و خطوط معماری می‌پردازد، گاهی به جان جان بنا. گاهی عکس وسیله و محل گذری است برای دسترسی به یک هدف معمارانه و گاه زبان گویای معمار است که پرده از اسرار پنهان معماری برمیدارد.

http://vista.ir/?view=article&id=366600

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی ، توانمندترین هنر دنیای امروز

تحولات در دنیای امروز به قدری سریع و پی در پی به وقوع می پیوندند که برای درک عمیق هر پدیده ایی پیوسته مجال از کف می رود. هنوز وضعیت قبلی مورد برسی و تحلیل قرار نگرفته است که تغیرات جدیدی پدیدار می شوند و انسان را سر در گم می سازند. شاید بیماری شایع سطحی نگری که گریبان انسان امروزی را گرفته است خود عکس العمل بشر در برابر این همه سردرگمی باشد.

این وضعیت دنیای وانفسای امروز را بیش از هر زمان دیگری برای عکاسی کردن محیا نموده است. شاید به جرأت بتوان گفت هیچ یک از ابزارهای هنری حتی ادبیات و سینما به اندازه عکاسی قابلیت بازتاب این دنیای پرتحول را در یک سطح وسیع ندارند و چه بسا ممکن است این فرصت برای دوربین بدستان نیز پایدار نباشد . زمانیکه اربابان تکنولوژی به آرزوی خود برسند و موفق شوند مردم دنیا را یکدست نمایند و تعداد انسان سنتی را بر روی زمین به حداقل ممکن برسانند شاید تغیرات هم حالت ملموس خود را از دست بدهند.

علی رقم اینکه دنیای امروز به خاطر تناقضات و تحولات پی در پی ، سختی ها و مشقات خاصی را بر زندگی ما وارد کرده است گاهی با خود فکر می کنم که ما انسانهای خوش شانسی بوده ایم که فرصت زندگی در این دوره از تاریخ بشری به ما عطا شده است چرا که مستقیماً درگیر دو شیوه زندگی سنتی و مدرن هستیم این در حالی است که اجداد ما هیچ تصوری از دنیای مدرن نداشته اند و نوادگان ما نیز شاید هیچ گاه زندگی سنتی را تجربه نکنند و تنها از طریق عکس های ما و دیگر اطلاعات ضبط شده ارتباط مختصری با دنیای قدیم برقرار نمایند.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=119550

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی آسان‌ترین هنر است که همین آن را به سخت‌ترین تبدیل می‌کند

در حال حاضر افراد زیادی عکس می‌گیرند؛ جمعیت، پیچیدگی و گستردگی کسانی که با دوربین‌های روزنه‌ای (Pinhole Cameras) تقریبا اولیه و کسانی که عکس‌های پیکسلی چندین گیگابایتی می‌گیرند یا عده‌ای که در خیابان با دوربین موبایل عکاسی می‌کنند، یادآور دسته‌های فیلم‌برداری است.

دیجیتالی شدن امکان گسترش انواع [سبک‌های] عکاسی را فراهم کرد. اما به همین دلیل هم با گذشت ۲۵ سال از اختراع تکنولوژی جدید و خط بطلان کشیدن روی توانایی‌های این رسانه، عکاسی روح خود را از دست داد.

اصالت عکس هنری با نگاتیو هر چه قدر هم در تاریک خانه روی آن تغییر صورت می‌گرفت، خدشه‌دار نمی‌شد، زیرا تصویر پایه ثبت چیزی بود که واقعا جلوی دوربین روی داده است. در مقابل عکاسی دیجیتال می‌تواند چیزی افسانه‌ای باشد که در فتوشاپ ساخته شده و حتی رد کوچکی از واقعیت هم در آن نیست. در این دوره شاهد آن هستیم که حقه‌ها و ابزارهای هوشمند، بسیاری از عکاسان را ـ که پیش از این راویان حقیقت بودند ـ به شعبده بازهایی تبدیل کرده است که خیالات را تصویر می‌کنند.

در گذشته هنر و حقیقت دوست‌های استواری بوده‌اند. تا پیش از آغاز مدرنیسم، در نقاشی و مجسمه‌سازی اجسامی بیشتر ستایش می‌شدند که بسیار به نمونه واقعی آن‌ها در زندگی شباهت داشتند. ویلیام هنری فوکس تالبوت، مبدع اولین تصویر عکاسی با نگاتیو، به سرعت [ویژگی] مقلدانه این رسانه را به عنوان یک فرم هنری به کار برد. تالبوت می خواست [با این وسیله] بتواند دقیق‌تر با دست "نقاشی" کند. به همین دلیل هم نام اولین کتاب خود را "مداد طبیعت" گذاشت.

اکنون ما در جهانی زندگی می‌کنیم که فرهنگ آن زیر سلطه پیکسل‌هاست و مهار واقعیت جسمانی از آن برداشته شده است. بعضی از موسیقی‌های بزرگ پاپ آنقدر الکترونیکی و اینترنتی شده‌اند که اگر شماره داخلی گروه را بدانید، خواننده ممکن است به شما بگوید برای شنیدن موسیقی دکمه یک را فشار دهید. حتی مجسمه‌سازی هم تکنولوژی "الگوی سریع" را اتخاذ کرده است که اجازه می‌دهد برنامه را هر کجا که بتوان تصور کرد به صورت اشیا ۳ بعدی پلاستیکی منتقل کرد. چرا عکاسی باید فرق داشته باشد؟ چرا نباید به وسوسه دیجیتال این امکان را داد که عکس یک منظره را تبدیل به زیباترین صحنه موجود در کل تاریخ جهان، یا منظره شهری روزمره را به یک فانتزی خارق العاده تبدیل کند؟

عکاسی در نهایت از وابستگی به چیزهایی جلو لنز رهایی یافت، اما این به بهای از دست دادن ادعایش به عنوان "مدرکی" که ریشه در واقعیت دوانده، تمام شد. در حال حاضرتفاوت عکاسی به عنوان شی نمایشی در گالری ها با نقاشی که از تخیل سرچشمه می گیرد تنها در شیوه کار و نوع ابزار است.

لیست مودل، عکاس بزرگ مدرن، یک بار گفت: "عکاسی آسان ترین هنر است که همین آن را به سخت‌ترین تبدیل می کند." او نمی دانست که چه آسان می‌توان عکس‌هایی با تاثیرات عجیب و غریب گذاشت و چه سخت یک عکس می تواند در آن واحد زیبا و بیانگر حقیقت باشد. عکاسان خوب بعدی ـ اگر اصلاً وجود داشته باشند ـ باید راهی برای احیا ارتباط خاص عکاسی با واقعیت پیدا کنند. آن‌ها ملزم خواهند بود این کار را به شیوه‌ای جدید انجام دهند.

منبع : خبرگزاری ایسنا

http://vista.ir/?view=article&id=121831

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی از آتش‌بازی‌های نورانی

آتش‌بازی یکی از برنامه‌های زیبایی است که هر ساله با فرا رسیدن ایام جشن وشادی شکل جالبی به خود می‌گیرد. البته اصلاً منظور ما آتش‌بازی‌های شبیه چهارشنبه سوری و چوب‌های سوزان و ترقه نیست، بلکه منظور ما نورافشانی‌هایی است که در میادین اصلی شهر برپا می‌شود. اگر شما هم یکی از این شب‌ها را دیده باشید، حتماً متوجه این نورهای زیبا خواهید شد.

عکس‌های آتش‌بازی‌های نورانی هرگز به زیبایی خود آن‌ها نخواهد شد. بنابراین فقط آن‌ها را تماشا کنید! اما اگر هنوز هم اصرار دارید که از آتش‌بازی‌های زیبا عکاسی کنید، شاید این راهنمایی‌ها به کارتان بیاید:

▪ سه‌پایه:

حتماً می‌دانید چیست؟! سه شماره پی‌درپی به همین موضوع پرداختیم. یك وسیله دارای سه تا پایه بازشو که با اتصال دوربین به آن می‌توانید خیال خودتان را از بابت لرزش دوربین راحت کنید. برای عکس‌برداری از نورافشانی‌های آتش‌بازی که همیشه در تاریکی شب انجام می‌شود، مطمئناً به سه‌پایه نیاز خواهید داشت. اگر سه‌پایه دارید، حتماً آن را با خودتان بردارید.

▪ کنترل از راه دور:

تعجب نکنید. خیلی از دوربین‌ها امکان استفاده از آن را دارند. البته این کنترل‌ها در مورد دوربین‌های مختلف متفاوت است (و احتمالاً خیلی هم گرانند). برخی از دوربین‌ها از دکمه شاتر سیمی استفاده می‌کنند که قیمت چندانی ندارند، اما باید ببینید که آیا دوربینتان پیچ اتصال آن را دارد یا خیر. نهایتاً اگر هیچ یك از این‌ها شامل حال شما نمی‌شود، می‌توانید از دکمه عکس‌برداری زمان‌دار (Self Timer) دوربینتان هم استفاده کنید تا اطمینان پیدا کنید هیچ لرزشی به دوربین وارد نمی‌شود. البته در این حالت باید خودتان زمان انفجار منورها را حدس بزنید.

▪ کادربندی:

سخت‌ترین کاری که در هنگام عکاسی آتش‌بازی‌ها با آن روبه‌رو می‌شوید (چیزی که تا قبل از شروع به کار اصلاً به ذهنتان نمی‌رسد)، کادربندی عکس‌ها است. باید به طور دقیق حدس بزنید که انفجار بعدی دقیقاً در کجای آسمان روی خواهد داد، و بعد دوربین را روی همان نقطه ثابت کنید. در این مورد هیچ راهنمایی خاصی وجود ندارد. فقط حدس و گمان است! تنها چیزی که باید در نظر داشته باشید این است که دیگران هم مثل شما می‌خواهند از آتش‌بازی لذت ببرند.

شما نمی‌توانید از مردم بخواهید جلوی دوربین شما را خالی بگذارند. بنابراین از همان ابتدا کمی از آن‌ها فاصله بگیرید.

در کادربندی توجه به یك نکته دیگر نیز اهمیت دارد. این‌که کادر را باید به صورت افقی بگیرید یا عمودی؟ هیچ قانونی برای این مسئله وجود ندارد و هر دو کادر عکس‌های خوبی را ثبت می‌کنند. شخصاً کادر عمودی را ترجیح می‌دهم؛ زیرا حرکت منورها بیشتر به صورت عمودی انجام می‌شود و به همین علت فاصله دید بیشتری خواهید داشت.

نکته مهم دیگر این است که ببینید آیا واقعاً می‌خواهید عکس بگیرید یا می‌خواهید آتش‌بازی‌ها را تماشا کنید. این نکته بسیار مهم است. توجه داشته باشید که برای انجام یك کادربندی صحیح، لازم است دقیقاً محل زاویه دید دوربین را پیدا کنید و برای تنظیمات بعدی آن را به خاطر بیاورید. اگر می‌خواهید دوربین را تنظیم کنید، کنترل از راه دور آن را در دست بگیرید، و در لحظه عکس گرفتن به آسمان نگاه کنید، نمی‌توانید بفهمید از کجا عکس گرفته‌اید. سپس تا بخواهید عکس قبلی را باز کنید و به یاد بیاورید این عکس از کجای آسمان بوده است، چند منور دیگر منفجر خواهد شد. پس شما آن‌قدرها هم وقت ندارید!

▪ فاصله کانونی:

سعی نکنید از زوم زیاد دوربینتان استفاده کنید. این کار موجب سخت‌تر شدن فوکوس هم می‌شود. در این حالت تمام مدت باید به دنبال نورها بگردید و البته در لحظه عکاسی فوکوس کردن هم مشکل‌تر می‌شود. شاید بهتر باشد با زاویه باز عکاسی کنید و بعد آن‌ها را برش بزنید. اگرچه این کار موجب افت کیفیت عکس‌ها می‌شود، اما بهتر از این است که اصلاً عکس نگیرید.

▪ دیافراگم:

یکی از سوالات معمول درباره عکاسی از آتش‌بازی‌ها همین است: چه دیافراگمی را انتخاب کنیم؟ خیلی از کاربران فکر می‌کنند انتخاب دیافراگم بازتر برای عکاسی از آتش‌بازی مناسب‌تر است. اما مسئله دقیقاً برخلاف این است. دیافراگم‌های f/۸ یا f/۱۶ برای این کار نتیجه بهتری دارند؛ زیرا عمل فوکوس کردن به دلیل بالا رفتن عمق میدان راحت‌تر می‌شود.

▪ سرعت شاتر:

شاید مهم‌تر از تعیین دیافراگم، تنظیم سرعت شاتر باشد. ذرات نورانی منورها حرکت نسبتاً سریعی دارند و اگر می‌خواهید زیبایی حرکت آن‌ها را در عکس خود داشته باشید، باید بتوانید نوردهی دوربینتان را روی یك نوردهی نسبتاً طولانی تنظیم کنید. یك روش برای نوردهی طولانی، استفاده از وضعیت Bulb یا همان سرعت Bاست. در این حالت، تا زمانی که دکمه شاتر را فشرده نگه داشته باشید (ترجیحاً با استفاده از سیم شاتر یا کنترل از راه دور) دهانه شاتر باز نگه داشته می‌شود. در چنین حالتی بهتر است، به محض انفجار منور، دکمه شاتر را فشار دهید و تا زمانی که آخرین ذرات نور خاموش می‌شوند، آن را رها کنید؛ یعنی تقریباً چند ثانیه نوردهی مناسب است.

البته می‌توانید با چند بار امتحان کردن این کار، فاصله زمانی دقیق برای نوردهی را پیدا کنید. دقت نمایید که هیچ نیازی نیست این فاصله زمانی خیلی طولانی شود. نباید فکر کنید چون آسمان تاریك است، می‌توانید هر قدر که دوست دارید، دهانه شاتر را باز نگه دارید؛ زیرا جرقه‌های منفجر شده نورانی به صورت تصادفی در آسمان روشن می‌شوند و احتمال این‌که یك جرقه دیگر در همان مکان قبلی منفجر شود و عکس قبلی شما را خراب کند، بسیار زیاد است.

در صورتی که دوست دارید تصویر چند جرقه مختلف را در عکس داشته باشید، می‌توانید از این ترفند استفاده کنید. دوربین را روی حالت Bulb قرار دهید و یك تکه مقوای ضخیم در دست بگیرید. به محض خاموش شدن یك جرقه، مقوای مذکور را جلوی لنز نگه دارید (در حداقل فاصله ممکن بدون این‌که به دوربین لرزش وارد کنید) و با روشن شدن جرقه بعدی، دوباره آن را کنار بکشید. با این ترفند می‌توانید در یك عکس تصویری از چند جرقه رنگی نورانی را با هم ثبت کنید؛ بدون این‌که عکس شما پر از نویز شود.

▪ حساسیت یا ISO:

به هیچ عنوان حساسیت دوربین را زیاد نکنید. ممکن است روی تصویر پیش نمایش خود دوربین به نظر برسد که بالا بردن حساسیت، شفافیت نورها را بیشتر می‌کند، اما بعداً که عکس هایتان را در داخل کامپیوتر بازمی‌کنید، با حجم وسیع نویزهایی روبه‌رو می‌شوید که تمام سطح تصویر را پوشانده‌اند. بعداً می‌توانید با فتوشاپ، درخشندگی نورهای عکس را بیشتر کنید. بنابراین سعی کنید ترجیحاً با همان حساسیت ۱۰۰ ISO کار کنید.

▪ فلاش:

فلاش دوربینتان را خاموش کنید، زیرا هیچ تاثیری روی عکس‌هایتان ندارد. تنها کار فلاش در این این است که به دوربین می‌گوید به زمان نوردهی کمتری نیاز دارد. پس آن را خاموش کنید، وگرنه تمام زحمات‌شما را بر باد می‌دهد.

▪ عکاسی با حالت دستی:

هم نور دهی دستی و هم فوکوس دستی. عکاسی کردن در حالت فوکوس خودکار، هنگامی که در محیطهای کم‌نور هستید، برای بسیار از دوربین‌ها غیرممکن و برای دوربین‌های پیشرفته بسیار مشکل است. در حقیقت لنز دوربین نمی‌تواند تشخیص بدهد که در میان سیاهی آسمان روی چه چیزی باید فوکوس کند. به همین دلیل، بسیاری از موقعیت‌های خوب عکس‌برداری را از دست خواهید داد. ضمناً، در حالت دستی هیچ نیازی نیست که هر بار که می‌خواهید عکس بگیرید، فوکوس کنید. دوربین را روی حالت فوکوس دستی قرار دهید، یك بار فوکوس کنید. پس از آن دیگر لازم نیست فوکوس دوربین را تغییر دهید؛ زیرا در فواصل دور تغییر مکان سوژه تأثیر چندانی روی فوکوس عکس نخواهد داشت؛ خصوصاً اگر از دیافراگم‌های بسته مثل f/۸ یا f/۱۶ استفاده کنید.

پیشنهاد می‌کنم از همان ابتدا فوکوس دوربین را روی حالت بی‌نهایت (روی اغلب دوربین‌ها با یك علامت شبیه هشت افقی دیده می‌شود) قرار دهید. در این حالت، تمام کادر در حالت فوکوس شده قرار می‌گیرد و عملاً عمق میدان از بین می‌رود.

▪ تماشای پیش‌نمایش عکس:

برای چه دوربین دیجیتال خریده‌اید؟ نمایشگر دوربین دیجیتال، یکی از مهم‌ترین مزیت‌های آن نسبت به همتای آنالوگ خود است. می‌توانید روی این نمایشگر، عکس‌های گرفته شده را بررسی کنید. بنابراین، این امکان را به شما می‌دهد که میزان نوردهی، شدت نورها، سرعت مناسب و خیلی چیزهای دیگر (جز میزان نویز که معمولاً روی این حالت قابل تشخیص نیست) را بررسی کنید.

بد نیست در ابتدای کار، چند عکس با سرعت‌های مختلف بگیرید و پیش‌نمایش آن‌ها را ببینید. این کار به شما کمك می‌کند درك بهتری از نور جرقه‌ها، سرعت دوربین و میزان نورهای اضافی اطراف (مثل نور چراغ‌های خیابان و...) پیدا کنید.

▪ پیشنهاد اضافی:

سعی کنید قبل از شروع نورافشانی، کاملاً آماده عکس‌برداری باشید. اگر هوا راکد باشد (باد نوزد) معمولاً پس از مدت اندکی آسمان پر از دود می‌شود و این دود مانند لایه‌ای مهآلود در تمامی عکس‌های شما نمایان خواهد شد. بنابراین بهتر است اولین جرقه‌ها را از دست ندهید.

جشن‌های خوبی را برایتان آرزومندیم!

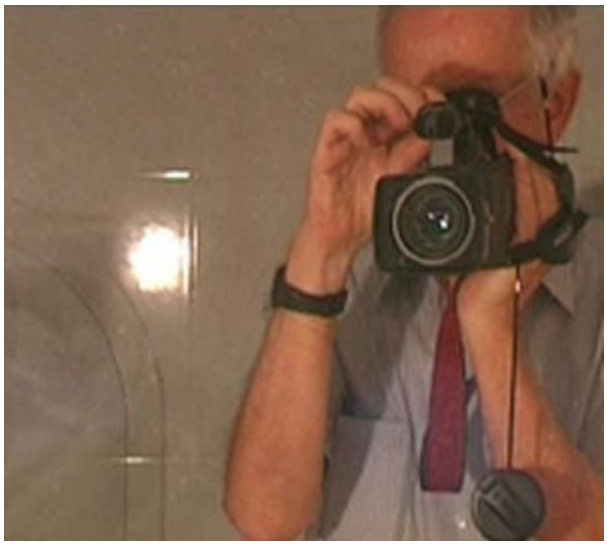
منبع : ماهنامه شبکه

http://vista.ir/?view=article&id=251727

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی از چهره افراد

تقریباً همه عکاسان از چهره افراد عکس گرفته اند. عکاسی از چهره،



کاربردهای زیادی دارد و اینجاست که یک عکاس را می توان ارزیابی کرد. همه ما وقتی یک عکس خوب از صورت کسی می بینیم توجه ما به عکس جلب می شود ولی چه چیزی در این عکس وجود دارد که آنرا برجسته و متمایز می کند. یک عکاس همیشه فردی است که تصویری مشابه خلق می کند حتی اگر نخواهد این کار را انجام دهد در عمل بین سوژه عکاسی و تصویر به نوعی این کار را انجام داده است. شاید بارها این جمله را شنیده اید که شخصی به شما بگوید این عکس که از من گرفته ای اصلاً شبیه من نیست یا خیلی شبیه من است.

مشکل اینجاست که ما عادت داریم دیگران را در حالت حرکت به این ور و آن ور ببینیم یا حتی وقتی نشسته اند سر آنها مرتب در حال حرکت است به خصوص زمانیکه صحبت می کنند. به غیر از وقتی که افراد خواب هستند به ندرت می توان آنها را بی حرکت یافت. بنابراین لحظه ای که از آنها عکس می گیرید احتمال اینکه شخص در حالتی غیر معمول باشد زیاد است.

اما آنچه در عکاسی چهره تصویر زیبایی خلق می کند همان حالتی از چهره شخص است که احساس عکاس نسبت به او را بیان می کند. بنابراین یک عکس خوب از چهره یک فرد عکسی است که خصوصیات آن فرد را در خود داشته باشد یا حداقل قسمتی از این خصوصیات را نمایش دهد. شاید زمانی که به عکس خانمی نگاه می کنید او را نشناسید ولی در نگاه اول در مورد خصوصیات او قضاوت می کنید.

موقعیت دوربین، زاویه دید، کیفیت عکس، نوع لنزی که انتخاب می کنید و حتی پشت زمینه عکس همه می توانند در حالت عکس نقش داشته باشند و می تواند احساس شما را نسبت به شخصیت سوژه عکاسی بیان کند.

یک عکس خوب از چهره، شخصیت فردی که از او عکس گرفته اید را نشان می دهد. حتی اگر غیر واقعی باشد.

مواردی که نام بردیم همه تأثیرگذار هستند اما موقعیت دوربین بسیار مهم است. و در نظر داشته باشید لحظه ای که عکس می گیرید هم بسیار مهم است بنابراین دوربین شما باید آماده باشد و سعی کنید تعداد بیشتری عکس در موقعیت های مختلف بگیرید. گاه ممکن است ۵۰ عکس بگیرید تا یک عکس مناسب از بین آنها انتخاب کنید ولی با مقایسه آنها چیزهای جدید خواهید آموخت.

اگر در استودیو عکاسی می کنید می توانید نورها را درست در همان جایی که مدنظر است قرار دهید تا سایه ها به گونه ای قرار گیرند که شما می خواهید. شما نمی توانید از افراد بخواهید به گونه ای قیافه بگیرند که شما می خواهید و از آنها عکس بگیرید آنوقت انتظار داشته باشید عکس های زیبایی هم بگیرید. بلکه باید یک شکارچی صحنه ها باشید و به سرعت در لحظه مناسب عکس مناسب بگیرید.

مردم و بخصوص بچه ها خیلی زود خسته می شوند. (برای اطلاعات بیشتر مقاله عکاسی از کودکان در یاد بگیر دات کام را بخوانید.) بنابراین باید روی حالت چهره فرد تمرکز کنید و در بهترین موقع عکس مناسب را بگیرید. البته باید از قبل پشت زمینه، نور و هر چیز دیگری را که امکان دارد آماده کرده باشید. بهترین صحنه ها خیلی زود از دست می روند اگر از شخص بخواهید که لبخند بزند و او را معطل کنید و بعد عکس بگیرید تصویر چهره ضعیفی خواهید گرفت.

اگر لنز بلند دارید برای عکاسی از کودکان بسیار مناسب است و به این ترتیب می توانید پشت زمینه را مات کنید. و همینطور با فاصله گرفتن از آنها، زمانی که فراموش می کنند شما آنجا هستید، می توانید بهترین عکس ها را بگیرید. فقط دوربین خود را آماده نگه دارید آنها را تماشا کنید و صبور باشید و اجازه دهید یک عکس خوب ساخته شود.

منبع : سایت یاد بگیر

http://vista.ir/?view=article&id=129167

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی از حیوانات

شاید در همه انواع عکاسی سخت ترین کار عکاسی از حیوانات، حشرات و پرندگان باشد. آنها تقریباً هیچوقت آن کاری را که شما می خواهید انجام نمی دهند. بهترین راه برای عکاسی از حیوانات عکاسی در حیات وحش است. اما در باغ وحش هم می توان عکس های زیبایی گرفت. برای عکاسی در باغ وحش باید به موقعیت دوربین بسیار توجه کنید. چون وجود نرده، حصار و قفس معمولاً مزاحم عکاس است.

برای عکاسی از حیوانات باید بسیار صبور باشید. حیوانات یا برای مدت طولانی حرکت نمی کنند تا در موقعیتی که ما می خواهیم از آنها عکس بگیریم و یا آنقدر حرکت می کنند که نمی توانید از آنها یک عکس واضح بگیرید. حتی بعضی از عکاسان حرفه ای بر روی رفتار حیوانات مطالعاتی انجام می دهند تا بتوانند حرکت های آنها را پیش بینی کنند. پرندگان معمولاً در یک مسیر مشخص پرواز می کنند بنابراین اگر آنها را در جایی دیدید می توانید بار دیگر در همان حوالی منتظر آنها باشید. برای عکاسی از پرندگان باید از زوم منوئال استفاده کنید چون اگر زوم دوربین بر روی حالت (Auto Focus) باشد احتمالاً به جای پرنده ها از آسمان عکس خواهید گرفت.

اکثر حیوانات اجازه نمی دهند خیلی به آنها نزدیک شوید. بنابراین برای عکاسی از حیوانات یک لنز بلند با قدرت زوم بالا بسیار اهمیت دارد. یک لنز ۷۵ ـ ۳۵۰ میلیمتر برای این منظور مناسب است البته یک لنز ۵۰۰ میلیمتر عالی است اما قیمت آن بسیار بالاست. و باید همراه با یک سه پایه استفاده شود. و برای کاهش اثر لرزش دست باید سرعت شاتر دوربین شما بیش از عدد ۱ تقسیم برای فاصله کانونی شود. مثلاً اگر فاصله کانونی لنز ۵۰۰ میلیمتر است سرعت شاتر باید بیش از ۱/۵۰۰ ثانیه باشد.

همیشه برای عکاسی از حیوانات از لباسی استفاده کنید که همرنگ محیط باشد و چیزهای براق مانند ساعت را بهتر است در جیب خود قرار دهید یا می توانید از شنل های استتار استفاده کنید.

اما اگر می خواهید در باغ وحش عکاسی کنید تا حد امکان اول وقت به سراغ باغ وحش بروید چون خلوت تر است و افراد کمتری مزاحم عکاسی شما می شوند. دلیل دوم اینکه نور در اوایل صبح در بهترین موقعیت برای عکاسی است. و شدت سایه و درخشش های زاید کمتر در عکس شما بوجود خواهد آمد. و بالاخره آخرین دلیل اینکه حیوانات جنب و جوش بیشتری دارند. البته قبل از غروب آفتاب هم زمان خوبی برای میزان نور است.

برای عکاسی از حشرات کافیست بی حرکت باشید سعی کنید از حشرات عکس های درشت و نزدیک بگیرید. جزئیات اندام حشرات می توانند بسیار فریبنده باشند. چشم های درشت، پاها و تن مودار و ... اثر خوبی روی عکس شما خواهند گذاشت. در عکاسی از حشرات هم باید توجه داشته باشید که زوم دوربین را خود تنظیم کنید و آنرا در حالت اتومات قرار ندهید چون معمولاً دوربین در این موارد اشتباه می کند.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=126268

عکاسی از کودکان

از نظر آماری کودکان محبوب ترین سوژه عکاسی در تمام دنیا هستند. آنها جذاب هستند. به همین دلیل عکاس هنگام عکاسی از کودکان احساس راحتی می کند و خلاصه سوژه فوق العاده ای برای عکاسی هستند. فقط باید هنگام عکاسی از کودکان صبور بود و البته باید مهارت هایی را هم کسب کرد. تا بتوان عکس های خوبی گرفت.

- نکات عکاسی از کودکان

▪ چشم های بزرگ کودکان باید مورد توجه دقیق عکاس باشد و به اندازه کافی در عکس واضح باشد. با خاموش کردن فلاش دوربین خود از قرمزی چشم ها جلوگیری کنید. سعی کنید از نور طبیعی برای عکاسی از کودکان استفاده کنید. البته اگر نور کافی در اختیار ندارید. ولی اگر نور کافی نیست می توانید بعداً مشکل قرمزی چشم ها را در کامپیوتر خود با کمک نرم افزارهای گرافیکی حل کنید.

▪ کودکان غیر قابل پیش بینی اند و تمایل به حرکت و جنب و جوش دارند که این حرکت ها سبب تار شدن سوژه عکاسی که همان کودک است می شود از ISO با سرعت بالا و aperture بالا (حداکثر گشادی لنز) استفاده کنید تا در کمترین زمان ممکن عکس خود را بگیرید. همین طور باید تعداد زیادی عکس بگیرید تا بهترین را انتخاب کنید. این هم به لطف دوربین های دیجیتال امکان پذیر است چون دیگر با هر عکس یک فیلم حرام نمی کنید.

▪ پشت زمینه را ساده نگه دارید. چون معمولاً کودکان در محیطی پر از اسباب بازی و اسباب و وسایل هستند معمولاً پشت زمینه بیشتر از خود عکس جلب توجه می کند. و در اغلب موارد در عکاسی از کودک محیط اطراف اصلاً مهم نیستند و فقط از زیبایی عکس می کاهند. به کودک خود نزدیک شوید و تا حد امکان زوم کنید. اگر از لنز واید استفاده می کنید فاصله خود را با کودک حفظ کنید مگر اینکه بخواهید یک عکس خنده دار یا ... بگیرید. لباسهای رنگارنگ و پر نقش نگار توجه را از صورت کودک به جاهای قسمتهای دیگر عکس جلب می کنند. برای گرفتن بهترین عکس از نور معمولی و لباسهایی با رنگ محدود استفاده کنید.

▪ سعی کنید طیف رنگ های موجود در عکس را کاهش دهید.

▪ بهترین لحظات برای عکاسی در کسری از ثانیه از دست می روند همیشه دوربین خود را آماده نگه دارید.

▪ شاید عکس هایی که شما از کودک خود می گیرید، برایتان جالب باشد ولی برای دیگران این گونه نباشد. بنابراین سعی کنید در شرایط غیر عادی و غیر معمول از کودک عکس بگیرید.

● متفاوت باشید.

در اینجا به چیزهایی که منجر به یک عکس غیر معمول و جالب از کودک می شود به اختصار اشاره می شود:

▪ کل اندام کودک را در عکس نمایش ندهید مثلاً یک پا یا یک دست را می توانید خارج از کادر عکس بیندازید. این سبب می شود که بیننده در ناخودآگاه خود بدنبال آن عضو غایب بگردد؟!

▪ به جای عکس گرفتن از کودک از اسباب بازی های رنگ وا رنگ کودک عکس بگیرید.

▪ عکس را از دید یک بزرگسال نگیرید بلکه از دید یک خردسال عکس بگیرید.

▪ از کودکان در شرایط نامتعارف عکس بگیرید.

▪ از کودکان در شرایطی که به خود قیافه بزرگسالان را می گیرند عکس بگیرید.

▪ از آینه ها استفاده کنید، عکاسی از کودک در حالیکه روی یک آینه چهار دست و پا کردن یا خزیدن تجربه جالبی است. البته اگر آنقدر خوش شانس هستید که می توانید از دو قلوها و چند قلوها عکس بگیرید کمتر به آینه احتیاج پیدا می کنید.

▪ تار کردن پشت زمینه در مورد کودکان نتیجه خوبی می دهد. برای این منظور از لنز بلند و aperture بالا استفاده کنید تا پشت زمینه را تار کنید بعد از گرفتن عکس می توانید از فیلترهای Blur برای مات کردن پشت زمینه استفاده کنید.

▪ کودکان از قرار گرفتن در جاهای عجیب و غریب احساس خوبی دارند و رفتارهای جالبی از خود نشان می دهند.

▪ لوازم حتی لوازم شخصی معمولی می توانند نتیجه جالبی در عکس کودک داشته باشند مثلاً کفش ها یا عینک بزرگسال یا لباس بزرگی که تن کودک می کنید در عکس جالب خواهد بود.

▪ سعی کنید از زوایای مختلف عکس بگیرید.

▪ متضاد عمل کنید. یک کودک را کوچک نشان ندهید بکله سعی کنید آن را مانند یک بزرگسال یا حتی یک غول در عکس خود نشان دهید.

▪ برای پشت زمینه عکس از فیلتر motion blur در نرم افزارهای ویرایش تصویر (مانند فتوشاپ) استفاده کنید. تا پشت زمینه منحرف کننده افکار بیننده را تار کنید. ولی صورت و چشمهای کودک باید واضح و شفاف باشند. البته این کار به سادگی و سرعت امکان پذیر نیست.

● تفاوت ها را نشان دهید:

▪ نشان دادن ابعاد اجزای بدن کودکان به نسبت دیگران می تواند عکس ها جالبی خلق کند.

▪ غذا خوردن کودکان با کثیف کاری های آنها همیشه جالب است.

▪ پوست خیلی صاف و نازک کودک را در عکس ها نشان دهید.

▪ احساسات شدید کودکان را ثبت کنید. شادی، پریشانی، بداخلاقی، حماقت ها و شیطنت های آنها عکس زیبایی می سازند.

▪ فقط نزدیک نشوید تا جائیکه لنز دوربین شما اجازه می دهد به کودکان نزدیک شوید.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=126275

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی انتزاعی

موضوعاتی تخیلی در برخی آثار دیده می‌شود که ظرفیت هنری بالایی می‌آفرینند. در میان این گونه آثار، می‌توان به عکس‌هایی اشاره کرد که توان شعری همراه دارند. شعر- عکس از موضوعات ترکیبی جذاب و تازه‌ای‌ست که پرداختن به آن فرصت و علاقه‌ی زیادی می‌طلبد. برای این گونه عکاسی باید به اندازه‌ی عکاسی با شعر و ادبیات هم آشنا بود. اگر هر کدام از این عناصر (شعر و عکس) ضعیف باشد از تأثیر دیگری نیز کاسته خواهد شد.

غالبا عکس‌برداری با موضوع ادبی در فضاهای شعری ساده صورت می‌گیرد و دلیل آن ترکیب سخت و دشوار نشانه‌های شعری‌ست. یا به عبارتی، برآوردن تصویری از واژه‌های ادبی انرژی زیادی می‌طلبد. دلیل آن متفاوت بودن نشان تصویری با نشان واژه‌ایست. «درخت» توانایی تصویر شدن‌اش چندان دشوار نیست. اشیا که به احساس درمی‌آیند توانایی تصویری خوبی دارند. اما، واژه‌هایی که از ذهن تراویده‌اند قابلیت‌های تصویری متفاوتی می‌آفرینند. فرآیند تصویر ذهنی با واژه‌ی ذهنی متفاوت است، گرچه ساختار یک سانی دارند. آشنایی با این ساختار قطعا توانایی هنرمند را خواهد افزود.

از جمله کسانی که روی شعر- عکس کار کرده‌اند افشین شاهرودی‌ست. علاوه بر این، طرح‌هایی هم روی آثار عکاسی‌اش دارد که توانایی اثر را بالاتر می‌برد. از بین آثار ترکیبی او به موردی اشاره می‌کنم که مورد سخن من است.

در این عکس او، دو مورد بر اثر افزوده شده است:

شعر و طراحی. اما این دو مورد هرگز چیزی بر مفهوم اثر نمی‌افزاید. اگر این دو مورد را از عکس کنار بگذاریم چه چیزی را از دست می‌دهیم؟ آیا مفهوم آن آسیب می‌بیند؟ به نظر من چیزی از دست نمی‌رود.

شعر او سرشار از احساسی عاطفی‌ست. سوگ‌واری او برای «پنجاه کبوتر کشته» احساسی عاطفی تولید می‌کند: فضاهای تکراری از سهراب سپهری. نشان‌های مرتبط با هم در این اثر شاهرودی فضای انتزاعی در خود ندارد. عکس به قدر کافی از نشان‌های متداول بهره برده است و احساس عاطفی متداول نیز بر آن افزوده شده است. در نهایت، چیزی که فضایی از ذهن و ذوق تماشاگر یا خواننده را به وجود آورد از دست رفته است. شعر می‌تواند نشان‌های عکس را به قدرت جادویی واژه بدل کند و این نیز توان اثر را افزون کند. شاهرودی فضای محدودی از خواست‌های خود را بر روی اثر می‌آفریند. واژه‌های او توضیح واضحات است.

هایکو بیان ساده‌ی پدیدارهاست. اما فتو هایکو گاهی فریب این سادگی فضای احساسی را می‌خورد. روند تبدیل واژه به نشان‌های بصری در فتوهایکو این مشکل را پدید می‌آورد. این اثر ایلاچینسکی را اگر با عنوان «راز بی‌نظمی» نگاه کنیم ژرفای اثر بیش‌تر می‌شود. وقتی زیر این اثر نوشته شود «اسطوره‌ی بی‌نظمی»، ما با انبوهی از بیان‌های گوناگون بشری رو به رو خواهیم بود. این گونه زیر نویسی برای عکس، در واقع توضیح آن نیست. بیانی‌ست که بر توانایی واژه استوار است. جادوی واژه سطح دو بعدی اثر را به جهانی بی‌کران از دریافت‌های ذهنی پیوند می‌دهد. می‌توان پرسید، آیا این عنوان هیچ پیوندی با اثر دارد؟ نشان‌های این پیوند کدام‌اند؟ اگر این پیوند برقرار نباشد خواننده موضوع را از دست

خواهد داد. صرف این که عنوان ژرفای بلندی از اندیشه‌ی انسانی را در خود دارد بر توانایی اثر نخواهد افزود. اما خط برش سیاه و سفید اشاره‌ی نزدیک نظم و بی‌نظمی‌ست. اما مصداق دقیق نظم و بی‌نظمی میسر نیست. سطح سیاه در حکم نظم و شکسته در حکم بی‌نظمی، صرفا از یک ساده‌انگاری سرچشمه می‌گیرد. این تضاد درونی اثر با زیر نویسی میسر می‌شود.

سادگی عکس در مورد اخیر، در پرتو واژه‌های به کار رفته فضایی پیچیده از روابط ذهنی ایجاد می‌کند. در نظر نخست، عکس چیز زیادی برای بیان ندارد. واژه‌ای بر روی آن غلتیده و رفتار دو بعدی عکس را تغییر می‌دهد. این است که، آثار انتزاعی پیچیده نیستند، بل که بسیار ساده‌اند. پیچیده کردن اثر تنها با نشان‌های بی‌شمار امکان پذیر است. و ساده کردن اثر تنها با ذهنی سرشار ممکن می‌شود. در مورد ترکیب واژه و عکس بیش‌تر سخن خواهم گفت.

http://vista.ir/?view=article&id=345399

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی با دوربین پولاروید

دوست دارم با دوربین پولاروید عکاسی کنم. بچه که بودم. دو تا از آنها را داشتم. یکی با بدنه سفید،یکی سیاه، آن روزها (سال های پس از جنگ) فیلم های پولاروید را نمی توانستیم تهیه کنیم. دوربین سیاه اسباب بازی من بود و مثل بقیه ی اسباب بازی ها برای همیشه نابود شد. برادر کوچك ترم با دوربین سفید بازی می کرد. یکی از روزهای تابستان، وقتی از بالای درخت شاتوت به باغچه نگاه می کردم، تن پوش پولاروید را میان خاك و گل باغچه دیدم.

چندسال بعد یکی از دوستانم یك دوربین پولاروید به من هدیه داد. با آن که این روزها می شود فیلم هایش را از خیابان ناصر خسرو خرید، هنوز هم این کار را نکرده ام و با آن عکسی نگرفته ام، وقتی در خیالم با دوربین پولاروید عکس می گیرم، ذره ذره ظاهر شدن گلدان ها را روی آن می بینم، و آن قدر زیباست که می ترسم بیرون ازخیالم این کار را بکنم.

دوربین پولاروید همیشه روبرویم است. با بدنه عجیب و غریب خاکستری اش. پولاروید "چیز" عجیبی است. هم عکاسی است هم علیه آن. (غیر قابل تکثیر)، با رنگهای ناخواسته و سرکش. پولاروید خاص ترین ویژگی عکاسی را انکار می کند.

نمی دانم چه چیز باعث شد که "واکر اوانز"(Walker Evans) هم با دوربین پولاروید عکاسی کند. " در ابتدا آن را به عنوان اسباب بازی خریدم ."

این جمله را خود اوانز می گوید. شاید دلیل اش کهولت سن و بی حوصلگی از ابزار دست و پا گیر و تاریکخانه بوده، شاید شی وارگی پولاروید، روز

مرگی ذاتی اش.

"پولارویدها" آخرین مجموعه عکس اوانز است. با همان ویژگی ها و دغدغه های پیشین او، تصاویری از خیابان، خانه، آدم، امور عادی، چیزهایی حقیقی و دور از هر نوع تصنع و آرایش. مثل همیشه. دوربین کوچك پولاروید همان قدر ایستا و ثابت است که دوربین بزرگ و چوپی او در سال های پیش. همان قدر تلخ. همان قدر صریح. همان قدر رودر رو. نشانه هایی عقیم با سمت و سویی افسرده، مثل رخوت، روز مرگی، آباژور صندلی راحتی، توالت، اسباب زندگی، این ها همان جزییات از زندگی هستند که کنجکاوی را تسکین می دهند.

یك رو میزی قلاب بافی روی میز سبز، که ظرفی پر از انگورهای رنگارنگ روی آن قرار گرفته. "انگورهای مصنوعی". این عکس برای من تجسم عریان روز مرگی است. نه فقط در مکان و زمانی که اوانز عکاسی می کرده. این تصویر آشنایی است از خانه پیرزن های تنهای خانواده و اسبابی که گویی جزیی از رخوت خانگی آنها شده اند. تناقضی از تلاش برای زیبا تر کردن یك فضای خالی و بی حوصلگی از بیرون کشیدن لبه های رو میزی.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77815

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی با فلاش در نور کم

عکاسی در نور کم از سوژه های متحرک گاهی اوقات محدودیتی جدی در کار عکاسان ایجاد می کند. کاهش نور محیط عکاس را وادار به استفاده از سرعت کمتر، دیافراگم بازتر و یا حساسیت بیشتر می کند که هر کدام محدودیت ها و یا مشکلات خاص خود را در پی دارد. لنز های سریع تر قیمتی بالاتر از لنز های معمولی دارند. سیستم های لرزه گیر دوربین و یا لنز هم برای عکاسی از سوژه های سریع، محدودیت های خاص خود را دارند. استفاده از درجه حساسیت بالاتر اغلب به قیمت نویز دار شدن تصویر و کم رنگ شدن آن تمام می شود. برای تثبیت تصویری با کیفیت و شفافیت قابل قبول، سرعت شاتر را از حد معینی نمی توان پایین تر آورد. استفاده از حداکثر سرعت های در دسترس در نور کم معمولا نتایج درخشانی به همراه ندارد.

پانینگ یکی از تکنیک های قابل استفاده برای عکاسی از سوژه های متحرک در نور کم است. در این روش در واقع دوربین به طرف سوژه نشانه رفته و به گونه ای حرکت داده می شود که همواره رو به سوژه بماند. در این حالت چنین به نظر می رسد که سوژه ثابت است و این پس زمینه است که حرکت می کند. اگر بخش هایی از سوژه در جهت و یا با سرعتی متفاوت از جهت و سرعت کلی آن حرکت کنند (مثلا حرکات دست و پای

یک دونده)، در عکس تثبیت نشده و اغلب جلوه ای زیبا به عکس می بخشند.

استفاده از فلاش روشی معمول برای کمک در عکاسی از سوژه های متحرک در نور کم است ولی استفاده نامناسب از آن همیشه به نتایج دلخواه منجر نمی شود. اگر قبلا سرعت بالای همزمانی فلاش و شاتر باعث مباهات دوربین های قطع متوسط با شاتر پره ای می شد، امروزه سرعت همزمانی فلاش دوربین های قطع کوچک اس ال آر مرزهای جدیدی را در می نوردند.

استفاده از سرعت های بالا در استفاده از فلاش، تصویر سوژه های سریع را به اصطلاح منجمد می کند.

با پایین بردن سرعت شاتر از مرزی مشخص و متناسب با سرعت حرک سوژه و اجزای آن، می توان به نتایجی قابل قبول و راضی کننده رسید که با کمی دقت می توان صحنه های زیبا را با آن به تصویر کشید.

با توجه به اینکه مدت زمان نوردهی فلاش بسیار کوتاه است، در صورتی که دریچه شاتر مدت زمانی طولانی تر از این زمان باز بماند، نور کم محیط که پس از اتمام زمان نوردهی توسط فلاش بر سوژه می تابد، به خوبی حرکت را در تصویر به دست آمده القا می کند.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239456

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی به مثابه یک شوخی

قصه عکس در کشوری چون ایران بیشتر از هر چیز شبیه داستان پینوکیو است که هزار بار اشتباه می کند و گویی تا زمانی که نهنگ نبلعدش نمی خواهد آدم شود.عکاسی ما در نهاد خود دچار معضلات دهشتناکی است که تا مرتفع نشود دیگر گله گذاری هایی چون چرایی بی نظمی دوسالانه ها در برگزاری، نحوه چینش گروه اجرایی، اعلام نتایج و هزار مورد دیگر از این جنس سئوالات قابل تأمل، الزام نمی یابد.عکاسی از جمله هنرهایی بود که در جریان انقلاب ایران برخلاف بسیاری از هنرهای تجسمی در انزوا قرار نگرفت و عکاس ایرانی با پی جویی و همراهی با اعتراضات مردمی فرصت این را یافت تا پس از انقلاب مانند بسیاری از هنرهای دیگر در یك خاموشی یك دهه ای به سر نبرد.

بنابراین هیچ گسستی در ساختار عکاسی ایران از لحظه تولدش در کارگاه قجری تا به امروز وجود نداشته است.ولی چرا همین هنر نتوانسته است جز معدودی آثار اندك و آدم های کمتر از انگشتان دست از جریان انقلاب و جنگ و اتمسفر سال های پرتنش دهه ۵۰ و ۶۰ تولید کند باز هم برمی گردد به همان نقص بزرگ.گویی عکاسی برای ایرانی تعریفی مشابه یك شوخی یا تفریح تکنولوژیك را دارد.

اساساً عکاسی ایران در مقام مقایسه با دیگر شاخه های هنرهای تجسمی فاقد جایگاه و آدم های سرنوشت سازی است که امروز بتواند خود را به عنوان یك جریان مستقل معرفی نماید. البته در مباحث این گونه قیاس، ابزار مناسبی نیست اما اگر آن را با هنری چون سینما، کاریکاتور، نقاشی و جایگاه امروزی شان مورد ارزیابی قرار دهیم اعتباری هم پایه مجسمه سازی این ملك دارد.مطمئناً دوستانی هستند که تلاش های درون جامعه عکاسی ایران را به عنوان دستاورد چند دهه ای معرفی می نمایند اما مخاطب معاصر عکس را نه به پیام های ایدئولوژیك صاحبش و نه با جریان و آژانسی که درونش قرار دارد نمی شناسد. عکس برای او یك لحظه فریز شده به یاد ماندنی است که ممکن است حتی اسم صاحبش را هم نداند. ثمره دهه ها عکاسی ما امروز چیست؟

ممکن است عکاسان بسیاری خروارها نگاتیو انباشته شده را به عنوان داشته های امروز رودرروی مان قرار دهند.همان گونه که تا امروز هم این کار را کرده اند اما پاسخ به اینکه چرا این ملك کاپا، برسون، نچوی و... ندارد، و عکس های جاویدان تاریخ عکاسی ما کدامند، سئوالی است که تا جریان معاصر عکس ما پاسخی برای آن نداشته باشد راه به جایی نمی برد.پاسخ هایی چون عدم حمایت های اجتماعی و سیاسی و نبود رسانه و از این جنس نگره ها هم آنقدر موجه نیست چون همین شرایط و حتی وخیم تر از این برای شاخه های دیگر نیز وجود داشته ولی به این سرنوشت دچار نشده اند.اصولاً عکاسی ما در همه برهه های زمانی در بدو ورودش دچار یك کج پنداری است. در حالی که در همه جوامع جهان سومی عنصری برای ثبت تاریخی است در کشور ما تبدیل می شود به یك تفریح بورژوا و اگر مستشرقین و فرنگی ها نبودند معلوم نبود آیا آن تصویرهای تاریخی ثبت و ضبط می شد یا نه؟

همین نگره تفریحی ادامه می یابد به گونه ای که ما از جریانات و تعاملات اجتماعی و سیاسی و مردم شناسانه اواخر قجر و ابتدای پهلوی عکس های قابل توجه و چندانی پیش رو نداریم.پس از آن هم عکاسی به عنوان یك ابزار کمکی در خدمت مطبوعات و در کنار فیلم در ایران به سر می برد و عملاً جریان عکاسی مستقل در اواخر دهه ۴۰ و ۵۰ خورشیدی در ایران شکل می گیرد که به خاطر فضای سیاست زده آن سال ها فوراً گرایشی ایدئولوژیك به خود می گیرد و در خدمت آرمان های مبارزاتی فاقد ارزش های زیبایی شناسانه و استنادی یك اثر هنری است.پس از انقلاب هم در ادامه همان سنت، عکاس ایرانی می پندارد که وظیفه اش انتقال یك پیام اجتماعی و سیاسی است بدون آنکه ابزارش را یك زیبایی آفرین بشناسد. این روند ادامه داشت تا احیای دوباره دانشکده های هنری و آشنایی با عکاسی معاصر.

نگاه آکادمیك در آن سال ها سعی در ایدئولوژی زدایی و پاکسازی ایده آلیسم از عکاسان جوان ایرانی دارد و با آشنا کردن آنها با گرایشات جدیدتر و معاصرتر در اواخر دهه ۶۰ و ابتدای ۷۰ این فعالیت ها به ثمر می رسد و عملاً ما با دو گرایش مواجه ایم.

عکاسی انتزاعی و گروهی از عکاسان مطبوعاتی ثمره سال های طلایی مطبوعاتند که تا پیش از آن در تاریخ عکاسی ما حضور نداشته اند، اما وقتی منصفانه و بی تعصب یك جمع بندی از این سال ها می کنیم، جای خالی عنصری به نام زیبایی شناسی (Esthetique) شدیداً عکاسی ما را تهدید به فنا می کند. این تحرکات فقط ثبت و ضبط بوده است بدون آنکه به عنوان یك هنر و ارزش هایی بصری، برای آن برایش کاری شده باشد. در چنین فضای بی ثباتی لزوم برپایی بی برنامه و غیرآکادمیك و فقط بر اساس تجربیات شخصی و آن هم با زمان های غیرمشخص و بدون هدف های قطعی و پایان های بدون نتیجه جز اتلاف وقت و هزینه و در ضمن انحراف و گسست و جدایی بخش هایی از عکاسی جوان به دلیل نتایج غیرقابل قبول اکثریت چه چیز دیگری می تواند داشته باشد.

پیش از چنین جشن ها و مسابقات بی نتیجه ای عکاسی ایران باید به سئوالات جدی تری پاسخ دهد.چرا نهادهای فرهنگی معتبر در این سال ها در ایجاد تشکل های کاربردی عکاسی این قدر ناتوانند؟ تعیین توان پتانسیل امروز عکاسی ایران،ثمره دانشکده های هنری در این چند دهه چه بوده است؟ زیبایی شناسی عکاسی چه تفاوتی با دیگر شاخه ها دارد؟ نسبت عکاسی با دیگر هنرها چگونه است و...

تا زمانی که جایگاه و توانمندی و نواقص به درستی مشخص نشود و بر اساس داده ها کار تئوریك و پژوهشی و بازسازی آغاز نگردد روزگار عکس و عکاسی از این هم بدتر خواهد بود و بی ینال داشتن و مجله تخصصی، خانه عکس و چنین تحرکات روشنفکرانه ای این بیمار را نمی رهاند.داشتن چند عکاس توانمند در آژانس های معتبر که آنها هم خارج از چنین فضایی بر اساس آموخته های شخصی و علائق و استعدادشان و مبتنی بر یك

جریان تك نفره حركت كرده اند هیچ ارتباطی با پینوكیوی پر اشتباه ما ندارد.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=250880

عکاسی تبلیغاتی

اولین تبلیغات تصویری بی شک فعالیت خود را از غارهایی آغاز کرد که انسان های اولیه در آن سکنی می گزیدند.

نقاشی بر روی سنگ ها و بسیاری از سنگ نبشته های تصویری نظیر تصاویر شکار، پرورش حیوانات و اهلی کردن حیوانات وحشی، همگی نمونه تبلیغات تصویری از توانمندی های انسان اولیه بوده است.چنانچه انسان کنونی و هم عصر ما دیگر بار، باز به هزاران سال قبل رجوع کند بی شک به قدرت بیان اهداف و جلب اطرافیان گذشتگان پی می برد که فقط با زبان تصویر و تصویری بوده است، اما در زمان حال دیگر سطوح نوشتاری آن چنان که باید و شاید دیگر توان جلب توجه بینندگان را ندارد. زیرا فرصت کم است و حوصله ها کوتاه و وقت مطالعه کم. دنیای امروز توان خواندن خود را در سطح یک ورق زدن کاهش داده و باید بتوان در همان ساعت کوتاه پیام خود را رساند و این رسالت تصویر است که باید تاثیر خود را با کوتاه ترین زمان بگذارد و آری انسان امروز مجذوب تصویر است.

عکاسی با پیدایش خود در سال ۱۸۱۶ تا به امروز هزار راه و بیراهه را آزموده ولی عکاسی تبلیغاتی که شاید جزو آغازین این فرآیند بوده ریشه دارترین قسمت این هنر است. ابتدایی ترین تصاویر، تصاویری است که زندگی مردم را به تصویر می کشد. کار یک کشاورز، فعالیت یک صنعتگر و حمله نظامی و... حاصل این نوع عکاسی را می توان در زمره عکس های مستند تبلیغاتی دانست.

این سبک خود آغاز رویکردی است که امروزه به هزاران شکل درآمده است که هر کدام دارای ابزار و فن خاص خود است. بیان اسم عکاسی تبلیغاتی برای هر شنونده ای یادآور تصاویری است بسیار ساده و کوتاه در ذهن. تصویر برچسب بر روی قوطی کنسرو. دونده ای بر روی جعبه کفش یا کودکی شاد بر روی جعبه خوراکی. ولی هر چه هست در هزاره سوم، تبلیغات و مخصوصا تبلیغات بصری، خود به ابزاری قدرتمند در جوامع بشری تبدیل شده است. در حال حاضر عکاسی تبلیغاتی و تصویر تبلیغاتی جای خود را در صفحات مهم مجلات یافته، پوسترهای آگهی های تبلیغاتی تمام شهرها را در زیر سیطره خود درآورده و خبر گشایش استودیوهای بزرگ و پر زرق و برق هر روز به گوش می رسد.

تبلیغات بصری حالا گام های خود را استوارتر می گذارد، چون یافته است که این فن حتی در جوامع اقتصادی که شریان یک ملت است نفوذ کرده و حتی جوامع سیاسی را تحت سلطه خود درآورده است.

و به همین خاطر آن چنان بزرگان ملل مختلف خود را در تیررس لنزها قرار می دهند که حتی به نتیجه کار هم فکر نمی کنند چون با تمام وجود به نتیجه این نوع تبلیغات اطمینان کامل دارند.

پس، از ابتدای بشریت از زمان پیدایش انسان غارنشین، تبلیغات تصویری به وضوح پدیدار بوده است.

منبع : روزنامه سرمایه

http://vista.ir/?view=article&id=97838

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی در شب

بی شك شب یکی از جالبترین سوژه های طبیعت برای عکاسان به شمار می رود در هنگام شب می توانیم از ماه ستارگان ،رعد وبرق و...عکس بیاندازیم. وسایلی که در برای عکاسی در هنگام شب نیازداریم به شرح زیر است :

۱- سه پایه

۲- دکلانشور یا ریموت کنترل (برای جلوگیری ازلرزش دست)

۳- نورگیر لنز : نورهای جانبی واقع در خارج از کادر باعث کاهش شفافیت تصویرمی شوند برای جلوگیری از آن، از نورگیر لنز استفاده می کنیم.

۴- چراغ قوهٔ جیبی: برای خواندن نوشته های ریز روی بدنهٔ دوربین و لنز.

۵- ساعت ثانیه شمار :برای سنجش زمان نوردهی.

۶- چشمی ورزشی :ازآنجا که در دوربین های بازتابی (رفلکس) در لحظهٔ عکاسی، آینهٔ رفلکس حرکت کرده و مسیر دید چشمی را می بندد در نتیجه عکاس قادر نیست موضوع را رویت کند ،ازاین نظر بعضی از دوربین ها مجهز به دریچه یا چشمی جدا گانه برای تنظیم ورویت کادر هستند. با این چشمی ها که به ویزور ورزشی معروفند می توان موضوعات متحرك و همچنین فضای تاریك را روشنتر و راحت تر رویت نموده و عکاسی کرد.

۷- لنز با قدرت نوری زیاد(لنز سریع): در بیشتر مواقع برای به دست آوردن عمق میدان زیاد، نیاز به دیافراگم های بسته می باشد اما با وجود این، همراه داشتن لنزی با قدرت نوری زیاد در شب، در اکثر مواقع یك امتیاز محسوب می شود، زیرا درجایی که کم نور بوده و شما می خواهید حتی المقدور با زمان نوردهی کوتاهتری کارکنید وجود چنین لنزی به شما کمك می کند.

۸- سرپوش یا کلاه: می توانید این وسیله را به عنوان سرپوش جلوی لنزی دوربین بگیرید و لحظاتی مانع از برخورد نور بر فیلم شوید. این عمل مانع از تابش نور شدید، مثل نور اتومبیل ها در هنگام عبور از کناردوربین می شود .

- نورسنجی درشب

۱ - سه یا چهار بار سطوح روشن کادر مورد نظر خود را نورسنجی کرده و سپس حد میانگین را انتخاب کنید.

۲ - منبع نور از را از فاصله نزدیك نورسنجی نکنید . دراین صورت با عدد حاصل از نورسنج، عکسی با حداقل روشنایی به دست می آید درنظر داشته باشید که شدت نور به تناسب توان دو مقدار فاصله کاهش می یابد .

۳ - وقتی نورخیلی ضعیف است و نورسنج توانایی اندازه گیری نور را ندارد و شما می خواهید از انجام نورسنجی مکرر صرف نظر کنید و یا علیرغم نورسنجی، بر رقم به دست آمده اطمینان ندارید، باید شدت نور را تخمین بزنید .

● تغییرات رنگ

۱ - نوردادن طولانی مدت، موجب تغییر رنگ شده ، ماهیت موضوع را تغییر می دهد .

۲ - به کمك فیلتر می توان تغییرات رنگ نور را کنترل کرد .بهتر است به تناسب ضریب فیلتر ، دیافراگم را باز کرد .

● عکاسی واقعی شب در زمان مغرب

برای تهیهٔ عکسهای واقعی شب بهتر است مرحله میانی و به خصوص مرحله پایانی زمان مغرب را برای عکاسی انتخاب کنید .

در این مواقع هنوز به خاطر وجود باقیمانده نور خورشید در آسمان، عکسهایی با روشنایی ملایم به دست می آیند. البته عکسها تاریکتر از آنچه در واقعیت به چشم دیده می شوند خواهند بود و همین امر موجب بروز ویژگی عکس شب می گردد با وجود این ، عکاس می تواند هنوز به هر مقدار که مایل باشد به فیلم نور کمتری بدهد.

در عکاسی شب باید حتی المقدور منابع نور مصنوعی متعددی روشن باشند ، درغیر اینصورت نمی توان عکاسی با حال و هوای واقعی شب گرفت و تصویر ، تخت و رنگ پریده به نظر می رسد.

برای عکاسی شب درمرحله پایانی مغرب ، نوردهی کوتاهتری پیشنهاد می شود.

● عکاسی ماه

▪ محل و زمان بالا آمدن ماه را تعیین و سر وقت درمحل عکاسی حاضر شوید. گاهی همه چیز برای عکاسی آماده است، اما هنوز خبری از ماه نیست.

▪ اگر وضعیت هوا همراهی کند، می توان عکسهای استثنایی تهیه کرد. برای مثال ، درمرحله میانی زمان مغرب، نور ماه مخالف نور آبی آسمان بوده و با درخشش خود مخالف نور منظرهٔ رو به تاریکی است . نور آغازین زرد یا نارنجی ماه ، به تدریج به رنگ نقره ای روشن تبدیل می شود.

▪ برای عکاسی از قرص کامل ماه دیافراگم ۲-۸/۲ و زمان نوردهی ۱۲۵/۱ پیشنهاد می شود.

▪ برای نشان دادن جابجایی ماه دیافراگم ۱۱-۸ و ۱۶-۱۱ و زمان نوردهی ۱ یا ۲ دقیقه پیشنهاد می شود.

درآمدن ماه درمرحلهٔ پایانی زمان مغرب ، ماهیت شب را القاء می کند . مرز ساختمانها و مرز مناظر ضعیفتر می شوند ماه و نور چراغهای مصنوعی قویتر نقاط ثقل تصویر را تشکیل می دهند .

▪ برای عکاسی واضح و یا تا حدودی واضح ازماه ، حداکثر زمان نوردهی ۵ الی ۱۰ ثانیه کافی است (با فاصله کانونی متوسط) ماه با توجه به حرکت آهسته خود ، درزمانی کوتاه به اندازهٔ قابل توجهی جابه جا می شود ، درحدود ۲ دقیقه طول می کشد تا به اندازهٔ قطر خودش جابجا شود .

▪ وقتی موضوع اصلی هم به بیش از ۵ الی ۱۰ ثانیه نور نیاز نداشته باشد می توان ماه را واضح عکاسی کرد. در مواقعی که بخواهید تصویر ماه را توام با تصویر خیابانهای روشن ،همراه با آذین بندی شب در اعیاد و مراسم و یا بناهای روشن عکاسی کنید، می توانید با زمان نوردهی فوق کار کنید.

● چگونه ماه را پایین بیاوریم:

۱ - انتخاب یك موضوع مناسب و پیش بینی محلی درکادر برای ماه: منظرهٔ مورد دلخواه خود را عکاسی کنید و محلی را درکادر برای ماه آماده بگذارید تا با عکاسی دوباره بر روی همان کادر (فریم) ماه را به آنجا منتقل کنید . تصویر را برحسب موضوع انتخابی نور دهید.

۲ - آماده سازی دوربین برای پایین آوردن ماه: در دوربین هایی که گرفتن چند عکس روی یك كادر امکان پذیر نیست، مجبورید برای گرفتن منظرهٔ انتخابی اول، دوربین را روی نوردهی طولانی (B) تنظیم کنید و بعد از آن جلو لنز را تا نوردهی بعدی بپوشانید.

۳ - حال دوربین را به سوی ماه بگیرید و ماه را در محل پیش بینی شده تنظیم کنید. درصورت امکان ماه را روی یکی از نقاط طلایی قرار دهید. یك لنز تله ، قرص ماه را با جلوه و زیبایی خاصی قابل رویت می سازد.

۴ - با دوبار نوردادن به فیلم ماه به درون منظره کشیده می شود. از طریق پوشاندن و باز کردن جلوی لنز و نور دادن مجدد و یا با گرفتن دومین تصویر، قرص ماه را در روی همان فریم قبلی که منظره را گرفته اید ثبت خواهید کرد. به خاطر نور نسبتاً زیاد ماه ، زمان نوردهی کوتاه (مثلا ۳۰/۱) با دیافراگم باز کافی است. با انجام این عمل ، تصویر ماه به سادگی در زمینه سیاه آسمان و بر فراز منظره به دست می آید.

۵ - اگر بخواهیم از ابرها هم در کنار ماه عکاسی کنیم به زمان نوردهی ۲/۱ تا ۲ ثانیه نیاز داریم. چنین زمانی ابرها را روشن کرده و حالت طبیعی به آسمان می بخشد. هنگامی که تکه ای ابر قسمتی از ماه را پوشانده باشد یا تکه هایی از ابر اطراف ماه را پوشش دهند تصویر جلوهٔ بیشتری پیدا می کند .

- ماه گرفتگی

قرص ماه را به طور متوالی با پوشاندن جلوی لنز (لنز نرمال) بر روی فیلم ثبت کنید .می توانید یك بار هم قرص ماه را با لنز تله عکاسی کنید و آن را بر روی ماه های قبلی ثبت کنید.می توان با استفاده از فیلترهای رنگی ماه را به رنگهای مختلف درآورد .

- عکاسی از ستاره های آسمان

دوربین را روی سه پایه بگذارید ، دریچه شاتر را باز نگه دارید. چون سرعت پایین است و دریچه شاتر مدتی باز می ماند، به علت حرکت کره زمین نور ستاره ها تبدیل به خطوط می شود. برای اینکه خطوط و زمینه آسمان یکنواخت نباشد می توانید لحظاتی مقوایی سیاه را جلوی لنز گرفته و مجددا بردارید تا خطوط به صورت مقطع یا نقطه چین شود . اگراینکار را در زمینه تیره و سیاه آسمان انجام دهید عکس شما تصویر تمام سیاهی است با خطوط سفید پس بهتر است قسمتی از پیش زمینه عکستان را به درختان و یا ساختمان ها اختصاص دهید تا عکس زیبایی داشته باشید فراموش نکنید که زمین هر ساعت ۱۵ درجه گردش می کند یعنی یك درجه درهر چهار دقیقه و با حساسیت ASA۱۰۰ می توانید دیافراگم را روی ۸ قرارداده ومدت ۳۰ تا ۴۰ دقیقه نوردهی را انجام دهید .

- رعد وبرق درشب

▪ سر وقت درمحل مناسبی که ازپیش تعیین کرده اید حاضر شوید تا شانس به شما یاری دهد . جای مناسب و مطمئنی برای خود انتخاب کنید . دوربین را برروی سه پایه و نورگیر را برروی لنز نصب کنید . فاصله را روی بینهایت و دیافراگم را روی ۶/۵ قرار دهید زمان نوردهی را B انتخاب کنید. دوربین را به طرف محل احتمالی برق زدن کادربندی کرده ، شاتر را باز کنید . لنز باید هر چند وقت به خاطر خشك بودن بازبینی شود .

▪ شاتر را باز کنید .استفاده از دکلانشور پیشنهاد می شود . منتظر بمانید تا برقی درمحدودهٔ کادر به وقوع بپیوندد .

زمان دقیق نوردهی یا بازبودن شاتر بستگی به تعداد ، قدرت و نوع برق زدن دارد . یك برق زدن قوی و گسترده برای یك عکاسی موفقیت آمیز کافی است . برق زدن بیش از دو یا سه بار، تصویر را نه چندان گیرا و به خصوص با دیافراگم باز بیش از حد روشن می سازد .

▪ در اینجا موفقیت درعکاسی ، به انتخاب محل عکاسی و منظرهٔ روبه رو بستگی دارد . آب در پیش زمینه وانعکاس نور و برق زدگی از سطح آن به گیرایی تصویر می افزاید . هم چنین نمای ضد نور کوهستانها برج ، شهر ، روستا را انتخاب کنید عکاسی ازمحل مرتفع ترجیح داده می شود .

شب بهترین موقع برای گرفتن عکسهایی با طیف رنگ گسترده میباشد.

وقتی که خورشید به کار روزانه خود پایان میدهد، کار شما شروع میشود. ممکن است شما به شیفت شب عادت نداشته باشید و ترجیح بدهید که جلوی تلویزیون دراز بکشید و استراحت کنید، اما بلند شوید و بیرون بروید، موقع که هوا تاریک میشود دنیای دیگری در عکاسی بوجود می آید.

در شب، دنیا دستخوش یک تغییر بصری میشود. چراغ های خیابان ها، علائم نئونی و نور خانه ها، جهایی که در روز مکانهای معمولی و مصنوعی

بودند در شب به مشعلی با هزاران رنگ تبدیل میشوند.● خوب از کجا شروع کنیم؟

انتخابهای بسیاری دارید! چراغهای سوسو کننده ای یک آسمان خراش تا یک منظره ای مهتابی. این بستگی به سلیقه و موقعیت شما دارد. اگر شما تا حالا تلاشی برای عکاسی در شب نکرده اید، خوب الان بهترین موقع است! و اگر شما یک حرفه ای هستید، دیگه نیازی به توضیح اضافه نیست: شب زمان مناسب برای گرفتن عکس های بی نظیر میباشد.

● تجهیزات

در شب شما نیاز به دوربینی دارید که قابلیت نوردهی بالا (Long Exposure) را داشته باشد. البته بسیار از دوربین های دیجیتال معمولی دارای محدود زمانی برای اینکار هستند، اما برای برخی از مناظر شما احتیاج به چیزی فراتر از آن دارید. و آن شاتر سرعت 'B' است. در بسیاری از دوربین های SLR موجود است و این امکان را به شما میدهد که شاتر را برای هر زمانی که میخواهید نگه دارید. یکی از لوازمی حتمی که شما به آن احتیاج دارید سه پایه است. وقتی دوربین در جایی محکم قرار گرفت شما میتوانید از سرعت های شاتر طولانی استفاده کنید بدون آنکه در عکس خود لرزه ای مشاهده کنید. سه پایه های محکم و سنگین تر برای این کار مناسب ترند. کابل و یا کنترل بی سیم این قابلیت را به شما میدهده که بدون لرزه شاتر را فشار دهید. (در دوربینهای دیجیتال معمولی هم میتوانید از Self-Timer دوربین استفاده کنید.) لنزهای استاندار برای اکثر مواقع کافی هستند ولی استفاده از لنزهای Wide-Angle و یا Telephoto برای عکسهای Panorama مورد نیاز هستند.

عکاسی از یک آتش بازی بهترین موقع برای تمرین مهارت های شما در عکاسی شب است و می توانید عکاسهای بی نظیری از آتش بازی بگیرید. اگر برای مشاهده به مکان عمومی می روید، هرچه زودتر به آنجا بروید تا بتوانید محل مناسبی را که دید بهتری دارد انتخاب کنید. اگر نمیدانید دقیقاً کجا بایستید میتوانید با یکم پرس و جو محل مناسبی را پیدا کنید.

اگر هرچه نزدیک تر به موضوع باشید شما پرسپکتیو بهتری نسبت به ایستادن در نقاط دورتر را دارید. و شما همچنین این شانس را دارید که مردم در مقابل دید شما نباشند و یا به سه پایه شما ضربه نزنند. دقت کنید وقت تلف کردن است اگر میخواهید دوربین را با دست در نقطه بالاتر نگه دارید. پس به یا داشته باشید که سه پایه را حتماً به همراه ببرید. همچنین موقع استفاده از ISO با سرعت ۴۰۰ و یا ۸۰۰ بدون سه پایه چیز ارزنده ای بدست نمی آورید، برای اینکه هر دسته از گلوله های پرتاب شده چند ثانیه زمان برای پخش شدن در آسمان احتیاج دارند.

یک شلیک آتش بازی برای ایجاد یک عکس جالب کافی نیست، شما به تعداد بیشتری نیاز دارید پس تعداد زیادی عکس بگیرید و بعداً آنها را در خانه با یکدیگر ترکیب خواهیم کرد. برای اینکار باید رنگ آسمان مشکی با آبی تیره باشد. معمولاً این به معناست که دریچه دیافراگم خود را روی f/۱۱ یا f/۱۶ و با سرعت ۱۰۰ ISO و برای حدود ۴ تا ۸ ثانیه نوردهی انجام گیرد. (البته عکس های اولیه خود را روی دوربین مرور کنید تا دچار overexposure یا به قول معروف عکس شما نسوزد.)

حد زوم لنز هم بستگی به محیط دارد. لنزهای wide میتوانند مردم، آب و یا ساختمانها را نیز در پایین عکس نمایش دهند که حس تفاوت مقیاس جذابیت خاصی به عکس شما میبخشد. ولی همچنین گرفتن چند عکس با استفاده از لنز Tele برای نشان دادن و تمرکز به روی رنگهای آتش بازی خالی از لطف نیست.

در زمانی که کار را شروع میکنید زیاد عجول برای گرفتن عکس نباشید. از درون چشمی و یا LCD نگاه کنید و مطمئن شوید موقعیت دوربین درست میباشد.

بهترین زمان برای عکاسی از ساختمانها در موقع گرگ و میش است. زمانی که مقدار رنگ آبی در آسمان دید میشود.

● شهر شب:

آتش بازی یکبار در سال اتفاق می افتد ولی خوشحال باشید که شما میتوانید عکس های زیبای در تمام شب های سال از شهر خود بگیرید.

اگر در جایی زندگی میکنید که ساختمانهای زیادی دارد پس تمام چیزی را که میخواهید فراهم شده است. شهرها معمولاً در شب ها هم زنده هستند با چراغ های داخل خان ها که نورشان به بیرون منعکس میشود و با چراغ های خیابان که شب ها روشن میشوند و شهرها تبدیل به

آشوبی از رنگها میشوند.

سختترین مسئله در گرفتن عکس در شب محاسبه مدت زمان نوردهی است. برای همین تعدادی سوژه متداول در اینجا آمده تا به شما کمک کند. فقط دقت کنید که اینها فقط نقطه شروع کار هستند و همه عکس های با ۱۰۰ ISO گرفته شده اند.

۱. ساختمانها با آسمان آبی ۱۵/۱ ثانیه با f/۵.۶

۲. ساختمانها در برابر آسمان تیره ۴ ثانیه با f/۵.۶

۳. چرخ و فلک ۴/۱ ثانیه با f/۵.۶

۴. ساختمانها با نور زیاد ۴/۱ ثانیه با f/۵.۶

۵. ساختمان ۱ ثانیه با f/۴

۶. علامتهای نئون ۴/۱ ثانیه با f/۴

۷. ساختمانها و خیابان ۱ ثانیه با f/۵.۶

۸. دنباله های چراغهای اتومبیلها ۸ ثانیه با f/۸

۹. آتش بازی ۸ ثانیه با f/۱۱

منتظر نشوید تا هوا کاملاً تاریک بشه، چون آن وقت خیلی دیر شده – آسمان کاملاً تاریک میشود و عکس های شما مرده به نظر میرسند – در حقیقت بهترین موقع برای گرفتن عکس های شب در موقع گرگ و میش است، درست بعد از غروب آفتاب، موقعی که هنوز آسمان رنگی هم دارد. شما همچنین باید White Balance را هم تنظیم کنید. زیبایی عکس های شب به انواع گوناگون رنگ ها و تشعشعهای رنگی است، اما WB اتوماتیک سطح نرمال شده ای از این رنگها را ضبط میکند و عکس شما از لحاظ رنگ بسیار ملایم و معمولی خواهد شد. بیشتر اوقات بهترین انتخاب برای WB مد Daylight (روز) است.

یک عکس از آتش بازی زیاد جذاب نیست. سعی کنید عکس های متفاوت بگیرید و بعد آنها را روی هم بگذارید.

- در پایان:

یک از مشکلات در مواقع عکاسی با استفاده از نور ماه این است که عکس شما با آنچه با چشمانتان میبیند یکسان نمیباشد. این بدان علت است که سیستم بینایی ما در موقع تاریک به ترتیب دیگری عمل میکند. در طول روز ما دنیا را رنگی می بینیم، برای اینکار از مخروط شبکیه خود استفاده میکنید. ولی شبکیه حساسیت خود را از دست می دهد موقعی که نور به اندازه کافی نباشد. به همین علت با همه چیز را به صورت خاکستری میبینیم. دوربین های دیجیتال به طور حتم رنگها را ثبت میکنند و مهم نیست که نور به چه اندازه باشد، به همین خاطر نتیجه دارای رنگهای قوی تر و پر رنگ تر خواهد بود، نه آن خاکستری که شما انتظار دارید.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239467

vista.ir
Online Classified Service

در دوران دهه‌های بعد از جنگ هنگامی که عکاسی حضور بیشتری در حرکت‌های هنری به دست آورده بود فوتوژورنالیسم فعالیت جدیدی شد برای هنرمندان علاقه‌مند به پی‌آمدهای موضوعی.

داون هنسن Duane Hanson مجسمه‌ساز (متولد ۱۹۴۰) صحنه‌هایی از ویتنام را در عکس‌های مربوط به جنگ منتشر کرد و جورج سگال George Segal مجسمه‌ای بر اساس جشن حقوق مدنی ساخت ونیز از دانشجویان دانشگاه ایالت کنت که در حال اعتراض به جنگ ویتنام بودند، عکس‌هایی گرفت.

استفاده بیشتر از عکاسی مدیون این حقیقت است که در بیشتر رسانه‌ها هنرمندان برای ثبت کار خود بیشتر از دوربین استفاده می‌کردند. ضمناً رشد رسانه‌های گروهی مخصوصاً در زمینه‌ی تبلیغات، هنرمندان و منتقدین را از خواب بیدار کرد و باعث شد آن‌ها تمایل بیشتری به تاثیرات عکاسی پیدا کنند. یك جنبش پیشرو در اروپا به نام Situationist international که در اواخر دهه ۱۹۵۰ پدیدار شد، مقاله‌ی انتقادی‌اش در مورد «فرهنگ مصرف کننده» را بر اساس کتابی از یك منتقد فرانسوی به نام (۱۹۳۱-۱۹۹۴) Guy de bord.

به نام «اجتماع منظره‌ها» بیان کرد. Situationist ها با الهام گرفتن از دادائیست‌ها که در واقع آن‌ها را هدایت می‌کرد، در تلاش بودند، که با برداشتن عکس‌های رسانه های گروهی و ارایه دوباره آن‌ها به روشی که سطحی بودن و ریاکاری تصاویر روزنامه‌ها و تبلیغات را نشان دهد، فراوانی آن‌ها را از بین ببرند. آن‌ها گاهگاهی به تصاویر مناسب آزادانه سر و صورت تازه می‌دادند و در مواردی دیگر به عنوان‌ها اجازه می‌دادند که تصویر را تفسیر کنند. (شکل ۷۷/۶)

بررسی Situationistها در مورد تاثیر رسانه‌های گروهی بر زندگی روزمره، فرهنگ مصرف کننده و نوع چاپ، پیش از این در اواخر دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بیان شد جنبش Situationistها به طور کلی مرموز بود، اعضای آن اکثراً بی‌نام و دارای نام‌های مستعار بودند و بیشتر کارهایشان زودگذر بود در نتیجه روی جنبش‌های بعدی مانند هنرپاپ تاثیری نگذاشت. هنرپاپ در دهه ۱۹۵۰ در انگلستان شروع شد.

گروهی از همین گرایش وجود داشت به نام «گروه مستقل» IG که (ریچارد همیلتون) (متولد ۱۹۲۲) عضو این گروه بود. وی کلاژی ارایه کرد که ترکیبی بود از تصاویر تبلیغاتی برای محصولاتی مانند تلویزیون و جاروبرقی در رابطه با دوران رکورد اقتصادی بعد از جنگ در انگلستان. کار همیلتون یك بیان تلخ و هم شیرین است که چشم‌انداز اقلام مصرفی که نمادی از محصولات آمریکایی است و به سمت مصرف‌گرایی گرایش دارد را همزمان هم مورد انتقاد قرار می‌دهد و هم تجلیل می‌کند.

هنر پاپ در انگلستان مخالف تحصیلات بود و مطالب و موضوعاتی که در مدارس هنر تدریس می‌کنند را رد می‌کرد. اعضای «گروه مستقل» از کتاب «موهولی ناگی» به نام vision in Motion (تصویر در حرکت) و اعتقاد وی در مورد قدرت تبلیغات و نیاز به بیان دنیای مدرن از طریق کلاژ و استفاده از عکاسی علمی مانند عکسبرداری با اشعه x الهام می‌گرفتند. اما آن‌ها شکایت «موهولی ناگی» مبنی بر کنار گذاشتن طراحی کالاهای آمریکایی را نپذیرفتند و آن را کاملاً مناسب هنری که اصرار داشتند در آن زمان باید باشد، می‌دانستند. همیلتون عناصر پسندیده هنر عامه پسند مانند گذرا بودن، ارزان بودن، کنایه‌دار بودن، سکسی بودن با حیله و تدبیر بودن، فریبنده بودن و همینطور یك شغل بزرگ بودن را مورد بررسی قرار داد. کار کلا همیلتون در تاریخ هنر در زمره کارهای برجسته قرار می‌گیرد.

از بین دیگر اعضای «گروه مستقل» کسانی که عکاسی نقش اصلی را برای‌شان ایفا می‌کرد می‌توان به «نیگل هندرسون» Henderson Nigelو

«ادوارد پائولوزی» Edvardo paolossi اشاره کرد. که با هم تصاویر کلاژی را فراهم کردند که تصاویری از هنرپیشه‌های سینما، محصولات خانگی و ماشین‌های تندرو موجود در رسانه‌های گروهی را در کنار هم قرار می‌داد. در سال‌های دهه ۱۹۶۰ در آمریکا هنرمندان پاپ در مورد «اجتماع منظره‌ها»

(The society of the spectacle) بی‌علاقه بودند و تصاویر و کالاهای روزمره را به عنوان یك هنجار گریزناپذیر زندگی مدرن پذیرفته بودند. هنرمندانی مانند «لری ریورز» (Larry Rivers متولد ۱۹۲۳) و «اندی وارهول» (۱۹۸۷- ۱۹۲۸) Andy Warhol تصاویر خلاصه شده مهیجی مانند تصادفات اتومبیل را انتخاب می‌کردند، اندازه آن‌ها را بزرگ و رنگبندی آن‌ها را پررنگ می‌کردند تا حضور همه جایی تولیدات عکاسی را پر اهمیت جلوه دهند. وارهول یکی از طرفداران مخصوص ستاره‌های سینما بود و از دوران کودکی شروع به جمع‌آوری مجموعه‌ای از عکس‌های تبلیغاتی آن‌ها کرده بود.

وی در رویدادهای اجتماعی با خودش یك دوربین داشت و از مردمی که احساس می‌کرد همیشه در مقابل دوربین هستند عکس می‌گرفت. وی همچنین روی «paparazzi» و یا عکاسان مشهوری که طعمه خود را با احتیاط دنبال می‌کردند و کنجکاوی توده را به تصویر می‌کشیدند، متمرکز می‌شد مانند شخصیت Papara۲۲۰در فیلم «فدریکو فلینی» درسال ۱۹۶۱ به نام (La polce vita). وارهول هیجان نگاه غیرمجاز را مورد استفاده قرار داد در حالی که در همان موقع از این امر در تصاویر تکراری‌اش از افراد معروف، انتقاد کرد. همچنین عکس‌های افراد نامدار در مجله‌ای که وی در سال ۱۹۶۹ تاسیس کرد، استفاده شد.

وارهول مشتریان عکاسی را ترغیب می‌کرد که از ماشین عکاسی اتوماتیك که به صورت عادی در پیاده‌روهای سرپوشیده برای سرگرمی استفاده می‌شد و به ازای یك دلار، چهار عکس از آن‌ها می‌گرفت، دیدن کنند. قبل از لنزها آن‌ها می‌توانستند تصاویری را که بعدها وارهول روی سیلك اسکرین چاپ کرد به تصویر در آورند.

از مشهورترین کارهای وی، عکس‌های تبلیغاتی از اشخاص برجسته‌ای مانند «الویس پریسلی» و «مرلین مونرو» بود. تکرار تصاویر در چنین کارهایی باعث می‌شد تماشاگران اشتیاق بیشتری برای نگاه به آن شخص معروف داشته باشند. همچنان که اشتیاق بسیار زیادی برای دیدن عکس‌های پرنس دایانا (۱۹۶۱- ۱۹۹۷) در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ وجود داشت. دوست وارهول، راشنبرگ «Robert Rauschenberg» (متولد ۱۹۲۵) از دهه‌ی ۱۹۵۰ فتوگرام و یا عکس‌هایی بدون دوربین را روی کاغذهای Blue Print ایجاد کرد. «راشنبرگ» کلاژهایش را از اشیا دم دست که در خیابان‌ها پیدا می‌شوند مانند تکه‌های مقوای نازك، تکه‌های تابلو، عکس‌های مجله، کارت پستال و غیره به وجود می‌آورد و گاه آن‌ها را با نقاشی‌هایش ترکیب می‌کرد.

مانند وارهول، «راشنبرگ» نیز می‌خواست با ارایه‌ی هنری که آینه‌ی زندگی نبود بلکه تکه‌هایی از خود زندگی بود، ادعای «هنر متعالی» را مخصوصاً در مورد کار اکسپرسیونیست‌های انتزاعی بکشند. وی همچنین با استفاده از امکانات چاپ سیلك تصاویری از روزنامه‌ها و مجلات را با هم مخلوط نمود.

تقریباً در همان زمان بعضی از نقاشانی که تحت عنوان فتورئالیسم شناخته شده بودند آثار خود را به عنوان پاسخی به عکاسی رنگی مورد استفاده قرار دادند. آن‌ها مخصوصاً از تخت بودن و خطای حسی این سبك استفاده کردند و برای منتقل کردن این کیفیات، اسلایدهای عکاسی را روی بوم نقاشی طرح‌ریزی کردند و سپس به دقت ریزه‌کاری‌های آن را کپی نمودند. تکنیك اسپری رنگی در این آثار سبب می‌شد تا رنگ رقیق مورد استفاده اثر و نشانی از کار دستی به جای نگذارد. مانند عکاسان خیابان، فئورتالیست‌ها بیشتر مناظر شهری را انتخاب می‌کردند و آثارشان را روی سطوحی که به صورت عالی پرداخت شده مانند شیشه و یا کروم ثابت می‌کردند.

«چاك کلوز»آمریکایی (متولد ۱۹۴۰) نیز از واژگان فتورئالیسم در نقاشی استفاده کرد. پرتره‌ی ترسناك وی که در مقیاس بزرگ و به صورت کلوز آپ بود شیوه‌ی عکاسان اواخر قرن بیستم را نوید می‌داد. درست شبیه «توماس روف» که تصاویر بزرگش جزئیات فراوان فیزیکی کسی که در برابر وی نشسته، را نشان می‌دهد اما در مورد شخصیت فردی وی چیزی نمی‌گوید.بعدها اصل و مبدا عکاسی رئالیسم موضوع مورد علاقه‌ی اندری فلاك Andrey Flack (متولد ۱۹۳۱) شد. وی عکس‌های خبری را به عنوان عناصر طبعیت بی‌جان مورد استفاده قرار داد به گونه‌ای که دوربین با آن

می‌توانست نکات برجسته را اغراق کرده و مورد تمسخر قرار دهد.

رنگ‌های زننده‌ی کار وی نیز ممکن است از منابع عکاسی ناشی شده باشد. مخصوصاً سایه‌های پر شده‌ی عمیق که در کارهای تبلیغاتی استفاده می‌شد. هنرمندان مفهومی نیز از دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ابزار عکاسی را به عنوان رسانه‌ای مهم استفاده نمودند. زیرا نگهداری سوابق، باعث می‌شد بیشتر روی انتقال اندیشه‌ها و عقاید تمرکز کنند تا تولید موضوعات مادی. علاوه بر این عکاسی توسط هنرمندانی در ایجاد تصاویر پایدار از پروژه‌های زودگذر نیز مورد استفاده قرار گرفت.

این تصاویر شامل چیدمان‌ها و اجراهای هنری و یا به اصطلاح هیپنگ‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ بود، به طوری که موقعیت‌ها و رویدادهای عمومی به تماشاچیان عرضه می‌شد. «روبرت اسمیتسون» (۱۹۳۸- ۱۹۷۲) که به دلیل خاکریزهایش (سنگ چین‌هایش) معروف بود، یکی از هنرمندان بعد از جنگ بود که به دلیل ثبت کارهای‌شان، به عکاسی روی آورده بودند ولی به زودی شروع به تحقیق در این رسانه در زمان خودشان کردند. وی ارتباط عکاسی با زمان را به واسطه‌ای چیزی که آن را «جابه‌جایی آینده» نامید و در سفری به منطقه‌ی Yucotan در مکزیك آن را پدید آورده بود، کشف کرد. اسمیتسون در نوشته‌هایش «یك دوربین بی‌نهایت (بی‌کران و نامحدود)» را شرح داد. یك شبی سیری‌ناپذیر و در عین حال یك ماشین همیشگی بی‌طرف که اتفاق‌های بصری را حریصانه می‌خورد و محصولات نامحدودی تولید می‌کند. اندیشه‌های وی با هنرمندان دیگر مانند وارهول که از دوربین غیر شخصی تجلیل می‌کردند، همسو بود.

به همین نحو یك زوج هنرمند انگلیسی به نام‌های «جرج و گیلبرت» (George pass More متولد ۱۹۴۲) و (Gilbert proesch متولد ۱۹۴۳) از انجام پرفورمنس تاثیر می‌گرفتند به طوری که خود را مانند مجسمه‌های زنده عرضه می‌کردند تا تکه‌های عکس ایجاد کنند. بر خلاف اسمیتسون که کارش را در مجسمه‌سازی و خاکریزسازی ادامه داد، جرج وگیلبرت به سمت عکس‌های زنده خود در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ پدید آوردند به نوعی فاصله‌ی بین زندگی و هنر را از بین بردند.

در روشی مشابه، این دو زندگی شخصی و علایق خود را موضوع عکس‌ها قرار دادند. خاصیت نهایی عکاسی برای مسخره کردن ظواهر، «Douglas Huebler» آمریکایی (۱۹۲۴- ۱۹۹۷) را برانگیخت تا نحوی دیگر از برخورد را با عنوان «عدد متغیر ۷۰» پیشنهاد دهد، وی در ابتدا به انجام کاری دست زد که ناممکن می‌نمود، عکس گرفتن از هر انسانی که در سیاره زمین زندگی می‌کند.

Huebler در ایجاد ریشخند در یك قیافه‌ی خشك و بی‌روح بسیار ماهر بود. در مقابل عکاسان آلمانی (Bernd متولد ۱۹۳۱) و (Hilla Becher متولد ۱۹۳۴) عاقلانه شروع کردند به توضیح عکاسی در نگهداری سیمای موضوع‌هایی که به اصطلاح از نظر فنی منسوج شده است. یعنی ساختمان‌های صنعتی قدیمی مانند کوره‌های ذوب آهن و برج‌های گاز. به دلیل سبك بی‌طرفانه‌ی آن‌ها، این تصاویر در نمایشگاهی به نام «نیوتوپوگرافی» New Topographic عرضه شد. با وجود رنگ‌بندی با شکوه کارهای آن‌ها، همراه با احساس غربتی که به دلیل زوال تکنولوژی‌های مکانیکی برانگیخته می‌شد، این تصاویر، بینندگان را وا می‌داشت تا با یك حالت احساساتی پاسخ دهند که البته این امر مغایر رویکردی مفهومی بود.

تمایلات عکاسی هنرمندان مفهومی، سنت هنری لطیف «آلفرد استیگلیتز» Alfred Stieglitz و رعایت آداب و آیین «میرو ویتس» و حتی فرمالیسم Garry Wingrona و Lee Friedlander را کنار گذاشت و در عوض هنرمندان مفهوم‌گرا در مفاهیم پذیرفته شده در مورد تبلیغات و شهرت، در حقیقت عکاسی غوطه‌ور شدند.

یك نقاش آمریکایی به نام (Mel Bochner متولد ۱۹۴۰) و هنرمند انگلیسی (Victor Burgin متولد ۱۹۴۱) کاری را تنظیم کردند که توانایی عکاسی را در ایجاد درستی و اصلیت بررسی می‌کرد. سوتفاهمات Bochner که در حقیقت یك تئوری در مورد عکاسی بود، از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۰ به طول انجامید. این اثر شامل یك نگاتیو از تصویر بازوی خود هنرمند. چون نگاتیو تولید مستقیمی از دوربین بود، به تصویر اصلی نزدیك‌تر و از نسخه‌ی اصلی عکس حقیقی‌تر است. همچنین Burgin از قسمت‌هایی از یك گالری عکس گرفت و سپس تصاویر را در اندازه واقعی‌شان چاپ کرد و آن‌ها را با رنگ چوب رنگ‌بندی کرد و با تابلو جورشان کرد و سیستمی را ایجاد کرد که در آن تصاویر کاملاً با موضوع همخوانی داشت.

یکی از معروف‌ترین تصاویری که در دوران بعد از جنگ پدید آمد، تصویری که راهش را در کیوسك‌های عمومی و دیوارهای استودیوها پیدا کرده، نیز تاریخچه اندیشه‌های مرتبط با حقیقت عکاسی بود. هنرمند فرانسوی دیگر به نام «ایو کلاین» (۱۹۲۸- ۱۹۶۲) که به این طرز تفکر وابسته بود تصویری را خلق کرد که خودش را در حال پرش از دیوار به سمت فضا نشان می‌داد. تلاش‌های هنر مفهومی برای مادی کردن موضوع هنر نه تنها روی مواد ارزان‌تر مانند فیلم‌های عکاسی تاکید داشت، بلکه همچنین روی زبان به عنوان وسیله‌ای برای شرح کارهایی که مورد توجه قرار گرفته بود ولی هیچ‌وقت کسی قصد ایجاد آن‌ها را نداشت، اثر گذاشت.

مفهوم‌گراها لغاتی را که در بافت مفاهیم اجتماعی کارایی داشتند را حفظ کردند. اثر متقابل بین تصویر و عنوان، از آن پس در مجلات، تبلیغات و کتاب‌ها ارایه شده و از عکاسی که «تصویر» تمام بار معنا را به دوش می‌کشید، پرهیز شد. اما عنوان عکس برای هنرمندان مفهومی یك منبع شد. «بروس نومن» (Brue Naumon متولد ۱۹۴۱) عکسی به نام (Self Protrait as a fountian) تصویر خودم مثل یك فواره) (۱۹۶۶) ایجاد کرد که در آن تصویر، از دهانش آب بیرون می‌پاشد کارهای عکاسی یك هنرمند بلژیکی به نام (۱۹۷۶-۱۹۲۴) Marral Broodthaers اغلب مربوط به تضاد بین تصویر و لغات بود.

وی این گونه نوشت: نهایتاً فکر ایجاد چیزی ریاکارانه به ذهنم خطور کرد و من فوراً دست به کار شدم تمام هنرمندان مفهومی از عکاسی برای انتقاد از رسانه و اسطوره‌های آن استفاده نمی‌کردند. یك عکاس هلندی به نام «جان دبیتز») Jan dibbets متولد ۱۹۴۱) از نقاشای تك رنگ با سایه‌های خاکستری و سیاه‌وسفید به عکاسی خیالی روی آورد.

همان‌طور که در عنوان مجموعه عکس‌های وی به آن اشاره شده است: کوتاه‌ترین روز سال ۱۹۷۰ که در خانه‌ام هر ۶ دقیقه یك بار عکس گرفته شده است.) این تصاویر گذر روشنایی روز را در حضور دوربین ثبت می‌کند. همین‌طور یك عکاس ژاپنی به نام (۱۹۸۴-۱۹۸۲) Nobuo Yamanaka که از دوربین برای بیان تغییر قیافه‌ی انسان استفاده کرد.

در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ وی به ایجاد تاسیساتی کمك کرد که اسلایدها را روی سطح رودخانه و یا برگه‌های شفاف آویزان در هوا، ظاهر می‌کرد. ولی همچنین یك دوربین بزرگ پیچیده ساخت. که نه به منظور ثبت یك نقاشی بلکه برای تجربه کردن یك تصویر فانی شناور روی دیوار بود.

(Hitoshi Nomura متولد ۱۹۴۵) نیز علاقه‌اش در مورد انسان را با آنچه آن را «پس دید» می‌نامید ترکیب کرد، و روی استمرار پدیده‌ها مانند تباهی، فساد و تبخیر که باید در گذر زمان دیده شوند، تعمق کرد.

بزرگ‌ترین تغییر در ارتباط بین عکاسی و هنر، افزایش علاقه هنرمندان به این رسانه بود.

در حالی که در حال ضبط کاری‌شان بودند، امکانات مادی کردن هنر را بررسی می‌کردند و یا از رسانه‌های گروهی انتقاد می‌کردند. هنرمندانی که در زمینه‌ی عکاسی بسیار کم آموزش دیده بودند و یا اصلاً آموزش ندیده بودند، امکانات تصویری با نشاط و سرشار از روح در آن کشف کردند. با این که آن‌ها دوربین را قبول و از آن استفاده کردند اما مسئولیت، غرض ورزی و عقایدی که کارهای عکاسی را در سراسر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مورد سنجش قرار می‌داد را نپذیرفتند.

هنرمند آمریکایی «جان بالدساری» (متولد ۱۹۳۱) کارهای نقاشی‌اش را سوزاند و به رسانه‌ی قابل تکثیر مانند عکاسی و ویدئو روی آورد. برای بیشتر هنرمندان کشف عکاسی خیلی جدی نبود اما بسیار انقلابی بود. در دهه‌های بعد از جنگ عکاسی به تدریج روی وسایل دیگری مانند رنگ، چوب یا سنگ پدیدار شد، به طوری که هنرمندان به صورت عادی با آن‌ها کار کردند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249144

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی دیجیتال

اکثر افراد فکر میکنند عکاسی دیجیتال بهترین راه عکسبرداری است، و تکنولوژی آن نیز همواره در حال بهتر شدن است. با یک دوربین دیجیتال میتوانید عکسی را که لحظهای قبل انداختهاید بلافاصله ببنید و در صورت لزوم آن را اصلاح کنید.

میتوانید آن را به کامپیوتر منتقل کرده و قسمتی از آن را جدا کنید، رنگ بندی آن را تغییر دهید، روشنایی آن را کم و زیاد کنید و دقیقاً به همان اندازهای که مایل هستید چاپ کنید و یا آن را ایمیل کرده یا در آرشیو خود نگهدارید .مزیت دوربینهای دیجیتال در انعطاف پذیری و کم دردسر بودن آنهاست و مسلماً به اتاق تاریک و مواد شیمیایی و ... نیازی نیست .

امروزه بسیاری از دوربینهای دیجیتال میتوانند با بهترین دوربینهای ۳۵ میلیمتری از نظر کیفیت تصویری و ریز نمایی (Resolution)رقابت کنند. اولین دوربینهای دیجیتالی رزولوشن بسیار کمی داشتند و از نظر اپتیکی نامناسب بودند. به دلیل اینکه لنز دوربینهای اولیه پلاستیکی و سنسورهای آنها از نوع CMOS، که ارزانتر هستند بود. این سنسورها در دوربینهای امروزی با CCD جایگزین شدهاند .

با گذشت زمان، ریزنمایی بالاتر، در حد ۴۸۰*۶۴۰ پیکسل به بازار آمدند که برای ساختن تصاویر وب مناسب بوده ولی هنوز هم برای چاپ بسیار نامناسبند. بعد از آن دوربینهای مگاپیکسلی شدند. مگا به معنی میلیون است و منظور از آن دوربینهایی است که تصاویر آنها از بیش از یک میلیون پیکسل ایجاد شدهاند .

- هدف اصلی از ساخت دوربینهای دیجیتال :

هدف اصلی سازندگان دوربینهای دیجیتال این بوده است که رزولوشن یا دقت دوربینهای دیجیتال را به دوربینهای فیلمی برسانند. رزولوشن بالاتر به عکاس اجازه میدهد تا عکس را در اندازههای بزرگتری چاپ کند یا بتواند قسمتهایی از عکسهای خود را جدا کرده، بزرگ و چاپ کند، بدون اینکه کیفیت آن کاهش یابد .

- دسته بندی دوربینهای دیجیتال :

به دو دسته تقسیم میشوند : دوربینهای تمام اتوماتیک و دوربینهای SLR. دوربینهای دیجیتال تمام اتوماتیک: ظاهری مانند ۳۵ میلیمتری تمام اتوماتیک دارند، دوربینهای SLR حرفهای مانند نیکون D۱ لنزهای قابل تعویض، فلاشهای قوی و کنترلهای دستی زیادی دارند .

- مهمترین وجه تمایز دوربینهای دیجیتال :

۱) قابل تعویض بودن لنزها

۲) بدنه یا LCD قابل چرخش

۳) امکان ضبط فیلم

۴) کیفیت

۵) میزان زوم اپتیکال

• سیستم اپتیکال (Optical System) :

قلب هر دوربینی (چه دیجیتالی و چه فیلمی) قسمت اپتیکی آن است. اکثر دوربینهای دیجیتال دو منظره یاب (ویزور) دارند، منظره یاب دیجیتال و اپتیکال .

منظره یاب اپتیکال یک لنز پلاستیکی یا شیشه‌ای است که نمای سوژه را به صورت غیر الکترونیکی نشان میدهد و منظره یاب دیجیتال، یک LCD است که تصویری از آنچه CCDها دریافت میکنند را به شما نشان میدهد .

• تفاوت منظره یاب دیجیتالی و اپتیکال :

بسیاری از دوربینهای دیجیتال، غیر SLR هستند و شما آنچه را که CCDها میبینند از طریق منظرهیاب اپتیکال نمیبینید. منظرهیاب اپتیکال آنها، از سیستم ارزان قیمتی پیروی میکند. در این سیستم یک لنز مجزا به موازات لنز اصلی دوربین و نزدیک آن وجود دارد، که برای کادربندی ساخته شده است .

وقتی از فاصله‌های زیاد عکس میگیرید، نمایی که در لنز اصلی وجود دارد نسبت به چیزی که در لنز کوچک منظرهیاب میبینید تفاوت چندانی ندارد، ولی هر چه فاصله کمتر شود، تفاوت تصویر آن دو نیز بیشتر میشود در این مشکل که مشکل توازی یا پارالکس نام دارد، هر چه فاصله سوژه از دوربین بیشتر باشد، نسبت اختلاف بین دو عکس کمتر میشود، و این همان خطای دیده منظره یاب است .

یکی دیگر از مشکلات منظرهیابهای اپتیکال موازی، این است که کادر آنها کوچکتر از نمایی است که عکسبرداری میشود. این مقدار Accuracy نامیده میشود که حدود ۸۰% است البته این مشکل در SLRها وجود ندارد. LCD یا منظرهیاب دیجیتال برخلاف منظرهیاب اپتیکال، دقیقاً آنچه را که عکسبرداری خواهد شد نشان میدهد و در نتیجه بیشتر قابل اتکاست. در عین حال، استفاده از LCD مصرف باتری شما را بسیار افزایش میدهد و میتوانید در مواقع لزوم با خاموش کردن آن و استفاده از منظرهیاب اپتیک، مدت بیشتری از باتری خود استفاده کنید. در ضمن، دیدن LCD ها در نور زیاد بسیار مشکل است. و این نیز میتواند دلیل دیگری باشد که گاهی از منظرهیاب اپتیک استفاده کنید .

• باتریها :

اکثر دوربینهای دیجیتال از چهار باتری قلمی AA استفاده میکنند و برخی دیگر از دوربینها نیز باتریهای لیتیومی یا نیکلمتال قابل شارژ دارند، برخی از دوربینها همراه با آداپتور برقی فروخته میشوند و برخی نیز آداپتورهایی دارند که میتوان آنها را جداگانه خریداری کرد. از جمله استفادههای آداپتور در زمان انتقال دادن دادهها به کامپیوتر است.

• حافظه :

در مقابل دوربینهای معمولی که از فیلم استفاده میکنند، دوربینهای دیجیتال از حافظه هایی مانند حافظههای کامپیوتر برای ذخیره عکسها استفاده میکنند. بعضی دوربینها، مانند ماویکای سونی، از فلاپی دیسک یا سیدی به عنوان حافظه استفاده میکند. البته از چنین سیستمهایی در دوربینهای جدید استفاده نمیشود، چون باعث حجیم و سنگینشدن دوربین میشوند و از آن مهمتر بسیار کند و غیر قابل اطمینان هستند .

• کنترلهای دوربین :

دوربینها دو سیستم کنترلی مختلف دارند. یکی کلیدهایی که روی بدنه آنها قرار دارد و دیگری عملکردهایی که در منوهای آنهاست. برای تسلط بر کنترلهای دوربینتان باید راهنمای آن را بخوانید و لازم است بدانید که بدون تسلط بر آنها نمیتوانید عکسهای فوقالعادهای بیندازید .

• امکانات فلاش دوربینهای دیجیتالی :

۱) کاهش قرمزی چشم : در این حالت فلاش از طریق چند پیش فلاش باعث میشود که مردمک چشم کوچک شود و در عکس قرمز بیفتد .

۲) فلاش تکمیل کننده : این نوع فلاش در مواقعی استفاده میشود که نور کافی وجود دارد و معمولاً نیازی به فلاش نیست و تنها برای از بین بردن سایهها لازم است .

۳) فلاش Rear Curtain : در این حالت فلاش در پایان زمان نوردهی روشن میشود و این حالت زمانی کاربرد دارد که در شب عکاسی میکنید و

مایل نیستید که مسیرهای نور ایجاد شده توسط سوژههای متحرک جلوتر از آنها قرار گیرند .

- مکانیزم انتقال عکسها و لوازمی که نیاز دارید :

۱) دوربین

۲) کامپیوتر مناسب

۳) باتری

۴) کارت حافظه

۵) نرمافزار ویرایش عکس

۶) پرینتر

برخی از دوربینها خروجی تلویزیون دارند و میتوانند عکسها و فیلم ها را از طریق تلویزیون، به صورت تکی یا نمایش پشت سر هم، نمایش دهند. اگر بخواهید میتوانید آنها را برروی نوارهای ویدیویی نیز ضبط کنید و هیچگاه از کامپیوتر استفاده نکنید .

برای اتصال به کامپیوتر، پورت USB یا IEEE۱۳۹۴ را توصیه میکنند. این پورتها کارکرد بهتری دارند. در این حالت دوربین شما تصاویر را به کامپیوتر انتقال میدهد. سرعت انتقال عکسها به کامپیوتر در این روشها به دوربین شما نیز بستگی دارد و تمام دوربینها سرعتی برابر ندارند. دوربینهای جدید بسیار سریع شدهاند و از این نظر با دستگاههای کارت خوان رقابت میکنند .

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239446

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی دیجیتال

- یادگیری کارکردهای دوربین

گرفتن عکسهای اولیه با دوربین تازه خریداری شده دیجیتال کار سختی نیست. اندازه دیافراگم، شاتر، فاصله و فوکوس همگی به طور خودکار انجام می شوند. اما ممکن است جهت ادامه کار علاقمند به استفاده از کارکردهای پیشرفته دوربین و انجام تغییرات دستی روی آن باشید. این کارکردها میتوانند چیزهایی در پشت منوهای ظاهری و نقاط پوشیده باشند. اگر کسی عادت به کار کردن با کامپیوتر نداشته باشد، انتقال عکسها به کامپیوتر و چاپ کردن آنها روی کاغذ زحمت و دردسر بزرگی خواهد بود.

• طرز کار کردن دوربین دیجیتال

در دوربینهای دیجیتال یک سنسور حساس به نور به نام CCD وجود دارد که کار فیلم را انجام می دهد. این سنسور از فتو سل های بسیار ریز حساس به نور تشکیل شده است، زمانی که عکس می گیرید هر کدام از این فتو سل ها به تناسب مقدار نوری که دریافت می کنند، دارای بار الکتریکی می شوند.

اندازه مساوی سه رنگ قرمز، سبز و آبی باعث بوجود آمدن نور سفید می شود. هرگاه این تعادل بین رنگها به هم بخورد، باعث بوجود آمدن نور رنگی می شود. اکثر سنسورهای عکس طوری طراحی شده اند که هر کدام از فتوسلها فقط یک رنگ اصلی را ثبت کنند. دو سوم اطلاعات مربوطه به رنگ عکس در دوربین بر پایه حدس زدن دوربین قرار داد.

• مگاپیکسل

فتوسلهای سنسور عکس را پیکسل هم می گویند. اکثر دوربینهای دیجیتال دارای سنسورهایی به اندازه ۲/۳ تا ۲/۱۰ مگاپیکسل هستند. هر چه تعداد پیکسلها بیشتر باشد، عکس دارای جزئیات بیشتری خواهد بود و از این رو می توان آنرا با کیفیت خوب در اندازه بزرگتری چاپ کرد.

سنسورهای عکس در دو مدل (CCD (Charge -Coupled Device و یا (CMOS (Complementary Metal Oxide Semiconductor هستند.

• از سنسور نوری به کارت حافظه

در یک دوربین که با فیلم کار می کند، عکس بر روی همان وسیله ای ثبت می شود که بعدا" نگهداری خواهد شد، یعنی فیلم نگاتیو یا اسلاید. دوربین دیجیتال با کمک گیرنده نوری خود یا سنسور، عکس را ثبت می کند. بعد از آن عکس یه یک وسیله ذخیره حقیقی تر انتقال پیدا می کند، یعنی یک کارت حافظه و پس از آن گیرنده CCD از محتوی خود تخلیه می شود.

زمانیکه اطلاعات مربوط به عکس به کارت حافظه انتقال پیدا می کند، اندازه های آنالوگ ولتاژ سلولهای نوری تبدیل به اعداد دیجیتال می شوند. کلمه دیجیتال از کلمه لاتینی digitus به معنی انگشت می آید. این بدین معنی است که با انگشتان اعداد را حساب کنیم تا اینکه عدد را به شکل رقم آن بیان کنیم.

• انواع مختلف دوربینها

▪ دستگاه های چند منظوره

دوربینهای دیجیتالی وجود دارند که هم تلفن همراه هستند و هم می توانند موزیک در فرمت MP۳ را پخش کنند و هم یک دوربین ویدیویی هستند و به وسیله آنها شما می توانید در اینترنت داخل شوید و یا با آنها یک e-mail بفرستید، و چه کار دیگری از آنها توقع دارید؟ اشکال مختلف دستگاه های کوچک با دوربینهای دیجیتال امروزه در حال گسترش هستند.

▪ دوربینهای اتوماتیک یا کمپکت

اصطلاح کمپکت Compact در مورد دوربینها زمانی مورد استفاده واقع می شود که لنز و بدنه دوربین در یک واحد پیوسته قرار داشته باشند.

این نوع دوربینها انواع و اقسام مدلها از کوچک " ببینید و عکس بگیرید" تا مدلهای بزرگ تر که مانند دوربینهای بزرگ با امکانات اتوماتیک و قابلیت های تنظیم دستی هستند، وجود دارند.

▪ دوربینهای پیشرفته

این نوع دوربینها از قطعات جدا از هم تشکیل شده اند که اغلب عبارت از یک بدنه دوربین به همراه تعدادی لنز است. دوربینهای پیشرفته دیجیتال تا کنون از گران ترین دوربینها بوده اند. این امر بستگی دارد به پیشرفته بودن و قابلیت کار کردن سریع و اتوماتیک آنها و همچنین این نکته که دوربینهای پیشرفته، دارای سنسور یا گیرنده نوری قوی هستند که درجه وضوح بالاتر و کیفیت بهتری از عکس را در مقایسه با دوربین کمپکت، عرضه می کنند.

اغلب خریداران این نوع دوربینها عکاسان حرفه ای هستند که با سرمایه گذاری روی این دوربین ها می توانند از امکانات ساده تصحیح و رتوش

عکس استفاده کنند ، مثل عکاسان مطبوعات.

دوربینهای دیجیتال و آنالوگ معمولا" می توانند از لنزها و لوازم جانبی یکدیگر استفاده کنند.

● استفاده از دوربین

عکاسی کردن با دوربین دیجیتال ، در لحظه ای که تکمه شاتر دوربین را فشار می دهید، تفاوت چندانی با لحظه ای که شاتر دوربین آنالوگ را فشار می دهید، ندارد.

بزرگ ترین اختلاف در قبل از انداختن عکس است که در دوربینهای دیجیتال می توانید کنترل و تنظیم کنید که عکس چگونه بیفتد و بعد از گرفتن عکس بتوانید مستقیما" عکس را ببینید، روی آن کار کنید و تغییراتی اعمال کنید و یا آنها را چاپ کنید. توضیحاتی که در ادامه می آیند، در مورد اکثر دوربینها صدق می کنند.

● قسمتهای مختلف دوربین

بزرگ یا کوچک ،ارزان یا گران، ساده یا پیشرفته ، در همه حالات یک دوربین از این قسمتها تشکیل شده است: چشمی، شاتر، دیافراگم، لنز، نورسنج و در مورد خیلی از دوربینها فلاش . برنامه های آماده ای که در دوربین هستند تا تصمیم بگیرند که قسمتهای مختلف دوربین چگونه با یکدیگر به طور اتوماتیک کار کنند، یک امری عادی در دوربینهای امروزی هستند. توانایی انجام تغییرات دستی در دوربینها، امروزه تبدیل به نکته ای مهم و مثبت شده که قیمت بیشتری را به قیمت اصلی دوربین اضافه می کند.

▪ چشمی یا منظره یاب

خیلی از دوربینهای کمپکت دیجیتال و آنالوگ دارای پنجره کوچکی هستند که فرد عکاس می تواند با دیدن از میان آن کادر و اجزا درون آن ، عکس خود را مشخص نماید.

این پنجره کوچک که به چشمی یا منظره یاب دوربین معروف است معمولا" در کنار لنز قرار دارد. چیزی که به عنوان تصویر از درون چشمی دوربین مشاهده می کنید ، تصویری تقریبی از نظر کادر یا عکس نهایی است. اختلاف در تصویر چشمی و تصویر نهایی به خطای پارالکس معروف است.

زمانیکه مسئله کادر دقیق سوژه مهم باشد، مثل عکاسی کلوزآپ، صفحه LCD دوربین دیجیتال کمک بزرگی در این مسئله است ، چرا که گیرنده نوری دقیقا" آن چیزی را که می بینید، عکس خواهد گرفت.

شما می توانید منطقه فوکوس را با نشانه گرفتن دوربین به طرف سوژه طوری انجام دهید که مستطیل منطقه فوکوس در نقطه ای از عکس واقع شود که می خواهید فوکوس را روی آن انجام دهید.

تکمه شاتر را مقدار کمی به پایین فشار دهید ، دوربین در این حالت فاصله تا سوژه را اندازه می گیرد و لنز را فوکوس می کند. در حالتیکه تکمه شاتر کماکان تا نیمه به پایین فشار داده شده است، کادرعکس خود را هم انتخاب می کنید.

▪ صفحه LCD

فقط در دوربینهای عکاسی دیجیتال وجود دارد. این نوع چشمی با همکاری لنز دوربین، کادری که در عکس ظاهر خواهد شد را نشان می دهد. با استفاده از صفحه LCD می توان نه تنها متدی را که در بالا در مورد آن شرح دادیم (یعنی فوکوس کردن) را انجام دهید ، بلکه می توانید ببینید که عکس چگونه خواهد افتاد و مثلا" عکس چقدر روشن و یا تیره ظاهر خواهد شد. روی صفحه LCD معمولا" اطلاعات مربوط به تنظیماتی که در هنگام گرفته شدن عکس استفاده خواهند شد، مثل شاتر و اندازه دیافراگم هم نمایش داده می شوند.

در یک دوربین تک لنزی انعکاسی تصویری که درون چشمی آن مشاهده می شود، از درون لنز و یک سری آینه عبور می کند تا به پنجره چشمی در پشت دوربین می رسد. از این رو چشمی این گونه دوربینها ، کادر عکس را دقیقا" نشان داده و بعضی مواقع هم اطلاعات دیگر ، مثل سرعت شاتر و دیافراگم را در آن می توان مشاهده کرد.

▪ شاتر

اندازه سرعت بر حسب ثانیه یا کسری از ثانیه بیان می شود. این اندازه معمولا" همراه با درجه باز بودن دیافراگم بیان می شود تا مقدار مشخص نوری که گیرنده نوری باید دریافت کند را مشخص کند. اما از این اندازه برای تاثیر حرکت در عکس هم استفاده می شود.

برای سرعتهای شاتر طولانی تر از ثانیه و جهت احتراز از لرزش دست، باید از سه پایه و یا سایر وسایل ثابت نگهداشتن دوربین استفاده کنید. حتی اگر همه کارها به طور اتوماتیک در دوربین شما انجام می شود، باز هم بهتر است که قبل از گرفتن عکس کنترلی در مورد سرعت شاتر بکنید تا بدانید که عکس شما با چه سرعتی گرفته می شود.

▪ دیافراگم

دیافراگم اغلب در لنز جای دارد. اندازه باز بودن دیافراگم همراه با سرعت شاتر، مقدار نوری که به گیرنده نوری می رسد را تنظیم می کنند. رقم پایین تر در دیافراگم به معنی بازتر بودن دیافراگم است. برای هر پله یا گامی که دیافراگم کاهش پیدا می کند (یعنی رقم ها افزایش پیدا می کنند) مقدار نوری که به داخل دوربین راه پیدا می کند، نصف می شود. دیافراگم ۸/۲ دو برابر دیافراگم ۴ نور به داخل دوربین وارد می کند.

اندازه دیافراگم بازتر (رقمهای کوچک تر) همچنین باعث می شود تا عمق میدان عکس کاهش پیدا کند. این بدین معنی است که تصویر فقط در محدوده کمی به صورت واضح دیده خواهد شد و قبل و بعد از این منطقه، تصویر سوژه تار خواهد بود. عمق میدان کمتر را می توان در موارد مشخصی به کار برد ، مثلا" زمانی که عکس شخصی را می خواهیم از پس زمینه متحرک آن جدا کنیم.

▪ لنز

در یک دوربین قطع کوچک که از فیلم ۲۴×۳۶ mm استفاده می کند، یک لنز ۵۰ mm لنزی نرمال به حساب می آید. این لنز نه تصویر را بزرگتر و نه کوچکتر می کند. لنزی که باعث می شود موضوع عکس بزرگتر شود به لنز تله مشهور است که فاصله کانونی آن بیشتر از ۵۰ mm است و اگر موضوع عکس کوچکتر از اندازه طبیعی آن شود، آن لنز ، لنزی واید است. لنزهای با فاصله کانونی متغیر به لنز زوم مشهور هستند.

در لنز نرمال، فاصله کانونی برابر اندازه قطر کادر نگاتیو است. دوربین دیجیتال دارای گیرنده نوری یا سنسوری است که اندازه آن خیلی کوچکتر از قطع یک فیلم است. از این رو لنز نرمال در دوربین دیجیتال کوچکتر از لنز نرمال در دوربینهای سنتی قطع کوچک است. فاصله کانونی لنز، معمولا" در دوربینهای دیجیتال معادل فاصله کانونی لنزهای دوربینهای قطع کوچک در نظر گرفته می شود.

ـ زوم دیجیتال : دوربینهای دیجیتال دارای هر دو نوع زوم اپتیک و دیجیتال هستند. زوم دیجیتال به معنی این است که دوربین به طریق الکترونیکی و دیجیتالی یک تصویر را بزرگ می کند. اما در این حالت عکس نمی تواند دارای اطلاعاتی بیشتر از آن چیزی که زوم اپتیک عرضه می کند ، باشد. از این رو کیفیت زوم دیجیتال بسیار پایین تر از زوم معادل اپتیک است. جهت بزرگ کردن یک عکس می توانید از یک نرم افزار تصویری ، بعد از برداشتن عکس استفاده کنید.

▪ فلاش

حتی دوربینهای کوچک و ساده هم، امروزه مجهز به فلاش هستند. میدان روشن کردن فلاشهای ثابت روی دوربینها محدود است (بین ۵/۰ تا ۳ متر ، جهت اطلاع دقیق به دفترچه دوربین خود مراجعه کنید) اما این فلاش برای فاصله های کم و کوتاه در یک محیط سربسته کفایت می کند.

ـ کاهش خطر قرمزی چشم: فلاش ها معمولا" روی یک دوربین کوچک در کنار لنز قرار گرفته اند. اگر کسی که عکس او گرفته می شود، مستقیما" به دوربین نگاه کند، نور فلاش منعکس شده از برخورد به سرخرگهای شبکیه چشم باعث قرمز شدن چشم فرد در عکس خواهد شد که پدیده چشم قرمز مشهور است. برای مقابله با بروز این پدیده ، فلاش می تواند قبل از گرفتن عکس، نوری از خود بیرون بدهد ، در این هنگام به دلیل نور بیشتر، مردمک چشم خود را جمع می کند و سپس فلاش زده می شود. از این رو یک فاصله و وقفه ای بین هنگامیکه شاتر فشارداده می شود و زمانیکه عکس گرفته می شود، بوجود می آید. در این فاصله ، ممکن است مدل عکاسی شما خسته شود و قیافه دیگری به خود بگیرد که در عکس ظاهر شود.

از آنجایی که اکثر نرم افزار های تصحیح عکس دارای ابزارهایی برای تصحیح قرمزی چشم هستند، پس فلاشهای تاخیری شاید دارای امتیاز منفی

بیشتری باشند و مشکلات بیشتری تولید کنند.

ـ فلاش حذف سایه ها: از فلاش می تواند حتی در زیر نور شدید خورشید، برای از بین بردن سایه ها و کم کردن کنتراست استفاده کرد. اگر شما بخواهید از فلاش جهت پر کردن سایه ها استفاده کنید، باید آنرا برای این کار تنظیم کنید. در این حالت هر بار که عکسی بگیرید، به طور اتوماتیک یک بار فلاش زده می شود.

- نور سنجی

برای گرفتن عکس دقیق و درست ، باید مقدار مشخص و درستی نور به گیرنده نوری برسد. مقدار نور لازم، یا از طریق دوربین و یا به طور دستی تنظیم می شود که در این حالت شما خودتان اندازه شاتر و دیافراگم را تنظیم می کنید. خیلی از دوربینها این امکان را به شما می دهند که نورسنجی را خودتان انجام دهید.

- نورسنجی ماتریسی

در اکثر عکسها نورسنجی بر مبنای کل عکس صورت می گیرد و نور تمام سطح عکس اندازه گیری می شود و نوردهی برای عکس بر مبنای میانگین نور دریافتی انجام می شود. این نوع نورسنجی به نورسنجی چند نقطه ای هم مشهور است.

- نورسنجی نقطه ای

زمانی که اختلاف نور در نقاط مختلف عکس بسیار است، بهتر است که نور سنجی را از یک نقطه به خصوصی از عکس که مورد نظر هست و اهمیت بیشتری دارد ، انجام داد. این روش به نورسنجی نقطه ای مشهور است. در این روش فقط نوری که در مرکز چشمی دوربین دیده می شود، اندازه گیری می شود.

در نورسنجی نقطه ای می توانید دقیقا" مانند فوکوس کردن، مرکز چشمی دوربین را روی قسمتی از سوژه که مهم است، نشانه گیری کرده و مقدار نور را اندازه گیری کنید. سپس می توانید نوردهی را قفل کنید، این کار را با نیمه فشار دادن شاتر دوربین انجام می دهید. سپس کادر عکس خود را مشخص کنید و عکس دلخواه تان را بگیرید.

نورسنجی مرکزی

در نورسنجی مرکزی ، نور تمام محوطه اندازه گیری می شود ولی تاکید بیشتر بروی نقطه مرکزی عکس میباشد .

- گول خوردن نورسنج دوربین

از طریق ترکیب شاتر کوتاه یا طولانی مدت با دیافراگم باز یا یسته ، دوربین مقدارنور را طوری تنظیم می کند که شما بتوانید دریک روز تاریک پاییز به خوبی روز آفتابی تابستان عکس بگیرید .اما اگر سوژه عکس شما بسیار روشن یا بسیار تاریک باشد ، نورسنج دوربین شما می تواند خیلی راحت گول بخورد وخود رابرای اندازه ای اشتباه تنظیم کند .

- تصحیح یا جبران نوردهی

اگر دوربین شما دارای کارکرد تصحیح نوردهی باشد ، می توانید ازاین امکان جهت تاباندن نوربیشتر یا کمتر به سنسور نوری استفاده کنید . کارکرد تصحیح نوردهی در عکاسی وسیله کمکی بسیار خوبی برای شرایط نوری نامناسب ویا مواقعی که سوژه عکس فوق العاده تیره و یا روشن است ، می باشد .

- حالت اتوماتیک

درخیلی از دوربین ها تنظیم اندازه شاتر ودیافراگم به طور خودکار از طرف دوربین انجام می شود ، اما در عین حال می توان از حالتهای تقدم شاتر و یا تقدم دیافراگم ، هم جهت عکاسی در حالت اتوماتیک استفاده کرد. این بدین معنی است که شما یک سرعتی برای شاتر خود انتخاب می کنید وکارانتخاب وتنظیم دیافراگم را به دوربین واگذارمی کنید و یا برعکس . استفاده ازاین امکانات برای به دست آوردن عمق میدان بیشتر ، حذف پس

زمینه متحرک و یا منجمد کردن حرکت در عکس می تواند به کار رود .

• اصلاح دیجیتالی عکس در دوربین

عکس دیجیتال عبارت از ارقام صفر ویک است که می توان به طریق الکترونیکی اندازه آنها را کم و زیاد کرد . این بدین معنی است که بلافاصله بعد ازاینکه اطلاعات مربوط به عکس در سنسور نوری ثبت ومشخص شد ، می توان این اطلاعات را ادیت یا تصحیح کرد . اینکه چه کارکردهایی دراین رابطه وجود دارند ودست شما چقدر باز است ، بستگی به مدل دوربین دارد ودر هر دوربینی فرق می کند . بنابراین جهت اطلاع از امکانات دوربین خود دراین زمینه به دفترچه راهنمای آن مراجعه کنید .

• اندازه عکس

دراکثر دوربینهای دیجیتال امکان عوض کردن اندازه عکس وجود دارد . این اندازه معمولا" به واحد پیکسل بیان می شود ،۱۹۲۰×۱۲۰۰،۲۵۶۰×۹۶۰،۱۶۰۰×۱۲۸۰ و یا ۶۴۰×۴۸۰ ، هرچه اندازه قطع عکس را کوچک تر انتخاب کنید ، می توانید تعداد عکسهای بیشتری را روی کارت حافظه ذخیره کنید . یک عکس کوچک باعث می شود که ارسال آن ازطریق e-mail ساده تر وسریع تر صورت گیرد . اما از طرف دیگر این نوع عکس ها ، مناسب چاپ در قطع بزرگ نیستند .

• کیفیت عکس

عکس در فرمت غیر فشرده ، فضای زیادی را اشغال خواهد کرد . اگر شما کیفیت پایین تری برای عکس انتخاب کنید می توانید اندازه فایل خود را با کمک برنامه های فشرده سازی کوچک کنید . البته در حالت فشرده کردن فایل مقداری از اطلاعات عکس حذف می شوند . کیفیتهای عادی عکس عبارتند از استاندارد ، نرمال ، خوب و RAW به معنی خام . حالت RAW که بهترین کیفیت عکس را ارائه می کند ، فرمت غیر فشرده عکس است که مخصوص دوربینی که با آن کار می کنید ، است .

• وضوح عکس

دوربین می تواند وضوح عکس را جهت نشان دادن جزئیات بیشتر افزایش دهد . این مسئله را با فوکوس کردن مخلوط نکنید ، اینها دو مقوله جدا از هم هستند . اگر خطوط مرزی (لبه های) سوژه سخت وغیر ظریف باشند ، جزئیاتی کمتر در عکس دیده می شوند . در حالت عادی ، قبل از اینکه عکس در کارت حافظه ضبط شود ، مقداری لبه های آن واضح تر می شوند .

• تعادل نور سفید

چشم انسان به طور اتوماتیک به انواع نورهای موجود خود را تطبیق می دهد . یک صفحه کاغذ سفید را چشم ما چه در زیر نور آفتاب وچه در زیر نور لامپ های خانه سفید می بیند .

برای دوربینهای ویدئو و یا دوربینهای عکاسی دیجیتال ، باید معادل نور سفید را روی آنها تنظیم کرد . این بدین معنی است که روش دوربین برای ثبت رنگهای مختلف باید طوری تنظیم شود که رنگ سفید یا خاکستری سوژه هم به طور خنثی درروی عکس به رنگ سفید یا خاکستری ظاهر شوند .

• حالت رنگ

بعضی از دوربینها دارای قابلیت عکاسی در حالت رنگ های مختلف مثل سیاه وسفید ، غلظت رنگ بالا ویا پایین ویا تون قهوه ای رنگ معروف به سپیا ((Sepia هستند .

• حساسیت به نور

در دوربینهای معمولی که با فیلم کار می کنند و دراین کتاب دوربینهای آنالوگ نامیده می شوند ، می توان حساسیت فیلم را مناسب نوع فیلمی که به کار می برید ، انتخاب وتنظیم کرد . هرچه حساسیت فیلم پایین تر باشد ، دانه هایی که روی فیلم هستند ریزتر و جزئیات زیادتری از سوژه در عکس ثبت می شوند . واحد حساسیت فیلم به ISO بیان می شود که ترکیبی از سیستم آمریکایی ASA وسیستم آلمانی DIN است . مثلا"

۴۰۰/۲۷ ISO ;۷۳۰#&; واحدی برای نمایش فیلم با حساسیت ۴۰۰ ایزو است .

دریک دوربین عکاسی دیجیتال باید دید که کارخانه سازنده آن چه حساسیتی را برا ی آن مدل درنظر گرفته است. هر اندازه ای که دوربین برای آن تنظیم و ساخته شده باشد، همه عکسها بر مبنای آن حساسیت گرفته خواهند شد.

حساسیت برای یک سنسور نوری CCD به صورت ISO بیان می شود. حساسیت سنسور نوری در دوربین های دیجتال کمپکت معمولا" ۱۰۰ ایزو است. بعضی از دوربینها دارای قابلیت تغییر ایزو یا حساسیت فیلم از طریق تقویت سیگنالهای الکترونیکی هستند. این کارکرد باعث می شود که حتی در زیر نور ضعیف هم بتوان عکاسی کرد ولی عکسی که شما دریافت خواهید کرد، دارای برفک و پارازیت خواهد بود.

• کار روی عکسها درون دوربین

دوربین دیجیتال در حقیقت کامپیوتر کوچکی است که با آن نه تنها می توان عکس گرفت ، بلکه می توان در سازماندهی و نشان دادن عکسها هم از آن استفاده کرد. امکانات موجود در دوربینهای مختلف فرق می کنند در زیر چند نمونه مرسوم آنها آورده می شوند.

• ذخیره عکسها در پوشه های مختلف

یک کارت حافظه دوربین می تواند دهها و بلکه صدها عکس را در خود جای دهد. در بسیاری مواقع ، بهتر است که عکسها را در پوشه ها ی مختلف کارت ذخیره کرد. مثلا" فرض کنیم که می خواهید به یک مسافرت دور اروپا بروید و از شهرهای چند کشور مختلف دیدن کنید. از طریق سازمان دادن و درست کردن پوشه های مختلف و جای دادن عکسها درون آنها، راحت تر می توانید به خاطر بیاورید که کدام عکس را در چه محلی انداخته اید.

به این طریق، نمایش دادن عکسها هم کار راحت تری خواهد بود و هر زمان که تصمیم به نمایش عکس های شهر مشخصی بگیرید، می توانید بلافاصله و سریع به پوشه شهر مربوطه بروید.

• تنظیم نامگذاری عکسها

بعضی از دوربینها از نامگذاری استاندارد استفاده می کنند، یعنی یک فایل عکس را با یک حرف و سه یا چهار شماره نامگذاری می کنند . زمانیکه ارقام تمام شدند، مجددا" دوربین از صفر شروع می کند. بعضی دیگر از مدلها به محض اینکه کارت حافظه جدید را در آن می گذارید، کنتور شماره عکس صفر می شود و شماره ها از نوع شروع می شوند.

در اینگونه مدلها زمانیکه عکسهای خود را از دوربین به کامپیوتر منتقل می کنید، خطر این وجود دارد که عکسهای هم نام سابق حذف و عکسهای جدید جایگزین آنها شوند. به این دلیل حتما" کنترل کنید که آیا، دوربین شما می تواند شماره پشت سر هم به عکسها بدهد ، بدون اینکه کنتور آن صفر شود یا نه. یک راه مناسب جهت مقابله با این خطر، این هست که عکسها را در پوشه های خاص خود ذخیره کنید و همه عکسهای قدیمی و جدید در یک پوشه ذخیره نشوند.

• حذف کردن عکسها

عکسهای ناجور و نامطلوب را می توانید بلافاصله پس از رویت پاک کنید. هم چنین می توانید در پایان یک روز همراه با عکاسی ، عکسها را یک به یک رویت کنید و آنهایی را که نمی خواهید، پاک کنید. به این طریق می توانید، جا برای عکسهای جدید خود ایجاد کنید.

• محافظت کردن عکسها

جهت اینکه اشتباها" عکسی را پاک نکنید، می توانید عکس یا عکسهای مطلوب و مورد نظر را محافظت کنید.

▪ کارکردهای دیگری هم روی بعضی از دوربینها وجود دارند، که با مطالعه دفترچه دوربین خود می توانید به وجود آنها پی ببرید. بعضی از این کارکردها عبارتند از :

ـ گذاشتن صدا و یا فیلم متحرک در دوربین و دسترسی به آنها

ـ مطالعه جزئیات عکس از طریق بزرگ کردن تمام یا قسمتهایی از عکس

ـ نمایش اطلاعات مربوط به تنظیمات عکس (شاتر و دیافراگم)

ـ نمایش اتوماتیک عکسها

ـ علامت گذاری و مشخص کردن عکسهایی که باید چاپ شوند.

منبع : نیکو نگرش

http://vista.ir/?view=article&id=277609

عکاسی دیجیتال پر هزینه تر از عکاسی آنالوگ است

در این که عکاسی دیجیتال امکانات جدیدی را پیش روی عکاسان و همچنین عموم مردم قرار داده است هیچ تردیدی نیست و در این نوشتار قصدی بر تکریم یا محکوم نمودن این فناوری جدید وجود ندارد بلکه مقصود بررسی یکی از ویژگی های فناوری دیجیتال است که به گمان اینجانب از برخی اذهان دور مانده است .

بسیاری از مردم و حتی برخی از عکاسان حرفه ای و آماتور بر این گمانند که عکاسی دیجیتال به علت عدم احتیاج به خرید مکرر فیلم و باطری همچنین عدم نیاز به انجام عملیات لابراتواری ، بسیار مقرون به صرفه تر از سیستم آنالوگ است و هر شخصی با یک بار پرداخت هزینه دوربین و کارت حافظه می تواند عکس های زیادی تهیه نماید.

شاید در نگاه اول این محاسبه درست به نظر برسد اما با کمی بررسی در می یابیم که ماجرا جور دیگری است. اولاً قیمت جهانی دوربین ها اعم از خانگی و حرفه ای چندین برابر مشابه خود در سیستم آنالوگ شده اند. دوماً عکاس علاوه بر دوربین به ملحقات بسیار زیاد و گران قیمتی از قبیل کامپیوتر ، پرینتر ، کارتریج و انواع هارد و Ram و cpu و مانیتور و . . . احتیاج دارد تا بتواند فایل های خروجی دوربین خود را به نتیجه برساند. سوماً تمامی این وسایل دیجیتالی به نسبت ابزار آنالوگ عمر کوتاهی دارند و چه بسیارند لوازمی که هنوز به خوبی روز اول کار می کنند اما به علت تغیر سطح تکنولوژی کارایی خود را از دست داده اند و کنار گذاشته شده اند. همچنین اگر ماهیت آسیب پذیری که تولیدکنندگان این وسایل در تولیدات خود عمداً لحاظ می کنند نادیده بگیریم استهلاک بالای ناشی از تعدد تهیه عکس های غیر ضروری که در عکاسی دیجیتال شایع است ، خود باعث کاهش عمر دوربین ها می شود.نکته چهارم که در روند عکاسی حرفه ای از همه بغرنج تر است مقدار زمانی است که عکاس بعد از عکاسی کردن صرف انجام مراحل آماده سازی فایل های خود می نماید. در گذشته نه چندان دور در دوره آنالوگ وظیفه انجام مراحل بعد از عکاسی به عهده لابراتوارها بود و عکاس حرفه ای با پرداخت نه چندان قابل توجهی به لابراتوار وقت را آزاد می کرد و می توانست بیشتر عکاسی

کند. مصرف شدن وقت در پای کامپیوتر علی رقم حذف هزینه لابراتوار ، کاهش درآمد عکاس حرفه ای و پرکار را به همراه دارد.
و دست آخر بحث آرشیو دیجیتال است که از آرشیو آنالوگ به مراتب آسیب پذیرتر است به حدی که ممکن است هر عکاس بدون اینکه مرتکب کوچکترین سهل انگاری در تهیه و نگهداری آرشیو خود شده باشد ناگهان متوجه شود که بخشی از فایل هایش که سرمایه اصلی زندگی مادی و معنوی او هستند به علت نامعلومی دچار مشکل شده اند و از بین رفته اند.
القصه اگر بخواهیم به این مسئله دقیق تر شویم باز هم نکات دیگری یافت می شوند که به گران قیمت تر بودن فرایند عکاسی دیجیتال نسبت به آنالوگ دلالت دارند. این مسئله کم و بیش در تمام فنونی که با تکنولوژی تعامل دارند رخنه کرده است. گویی خوانین و فئودالهایی که در گذشته نیمی از برداشت محصول هر کشاورز را به زور از وی می گرفتند ، رفته اند و به جای آنها خان هایی آماده اند که در اشل بزرگتر ، نیمی از کارکرد همه انسانها ی روی زمین را از آن خود می خواهند به جای ترش رویی لبخند می زنند و ما با ترکیبی از رضایت و اجبار ، بخشی از درآمد خود را هر سال به آنها می دهیم.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=119549

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی طبیعت در بهار

با فرارسیدن فصل بهار ، طبیعت از لباس سفید خود بیرون می آید و جامهٔ سبز به تن می کند . شکوفه ها به آرامی خود را از میان ساقه های ترد و ظریف درختان بیرون می کشند و جوانه ها نیز از میان خاکهای مرطوب سر برمی آورند . کوهستانها به گلستانی پر از گلهای وحشی رنگارنگ تبدیل می شود و گلهای زرد در میان چمنهای سرسبز دشتها جلوه ای خاص به طبیعت بهار می بخشد . پرندگان که از مناطق گرمسیر باز می آیند سکوت سرد زمستان را می شکنند و ترنم عشق و طراوت سرمیدهند .
بهار همانطور که فصل تجدید حیات نامیده می شود ، جان تازه ای نیز به عاشقان طبیعت می بخشد ، تا همراه با طبیعت به تجدید روحیهٔ خود بپردازد .امروزه دوربین عکاسی که اغلب همراه این مسافران طبیعت است بعنوان یکی از وسایل ضروری در ثبت این لحظات پرخاطره اهمیت ویژه ای یافته است و استفادهٔ صحیح و آگاهانه از آن می تواند تصاویر زیبا و بیاد

ماندنی بیافریند .طبیعت در فصل بهار از تنوع رنگی بسیاری برخوردار است و لذا تهیه عکسهای رنگی در این فصل از جذابیت و زیبایی خاصی برخوردار خواهد بود همانطوریکه استفادهٔ آگاهانه از عناصر بصری و زیبایی شناسی تصویر نقش مهمی در ارائه یک عکس خوب دارد چگونگی ثبت تصویر در بخش فنی آن نیز دارای اهمیت است .عکاسی از این موقعیت ها با فیلم اسلاید بهترین کیفیت را ارائه می دهد این فیلمها بدلیل حساسیتی که در نوردهی و اصلاح کلوین نور دارند بیشتر توسط عکاسان حرفه ای ویا برای مصارف خاص استفاده می شود ولی عکاسان علاقمند ترجیحاً از فیلم رنگی « نگاتیو » و یا دوربین های دیجیتال در ثبت این زیبایی ها بهره می جویند .فیلمهای نگاتیو با حساسیت ۱۰۰ ISO معمولاً جوابگوی عکاسی در محیط های بازو آفتابی هستند ولی بهمراه داشتن فیلمهایی با حساسیت های ۲۰۰ , ۴۰۰ ISO به عکاس کمک می کند در شرایط مختلف جوی از دیافراگمهای بسته تری استفاده کند تا از عمق میدان تصویر کاسته نشود.

دوربین های ۳۵ م م اغلب دارای یک لنز نرمال با فاصله کانونی ۵۰ mm هستند که زاویه ای مطابق دیدچشم انسان دارند . این دوربینها می توانند با تغییر لنز خود زاویه دید راتغییر دهند . لنزهای واید که فاصله کانونی کمتر از ۵۰ mm دارند مانند ۲۴, ۲۸, ۳۵ mm می توانند در عکاسی از مناظر،چشم اندازهای وسیع و نیز ثبت موقعیتهایی که بدلیل محدودیت مکانی توسط لنزهای نرمال امکان پذیر نیست به کمک عکاس بیایند . از لنزهای تله با فاصله کنونی بیش از ۵۰ mm مانند ۸۰,۱۳۵,۲۰۰ mm نیز می توان برای عکاسی از موضوعات دور و حیوانات در محیط طبیعت سود جست . لنزهای زوم که ترکیبی از لنزهای واید ، نرمال و تله هستند مانند ۳۵-۷۰ mm و ۳۵-۳۰۰ mm به عکاس این امکان را می دهد تا بدون تعویض لنزهای متعدد موضوع مورد نظر رابا فاصله کانونی دلخواه عکاسی کند . لنزهای ماکرو ، عدسی های کلوز آپ و (تیوپ های افزاینده فاصله کانونی) امکان عکاسی از موضوعات بسیار کوچک مانندحشرات ، گلهاو گیاهان کوچک را به عکاس می دهد .

فیلترها از جمله وسایل جانبی هستند که بر روی لنزها تعبیه می شوند و استفاده آگاهانه از آن می تواند در ارتقای کیفیت تصویر نقش مهمی ایفا کند مهمترین فیلترهایی که در عکاسی از طبیعت کارایی زیادی داشته و در تغییرات شرایط جوی بسیار موثرند عبارتند از: (فیلتر UV برای جذب اشعه ماورای بنفش) ـ (فیلتر Skylight جاذب نور آبی ناخواسته در محیط های باز) ـ (فیلترPL پولاریزه برای حذف انعکاسات و افزایش کیفیت تصویر) ـ (فیلتر ND برای کاهش نور و استفاده خلاقه در کم کردن عمق میدان یا پایین آوردن سرعت شاتر و محو کردن موضوعات مانند آبشارها و اجسام در حال حرکت)

در بهار می توان از موضوعات مختلفی عکاسی نمود از جمله « آب جاری رودخانه ها در کنار گیاهان ، شکوفه ها و درختان ، جلبک های تنیده بر ریشه ها، گلهای وحشی روییده در کنار تخته سنگها و چمنزارهای سرسبز ، قطرات آب و شبنم بر روی گلها و گیاهان و برجستگی ابرهای بهار در چشم اندازهای وسیع .

شما هم :

پنجره هایتان را باز کنید ، بوی نم باران و ، سبزه ، علف و گل را استشمام کنید ، گوشهایتان را برای شنیدن نغمه های پرندگان ، صدای آبشارها و رودخانه ها آماده کنید ، دوربین خود را به شانه بیاندازید و آنگاه بهمراه نسیم بهاری رهسپار طبیعت شوید و لحظات زیبای آن را به تصویر بکشید .

ابراهیم بهرامی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۲/۰۱

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120387

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی فیلم، میهمان ناخوانده بود

دهمین دوره جشن خانه سینما در روز سینمای امسال بدون برنده و حتی کاندیدایی در بخش عکس برگزار شد. انجمن صنفی عکاسان خانه سینما که از قدیمی ترین انجمن های عکاسی شکل گرفته زیرمجموعه عکاسی در ایران است، نادیده گرفته شد، شورای برگزار کننده جشن خانه سینما، بدون نظرخواهی و مشورت این انجمن اقدام به طراحی فراخوان در بخش مسابقه کرده، آن را در مطبوعات به چاپ رسانده و در نهایت اقدامات صورت گرفته را همراه دعوتنامه ای به اطلاع هیأت مدیره انجمن عکاسان خانه سینما رساندند.

از این رو امسال همچون بعضی از دوره های پیشین از جمله دوره هفتم، هیچ کس تندیس خانه سینما را در بخش عکس به خانه نبرد. اعضای خانه سینما درست بعد از برگزاری مراسم اهدای جوایز در مصاحبه هایی که انجام دادند به این موضوع اشاره کردند که هر سال شیوه داوری جشن خانه سینما دچار تغییراتی می شود و این تغییر و فراز و نشیب های داوری را نقطه ضعف آن دانستند.

این اتفاق علاوه بر بی مهری نسبت به عکاسان سینمایی، بر تاریخ سینمای ایران نیز اثرگذار است، با تکیه بر تعریفی که حسن غفاری، عضو انجمن عکاسان خانه سینما و برنده دوره پیشین جشن خانه سینما در بخش عکس، ارایه می دهد و عکس را شناسنامه فیلم معرفی می کند، ادامه روند نادیده گرفتن عکس به ثبت نشدن اتفاقات دوره ای از تاریخ سینمای ایران می انجامد.

غفاری که در شاخه های مختلف عکاسی، بخصوص عکاسی خبری فعال است می گوید به صورت اتفاقی وارد سینما شده است. او عکاسی سینما را با حاتمی کیا شروع کرده؛ روبان قرمز، موج مرده، ارتفاع پست و بخش هایی از سریال خاك سرخ. فیلم هایی از جمله کافه ترانزیت و زندگی در مه نیز از جمله تجارب عکاسی سینمایی وی با دیگر کارگردانان ایرانی و خارجی است.

او می گوید: عکس به نوعی بیان محتوایی و درونی فیلم به زبان بسیار ساده و سریع است و این تعریف را می تواند از فیلم بدهد که در چه ژانری ساخته شده، چه فضایی، چه بازیگرانی و چه متحوا و فرم درونی دارد. عکس تبلیغی برای سر در سینما، گیشه و مطبوعات محسوب می شود و به بازگرداندن سرمایه هایی که در ساخت فیلم صرف شده کمك می کند.

غفاری در تشریح نقش عکاسی در سینما ادامه می دهد: وظیفه عکاس ساختن تاریخ مصور سینماست. در موزه تاریخ سینمای ایران یا اکثر موزه های سینمای دنیا، اشیایی که در موزه ها هستند، جدای از نوشتارها و آمارها، به سه قسمت تقسیم می شوند؛ ابزار و ادوات عکاسی، ابزار و وسایلی که در صحنه به کار رفته و بخش مهمی از روایت تاریخ در موزه سینما را به عهده دارد. این مسأله اهمیت عکاسی را در جریان ساخت یك فیلم نشان می دهد.

این عضو انجمن عکاسان خانه سینما از نبود فضای کار برای هیأت مدیره انجمن عکاسی گله مند است؛ اشتباهی که امسال صورت گرفت این بود که فراخوان عکس این مسابقه ناآگاهانه و غیرکارشناسی بود، مثلا گفته بودند عکس هایتان را در قطع ۲۰ در ۲۵ چاپ کنید، در صورتی که این قطع مناسب عکس های سینما و مورد پذیرش و استفاده عکاسان سینما نیست. عکسی که استفاده از آن در گیشه ها رایج است، در سایز ۲۴

در ۳۰ چاپ می شود ولی این هم سایز استانداردی نیست که بتوان تمام فریم فیلم را به معنای فول کادر در آن چاپ کرد. چنین مسائلی بود که موجب نگرانی هیأت مدیره عکاسی و عکاسان خانه سینما و شرکت نکردن هیچ یك از عکاسان این انجمن در مسابقه جشن خانه سینما شد.

غفاری در مقابل سؤالی در این خصوص عنوان می کند که این کم لطفی به عکاسان تنها در خانه سینما صورت نمی گیرد، در جشنواره های فجر هم این اتفاق می افتد. شما به شناسنامه فیلم های سینمایی در جشنواره های فجر سال های قبل نگاه کنید، نام همه عوامل هست، به جز عکاس. در کتابچه ها، بولتن ها و بروشورهایی که مربوط به معرفی فیلم های جشنواره فجر است سه عکس به کار برده شده، کارگردان، پشت صحنه فیلم و عکس صحنه که عمده تعریف درونی فیلم از طریق این عکس ها و یك شناسنامه کوچك از عوامل ساخت فیلم ارایه می شود، ولی متاسفانه اسم عکاس در این شناسنامه نیست، یعنی حقوق معنوی عکاس پایمال می شود و عکاسی که تاریخ ساز سینماست، وارد تاریخ سینما نمی شود. وی باز هم تاکید می کند: اگر عکس را از موزه سینما خارج کنید دیگر چیزی در موزه باقی نمی ماند، بخش اعظمی از تاریخ سینما تاریخ مصور است. چقدر مطلب می خواهد جای پشت صحنه های فیلم ها حرف بزند تا گویای این فضا و اتفاقاتی که رخ داده باشد؟

اینجا دلیل فاصله گرفتن اغلب پوسترها و بیلبوردهای عکس های سینمایی ایران از فضای حرفه ای روشن می شود، دلیل اینکه چرا همیشه دو پرتره را از یك آقا یا خانم می بینیم که روبه رو یا پشت به هم هستند و برای اینکه از وزارت ارشاد مجوز دریافت کنند از لانگ شات (نمای باز) استفاده می کنند و اینکه عکس های فیلم های سینمایی ایران به صورت پوستر در میادین شهر، اتوبوس ها و رستوران ها و نوار فروشی ها مشاهده می شود. غفاری دلیل این آسیب ها را چنین توضیح می دهد: برای تولید عکس، عکاس آگاه انتخاب نمی شود. در عکاسی سینمای ایران ساده انگاری وجود دارد، متأسفانه الان اغلب عکاسان سینمای ما بسیار ساده به موضوع عکس نگاه می کنند و از اهمیت عکس در جریان ساخت فیلمشان اطلاع کاملی ندارند. کمتر از یك درصد مخارج فیلم برای عکاسی هزینه می شود، در صورتیکه این عکاسی است که وظیفه برگرداندن تمام هزینه های صرف شده را دارد. ساده ترین کار این است که پرتره یك هنرپیشه معروف را بگیریم. این کار می تواند خارج از جریان ساخت فیلم، در استودیوی عکاسی صورت بگیرد، همان کاری که مثل فیلمفارسی های قدیم هم انجام می دادند.

وی ادامه می دهد: معمولاً در جریان ساخت فیلم، شخصی به نام عکاس حضور داشته و عکس هایی تهیه شده ولی در دوره های مختلف این نگرش نسبت به عکس و عکاسی با هم فرق می کرده، این نگرش بستگی به ژانر فیلم دارد؛ تجاری و اکشن یا محتوایی و ارزشی بودن فیلم. معمولاً هر جا عکاس در خدمت تهیه کننده است، برای جذب مشتری عکس ها مصرف تجاری دارد. ولی در فیلم هایی که عکاس بیشتر در خدمت ذهنیت و تفکرات کارگردان است، عکس ها به فیلم و به جریان ساخت فیلم نزدیك تر است. در واقع عکاس به فیلم و بیننده ها وفادار است و سعی می کند فریمی را از فیلم بردارد که خود فیلم و برداشت و تعریفی از فیلم با زاویه و اندازه کادر مناسب باشد.

دوربین دیجیتال و افزایش تعداد علاقه مندان به عکاسی آسان و کم هزینه نیز بر عکاسی سینما تأثیر گذاشته است؛ تهیه کنندگان سعی می کنند از عکاسان غیرحرفه ای استفاده کنند تا هزینه کمتری بپردازند و این موجب بیکاری بسیاری از عکاسان حرفه ای سینما شده است. ولی عضو انجمن عکاسان خانه سینما از بیان این نکته نمی گذرد که هنوز هم بسیاری از کارگردانان مطرح و نامی از عکاسان حرفه ای استفاده می کنند، چون ارزش عکس را در تاریخ فیلمسازی خودشان در نشان دادن اتفاقی که در زمان خودشان می افتد می دانند و دلشان نمی خواهد این لحظات که در دوره محدودی اتفاق می افتد، با کسی که تجربه ندارد هدر برود.

غفاری با اشاره به اینکه سادگی کار عکاسی سینما آن را جذاب کرده است، می گوید: با این حال، تداوم کار عکاسی سینما سخت است چون در ایران سینما باید روابط بسیار قوی داشته باشد، با تمام عوامل فنی و اجرایی ساخت فیلم رابطه برقرار کند تا بتواند کارش را به پیش ببرد. عکاسی در صحنه جدای از برقراری ارتباط، بسیار عکاسی آسانی است، چون بازیگرها گریم شده، نورپردازی شده، دکور و همه شرایط برای فشار دادن شاتر دوربین آماده است. انتخاب لحظه عکسبرداری هم با آمدن دوربین دیجیتال که امکان انداختن عکس های زیاد را فراهم می کند سخت نیست. ولی عکاسی در عکاسی سینما موفق است که با یك فریم عکس بتواند یك پلان، یك سکانس و یا کل فیلم را تعریف کند. این اتفاق با بودن در کناره گروه فیلمسازی، کارگردان، خواندن فیلمنامه و در جریان تمرینات اولیه و روخوانی فیلمنامه و اوج و عطف آن با تجربه و گذشت زمان،

می افتد.

وی صحبت هایش را با این نکته به پایان می رساند که ایراد بزرگی که به عکاسی سینمای ما وارد است؛ در این مقطع زمانی نسبت به عکاسان و عکاسی فیلم کم لطفی شده و حقوق معنوی عکاسان و عکاسی پایمال می شود.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=235466

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی ماکرو

عکاسی ماکرو به نوعی عکاسی گفته می شد که در آن تصویر اشیا بزرگتر از اندازه واقعی شان، با نسبتی بزرگتر از ۱:۱ گرفته می‌شود.

در عکاسی ماکروی واقعی باید فاصله بین لنز تا صفحه تصویر از فاصله لنز تا سوژه بیشتر باشد. در دوربین های فیلمی عکاسی ماکرو نیاز به مبدل های ماکرو یا حلقه های لنز ماکرو دارد. لنز های ویژه ماکرو معمولا گرانتر از سایر لنزها هستند و مخصوصا برای نزدیک شدن زیاد به سوژه و جلوگیری از تغییر شکل تصویر طراحی شده اند. بعضی از لنزهای تله فتو نیز دارای قابلیت ماکرو می باشند که با ترکیب اپتیکی ویژه ای که دارند می توانند در شرایط بسیار نزدیک به سوژه نیز روی آن فوکوس نمایند.

یکی از مزایای دوربین های دیجیتال این است که بیشتر آنها قادر به عکاسی ماکرو با کیفیت خوب می باشند. در بعضی از انواع این دوربین ها تا حد بسیار زیادی می توانند به سوژه نزدیک شوند، ولی در بعضی دوربین های دیگر از زوم برای پر کردن کادر و بزرگ کردن سوژه استفاه می شود. بطور کلی در عکاسی ماکرو، سرعت شاتر بسیار پایین است و استفاده از یک پایه محکم برای عکاسی ایده بسیار خوبی است. بعلاوه عکس گرفتن با استفاه از تایمر دوربین از لرزیدن دوربین و خراب شدن عکس جلوگیری می شود.

نماهای بسیار نزدیک معمولا بسیار جالب و نیز مفید می باشد. در عکاسی ماکرو جزئیاتی از شیئ دیده می شود که با چشم معمولی نمی توان دید.

یک تمبر ژاپنی با دید کاربردی تر عکاسی ماکرو برای ثبت تصویر اشیاء ارزشمندی نظیر سکه‌ها، جواهرات یا تمبرها بکار می‌رود. دیگر استفاده عکاسی ماکرو در صنعت است که برای بازرسی و کنترل کیفیت از آن استفاده می‌شود، همچنین صنعت بیمه برای ثبت تصویر اجزاء ارزشمند دستگاهها از این تکنیک استفاه می کنند. بطور کلی نمای درشت و نزدیک اشیاء می‌تواند کاربردهای بسیار متنوعی داشته باشد. همانطور که قبلا ذکر شد تصویر نمای نزدیک یک شیء معادل نگاه کردن به آن شیء با ذره بین است. جزئیاتی که بطور معمول قابل دیدن نیستند ناگهان بیرون

می زنند و زیبایی‌ها یا زشتیهای نهفته جسم به چشم می‌آیند. برای مثال گلها برای این عکاسی سوژه بسیار جالبی می‌باشند. دو چالش مهم در عکاسی ماکرو عبارتند از: باریکی عمق میدان بخاطر نزدیکی زیاد لنز به سوژه و دیگر سختی نورپردازی جسم بگونه‌ای که روی آن سایه نیفتد. در ادامه بحث به این دو موضوع می‌پردازیم.

- عمق میدان

همانطور که می‌دانید عمق میدان به محدوده درست فوکوس شده تصویر گفته می شود. عمق میدان بیشتر تحت تاثیر دیافراگم لنز می‌باشد. دیافراگم کوچک (عدد f بزرگتر) عمق میدان بزرگتری از دیافراگم بزرگ (عدد f کوچکتر) دارد. با دوربین‌های جمع و جور که امکان تعویض لنز وجود ندارد ترکیب دوربین و لنز در تعیین میزان حداقل نزدیکی به سوژه مهم می‌باشد. بعلاوه بیشر دوربین های کوچک امکان انتخاب دیافراگم را به استفاده کننده نمی‌دهند. بنابر این اگر سوژه بخوبی روشن نشده باشد احتمالا دوربین دیافراگمی باز را انتخاب نموده و عمق میدان را کاهش خواهد داد. در بسیاری از حالات ناحیه شارپ تصویر از چند میلیمتر تا تقریبا ۱۰ سانتیمتر خواهد بود.

خط قرمز ناحیه کانونی تصویر و نوار سبز محدوده فوکوس (عمق میدان) را نشان می دهد.

مساله کوچکی عمق میدان ایجاب می کند که سوژه و دوربین حتما موازی هم باشند. (عکس بالا) با اطمینان از موازی بودن سوژه و دوربین تا حد ممکن می توان مطمئن شد که عمق میدان در تصویر یکنواخت باقی می‌ماند.

با لنزهایی که معمولا در دوربین‌های کوچک استفاده می‌شوند، ایجاد اعوجاج در نماهای نزدیک موضوعی مهم می‌باشد. تغییرات ایجاد شده توسط لنز مانند انحنای گوشه‌ها به درون و برآمدگی میانی تصویر از مشکلات معمول می‌باشند. اگر تغییر شکلی در عکسهای ماکرو دوربینتان دیدید نشانه وجود نقص در دوربینتان نیست، بلکه به معنی این است که این لنز برای عکاسی ماکرو طراحی نشده است. برای پنهان کردن مشکل از خطهای واضح صاف افقی و عمودی در ترکیب بندی عکستان پرهیز نمایید و یا از تغییر شکلهای نرم افزاری برای تصحیح عکس استفاده نمایید. عکاسی ماکرو و نماهای بسیار نزدیک معمولا باعث تغییر شکلهای پرسپکتیو شبیه لنزهای واید می‌شود. استفاده از این خاصیت برای ایجاد حالات خاص در عکس ترفند خوبی است.

قطعات کوچک مقوای سفید و یک آینه برای روشن کردن سوژه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. دوربین با استفاده از سه پایه ثابت شده است.

- نورپردازی

چالش دوم درعکاسی ماکرو برای عکاس ایجاد نورپردازی مناسب برای سوژه است. این کار بخصوص هنگامی که دوربین به سوژه بسیار نزدیک باشد خیلی مشکل است. معمولا از فلاش نمی توان بطور موثری استفاده کرد، چون یا باعث تغییر رنگ عکس می‌شود و یا به احتمال زیاد باعث زیاد شدن بیش از حد نور بخاطر نزدیکی زیاد به سوژه می‌شود. در چنین حالاتی بهترین کار این است که فلاش را خاموش کرده و زحمت تهیه منبع نور مناسبی را بخود بدهید!

در هوای آزاد از نور خورشید و چند تکه آینه کوچک به عنوان منعکس کننده می توان برای حذف سایه‌های ناخواسته استفاده نمود. در محل سربسته نیز می توان با استفاده از لامپهای معمولی و بازتابنده‌های ساده به نتایج خوبی رسید. توجه کافی داشته باشید که ممکن است بخاطر حذف زردی نورهای تنگستن مجبور باشید تصحیح رنگ و تراز سفیدی مناسبی را در تصویر ایجاد نمایید. اگر آینه در دسترس نباشد یک تکه مقوای سفید نیز خوب است و نور را بطور مات بر روی سوژه بازمی‌تاباند. راه دیگر این است که یک مقوا را با فویل‌های آلومینیومی بپوشانید تا بازتابندگی آن را بالاتر ببرید. اگر لازم بود می‌توان برای توزیع یکنواخت‌تر نور روی سوژه از بازتابنده های بیشتری استفاده نمود.

این گل با استفاده از نور طبیعی روشن شده است. با مقواهای سفید نور پخش شده و سایه‌های تند حذف می شود. اگردوربین شما لنز زوم دارد شما مجبور نیستید دوربین را زیاد به سوژه نزدیک نمایید . این امکان بخصوص در زمانی که امکان نورپردازی درست تصویر وجود ندارد بسیار مفید است و زوم اپتیکال به شما اجازه می دهد تا دوربین را عقب ببرید و سوژه را براحتی نور پردازی نمایید و هنوز هم یک عکس تمام کادر داشته باشید. هنگامی که از زوم برای نزدیک کردن عکس استفاده می کنید استفاده از سه پایه و یا هر وسیله دیگر برای حذف لرزشهای دست یادتان

نرود. دوربین دیجیتال یکی از بهترین راههای گرفتن عکسهای ماکرو است. بعضی دوربین ها می توانند در حد یکی دو سانتیمتر به سوژه نزدیک شوند. دیده شدن بلافاصله نتیجه کار در دوربین های دیجیتال امکان تصحیح اشتباهات احتمالی را ایجاد می نماید. باز هم بدانید، تجربه بهترین راهنما است، پس دوربین‌ها بدست، پیش بسوی استفاده از تمام تواناییهای ابزاری که در دست دارید!

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247309

عکاسی مستند

عکاسی مستند شاخه ای از عکاسی است که به ارائه اطلاعات و انعکاس واقعیات یک رویداد از طریق عکس بعنوان یک اثر اسنادی می پردازد. عکاسی در این نوع ارائه فراتر از هر زبان گویای دیگری و بدون هیچگونه محدودیتی مرزهای سرزمین های مختلف را در می نوردد و بر روند رویدادها و افکار مردم جهان تأثیر می گذارد .

عکسهای مستند ،اسنادی واقعی از دوران زندگی های مختلف هستند که در عصر پیدایش عکاسی فرصت یافته اند ثبت شوند و اهمّیت آن زمانی آشکار می شود که از این عکسها بعنوان یک سند مهّم در واقعیتهای یک موضوع استفاده می شود .

«آرتور روتشتاین» عکاس خبری آمریکایی می گوید: " یک عکس مستند مدرک و گواه یک واقعه است. وی عکسهای خبری را شامل عکسهای مستند می داند که کاربرد اصلی آنها در جراید و نشریات است. "

عکسهای مستند همچنین می توانند بر انگیزاننده احساسات وعواطف در افکار عمومی شوند. دوربین در این میان ابزاری است که با ثبت وقایع و موقعیتها به انتقال احساس ، اندیشه و برداشت انسان از موضوعی می پردازدو کامل کننده دید ، نگرش و ذهنیت عکاس است. عکاس با درک عمیق، احساس و برداشت صحیح از موضوع و در نهایت امانت داری، صداقت، آگاهی و تعهد موجب ارتقای سندیت یک عکس می شود و چنانچه او با نزدیک شدن محتوایی به موضوع که عموماً همراه با نگرشی آمیخته با آگاهی و درک صحیح آن است ، از قالب های بجا و منطقی ساختاری در ارائه عکس سود جوید ، اثر او نه تنها بعنوان سندی تصویری و قابل استناد مورد توجه قرار می گیرد ، بلکه از آن بعنوان یک اثر هنری خلاق و تأثیرگذار نیز یاد خواهد شد.

«هنری کارتیه برسون» اعتقاد دارد "برای معنا بخشیدن به جهان ، عکاس باید خود را در میان آنچه که در منظره یاب دوربین جای می دهد احساس کند." استفاده از عوامل بیانی در عکاسی که بصورت هم ارتباط با موضوع بهره گرفته می شود ،به لحاظ قدرت بیان و زیبایی شناسی

تصویر حائزاهمّیت است و شناخت، سازماندهی و کاربرد صحیح عناصر زیبایی شناسی به عکاس کمک می کند تا در بیان بطور تأ ثیر گذارتری عکس خود را ثبت نماید .

در تاریخ عکاسی مستند همواره عکاسانی بوده اند که در راه ارتقاء اطلاعات عموم مردم و ثبت رویدادهای مهّم تاریخ در یک قرن گذشته عکسهای بسیاری را مستند گونه و در صداقت کامل به دیدگان مردم جهان هدیه نموده اند و بسیاری حتی جان خود را نیز از دست داده اند بطوریکه از عکسهای مستند، و فراموش نشدنیِ این عکاسان بدلیل اهمّیت وقایعی که در دوران مختلف رخ داده اند بعنوان اسناد بشری یاد می شود.

گذشت زمان بر سندیت این عکسها که یادآور گذشته ها ، تاریخ، فرهنگ و خاطره های تلخ و شیرین عصر هاست و رابطه های اساسی با زندگی ما دارند می افزاید و نقش و اهمّیت عکاسی را دو چندان می کند.

ابراهیم بهرامی

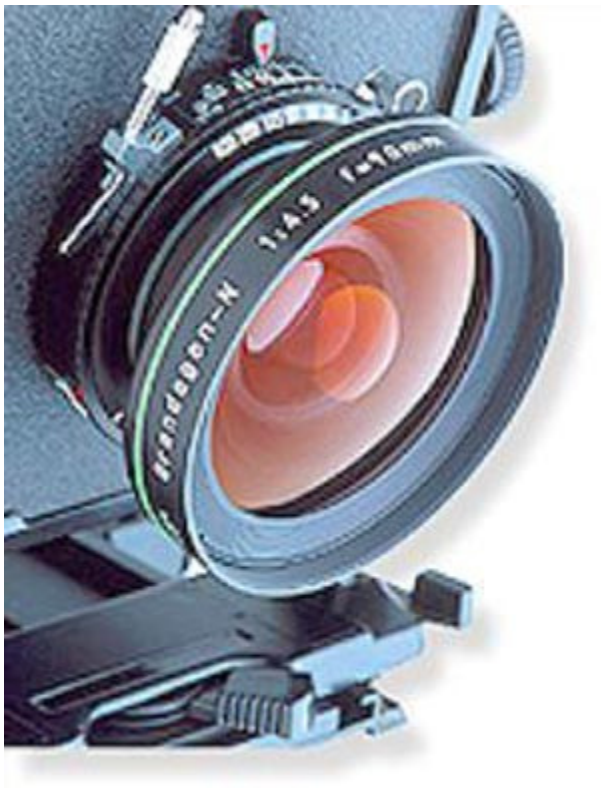
/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۲/۰۳

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120384

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی مستند



واژه ی عکاسی مستند در سال های رکود اقتصادی کاربرد پیدا کرد.

زمانی که شرایط اسف بار کشاورزان وجدان مردم امریکا را بیدار کرد تا نیاز به اصلاحات اجتماعی را احساس کنند.

این زمینه از عکاسی هنوز عکس های داست باول (DUST BOWL) را تداعی می کند, عکس هایی که در آن ها، پس کوچه های کثیف و شرایط رقت بار شهری را تصویر کرده بود.

اما عکاسی مستند ابعاد وسیع تر از این که فقط بدبختی ها و نارسایی ها را تصویر کند در بر می گیرد، چراکه می توان موضوع هایی جدا از بدبختی ها و ناکامی ها را نیز به تصویر کشید و سندیت بخشید, مانند مناطق دورافتاده و محروم, انسان های سرزمین های دیگر, ناملایمات جامعه و طبیعت, ابعاد وسیع عواطف و تنش ها، درواقع دامنه ی موضوع های عکاسی مستند بی شمار و نامحدود است. با این همه هر عکسی را نمی توان عکس مستند

نامید.

زیرا عکس مستند باید حامل پیام باشد. پیامی که آن را از یک عکس طبیعت، یک پرتره و یک منظره ی خیابان مستثنی می کند. عکس مستند ممکن است ثبت کننده ی یک واقعه باشد اما این واقعه فی النفسه باید معنا داشته باشد.

معنایی فراتر از آن چه عکس خبری با خود یدک می کشد. عکس مستند ممکن است شخصیت یا احساسی را ثبت کند.

اما باز هم باید مفهومی اجتماعی داشته باشد و نمایانگر چیزهایی بیش از آن چه پرتره نشان می دهد باشد. درواقع ما را بر آن می دارد که با دیدی نوبه دنیا بنگریم.

عکاسی مستند، نمایش دنیای واقعی است به وسیله ی عکاس که قصدش تحلیل و تفهیم چیزی مهم به بیننده است.

از آن جا که تعریف جهان شمولی درباره ی این بخش مهم و پیچیده ی عکاسی وجود ندارد تا تمامی جنبه های آن را در بر گیرد, وجود تعاریف گوناگون را اجتناب ناپذیر کرده است. تناقض بین ویژگی هایی که به عکس مستند نسبت داده می شود ممکن است ناشی از جدید بودن این بخش از عکاسی باشد. چراکه این نوع عکاسی از دهه ی ۱۹۳۰ به بعد ابداع شده و این نام را به سیاق آن دسته از فیلم های مستند که موضوع شان از پیش پرداخته نبود و به طور عمده زندگی افراد گمنام در مناطق دورافتاده را به تصویر می کشید, بر این نوع عکاسی نهادند. فیلم های مستند، بر خلاف فیلم هایی که ماجراهای سیر و سفر را به تصویر می کشیدند، با نگاهی تحلیل گر به دنیا می نگریستند. چنین نگرشی گرچه از مدت ها قبل در بین عکاسان وجود داشته اما تا دهه ی ۱۹۳۰، این نوع عکاسی به صورت عرصه ای خاص جایگاه و منزلتی نداشته است.

عکس جدای از تصویر دوبعدی و خاکستری رنگ از سایه روشن ها می توانست ایده هایی فراتر را منتقل کند.

منظره در برابر عدسی دوربین یک واقعیت بود، ولی عکاسی می توانست از همین چشم انداز واقعیتی دیگر را القا کند، واقعیتی عمیق تر و شاید بسیار مهم تر، او می توانست همراه این منظره تفسیر و تحلیل را نیز ارائه دهد. اگر اولین ویژگی عکس مستند انتقال بخشی از واقعیت محیط پیرامون بود، دومین ویژگی آن توانایی ارائه ی تحلیل و دیدگاه عکاس درباره ی آن واقعیت به شمار می رفت.

اولین صاحب نام در استفاده از این شیوه، «اوژن آتژه» بود. او به عنوان یک عکاس مستند، مناظری زیبا و یکدست از شهر پاریس را در اوایل قرن بیستم به تصویر کشید که گاهی آن ها را به عنوان عکس های مرجع به نقاشان و معماران می فروخت.

عکس هایی که آتژه از پارک های خلوت گرفت، واقعیت این مناظر را با عمق معنای آن ها که جزئی از همین شهر بودند و نیز با احساسات درونی خویش درهم آمیخت, به طوری که آثار او اکنون جزو شاهکارهای عکاسی مستند به شمار می روند. پی بردن به این نکته که دوربین قادر است واقعیت را تفسیر کند، تاریخ عکاسی مستند را وارد مرحله ی جدید می کرد.

کشف این توانایی دوربین که قادر است آینه ای را در مقابل جامعه قرار دهد و جهانیان نیز می توانند بازتاب تصویر آن را ببینند.

«جاکوب ریس» دانمارکی الاصل که در اواخر قرن نوزدهم گزارشگر و روزنامه نگار بود، از اولین افرادی بود که نشان داد از عکس می توان به عنوان استناد و مدارک اجتماعی سود جست.

او در دوره ی بحران اقتصادی امریکا با دوربین اش به امریکایی ها فهماند که در نوشته هایش چه چیزهایی را نشان می داده است:

وحشی گری و بی رحمی هایی که در محله های کثیف نیویورک حاکم بود. عکس هایی که او گرفت مانند گزارش هایش بسیار تأثیرگذار بودند و چهره ی فقر و خشونت حاکم بر امریکا را که از نظر پنهان بود، به جهانیان نشان داد. بلافاصله پس از ریس، «لویس هاین» به عنوان یکی از بهترین مستندسازان اجتماعی در تاریخ عکاسی زبان زد جهانیان شد. هاین یک جامعه شناس و معلم باتجربه بود که آگاهی های اجتماعی او و شور و علاقه ای که به این کار نشان می داد، او را بر آن داشت تا به کارخانه هاو معادن سر بزند و همه ی آن شرایط ظالمانه و غیرانسانی را که بر کارگران مهاجر و کودکان شان تحمیل می شد به تصویر بکشد. عکس های هاین درواقع به منزله ی کیفرخواستی بر علیه جامعه ی صنعتی امریکا

در اوایل قرن بیستم بود، اما استعداد خارق العاده و دلسوزی های او موجب شد که کارهایش به جای این که خشم عده ای را برانگیزد, بیش تر سازنده باشد. آثار هاین بیننده را بر آن می داشت که با آغوش باز آن ها را پذیرا شود و خویش را در آلام و دردهای همنوعان اش سهیم بداند.

ریس و هاین هردو عکاسی مستند را به سمت مطالعه ی شرایط زندگی انسان ها سوق دادند و این تحلیل عینی از شادی ها و دردها و رنج های جامعه، از آن زمان تا به امروز موضوع کار بسیاری از عکاسان حرفه ای در عرصه ی عکاسی مستند شده است.در دوره ی رکود اقتصادی دهه ی ۱۹۳۰ و سال های جنگ دهه ی ۱۹۴۰ و سال های بازسازی پس از جنگ، عکاسان مستندکار به اقصی نقاط دنیا مسافرت کردند و از نزدیک همسایگانشان را دیدند تا از شرایط زمانی و مکانی هر جامعه در مقطع تاریخی خاص آگاه شوند. هرچند این عکاسان ـ که از میان آن ها می توان به عکاسان صاحب نامی نظیر «یوجین اسمیت»، «آندره کرتس»، «دوروتی لانگ» و «واکرا یوانز» اشاره کرد ـ به هر کجا می رفتند آلام و دردهای انسان ها را مشاهده می کردند, ولی انعکاس دادن قدرت درونی، منزلت ها و امیدواری های غیرقابل درک این انسان ها را نیز در موضوع هایشان نشان می دادند.

آن ها بر این باور بودند که انسان رهایافتنی است.

اسمیت, عکاس مستندکار نابغه، بر این باور بود که وقتی عکس هایش آشکارا حماقت ها و بیرحمی ها و جهالت های انسان را در به راه انداختن جنگ ها نشان دادند، آن وقت که بشر وحشت زده سعی خواهد کرد از به راه انداختن جنگ و خونریزی خودداری کند به هرحال تا دهه ی ۱۹۵۰ این نکته روشن بود که عکاسان مستندکار در راه اصلاح جامعه, کاری بیش از رمان نویسان رمانتیک انجام نداده اند. اما بعضی از وجدان های بیدار بشری تحت تأثیر این عکس ها قرار گرفته بودند و بعضی از قوانین که تا آن زمان اجرا نمی شد، به مرحله ی عمل درآمدند، عکس های هاین راه را برای اصلاح قوانین کار هموار کرد و بسیاری از کودکان را که در کارخانه ها مانند برده کار می کردند، از شرایط فلاکت باری که داشتند نجات داد.

زنگ آغاز تحولی جدید در عکاسی مستند، با انتشار کتاب امریکایی ها در سال ۱۹۸۵ توسط رابرت فرانک نواخته شد.

عکس های این کتاب، که فرانک ضمن مسافرت هایش به مناطق مختلف امریکا گرفته بود، جامعه ی این کشور را از دید یک خارجی نشان می داد ـ فرانک سوییسی بود و در همان جا نیز بزرگ شده بود ـ او در عکس هایش، تصویر آن تکه پارچه وصله مانند در پرچم امریکا را مشاهده کرد. او از زندگی ملالت بار روزمره ی مردم و ضایعات آلوده ساز جامعه ی صنعتی امریکا عکس گرفت.

همین طور از سرخوردگی های امریکایی هایی که در دوراهی عشق به میهن و واقعیت هایی که با آن ها روبه رو بودند آواره و سردرگم بودند. دیدگاه های فرانک بسیار صریح و بی پرده بود.پس از انتشار کتاب امریکایی ها، عکاسی مستند وارد مرحله ی جدیدی از رشد خود شد. بیش تر عکاسان به جای پرداختن به شرایط طاقت فرسا و آشفته ی زندگی و رفتارهای خشن مردم, تلاش کرد تا درونیات انسان ها را به نمایش گذارند.

شرایط روانی و احساسی انسان ها اهمیت به مراتب بالاتر از واقعیت های اجتماعی و عینی پیدا کرد و احساسات و تجربیات عکاس، مانند نگاه اش به دنیا، محور کار او شد. این نوع عکس ها به تفسیر دقیق تری نیاز دارد که هر بیننده به منظور درک کردن پیام مورد نظر عکاس باید درباره ی آن ها فکر کند.

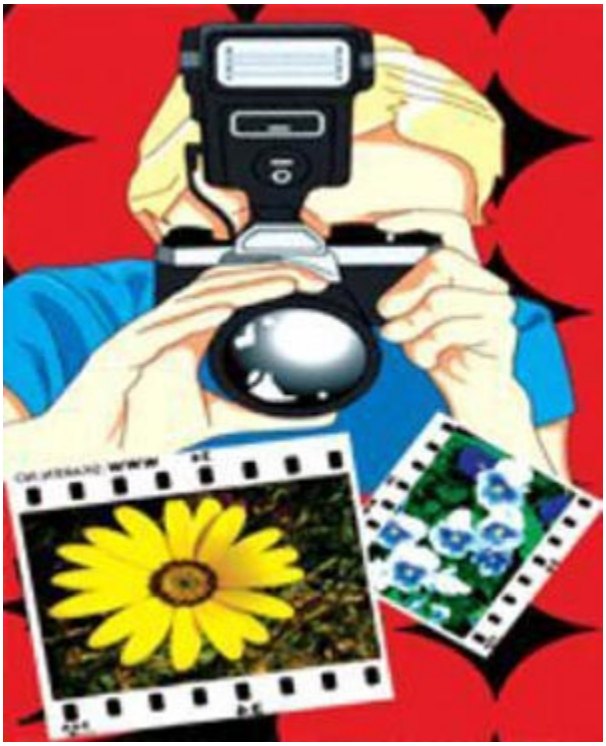
می توان گفت که با نگاه به مجموعه عکس های فوری گرفته شده در قرن نوزدهم و مجموعه عکس های پررمز و راز و خصوصی قرن بیستم، عکاسی مستند راه خود را در شناخت جامعه و انسان هم چنان ادامه می دهد.

منبع : سایت دوستان

http://vista.ir/?view=article&id=300656

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی مطبوعاتی (تصویرگری واقعیت)



در دهه ۱۹۳۰ میلادی مجلهٔ لایف یکی از معتبرترین نشریات اجتماعی با ورود به عرصهٔ مطبوعات و پرداختن به موضوعات مختلف که موجب رونق بخشیدن به عکاسی مطبوعاتی شد در بیانیهٔ تأسیس خود چنین اعلام می دارد. دیدن« لایف» به معنای نگریستن به دنیا و شاهد عینی بودن رویدادهای بزرگ است. نظاره گر چهره های فقر عجیب و شگفت انگیز است و...;اینکه ببینیم انسان چگونه کار می کند، اکتشافاتش چیست و ...« لایف» یعنی دیدن چیزهایی که هزاران کیلومتر از ما دورند، چیزهایی در پشت دیوارها، در محدودهٔ اتاق ها و ... با مطالبی که در این بیانیه آمده است این مجله تعریف کاملی از دامنهٔ موضوعات و حوزهٔ عکسهای مطبوعاتی ارائه داده است که به بررسی تصویری جوانب مختلف زندگی روزمرهٔ مردم، اتفاقات، کارها و فعالیتهایی که کمتر در دسترس نگاه همگانی است می پردازد.

امروزه به دلیل استفادهٔ بیشتر مردم از روزنامه ها و مجلات در اوقات فراغت خود حتی می بینیم در پارکها و معابر پررفت و آمد اتوبوس ها و قطارهای شهری مشغول به مطالعه هستند و گسترش تأثیر عکس ها در ارائه اطلاعات مستند تصویری و همچنین ارتقای سطح علمی و آگاهی مردم بعنوان مکمل موضوعات مطبوعاتی بدلیل زبان گویای ارتباطی اش به جزئی جدایی ناپذیر در نشریات درآمده و مورد توجه قرار گرفته است. با ورود عکاسی به مطبوعات تصاویر جایگزین صدها کلمه ای می شود که می تواند واقعه ای را توصیف یا حرفی را با نگاه انتقادی بیان کند . نیروی بصری و تأثیر گذار عکس آنقدر اهمیت یافته که اغلب نشریات جهان با استخدام عکاسان خبره و تهیه عکس های ناب مطبوعاتی و خبری به اعتبار نشریه خود می افزایند. عکس های مطبوعاتی علاوه بر اینکه به ثبت رویدادهای اجتماعی و زندگی روزمره می پردازند می توانند بعنوان رسانه ی صادق در بیان واقعیت های اجتماعی هشدارهایی در جهت بهبود وضعیت زندگی و حتی یک رفرم اجتماعی بدهند این عکس ها حتی می توانند بدلیل قدرت بیانشان وجدان عمومی را در برابر ناملایمات, سختی ها و تبعیض ها برانگیزانند. در حال حاضر عکس های خبری در کوتاهترین زمان ممکن وارد رسانه های نوشتاری و اینترنتی می شوند و در دسترس عموم قرار می گیرند و اگر واقعهٔ مهمی در گوشه ای از دنیا بیفتد با توجه به گستردگی اطلاع رسانی حتماً ساعتی بعد عکس های آن را حداقل از طریق سایت های اینترنتی و خبرگزاری ها می توانید ببینید.

پرداختن به ابعاد انسانی در عکس های خبری از بارزترین موضوعا در مطبوعات است چرا که درهر زمان مردم جهان در جای جای این دنیا یا از بلایای طبیعی همچون زلزله، آتشفشان، سیل و ... درامان نبوده اند و یا اینکه در اثر نابخردی سیاستمدارانی شعله های منازعات زیاد شده و جنگ های خانمانسوز در گرفته است. لذا قرار گرفتن در این شرایط قبل از اینکه به شجاعت و شهامت نیاز داشته باشد تعهدی را هم پشت سر عکاس بدنبال دارد که برای نشان دادن درد و آلام بشری پای به چنین مکانهایی می گذارد و از چهره های آفتاب سوخته ، فقر، بیماری و دیگر مشکلات اجتماعی آنان عکس تهیه می کند و از طریق رسانه ها دنیا می نمایاند. گاهی در عکسهای خبری مطبوعاتی به نگاههای نافذی برمی

خوریم که از دریچهٔ دوربین به چشمان مخاطب می نگرند و از آن طریق برقلب آنها نفوذ می کنند. چهرهٔ مغموم انسانهای رنج کشیده ای که از جنگ خسته شده اند و یا از کمبود آذوقه، آموزش ، وسایل رفاهی و .... رنج می برند که همهٔ این درد و رنجها در قالب یک عکس نمی گنجد لذا هنرمندان عکاس می توانند با ارائه گزارش های تصویری که جنبه های مختلف موضوع را در برمی گیرد اطلاع رسانی کنند. ارائه عکسها به شکل گزارش های تصویر ی معمولاً شناخت بیشتری از موضوعات به بیننده می دهد. برخی عکسهای مطبوعاتی صرفاً به قصد تهیه خبر تهیه نمی شوند بلکه از طریق پرداختن به مواردی همچون موضوعات اجتماعی، علمی، هنری، طبیعت، محیط زیست، ورزشی و... برای مقاصد مطبوعاتی و موضوع مطالب نوشتاری تهیه می شوند که گاهی حتی بعنوان یک پروژهٔ تحقیقی مصور از سوی عکاس ارائه می شود.

طبیعتاً همهٔ عکسهای مجموعه گزارشهای تصویری نمی تواند گویای یک واقعه بصورت تمام و کمال باشد ولی می تواند با ایجاز به گوشه های بعضاً پنهان یک موضوع بپردازد. معمولاً عکسهایی که نیاز به دادن اطلاعات بصری دارند بایستی از زوایایی که بیشترین اطلاعات را به بیننده بدهدارائه شوند. این عکس ها حتی اگر نتوانند به تمامی جوانب موضوع بپردازند می توانند با ثبت بخشهایی از واقعه، احساسی از واقعیت را در مخاطب ایجاد کنند. معمولاً محوریت عکسهای گزارش تصویری برای مطبوعات موضوعاتی هستند که رابطه ای مستقیم با هم دارند و در حقیقت در ارائه اطلاعات مکمل هم هستند و کمتر فرم غالب است ولی چنانچه فرمی که در خدمت محتوا باشد و در مجموعه به کار گرفته شود آنرا از حیث هنری قابل قبول تر خواهد کرد و حتی می توان تاریخ مصرف آن را بیشتر کرد. اینگونه عکس ها توجه مردم، جامعه و مسئولین را بسوی یک موضوع جلب می کند و در حقیقت با افزایش آگاهیهای اجتماعی هشدار می دهد که بعضاً اینگونه گزارشها در برخی از تصمیمات دولتی موثر واقع می شوند . مردم ممکن است در روز ناخواسته با عکسهای بیشماری روبرو شوند ، عکسهای تابلوهای تبلیغاتی، پوسترهاو عکسهای داخل مجلات و کتابهایی که با وجود کیفیت برتر آنها که نهایت دقت درچاپ و ترکیب بندی و ساختارهای زیبایی شناسانه آنها شده است برخورد کنند لیکن تأثیر عکسهای خبری و مطبوعاتی بیش از آنهاست چرا که مخاطبین هنگام دیدن این عکسها لحظه ای نگاهشان بر تصویر متوقف می شود و کنجکاو می شوند چرا که آنها را با دنیای واقعی خودشان نزدیک تر می بینند و در حقیقت با دیدن این عکسها احساسی از واقعیت و حقیقی بودن عکس ها پیدا می کنند.

ابراهیم بهرامی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۳/۰۵

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120370

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی و دنیای دیجیتال

دنیای عکاسی با ساخت دوربین های دیجیتال بدون فیلم عکاسی دگرگون

شد.این تغییر و تبدیل تکنولوژی اجتناب ناپذیر بود و هر چند در ابتدا مورد مخالفت بسیاری از عکاسان قرار گرفت اما با گذشت زمان و آشکار شدن مزیت های عکس و دوربین دیجیتال، عرصه بر دوربین های نگاتیوی تنگ شده و بازار را به رقیب تازه وارد واگذار کرد. تنوع تولیدات و کاهش قیمت ها نیز در اقبال عمومی به این محصول موثر بود و اینک در زمانی قرار داریم که افراد زیادی توانایی خرید دوربین را دارند و هر خریدار به محض استفاده از آن و لذت بردن از ورود به دنیای جذاب عکاسی خود مشوق و تبلیغ کننده خوبی برای محصول خریداری شده می باشد.

حتی بسیاری از عکاسان قدیمی و کهنه کار، که در ابتدا در جبهه مخالف بودند، با گذشت زمان خود را از مزایای تکنولوژی مدرن بهره مند ساختند. دستگاه های عریض و طویل چاپ عکس، آگراندیسمان، داروهای ظهور و ثبوت جایش را به مجموعه کوچک و کم حجم دوربین و کامپیوتر و چاپگر داد و ما این تغییر را به راحتی در عکاسی های شهری و یا دفاتر کار و منازل شخصی مشاهده می کنیم.

با خرید یک دوربین دیجیتال جدید، ما وارد دنیای زیبای عکاسی می شویم. دوربینی که در دست داریم اکثر کارهای تنظیم نور، سرعت را به طور خودکار انجام می دهد و معمولا بهترین و خوشرنگ ترین عکس را از سوژه مورد نظر ارائه می دهد.

بسیاری از مدل های جدیدتر حتی لبخند را روی چهره سوژه تشخیص داده و ضبط می کنند.

بسیاری از آن ها قابلیت فیلم برداری نیز دارند. تنوع دوربین های موجود در بازار، حق انتخاب زیادی به ما می دهد و البته می تواند باعث سردرگمی خریدار هم باشد. نکاتی وجود دارند که در بحث خرید دوربین به ویژه دوربین های خانگی یا کامپکت (COMPACT) می تواند مفید واقع شوند.

▪ باید بدانیم چه می خواهیم و قبل از خرید بیندیشیم و بسنجیم که انتظارمان از دوربین چقدر است و هدفمان از عکاسی چیست؟ و چه کیفیتی از عکس نیاز ما را برآورده می کند. برای پاسخ این پرسش ها باید اطلاعات پایه را در مورد دوربین از قبیل مگاپیکسل، قدرت لنز، نوع باتری و دوام آن کسب کنیم.

▪ مشورت با افرادی که از دوربین های مختلفی استفاده کرده و در این مورد تجربه دارند کمک زیادی به شناخت نقاط ضعف و قوت دوربین های موجود بازار می کند. البته باید به این نکته توجه داشت که تعصب عکاسان نسبت به مارک دوربین شبیه طرفداری از تیم های مختلف فوتبال است و دلیل محکمی بر کیفیت کار آن نمی باشد!

▪ قدرت خرید پس از آشنایی با دوربین های مختلف و کارایی آن ها، موضوعی که گزینه های خرید را محدود می کند، میزان پولی است که می توانیم هزینه کنیم. در این مورد تنها پیشنهاد ما البته اگر واقعا به هنر عکاسی علاقه مندید و وقت آن را نیز دارید، کم کردن هزینه های غیر ضروری و رایج است مثل خرید گوشی های پیشرفته و گران تلفن همراه و یا سیستم های صوتی و تصویری و کامپیوتر آخرین مدل که عموما از تمام قابلیت آن ها استفاده نمی شود و فقط مد روز هستند، و در نتیجه پرداخت مبلغی بیشتر برای موضوع مورد علاقه عکاسی وابسته وسایل جانبی مختلف و مورد نیاز آن.

▪ مشخصات فنی بالا لزوما مفیدتر بودن و کیفیت بالای دوربین نیست. عدد مگاپیکسل بالا صرفا برای عکاسی حرفه ای و صنعتی چاپ پوستر بنر کاربرد دارد و تصویر در اندازه مانیتور کامپیوتر، تفاوت محسوسی ندارد.

میزان زوم لنز نیز فقط به صورت اوپتیکال (OPTICAL) مفید می باشد و آن هم در زوم بالا مثل (X ۱۲) یا ۱۲ اپتیکال، کاربرد پایینی در عکاسی خانگی دارد، و با بالا رفتن قدرت زوم، استفاده از سه پایه نیز اجتناب ناپذیر می شود.

به وزن و اندازه دوربین نیز باید توجه داشت برای دوربین های کوچک، کیف های مناسب تری وجود دارد و حمل ونقل آن نیز آسان تر است.

کسانی که به عکاسی از طبیعت و مناطق خارج از شهر علاقه مندند، ترجیحا باید از دوربینی استفاده کنند که باتری (منبع انرژی) آن دوام بیشتری داشته باشد و یا به آسانی در دسترس باشد مثل باتری های قلمی شارژی نیکل متال و یا آلکالین.

▪ در محدوده خرید ما، معمولا چند دوربین با مارک های مختلف از شرکت های تولیدی وجود دارد میزان پشتیبانی (گارانتی) نکته مهمی به شمار می رود. در این چند شرکت معتبر با مارک قدیمی عموما خدمات بهتری ارائه می دهند. کشور سازنده و یا مونتاژ کننده نیز عاملی موثر در کارایی و دوام دوربین است. همچنین منو و دفترچه راهنمای فارسی نیز می تواند برای خریداران خانگی مورد توجه واقع شود.

▪ اکنون بیشتر دوربین های عکاسی قابلیت فیلم برداری داشته ولی باید توجه داشت که توانایی اصلی آن ها عکاسی است و فیلم برداری قابلیت جانبی محسوس شده و در موارد ضروری کاربرد دارد.

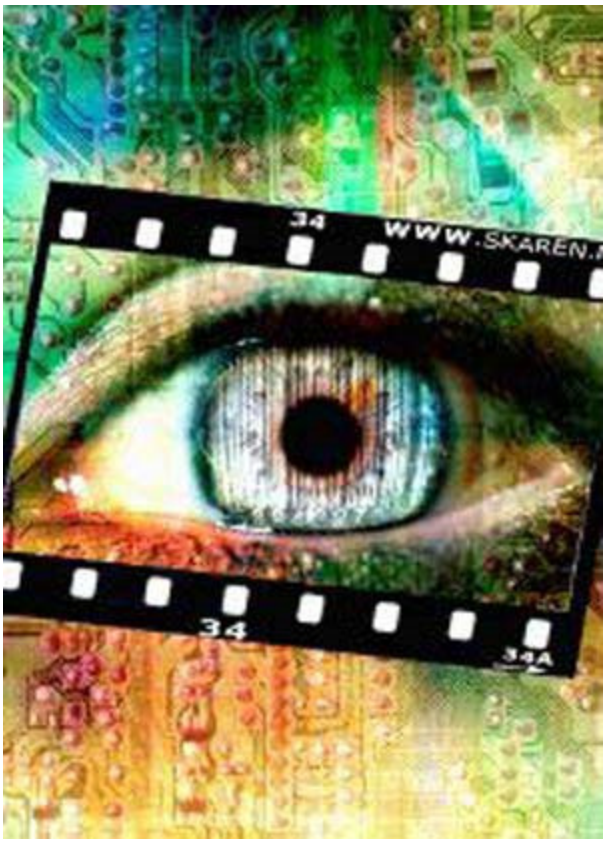
چون فیلم برداری با آن احتیاج به حافظه با حجم بالا داشته و تصاویر ضبط شده و دیجیتال فضای زیادی را روی هارد کامپیوتر اشغال می کند و کیفیت تصاویر نیز با دوربین های اختصاصی فیلم برداری قابل مقایسه نمی باشد.

منبع : روزنامه خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=345428

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی و فتوبلاگ



در سده‌ای که گذشت، دنیا تحولات بسیاری را به چشم دید که برپایه پیشرفت علم و تاثیر آن بر صنعت می‌گذشت. حضور ابرقدرت‌های کامپیوتری، در دنیایی که به سمت مکانیزه‌شدن پیش می‌رفت و قرارگرفتن پیشرفت‌های بشر در این راستا، تاثیرات بسیاری بر هنر ـ که همواره متاثر از دنیای پیرامونی بودـ گذاشت. از زمان نیپس تاکنون فیزیک و شیمی عکس در بستری از زمان به همراه پیشرفت علم در حرکت بوده است و دنیای دیجیتال در همین سیر زمانی متولد شده است. استفاده آسان، هزینه کمتر و صرفه‌جویی در زمان، در دوره‌ای که انسان دیگر مایل نیست زمان را با پروسه طولانی ظهور، توقف و ثبوت در عکاسی هدر دهد، همه دلایل لازم و کافی برای پذیرفته‌شدن این سیستم جدید در میان مردم است. بنابراین شعار «زمان کمتر، انرژی کمتر به اضافه فکر بهتر، می‌تواند محصول کارآمدتری باشد.» جایگزین جمله معروف سر در عکاسی‌ها «ظهور و ثبوت در ۲۰ دقیقه» شد و عکاسی‌ها مانند فست‌فودها (fast food) توانستند در

زمان کمتر، خدمات بیشتری را به مشتریان عرضه کنند. محصول نهایی «عکس»، دیجیتال یا آنالوگ، اثر چاپ شده‌ای روی کاغذ یا همانند کاغذ دردست بیننده است. مضافا اینکه می‌توان گفت جای نگاتیو در دوربین‌های دیجیتالی را فایل‌های کامپیوتری گرفته‌اند که روی مانیتور نیز قابل مشاهده هستند. ویژگی اخیر که می‌توان آن را یک خصیصه مثبت برای عکاسی دیجیتال برشمرد، در پس خود نمایشگاه‌هایی برای نمایش نسخه‌های دیجیتالی به همراه آورد.

با آنکه در سال‌های ابتدایی ورود اینترنت به ایران و همه‌گیر شدنش در بین کاربران، آنچه بیشتر به یک نوآموز اینترنتی آموزش داده می‌شد، سرویس چک میل (Check mail) و نحوه چت‌کردن(Chat) بود، اما وبلاگ خیلی زود به مدد روزنامه‌نگاران و نویسندگان، جای خود را در کنار دیگر کاربردهای اینترنت باز کرد. تا جایی که امروزه بسیاری از اساتید و حتی سیاستمداران با توجه به حضور سایت‌های رسمی، به سمت وبلاگ‌ها روی می‌آورند. وبلاگ رسانه نوپایی است که با توجه به امتیازهای منحصر به فرد خود، با قدرت زیادی در چرخه رقابت با دیگر رسانه‌ها قرارگرفته است. قرن حاضر برای استفاده مطلوب از زمان، انسان را وادار به کشیدن چارت‌های(Chart) زمانی روزانه می‌کند و در این میان رسانه وبلاگ، به دلیل همیشه در دسترس بودن در هر ساعت از شبانه‌روز، یک امتیاز محسوب می‌شود. از دیگر ویژگی‌های وبلاگ، داشتن بیننده‌هایی به تعداد تمامی انسان‌ها روی کره خاکی است. همچون گذشته خاک‌ها را مرزهای جغرافیایی از هم تفکیک کرده‌اند اما پیشرفت علم ارتباطات محدودیت‌های وابسته به موقعیت‌های جغرافیایی را از بین برده است. هیجان ناشی از این خصیصه هنرمندان بسیاری را به این سمت هدایت کرده است. هنرمندانی که به دنبال بیننده‌هایی از فرهنگ‌ها و موقعیت‌های مختلف و با دیدهای متفاوت هستند.

فتوبلاگ نیز زیر مجموعه‌ای از این رسانه است که برای تولیداتش تعریف مشخصی وضع کرده است و شامل تمامی ویژگی‌های وبلاگ (استفاده در زمان مناسب، فضایی آرام، بعضا بدون سر و صدا و به همراه موسیقی دلخواه و آزادی فردی بدون صرف هزینه و زمان برای رفت و آمد و...) در چهاردیواریی اختیاری برای جذب تماشاچی است. سرورهای (Server)اینترنتی نیز در این مدت با توجه به ازدیاد تقاضا برای استفاده از وبلاگ، صرفا جهت نمایش عکس، به طراحی ساختاری خاص برای این مقصود پرداخته‌اند. با قرارگرفتن تمامی این ویژگی‌ها در کنارهم، به فتوبلاگ می‌توان به عنوان رسانه‌ای کامل برای نمایش یک اثر هنری نگاه کرد. در میان وبلاگ‌های هنری، سیر پیشرفت وبلاگ‌های ادبی در مقایسه با فتوبلاگ‌ها روند چشمگیرتری داشته است و مسیر خود را به سمت حرفه‌ای شدن و جذب مخاطب حرفه‌ای پیش برده است که دسته‌بندی‌شدن مخاطب در وبلاگ‌های ادبی کمک بسزایی به این روند کرده است. افراد متخصص و ناشی همه و همه در این فضای مجازی ابراز وجود می‌کنند و این کاربران هستند که در این فضا، وبلاگ‌های مورد علاقه خود را دسته‌بندی می‌کنند.

پس از ابتدا تکلیف مخاطب با صفحه مجازی روبه‌رو مشخص است. جایگاه یک وبلاگ بسته به مطالب و محتوای درونش تقسیم‌بندی می‌شود نه خود رسانه. اما فتوبلاگ از یک فضای حرفه‌ای فاصله بسیاری دارد. از یک طرف همین فضای بدون مرز اینترنتی روند اصلی از بین بردن صداقت عکس است و به واسطه حضور عکس‌های دستکاری شده و مونتاژهای حرفه‌ای، عکس به عنوان یک اتفاق مستند قابل پذیرش نیست. از طرفی دیگر حضور ذهنیت عکس هجو اینترنتی باعث می‌شود که رسانه فتوبلاگ در بین عکاسان به رسانه‌ای تبدیل شود که هنوز ارزش نمایش یک اثر هنری را نداشته باشد و این تفکر کلیت رسانه‌ای به نام فتوبلاگ را زیر سوال می‌برد. حضور بسیاری از بزرگان رشته‌های ادبی و استفاده و قبول این رسانه در بین اساتید و صاحبنظران کمک بسیاری به رشد نگاه حرفه‌ای به سمت وبلاگ‌های ادبی کرده است. انتخاب مکان معتبر برای نمایش اثر هنری که به دنبال خود تماشاچی حرفه‌ای را نیز به همراه دارد از عناصر مهمی است که نگاه یک هنرمند حرفه‌ای را از بقیه جدا می‌سازد. اما اکثر صاحبان فتوبلاگ یا دانشجویان عکاسی هستند یا علاقه‌مندان به عکاسی و مخاطبان فتوبلاگ را نیز همین قشر پوشش می‌دهند.

دوربین‌های دیجیتال تامین کنندگان مناسبی برای فتوبلاگ‌ها هستند و رابطه میان این دو، عمر فتوبلاگ را تعیین می‌کند. پس طبیعی است که قشر عظیمی از کسانی که فتوبلاگ را زیر سوال می‌برند مخالفان دنیای عکاسی دیجیتال باشند.

عکاسی امروز مانند همیشه وابسته به پیشرفت در فیزیک و شیمی عکس است. در کنار عده‌ای که مخالفت خود را با ایستادگی در برابر دوربین‌های پیشرفته و سیستم‌های چاپی جدید نشان می‌دهند، فتوبلاگ بستری مناسب برای شروع یک اتفاق است. دوربین‌ها وسیله‌ای برای عکاسی هستند و نمایشگاه‌ها مکانی برای نمایش یک اثر. هنر به واسطه هنر بودنش ستایش می‌شود، نه نوع دوربین. عناصر دیگر تنها قبل از ثبت اثر اهمیت دارند و محصول نهایی تنها عکس است. فتوبلاگ در فضای دانشجویی فتوبلاگ در فضای دانشجویی کنجکاوی و هیجان ناشی از دیده شدن، تعداد بسیاری از دانشجویان را به سمت فتوبلاگ‌ها می‌کشاند؛ فضایی که می‌تواند به مثابه یک نمایشگاه فردی باشد که حتی دانشجوی ساده، بدون ورود به حلقه گالری‌دارها، می‌تواند عکس‌های خود را بر روی صفحه‌ای به نمایش بگذارد که تنها خود صاحب آن است. در سرزمین ما ایران که تمامی ارگان‌ها دستورالعمل کاری خود را بعد از حرمت‌پروری، بر پایه حفظ آداب و رسوم کوچک‌تر بعد از بزرگ‌تر بنا می‌کنند، برای هر دانشجویی امکان این نیست که فضایی مانند یک نمایشگاه را برای نمایش اثر خود داشته باشد.

دامین[۱]های مجانی این امکان را برای هر دانشجویی فراهم می‌کند تا اولین تجربه‌های یک نمایشگاه عمومی را، در کنار نبود امکانات و رابطه کافی برای عرضه چاپی اثر، داشته باشد. رقابت ایجاد شده توسط سایت‌هایی که این فضاهای مجانی را در اختیار متقاضیان خود قرار می‌دهند امکاناتی را پدید آورده که می‌تواند به دانشجویانی که به دید یک تجربه به سمت فتوبلاگ‌ها می‌روند، یاری رساند. در نمونه‌های موجود، حضور آرشیو در گوشه‌های بلاگ‌ها این امکان را برقرار می‌کند تا با ناخنک‌زدن به گذشته هنری صاحب بلاگ سیر خطی که در آن حرکت می‌کند برای بازدیدکننده مشخص باشد.

حتی امکان ثبت نظر به‌وسیله دوستانی که زمان خود را صرف تماشای فتوبلاگ‌ها می‌کنند، می‌تواند اولین تجربه برای برخورد با نقدهایی که دیگران بر اثر هنری او دارند، باشد. هر ساله در دانشگاه‌های کشور بیش از ۲۰۰ دانشجوی رشته عکاسی پذیرفته می‌شوند. فتوبلاگ می‌تواند فضایی باشد که ذهن ما را که در سطح کشور پراکنده‌ایم و هرکدام با فرهنگ و اقلیم خود به هنری مشترک می‌اندیشیم با فضاهای شخصی یکدیگر بیشتر آشنا کند و هرکدام از ما بیشتر بیندیشیم که در کجا و کدامین فضا فعالیت می‌کنیم.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=346155

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی و قواعد ترکیب بندی

ترکیب بندی یا کمپوزیسیون (Composition)، در هم آمیختن بخشها یا عناصر جداگانه و ایجاد یک کل است. در عکاسی برای گرفتن عکسهای خوب، وجود چنین تفکری لازم و ضروری است.

رهنمودهای زیر از جمله نکاتی هستند که هنگام عکاسی باید به آنها توجه شود، اما به کاربردن تمام آنها در هر عکس، لزومی ندارد زیرا در این صورت

جای خلاقیت در آثار عکاسی شما کاملا حس خواهد شد. هنگامی که شما این قوانین و ترفندها را آموختید بیش از پیش برای یافتن زوایا، فرصتها و موضوعات جذاب عکاسی آماده خواهید بود.

قبل از اینکه راه بیافتید و عکس بگیرید، باید بدانید که چگونه ایده های خود را در بخشهای جذاب عکس خود به مخاطبین نشان دهید. باید از خود بپرسید که سوژه اصلی چیست؟ نور از چه زاویه ای باید با سوژه برخورد کند؟ آیا عامل تصویری خاصی وجود دارد که بتواند به تاثیر موضوع اصلی را افزایش دهد؟ این سوژه باید در کجای کادر قرار بگیرد؟ تمام اینها نکات مهمی هستند که باید در نظر گرفته شوند اما بازهم لزومی ندارد که شما تمام آنها را-مو به مو- اجرا کنید.

- قانون یک سوم (۳/۱)

قرنهاست که قانون یک سوم در ترکیب بندی مورد استفاده قرار میگیرد و شاید مهمترین قانون و روش ترکیب بندی باشد. قانون یک سوم به این شکل اجرا میشود که کادر، به یک جدول ۳X۳ تقسیم میشود. نقاط تلاقی خطوط عمودی و افقی، بهترین جا برای قرار گرفتن بخشهای مهم تصویر به شمار می آیند. با قرار دادن بخش مهم تصویر خود در یکی از این ۴ نقطه تلاقی، موضوع عکس خود را در موقعیتی بسیار جذابتر از زمانی که آنرا درست در وسط کادر بگذارید، قرار میدهید.

این روش در زمانی که عکس شما بیش از یک سوژه مهم دارد نیز بسیار مفید است. این نقاط حتی در حالتی که بیش از یکی از آنها مورد استفاده قرار بگیرد هم، کارایی دارند. استفاده دیگر از این خطوط فرضی، در زمانی است که بخواهید کل تصویر را تنظیم کنید، محل خط افق را انتخاب کرده یا جهت نگاه سوژه و...را مورد بررسی قرار دهید. این قانون، در واقع شکل ساده قانون تقسیمات طلایی است که در تمام عکسها و آثار ناشی بزرگان هنر، به نحوی، رعایت شده است.

- سادگی

سادگی، به این معناست که اطلاعات تصویری موجود در یک عکس را تا حد امکان ساده نگهداریم. اگر موضوع اصلی عکس شما در بخش جلوی کادر و نزدیک به دوربین قرار دارد ، باید تا حد امکان پس زمینه این سوژه را خلوت و ساده بگیرید تا چشم بیهوده به سمت جزئیات ناخواسته کشیده نشود. شما باید بخشهای بی اهمیت را فاقد جذابیت نمایش دهید تا آنچه حائز اهمیت است، کاملا توجه بیننده را جلب کند. به خصوص باید از پس زمینه یا فضایی که خطوط متعددی در آن است اجتناب کنید. زیرا خطوط به سادگی چشم را به دنبال خود کشانده و از موضوع دور میکنند.

- قاب بندی

تعیین قاب (کادر یا فریم frame) تدبیری است که در طی آن عکاس با اشتفاده از عوامل موجود در صحنه، معنای بیشتری به سوژه خود میبخشد. این قاب میتواند هر چیزی باشد، چند بوته، درختان، یک پنجره یا یک درب، همه میتوانند قابی دیگر در قاب اصلی عکس ایجاد کرده و توجه بیننده را به موضوع اصلی معطوف نمایند. شما برای انجام دادن این کار باید بسیار مراقب باشید که فاصله و نور دوربین را بر روی اسن قاب تنظیم نکنید، بلکه شما باشد فاصله و نورسنجی را برای سوژه درون قاب انجام دهید. اگر شرایط نور را طوری فراهم کنید که بتوانید از دیافراگم بسته استفاده کنید بسیار بتر است، زیرا عمق میدان وضوح بیشتری خواهید داشت. ممکن است که نور سنجی صحیح موجب شود بخشی از این قاب، تاریکتر از بقیه عکس باشد، که این حالت هم میتواند به حس دراماتیک عکس کمک کند.

- بافت

بافت میتواند تا حد زیادی بر جذابیت عکس بیافزاید. هنگامی که بیننده بافت یک جسم را در عکس ببیند، تخیل خود را بیش از پیش به کار انداخته و تصور لمس این جسم را در مغز خود ایجاد میکند. اینکار مخاطب را بیش از پیش وارد دنیای عکس میکند. بافت، به خصوص هنگام عکاسی از صخره ها، دیوارها، سطوح مختلف، دستها و برگ درختان تاثیر گذار خواهد بود. برای اینکه از قابل رویت بودن بافت اجسام در عکس اطمینان یابید، باید نور

رتا طوری تنظیم کنید که از کنار بر سطح بتابد و با ایجاد نور و سایه، بافت سطح را به نمایش بگذارد.

• خطوط هادی

خطوط هادی، برای هدایت چشم به سمت موضوع اصلی یا وارد عمق تصویر کردن بیننده مورد استفاده قرار میگیرند. خطوط مستقیم، منحنی، موازی یا اریب همه در افزایش توجه نقش عمده ای دارند. جاده ها، رودخانه، نهر، پل، شاخه ها یا ردیف نرده ها همه نمونه هایی از موارد بیشمار خطوط جذاب در تصویر هستند. توجه کنید که خطوط هادی، با خطوط بی هدفی که توجه را از سوژه دور میکنند و در بخش "سادگی" مورد اشاره قرار گرفته اند، متفاوت هستند.

• رنگ

رنگها، احساسات و عواطف را به عکس وارد میکنند. ترکیب بندی رنگهایی خاص میتواند موجب بهت و حیرت بیننده شوند. رنگها میتوانند هرنوع تاثیر و تاکیدی را ایجاد کنند. اما باید مراقب باشید که با بازی رنگها، توجه را از موضوع اصلی دور نکنید.

شاید بد نباشد که عنوان این نکات کلیدی را یادداشت کرده و هنگام تمرین عکاسی همراه داشته باشید. طبعا، مانند هر کار دیگر، تمرین و آزمودن امکانات مختلف تصویر، ضامن موفقیت است. اگر بتوانید از هر سوژه عکسهایی از زوایای متعدد و نورهای مختلف بگیرید و آنها را با یکدیگر مقایسه کنید، بهتر متوجه ارزش استفاده از راهکارهای مذکور خواهید شد.

منبع : سایت فریا

http://vista.ir/?view=article&id=275250

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی هوایی - Aerial Photography

یکی از مشکلات این نوع عکاسی هزینه بالا و یا نبود امکانات مناسب است. استفاده از هواپیماهی کوچک که هزینه پروازی کمی دارند از بهترین راه حلهاست. همینطور استفاده از کایت یا پاراگلایدر با وجود اینکه محیط پوشش دهنده و قابلیت مانور عکاس را کاهش میدهد. هما لحظه ای که فرد خود را بر فراز زمین در حرکت میبیند و شاهد فرصتهای بینظیر عکاسی میشود پی میبرد که گذاشتن این همه وقت و هزینه ارزشش را داشته است. فرصتهایی مانند دیدن مسیر یک رودخانه و یا جاده از میان یک مزرعه، شخم زدن یک تراکتور، خاکبرداری از یک معدن روباز، ردیفهای درختان در یک باغ مرکبات و ...

از نظر تکنیکی عکاسی هوایی (گرفتن عکس از داخل هواپیما، کایت، و یا چرخبال) کار زیاد سختی نیست چون تقریبا همیشه فوکوس در بینهایت

است و انتخاب اکسپوژر هم چندان مشکل نیست. مشکل حرکتهای پیشبینی نشده و لرزشهای موجود در وسیله های هوایی کوچک را میتوان با انتخاب سرعت شاتر بالا یا استفاده از Image Stabilization (و یا ترکیبی از هر دو) بر طرف کرد. به همین دلیل انتخاب یک روز آفتابی مهمترین نکته در این سبک عکاسیست. عکسهای هوایی خوب فقط زمانی حاصل میشود که عکاس آشنایی و انس کامل با وسیله پروازی که از آن استفاده میکند داشته باشد. بعلاوه شناخت محیطی که بر فراز آن در حال پرواز است هم از واجبات میباشد به همین دلیل پیشنهاد میشود که قبل از اقدام به پرواز منطقه مورد نظر را از طریق جاده بررسی کنید یا از نقشه هایی با جزییات بالا استفاده کنید و چند نقطه را که به نظر دارای پتانسیل عکاسی خوب میباشند به عنوان هدف عکاسی خود مد نظر قرار دهید.

نوشته فوق چکیده ایست از مقاله "The Fascination of the Aerial Perspective" چاپ شده در Photo Life Magazine توسط یکی از عکاسان حرفه ای این سبک به نام David Skelhon.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=73211

vista.ir
Online Classified Service

عکاسی خبری اخلاقی در عصر تاریک خانه‌های الکترونیک

رنه دکارت در بخش شکاکانهٔ تأملات خود، امکان برانگیخته شدن همهٔ تجربه‌ها توسط یك جن فریبکار کوچك را بررسی می‌کند: «فکر می‌کنم همهٔ آسمانها، هوا، زمین، رنگها، اشکال، اصوات، و همهٔ اشیاء بیرونی که می‌بینیم، خیالات و فریبهایی هستند که او در ما برانگیخته است». این جن فریبکار ورودی‌های حواس دکارت را دستکاری می‌کند و حس ارتباط مستقیم با واقعیت را به او القاء می‌کند. اگر دکارت با واقعیت تماس مستقیمی می‌داشت هم چنین تجربه‌هایی را حس می‌کرد؛ اما این تجربه‌ها کار یك جن است.

آن جن فریبکار، همتای مدرن خود را در روزنامه‌نگار یا ویراستار عکسی می‌یابد که از فنآوری‌های جدید الکترونیکی برای دستکاری در تصاویر پیش روی بینندهٔ اخبار تصویری استفاده می‌کند. فنآوری‌های پیچیدهٔ رایانه‌ای که یك تصویر را به مجموعه‌ای قابل کنترل از نقاط و پیکسل‌ها تبدیل می‌کند، امکان دستکاری غیرقابل ردیابی و غیرقابل تشخیص را برای افراد فراهم

می‌آورد. در چند دقیقه می‌توان دو یا چند تصویر را به‌گونه‌ای با هم ترکیب کرد که برای مثال، جان میجر را دست بر شانهٔ تونی بلر نشان دهد، در حالی که در واقع، هر یك از آنها در گوشه‌ای از اتاق ایستاده‌اند. یا همان‌طور که رخ داده است، می‌توان دو هرم باستانی مصر را به‌گونه‌ای به هم نزدیك کرد که برای چاپ در روی جلد نشریهٔ نشنال جئوگرافیك مناسب باشد. جزئیات نامربوط را می‌توان بدون باقی گذاشتن اثری، برداشت و جزئیات جدید را می‌توان از عکسهای دیگر انتقال داد. در عکاسی از مدلهای لباس، دستکاری در عکس الگوها، روشی رایج شده است: مردمکهای چشم بزرگ‌تر می‌شوند و یا پاها کشیده‌تر می‌شوند. دیگر نمی‌توان به تصاویر اعتماد کرد.

شاید تنها راهبرد عقلانی به هنگام مواجهه با عکس و تصویر، آن باشد که هر تصویر پیش روی خود را کاذب بدانیم، مگر آن که نسبت به صدق آن یقین داشته باشیم. شواهد زیادی داریم که ویراستار فریبکار میل زیادی به دروغ گفتن دارد. همهٔ پیش‌فرضهایی که عکسهای خبری را صادق می‌داند و منشأ تاریخی شناخت عکسها به عنوان سند معتبر بوده است، با این فریبکاری برباد می‌رود.

عکاسی، در روزنامه و نشریات نقش سنتی برجسته‌ای داشته و شواهد و مدارك به‌یاد ماندنی برای متن کنار خود فراهم کرده است؛ برای مثال، عکاسی جنگ خیلی بیشتر و بهتر از دیگر مطبوعات توانسته است هراسها، تلاشها، و رشادتها را انتقال دهد. جنگ ویتنام در حافظهٔ بسیاری از ما مجموعه‌ای از تصاویر است که بر رخدادهای خاص دلالت می‌کند؛ این تصاویر در عین انتقال حس از دست رفتن زندگی، شکلی از خشونت را هم بازنمایی می‌کند. تصویر مالکوم براون از اعتراض راهب بودایی، تصویر ادی آدام از افسر پلیسی در سایگون که مغز سرباز ویت‌گنگ را نشانه گرفته است، و البته تصویر فراموش ناشدنی هوی کونگ اوت از دختری که لباسش با]بمب[ناپالم سوخته بود و به سوی دوربین می‌دوید. اثر این تصاویر به وثوق استنادی آنها بر ابژهٔ خویش بستگی دارد. این تصاویر، بدون ارتباط علّی با رخدادهای واقعی، چیزی بیش از تبلیغات مصنوعی رسانه‌ای نبوده و تبدیل به مدرك عینی واقعیت نمی‌شود. خوانندگان نشریات و روزنامه‌هایی که این تصاویر در آنها درج شده است، به‌درستی آنها را عکسی از واقعیت دانسته که نمایی از رویداد اتفاقی را نشان می‌دهد. به این ترتیب، تفسیر عکسهای خبری بر اعتماد استوار بود: اعتماد به این که عکاس با مراجعه به ویراستار، به تحریف واقعیت نپرداخته است.

حال، در عصر تاریکخانه‌های الکترونیکی، نظاره‌گر آگاه یك تصویر باید نسبت به منبع خبر شك داشته باشد یا حتی بپذیرد که تعهدات پیشین عکاسی مبتنی بر کلیشه‌های منسوخی بوده که دیگر پذیرفتنی نیست و دوربین هم می‌تواند دروغ بگوید. به‌بیانی دیگر، از امروز، عکاسیِ خبری مرده است. نظریه‌پردازانی همچون ویلیام میچل بر این باورند که به‌سوی دوران پساتصویرنگاری در حال حرکتیم. تا خوانندگان عادی روزنامه‌ها به این موضوع پی‌ببرند، مدتی طول می‌کشد. شاید هم این بخشی از قصه باشد.

اما این نگرش بدبینانه درست نیست. این نگرش، بر اسطورهٔ ماهیت عکاسیِ خبری و مدارك و شواهدی که به‌دست می‌دهد و نسبت آن با مدارك و شواهدی که پیش از این به‌دست می‌داد مبتنی است. خط خوشبینانه‌تری که می‌توان پیشنهاد کرد مبتنی بر این نظر است که فنآوری‌های جدید باید تصویرنگاران و ویراستاران تصویر را نسبت به پیامدهای اخلاقی رویه‌های خود آگاه‌تر سازد. انقلاب الکترونیکی به جای اعلام مرگ عکاسیِ خبری و به‌ویژه عکاسیِ خبری اخلاقی، می‌تواند محرك و کاتالیزور خوبی برای حیات مجدد آن باشد.

● آیا عکاسی جدید با قدیم تفاوت دارد؟

ادعای حرکت به سوی دوران پسا عکاسی، مبتنی بر این ایده است که عکاسی الکترونیك با اسلاف نوری ـ شیمیایی خود تفاوتهای بنیادین دارد. چنین استدلال می‌شود که با ظهور فنآوری‌های عکاسی جدید، رابطهٔ جدیدی میان ابژه، تصویر و بیننده برقرار شده است و بر این اساس باید آداب و رسوم پیرامون تولید تصاویر و دریافت آن را تغییر داد. از جمله مشخصه‌هایی که عکاسی جدید را از قدیم متمایز می‌کند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) دستکاری ساده. در حالی که در طول تاریخ امکانات محدودی برای دستکاری در مراحل مختلف تصویر وجود داشته است، تسهیلات تاریکخانه‌های الکترونیك امکانات بی‌نظیری را برای دستکاری در تصویر فراهم آورده است. به عنوان مثال، برای تولید تصویر قانع‌کننده‌ای از یك خطای هَند (Hand) توسط بازیگری خاص در فوتبال، با استفاده از ابزارهای نوری و شیمیایی، باید مهارتهای حرفه‌ای زیادی داشته باشید. راه دیگر

تولید چنین تصویری، استفاده از «اِربراش» است که باز هم نیاز به مهارت و تخصص زیادی دارد. اما این دستکاری و تغییر در تصاویر با استفاده از امکانات رایانه ای حتی برای آماتورها بسیار ساده است. شاید بتوان این کار را در چند دقیقه انجام داد. یکی از پیامدهای این امر آن است که هرکسی که به ماشینها و نرم افزارهای مربوط دسترسی دارد، می‌تواند این تغییر را تحقق بخشد.

۲) ردیابی ناممکن. دو وجه دارد. اول راههای دستکاری الکترونیکی در یك تصویر غیر قابل ردیابی است. «کولاژ» یکی از امکانات جدیدی است که با ابزارهای جدید ممکن شده است و ابزارهای قدیمی چنین امکانی را به این خوبی ارائه نمی‌دادند. در مثال بالا هیچ مدرکی برای جابه‌جایی جای توپ وجود نخواهد داشت. دوم، در تاریکخانه‌های الکترونیك چیزی برای تعیین دقت و اصالت نتیجهٔ نهایی وجود ندارد. در صورتهای سنتی عکاسی، نگاتیو یکی از میزانهای دقیق برای سنجش دستکاریهای بعدی بود. دوربینهای ویدئویی و دیجیتال جدید نیازی به چنین چیزهایی ندارند. یك فایل تصویری ویرایش شده نیازی به اعلام ویرایش شدن ندارد و تصویر اولیه را می‌توان به راحتی پاك کرد. از این رو، کسی که در پی اثبات ویرایش شدن یك تصویر دیجیتالی باشد، کار دشواری در پیش دارد.

۳) تغییر از آنالوگ به دیجیتال. تصاویر سنتی نسبت به دال خود رابطه‌ای آنالوگ دارند: هر تغییر و واریاسیون در نگاتیو تصویر عملکردی بازنمایانه دارد. تصاویر جدید، دیجیتال هستند و این یعنی آنها به راحتی بازتولید می‌شوند، چرا که هر نقطه و پیکسل تصویر را می‌توان دوباره ترسیم کرد. قابلیت بازتولیدی کامل، در عرصهٔ عکاسی پدیده‌ای جدید است؛ با آن که عکاسی قدیم از همان ابتدای ظهورش به خاطر بازتولیدپذیری ذاتی مورد استقبال قرار گرفت. البته بررسی و بحث دربارهٔ این جنبه از عکاسی، موضوع این مقاله نیست.

۴) قابلیت انتقال: فنآوری جدید امکان انتقال الکترونیکی تصاویر تولید شده را بدون از دست دادن کیفیت فراهم می‌آورد. این امکان پیامدهای مهمی برای کار تصویر نگاری دارد، اما از موضوع بحث خارج است.

در میان چهار مشخصهٔ عکاسی جدید که در بالا اشاره شد، تنها مشخصهٔ اول و دوم، سهولت و عدم امکان ردیابی دستکاری، با مسئله حقیقت عکاسی ارتباط دارند. باید خاطر نشان ساخت که هیچ یك از این مشخصه‌ها تفاوت نوعی با عکاسی سنتی ندارد و تفاوتها بیشتر بر حسب درجه است. هر چیزی که در عکاسی جدید به عنوان دستکاری مطرح است، در عکاسی سنتی هم معادل داشته‌است. متخصصان ماهر، با استفاده از همان ابزارها و فنون سنتی، توانسته‌اند تصاویر غیر قابل ردیابی مشابهی خلق کنند. به علاوه بیشتر فریبکاریهای مشهور در حوزه عکاسی ، خارج از تاریکخانه رخ داده‌است. برای مثال، می‌توان «پری‌ها» اثر کاتینگلی را به یادآورد که متخصصان را برای بیش از نیم قرن فریب داد. یا تصویر «سرباز جمهوری‌خواه در لحظه مرگ» اثر کاپا که اصالت آن بارها مورد سوال واقع شده اما هیچ‌گاه بر اساس دستکاری غیر قانونی در تصویر بازخواست نشد. فنآوری جدید تنها به کارهای عکاسی خبری سرعت می‌بخشد. از این منظر میان امکاناتی که فنآوری‌های جدید فراهم‌ساخته و امکانات همیشگی فنآوری‌های نوری ـ شیمیایی هیچ تفاوت کیفی قابل توجهی وجود ندارد.

●اخلاق عکاسی خبری جدید

به‌این ترتیب، مسئلهٔ اصلی، اخلاق روزنامه‌نگاری عمومی است و نیازی به محدود کردن بحث به عکاسی خبری دیجیتال و الکترونیك نیست. برای پرداختن به مسائل اصلی اخلاق عکاسی خبری ، لازم است آداب و رسوم عکاسی خبری بررسی شود. بدیهی است که عکس و عکاسی را می‌توان برای مقاصد متنوعی به‌کار برد. در اینجا، بر عکاسی خبری، و به‌ویژه بر کاربرد عکس به‌عنوان یك مدرك برای وقوع یك حادثه تمرکز می‌کنیم. دغدغهٔ اصلی من، مسئلهٔ موضوع تصاویر یا نسبت تصاویر خبری با نقض حریم خصوصی مقامات رسمی نیست بلکه می‌خواهم به پرسشهای اخلاقی پیرامون چگونگی ساخت تصویر نهایی بپردازم و دریابم که آیا بینندگان تصویر را دربارهٔ نحوهٔ تولید تصویر فریب می‌دهند یا نه؟

سناریوی زیر را در ذهن خود مجسم کنید: سر راه خود به‌سمت محل کار، روزنامهٔ صبح را می‌خرید. در صفحهٔ اول، تصویری از یکی از اعضای خانوادهٔ سلطنتی قرار گرفته است. یك شاهزادهٔ ازدواج کرده که با لباس شنا در کنار محافظ شخصی خود در ساحل دریا دراز کشیده است. تصویر به‌هیچ وجه مبهم نیست. می‌توان چهرهٔ افراد را تشخیص داد و همچنین کاری که انجام می‌دهند. هیچ توصیف معصومانه‌ای نمی‌تواند توجیه‌گر مسئله باشد. خود تصویر، مدرکی بر انجام عمل است. عکس به ما مدرکی ارائه می‌دهد، یا حداقل این امر را بدیهی می‌دانیم چرا که آگاهانه یا

غیرارادی، آداب و رسوم پیرامون استفاده از تصویر در رسانه‌های خبری را پذیرفته‌ایم و رعایت می‌کنیم. می‌پنداریم که تصویر پیش روی ما تصویر همان کسی است که در زیرنویس اعلام شده است؛ می‌پنداریم که آن چیزی که تصویر روایت می‌کند در واقع رخ داده است؛ می‌پنداریم که تصویر پیش روی ما یك عکس است و نه یك نقاشی خیالی که با مهارت کشیده شده است. شاید پیرامون ارتباط تصویر ارائه شده با رخدادهای واقعی ساحل دریا به شك برسیم اما در مقام خوانندگان روزنامه‌ای که با آداب و رسوم عکاسی خبری آشنایی کامل داریم، و با آنها بزرگ شده‌ایم، چیزی جز یك تصویر مستند در کنار یك رویداد خبری انتظار نداریم. عکس روزنامه به ما نوع ویژه‌ای از مدرك را ارائه می‌دهد که بر وقوع آن رخداد دلالت دارد.

حال به‌چگونگی ساخت تصویر توجه کنید. عکاس با دوربین خود از درختی بالا رفت و چند ساعتی در کمین نشست تا زوج مورد نظر ظاهر شدند. آنچه او از لنز دوربین خود می‌دید برایش سخت باورنکردنی بود. یك حلقه فیلم خالی کرد و پایین خزید تا عکسها را ظاهر کند با این احساس که حقوق یك سال خود را به‌دست آورده است. در اتاق کار خود، با ناامیدی دریافت که به خاطر یك اشکال فنی، تنها نیمی از حلقهٔ فیلم سالم گرفته شده است و هیچ‌یك از عکسهای خوب قابل چاپ نیست. اما همه چیز نابود نشده است؛ او تصاویر سالم را اسکن و وارد رایانهٔ خود کرد و بعد از نیم ساعتی، تصویری ترکیبی ساخته بود که کم یا بیش، آن صحنه‌ای را که از لنز دوربین خود دیده بود نشان می‌داد. او برای کار خود توجیهات خاص خودش را داشت و بر این باور بود که تصویر نهایی، تفاوتهای قابل توجهی با حقیقت ندارد و چیزی بهتر از نشان دادن حقیقت با این تصاویر شگرف نیست.او تصویر را از طریق پست الکترونیك برای ویراستارعکس روزنامهٔ خود فرستاد؛ همان کسی که تصمیم گرفت آن را در جای عنوان اول خبری درج کند. ویراستارعکس با عکاس تماس می‌گیرد تا اطمینان حاصل کند که تصویر ساختگی نیست. از عکاس می‌پرسد که آیا تصویر ارسال شده اصل رویداد را بازنمایی می‌کند؟ عکاس صادقانه بیان می‌دارد که چنین است. به‌این‌ترتیب، صبح روز بعد، تصویر مذکور در صفحهٔ اول روزنامه درج شد. هیچ‌یك از خوانندگان روزنامه از نحوهٔ ساخت تصویر آگاهی نداشتند، خود ویراستار تصویر روزنامه هم بی‌خبر بود. آنها بر این پندار بودند که تصویر موجود، تصویری مستند است. به‌همین خاطر، تصویر مذکور به‌عنوان مدرکی برای رفتار سوء شاهزاده تلقی شد.

جدای از مسائل نقض حریم خصوصی، آیا عکاس در کار خود اشتباهی مرتکب شده است؟ بی‌شك پاسخ مثبت است. حداقل سه دلیل برای این مدعا وجود دارد:

۱) عکسی که او برای روزنامه ارسال کرده است، یك مدرك تصویری برای کنش مورد گزارش نیست.

۲) عکاس پیرامون چگونگی ساخت تصویر فریبکاری کرده است.

۳) فریب او گامی در جهت شیب لغزانی است که می‌تواند به نابودی کل عکاسی خبری بینجامد.

هر یك از این دلایل را به‌ترتیب بررسی می‌کنیم:

- مدارك تصویری

عکس و تصویر ثابت را به‌خاطر روابط و پیوندهای علّی، قابل ردیابی و مستقیمی که با واقعیت دارد، می‌توان مدرك خوبی برای شاخصهایش دانست ـ به‌بیانی دیگر، همان چیزی که در برابر لنز قرار داشت و نشان خود را بر فیلم حساس در برابر نور گذاشت. عکسهای متحرك اطلاعات بیشتر و دسترس‌پذیرتری نسبت به تصاویر ثابت ارائه می دهند. برخی زوایای بیشتر تصاویر ثابت مبهم یا نامعین است. اگر از شرایط گرفتن عکس، اسناد و اطلاعات بیرونی دیگری در دسترس باشد، می‌توان به واقعیت همهٔ اطلاعات موجود در عکس پی برد.

برای مثال، فنآوری تهیهٔ عکس از لحظهٔ برد در مسابقهٔ دو ۱۰۰ متر المپیك را در نظر آورید؛ می‌توان گفت چه کسی اول از خط پایان گذشت، فقط باید اطمینان حاصل کرد که زاویهٔ دوربین اشتباه نیست. همچنین باید بدانیم که چه کسی در کدام خط قرار دارد. عکسهای هوایی به تهیهٔ نقشه کمك می‌کنند، مشروط بر آن که ارتفاع گرفتن عکس و واپیچیدگیهای ناشی از شرایط جوی و غیره معلوم باشد. تصاویر اشعهٔ ایکس و مافوق صوت اطلاعات قابل اطمینانی را در خصوص وضعیت استخوانها، جنین، و اندامهای داخلی بدن ارائه می‌دهد، اما نیاز به تفسیر متخصصان دارد و باید در شرایط ویژه تهیه شود. در هر مورد تصویری ایجاد شده است و هر تصویر نشانی از علتهای خود دارد. اطلاعات موجود در این نشانها را چنان می‌خوانیم که گویا به اصل شیء می‌نگریم. اما در برخی از موارد بالا، ظاهر تصویر می‌تواند گمراه کننده باشد، به‌همین خاطر به اطلاعات واقعیت

بنیاد دیگر تکیه می‌کنیم و با استفاده از این اطلاعات و روشهای بیرونی علتهای احتمالی ظاهر تصویر را تخمین می‌زنیم.

البته، بسیاری از کاربردهای تصویر در روزنامه‌نگاری با کاربردهای اطلاعاتی فوق تفاوتهای بنیادین دارد. همیشه بیننده اطلاعات دقیقی پیرامون شرایط تهیهٔ عکس روزنامه‌ای ندارد. اطلاعات حداقلی در زیرنویسها، متن همراه، و غیره وجود دارد یا از طریق بافتهای پیرامونی القاء می‌شود. این نکته را می‌توان به‌خوبی در یك مثال مشهور فرانسوی مشاهده کرد. روبر دوسنو از زن جوانی در یك کافه در خیابان سن عکس گرفت که لیوانی مشروب در دست داشت و کنار مرد مسنی نشسته بود. هدف از گرفتن این عکس، انتشار آن در جزوه‌ای پیرامون مضرات مشروبات الکلی بود؛ بعد همین عکس در نشریهٔ لوپوئن منتشر شد و زیر آن نوشته شده بود: «فحشا در شانزه‌لیزه». در هر دو مورد، تصویر درست به‌نظر می‌رسید: هیچ ویژگی خاصی در تصویر، راه را برای دو شرح عکس نمی‌بست. اما، در هر دو مورد، شرح عکسها گمراه کننده بودند. هیچ‌یك از دو فرد حاضر در تصویر الکلی نبودند، و هیچ‌یك از آنها رابطه‌ای با فحشا نداشتند. بینندگان و خوانندگان این تصویر نتوانسته بودند این اطلاعات واقعی را از خود تصویر دریابند.

عکسهای روزنامه‌ای به دنبال سه جنبهٔ مرتبط با یکدیگر پیدا می‌کنند.

۱) چیستی آنها، به این معنا که چه چیز آنها را ایجاد کرده است.

۲) در ظاهر چه منشأ و اصلی دارند.

۳) چگونه در یك بافت و بستر خاص به کار رفته‌اند.

خوانایی عکاسی مستند به نسبت اعتماد به عکاس یا ویراستار عکس بستگی دارد؛ در مورد عکاسیِ خبری ، بیننده نسبت به شیوهٔ تهیه و تولید عکس و ابژهٔ نشان داده شده، اعتماد دارد. بافت ارائه شده به صورت مستقیم ـ از طریق شرح عکس، متن همراه، و غیره ـ یا غیرمستقیم ـ از طریق قواعد ضمنی ـ راهی را برای تفسیر تصویر پیشنهاد می‌کند. در بیشتر موارد، برای تشخیص آن که عکس با بافت ارائه شده همخوانی دارد یا نه، هیچ نشانه و کلیدی وجود ندارد. برای مثال، همان‌طور که در رابطه با عکس کاپا از سرباز جمهوری‌خواه بیان شد، برای اثبات این که سرباز حاضر در عکس سربازی در حال مرگ است و برای مثال خسته از عملیات آموزشی نیست، نیاز به شواهد بیرونی است. به‌این ترتیب، به صداقت ارائه دهنده و به شواهد اتفاقی در دسترس، اعتماد داریم.

در موردِ فرضیِ تصاویر شاهزاده، تصویری که عکاس ارائه کرد، مدرك مستقیمی از رویداد نبود. تصویری که او گرفته بود تصویری اطلاعاتی از رویداد نشان داده شده نبود ـ گرچه اگر اطلاعات کافی پیرامون شیوهٔ ساخت تصویر وجود داشته باشد، بی‌شك می‌توان اطلاعات و جزئیات فراوانی را برای تصویر اصلی تخمین زد. تصویر مذکور، تصویری مستند هم نبود چرا که بخشی از آن ساخته شده بود. ارزش این تصویر به عنوان یك مدرك، معادل تصویری است که یك هنرمند با استفاده از حافظه ترسیم می‌کند. تصویر مذکور بیشتر ارزش تصویرگری دارد که خود را دارای ارزش استنادی جلوه می‌دهد: در واقع این تصویر فریب‌دهنده و شبه‌مستند است.

- فریب

آزاردهنده‌ترین چیزی که وجود دارد، آن است که بیننده «فریفته» شود. شاید اصل خبر رابطهٔ میان شاهزاده و محافظش، فریب نباشد، اما شیوهٔ ساخت تصویر بر اساس فریب بوده است. از این‌رو، نوع مدرکی که ارائه شده ساختگی است. بافت و زمینهٔ ارائهٔ تصویر، به صورت ضمنی این حس را به خواننده انتقال می‌دهد که قواعد و پیمانهای مرسوم در عکاسی مستند، رعایت شده است. اما در واقع چنین نیست. در طول زمان، مجموعه‌ای قواعد و پیمانهای نانوشته پیرامون عکاسی و تصویربرداری شکل گرفته است. بی‌شك، خوانندگان روزنامه‌ها بر این باورند که عکسهای موجود در حاشیهٔ اخبار روزنامه، ارزشی بیش از تصویرهای تزئینی دارند. آنها تفسیری از رویداد نیستند؛ بلکه اثر مستقیمی از واقعیتی که نشان می‌دهند را در خود دارند. به بیانی دیگر، اگر تصویری از شاهزاده و محافظش به عنوان بخشی از عنوان خبری ارائه شود، به صورتی طبیعی، خوانندگان احساس خواهند کرد که در برابر خود تصویری مستند دارند؛ تصویری که با عکس‌برداری از صحنه‌ای که در خود تصویر دیده می‌شود، تهیه شده است. آشکار است که بسیاری از تصاویر امکان متفاوت نشان دادن واقعیت و گمراه کردن را دارند. به همین خاطر، بخشی از کار

ویراستار عکس آن است که عکسی را انتخاب کند که کمترین ابهام را داشته باشد یا حداقل در مسائل اساسی، گمراه کننده نباشد. اگرعکسی مستند از شاهزاده‌ای خاص در حال انجام کاری را ارائه می‌دهید، در این صورت، باید آن کاری که او انجام می‌دهد، در جریان ساخت تصویر، نقش مستقیمی داشته باشد. اگر برای انتقال خبر یا پیام از تصویر مشابهی استفاده کردید، در این صورت تصویر شما بیش و پیش از آن که مستند باشد، نقش تصویرگری و مصّورسازی خواهد داشت.

مصورسازی صوری پذیرفتنی است، به‌شرط آن که این موضوع، به صورت ضمنی در خود متن، یا با تصریح در زیرنویس، اعلام شود. برای بسیاری از مردم، عکس هواپیمایی جنگی، مربوط به جنگ جهانی دوم که در کرهٔ ماه سقوط کرده است، باور کردنی نیست. تیتر نشریهٔ «ساندی اسپورت» ۲۴ آوریل ۱۹۸۸ چنین بود: «لاشهٔ بمب‌افکن جنگ جهانی دوم در کرهٔ ماه پیدا شد.» و عکسی که ارائه شده بود هم به همین نسبت ناپذیرفتنی بود. اگر این گزارش و تصویر همراه آن در ساندی اسپورت درج نمی‌شد و در عوض در روزنامهٔ معتبرتری همچون ایندیپندنت منعکس می‌شد، باز هم غیرقابل باور بود. تصویر خود را با ماهیتی تزئینی آشکار می‌کند، چرا که رخدادی که حادث شده، فقط در عکس، رخ داده است. به همین خاطر، بحث پیرامون نحوهٔ ساخت عکس، که با روشهای سنتی و ترکیبی ساخته شده است یا با روشهای ویرایش رایانه‌ای تصویر، مطرح می‌شود. اما، تصویر شاهزاده و محافظ، در هر جایی که انتشار یابد، انتظارات متفاوتی را برمی‌انگیزد: این تصویر رویدادی را نشان می‌دهد که حدوث آن به‌لحاظ عقلی ناممکن نیست. فریب در ارائهٔ این‌گونه اخبار، نیاز به توجه بیشتری دارد: شکلی از دروغ، در خصوص نوع مدرك تصویری ارائه شده.

عکاس خبری مثال من، به‌طور عمد، ویراستار تصویر و به‌یك معنا، عموم خوانندگان را در خصوص ماهیت تصویر فریب داد. چیزی که در ظاهر، تصویری مستند از رخداد است، تنها تصویری تزئینی در کنار خبر است. تصویر مذکور، کولاژی تصویری و شبه‌مستند است. شاید عکاس خبری بپرسد «خوب که چه؟ حقیقت مهم‌تری را آشکار کرده‌ام. من اگر دروغ هم گفته باشم، مصلحتی بوده، توانسته‌ام با این دروغ کوچك حقیقت مهمی را آشکار کنم.»

او به این نکته اشاره می‌کند که رابطهٔ تصویر با واقعیت در عکسی که او منتشر کرده، شاید رابطهٔ مستقیمی نبوده باشد. اما، توانسته آن چیزی را که در واقعیت رخ داده انتقال دهد. شاید جزئیات دقیق وضعیت افراد محو شده باشد؛ اما این جزئیات از ذهن هر شاهد و بیننده‌ای هم می‌تواند پاك شده باشد؛ خود عکاس هم برای بازسازی تصویری که از حلقهٔ فیلمش پاك شده بود، از همهٔ توان خود بهره برده است. عکس حقایق مهمی را آشکار کرده است. در چنین مواردی، این حقیقت است که بیشترین اهمیت را دارد.

به‌علاوه، بخشهایی از عکس رابطهٔ علّی مستقیمی با وضعیت ترسیم شده دارد؛ برای مثال، در این صحنه فرد بازیگری وجود ندارد و به همین خاطر مشخصات فراوانی از افراد، مانند لباس، مدل مو، و غیره، در تصویر نهایی حفظ شده است. به بیانی دیگر، بخشهای مهمی از این تصویر، با مدارك تصویری سنتی همخوانی دارد. به‌این ترتیب، برخی پیوندهای علّی مستقیم و برخی پیوندهای علّی غیرمستقیم میان مردم و رخدادهای ترسیم شده و مردم و رخدادهای واقعی وجود دارد، به‌گونه‌ای که به جز چند مورد کوچك و جزئی، کلیت رخداد بازنمایی شده است.به‌علاوه، تقاضای اطلاعاتی دقیق‌تر از این، به‌نظر عاقلانه نمی‌رسد. همان‌طور که در مطبوعات چاپی حدی از ویرایش بیانات شفاهی مجاز است و حتی مورد تشویق قرار می‌گیرد. برای مثال، اگر سخنگویی دودل به هنگام ارائهٔ گزارشی رسمی حروف و صداهای «اِ» و «م» را بسیار تکرار کند، کسی از ویراستاری که این حروف و صداها را حذف کرده است، بازخواست نمی‌کند. چیزی که در مطبوعات چاپی حائز اهمیت است آن است که محتوای گفته‌ها در جریان منظم کردن آن بر هم نخورد. اکثر روزنامه‌خوانها، خواستار متن کامل و کلمه به کلمهٔ سخنرانیها و سخنان شفاهی نیستند. پس چرا باید نگران رابطهٔ مستقیم عکس با رخدادی بود که در واقعیت حادث می‌شود؟

این شکل از پاسخ، ریشه در عدم فهم قواعد استفاده از عکسهای خبری و پیامدهای تغییر این قواعد دارد. یکی از این اسلوب و رسوم، تساهل در برابر فریبهای کوچك در جهت ساخت تصویری پذیرفتنی است؛ تنظیم کنتراستها، برجسته‌سازی جزئیات مهم، و قیچی کردن اطلاعات اضافی، امری پذیرفته شده است. اما، این روشها در برابر هر عمل برهم‌زنندهٔ نسبت میان واقعیت و تصویر در ذهن خواننده، مقاومت می‌کنند.

جدای از مسائل انسجام فردی و حرفه‌ای، موردی از فریبهایی از این دست که اجازهٔ چاپ و انتشار می‌یابد، در جهت تخریب اعتماد عمومی نسبت

به آداب و رسوم عکاسی خبری عمل می‌کند. همیشه با صورت کلی این نوع دروغ برخوردی صورت گرفته است. برای مثال جی. وارنوك فیلسوف اخلاق برخوردی از این دست دارد:

به‌بیانی، می‌توان گفت که دامن زدن به عقاید نادرست به‌تنهایی مخرب نیست، بلکه نسل‌های شکاکی که به دنبال القاء چنین عقایدی پدید می‌آیند اثر تخریبی اصلی را در خود دارد. چرا که این کار باعث تخریب اعتماد می‌شود؛ و وقتی اعتماد از میان برداشته شد، همهٔ تلاشهای گروهی که یك فرد می‌تواند در آن مشارکت داشته باشد، با شکست مواجه می‌شود.

به‌بیانی دیگر، آن چیزی که در مورد دروغگویی اهمیت دارد، محدود به ارسال اطلاعات غلط به مردم نیست. مسئلهٔ اصلی آن است که اعتمادی که برای همکاری و ارتباط لازم است، از بین می‌رود. با کاربرد این رویکرد به عکاسی خبری، به این نتیجه می‌رسیم که خطایی که عکاس ما مرتکب شد، آن است که او به این تخریب اعتماد کمك و راههای امکان ارتباط تصویری را مسدود کرد. اگر اعتماد در این حوزه از بین برود، دیگر نیازی به اعزام عکاسان برای گرفتن عکسهای خبری نیست. در عوض کافی است مخزنی از عکس و یك رایانه در اختیار آنها قرار دهید تا آنها بتوانند تصاویر به‌ظاهر پذیرفتنی خوبی برای درج در کنار عناوین مختلف خبری ارائه دهند.

● شیب لغزان؟

تساهل در برابر فریبهای کوچك، در جهت نمایش حقیقت، اولین گام در مسیر لغزانی است که به عدم توجه کامل به خود حقیقت منتهی می‌شود. اگر به افراد اجازهٔ دستکاری در تصاویر را بدون اطلاع بینندگان بدهید طولی نخواهد کشید که عکاسان خود به اختراع و ساخت واقعیت بپردازند. همچون دیگر استدلالهای لغزان، با شیبی مواجه خواهیم بود و تکرار این جمله که «فقط همین یك گام، و تمام». البته همچون دیگر استدلالهای لغزان، به سادگی می‌توانیم دریابیم و اعلام کنیم که چه مقدار از سطح به پایین لغزیده‌ایم. اما در مورد فریبهای عکاسی، از آنجا که به راحتی قابل تشخیص نیستند، دشوار است که بتوان میزان و درجهٔ فریب را تعیین کرد. با این استدلال می‌توان حتی قضایای کوچك را از گام برداشتن در جهت شیب برحذر داشت.

● چرا آداب و رسوم؟

حال باید پرسید چرا برای ارائهٔ عکسها، نیاز به آداب و رسومی و قواعدی داریم که ما را ملزم به وفاداری به واقعیت می‌کند؟ چرا نمی‌توان بهترین عکسها را برای عناوین خبری برگزید؟ به بیانی دیگر، چرا نمی‌توان تابلویی زنده را برپا کرد و از آن عکس گرفت؟ ساخت تصویری ترکیبی با استفاده از ابزارهای رایانه‌ای و انتشار آن در صفحهٔ اول روزنامه چه اشکالی دارد؟ هر دو روش می‌تواند به انتقال بصری حقایق کمك کند.

دو استدلال عمده برای اولویت عکسهای مستند بر عکسهای تزئینی وجود دارد. استدلال اول، با تلقی استنادی از عکس ارتباط دارد و استدلال دیگر، به روان‌شناسی نگاه به عکس مربوط است.

● عکسهای مستند به عنوان مدرك

عکسهای مستند، مدرك هستند، در حالی که عکسهای تزئینی نمی‌توانند نقش مدرك را بازی کنند. تصاویر تزئینی بیشتر «خاطرات» کاشته شده‌ای هستند که حتی اگر محتوای حقیقی داشته باشند، خاطرات اصیلی نیستند، و این ربطی به واقعیت آنها ندارد. تصاویر خبری اطلاعات فراوانی دارد که تصویربردار نسبت به وجود آنها آگاهی کاملی ندارد. البته، یکی از پاسخهای ممکن به این نکته آن است که بیشتر این اطلاعات خارج از دسترس بینندهٔ معمولی است و برای تفسیر آن، نیاز به اطلاعات پیرامونی فراوانی هست. این امر ثابت می‌کند که عکاسی خبری مستند، چیزی بیش از مدرك ارائه می کند. یکی از ابعاد فزایندهٔ عکاسی خبری آن است که خبر مربوط، نیازی به ترجمه ندارد و به آسانی می‌تواند بعدی جهانی بیابد. اما این بعد جهانی حتی اگر عکس تزئینی هم باشد، امکان‌پذیر است. بعد دیگر عکاسی خبری که به نظر می‌رسد برای فهم تفاوتهای تصویرهای مستند از تصویرهای تزئینی لازم باشد، روان‌شناسی نگاه به تصاویری است که می‌دانیم اثری از واقعیت را در خود دارد.

● روان‌شناسی نگاه به آثار

از آنجا که عکاسی مستند در عین آن که عکسی از یك واقعیت است، اثری از آن هم در خود دارد، رابطهٔ علّی معقولی با اصل خود دارد و به همین

خاطر در مرتبهٔ آثار قرار می‌گیرد. این امر مساوی با آن است که به‌جای پیراهنی غیر قابل شناسایی، اصل پیراهنی که نلسون در جنگ ترافالگار پوشیده بود را ببینیم. تصاویر خبری، اثری از امر رخ‌داده دارند: رخدادها اثر خود را بر جهان گذاشته‌اند، و این اثر با هدایت یك عکاس خبری باقی مانده است. یکی از واقعیتهای ذهن انسانی آن است که دانش و اطلاع از رابطهٔ مستقیم رخدادها، اثر پیچیده‌ای بر بینندهٔ عکسهای خبری دارد. در اینجا مسئله اصلی، از حیطهٔ اطلاع‌رسانی ساده و اعلام یك رخداد خارج می‌شود، حس در آنجا بودگی به هنگام رخ دادن واقعیت ایجاد می‌شود و این حس ربط چندانی به دقت و جزئیات ریز ندارد.

اگر انتخاب با ما باشد، بیشتر ما ترجیح می‌دهیم به جای دریافت تصویری غیرقابل تشخیص و ساخته شده توسط دستگاههای واقعیت مجازی و انسانهای فریبکار، رابطهٔ مستقیمی با واقعیت داشته باشیم. رابرت نوزیك این مسئله را چنین بیان می‌کند:

وصل شدن به یك ماشین تجربی، ما را محدود به یك واقعیت دست‌ساز می‌کند؛ به جهانی که عمیق‌تر و مهمتر از جهان ساختهٔ انسانها نیست. هیچ تماس واقعی با واقعیت‌های اصلی وجود ندارد، حتی اگر بتوان تجربهٔ آن را شبیه‌سازی کرد. برای انسان تماس با اصل واقعیت و سنجش معنای عمیق‌تر، اهمیت دارد.

هارولد ایوانز در زمینهٔ بحث پیرامون عکس‌های گرفته شده از اردوگاه آشویتس یکی از مزایای تماس مستقیم با واقعیت ـ و نه نسخه‌ای خیالی از آن که در ذهن فردی دیگر پرداخته شده است ـ را بیان می‌دارد:

این تصاویر، یکی از مهمترین کوششهای عکاسی خبری است که مرزهای خیال را درمی‌نوردد. این عکسها امر غیرقابل باور را قابل باور می‌کند.

عکاسی خبری در برخی موارد می‌تواند محدودیتهای تخیل ما را هم آشکار سازد. برخی از رخدادها تا وقتی عکس آنها را ندیده‌ایم، خارج از درك ما قرار دارند. البته، این گفته به معنای آن نیست که عکس با چیزی که نشان می‌دهد، رابطهٔ ساده و بی‌مسئله‌ای دارد: عکسها پنجره‌های ساده‌ای به گذشته نیستند. اما، عکسهای خبری و مستند، بهتر از تصویر ثابت، می‌توانند مدرك خاصی را انتقال دهند و ما را در ارتباط بهتری با موضوع خود قرار دهند. و به همین خاطر است که آداب و رسوم مربوط به تهیه و ارائه عکس مستند خبری ارزش حفظ شدن را دارد، حتی اکنون که در عصر تاریکخانه‌های الکترونیك به‌سر می‌بریم.

منبع : مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه

http://vista.ir/?view=article&id=256200

vista.ir
Online Classified Service

عکس ، دروغگوی بزرگ

تقریبا" تمام مردم دنیا، عکس را به مثابه یک سند معتبر می دانند، دولتها ما را با آن می شناسند و برای تشخیص هویت ما آن را روی پاسپورت و گواهینامه های ما نصب کرده و به آن استناد می کنند. اما آیا عکس همیشه یک آینه صادق و تمام نمای جهان است؟ ما همه روزه در بسیاری از

شاخه های عکاسی شاهد تناقض محتوای برخی از عکسها با واقعیت هستیم. چه فراوان پیش میآید که عکاسان خبری به عنوان شاهد یک اتفاق به گونه ای عکاسی می کنند که واقعیت کاملا" وارونه جلوه کند، چرا که خود آنها و یا روزنامه آنها اینگونه می خواهند...این روزها بسیار برخورد میکنیم با عکسهای هنری که عکاسان آنها، توهمات شخصی خود را که هیچ تناسبی با واقعیت ندارد به تصویر می کشند و طوری وانمود می کنند که گویی هیچ چیز در دنیا به اندازه این خیالات ، موجودیت ندارد....همینطور یک عکاس تبلیغاتی تلاش می کند تا سوژه اش اعم از کالا یا خدمات بهتر از کیفیت واقعی اش در عکس به نمایش در آید، حتی ممکن است تصمیم بگیرد که در عکس خود دست به یک گویش بسیار اغراق آمیز بزند و یا به قولی دیگر یک دروغ شاخدار بگوید..... و حالا سوال اینجاست که آیا دروغ پردازی از طریق عکس ، سوءاستفاده از خوش باوری مردم نسبت به عکس است؟ جواب این سوال را من به این شکل می دهم که باید دید هدف از این دروغگویی چیست؟... اگر وارونه جلوه دادن یک خبر به بالا نگهداشتن روحیه فعال جامعه کمک می کند یا به هر حال فوایدی دارد که واقعا" به صلاح جامعه است... اگر واقعی جلوه دادن توهمات یک عکاس هنری در باروری فکر و اندیشه دیگران تاثیر گذار باشد...اگر اغراق در یک عکس تبلیغاتی منجر به افزایش گردش اقتصادی در جامعه شود... می توان نتیجه گرفت که عکاسان خیرخواه، دروغ گوهایی هستند که دشمن خدا نیستند.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱۰

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118373

vista.ir
Online Classified Service

عکس = دانش عکاسی + عکاس دانا

خاطرم هست حدود ۱۱ سال پیش، شبی در محضر استادم جناب آقای فرهود حقی به شاگردی مشغول بودم. ایشان سرگرم عکاسی از یک جاروبرقی بودند.در خلال کار همانطور که به تصویر تشکیل شده روی شیشه مات دوربین نگاه می کردند به من گفتند: تو که در حال حاضر یک دانشجوی تازه کار هستی در زمان عکاسی از یک سوژه ، شاید بیش از هر چیز به دیافراگم،سرعت دوربین و فوکوس لنز توجه می کنی اما من هنگام عکاسی ممکن است ۳۰ مسئله کوچک و بزرگ را مد نظر قرار دهم.... آن

شب این سخن برای من کمی اغراق آمیز به نظر رسید اما حالا که از منظری دیگر به عکسهای ایشان نگاه می کنم در می یابم که چه متواضعانه و با احتیاط در مورد کار خود قضاوت کرده اند، چرا که در واقع تعداد ظرایف و ریزه کاری هایی را که امروزه من موفق می شوم در عکسهای استاد بیابم بسیار بیش از این حرفهاست.

براستی عکاسان مجرب در تمام شاخه های عکاسی ، زمانیکه در ذهن خود قصد گرفتن عکسی را می کنند اگر به این نکته توجه کنند که چه حجمی از اطلاعات فنی و تجربیات حسی را، ناخود آگاه برای گرفتن یک فریم عکس مرور کرده و به کار می گیرند ، بی درنگ تعجب خواهند کرد. گاهی اوقات خدا را شکر می کنم که این اطلاعات عموماً در ذهن عکاسان طبقه بندی شده نیستند و بدون اینکه دست و پا گیر شوند، در حین کار به طور ناگهانی به ذهن خطور می کنند و پس از متوجه کردن عکاس بلافاصله از نظر پنهان می شوند و فقط بخشی از این دانایی که به ادراک عکاس برمی گردد با روح وی آمیخته می شود و تا پایان کار با او می ماند و وی را در امر کشف و شهود یاری می دهد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۶

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118675

vista.ir
Online Classified Service

عکس تکریم لحظه است

عکس، اگرچه اساسا ثابت است و ساکن، اما هرگز ساکت نیست. برعکس فیلم که حرکت ذاتی آن است و از این رو به واقعیت ـ و خیال هم ـ نزدیک است، عکس برمی‌گزیند، می بندد، قاب می کند و به ثبت می رساند. اما این ثبت، نه برشی سخت از محیط و پیرامون است و نه برشی خشن. به تعبیر دیگر، عکس اگر چه ثبت زمان و مکان است، اما قطع زمان و مکان نیست. یک عکس قدرتمند، شاید بسی بیشتر از چندین دقیقه فیلم حکایت کند.

زمان و مکان، همواره از "قاب" بیرون می‌دوند و خود را می‌گسترند. عکس، جشنواره‌ی زمان و مکان است، بزرگداشت همزمان زمان و بی‌زمانی، مکان و بی‌مکانی.

برای همین است که به نظر من عکاسان بزرگ پدیدار شناسانی بزرگند، چراکه وجودی‌ترین سویه‌های در جهان بودن را به نمایش می‌گذارند و وجودیه‌هایی عمیق را با ما در میان می‌گذارند. درون و برون، دیروز و امروز، اینجا و آنجا، من و تو، او و دیگری، همه و همه در جهان متکثر و گسترده عکس، که در لبه‌های گریزان آن گردهم آمده‌اند، ابراز می‌گردند.

از این همه، زمان در عکس حکایتی دیگر دارد. عکس شکار یک لحظه است، فریمی از جریان زندگی، که یک آن در حساسیت فیلم نقش می‌بندد. به عبارت دیگر، عکس تکریم لحظه است و اگر عکس بدون آن لحظه سحرانگیز می‌میرد، پس دریافت آن لحظه و گزینش آن از میان انبوه لحظه‌هاست که ویژگی عکس و تشخص عکاس است.

آندره کرتس (۱۸۹۴ـ۱۹۸۵) عکاسی از این دست است، عکاسی که قدر لحظه را می‌داند و بر آن است که با دیدنی متمایز آن را به دام بیاندازد. او در ستایش لحظه می‌گوید: "مردم اغلب می‌پرسند "تو چه طور این عکس را گرفته‌ای؟" من نمی‌دانم، آن لحظه خودش فرا رسید... تو نمی‌بینی، بلکه چیزها را حس می‌کنی. من همیشه آنچه را که یک اتفاق به من گفته عکاسی می‌کنم. من با خودم و با آن لحظه صادقم."

به عبارت دیگر، این لحظه و موقعیت است که او را انتخاب می‌کند، و کار او گشودگی بر آن لحظه و آشکارگی آن است. این اصالت "آن ِ" مکاشفه، همان افسون یا دیوانگی‌ای است که افلاطون هم از آن سخن‌ها گفته است. وی می‌گوید: "آن لحظه است که کار را به من دیکته می‌کند. من آنچه را که حس می‌کنم انجام می‌دهم. این نکته مهمترین چیز برای من است. هر کسی قادر است که نگاه کند، اما همه لزوما نمی‌بینند. من هرگز چیزی را محاسبه نمی‌کنم یا مدنظر قرار نمی‌دهم. من یک وضعیت را می‌بینم و می‌دانم که وضعیت درست همان است."

و این همان نگرش ناب پدیدارشناختی به هستی است، نگرشی که در جهان بودگی چیزها را گزارش می‌دهد و بر ما می‌گشاید.

او که سال‌های سال در پی لحظه راستین فرود آمدن یک کبوتر بوده می‌گوید: "یک روز کبوتر زیبایی را دیدم. دو یا سه عکس از او گرفتم. آن لحظه فرارسیده بود. شاید بشود گفت که برای آن لحظه سی سال منتظر مانده بودم." او مزد ۳۰ سال گشودگی‌اش را در یک "آن" ثبت می‌کند.

منبع : خبرگزاری ایسنا

http://vista.ir/?view=article&id=115726

vista.ir
Online Classified Service

عکس نوشته

برف به آرامی می‌بارید و تن‌پوش سیاه محوطه‌ی بیرون از خانه‌مان را سفید می‌کرد. گویا زمین سفت و سخت جای مناسبی برای رفتن او نبود. اما دانه‌های برف نیز با تمام نرمی و زیبایی خود او را برای رفتن دو دل می‌کردند. و او از این دنیای پیچیده‌ی رنگ‌رنگ به تنگ آمده بود. و زمستان

همه‌ی این رنگ‌ها را با سفید یک‌دست‌اش پوشانده بود. و این بهانه‌ی بزرگ او برای رفتن در فصل زمستان بود. چه باید می‌کرد. به آرامی از خانه بیرون رفت. هر آن چه که می‌دید آخرین باری بود که به آن می‌نگریست. او محو در تماشا بود. گویا همین امروز متولد شده بود. زمین و آسمان همگی برایش تازگی داشتند. برف سفیدی سینه‌اش را برای قدم نهادن او گسترده بود.

سکوت همه‌ی فضا را پر کرده بود و به جز صدای خش‌خش قدم‌های او بر روی برف صدایی شنیده نمی‌شد. به خوبی به اطراف محوطه نگاه می‌کرد. دیگر از هیچ چیز بدش نمی‌آمد. حتا آن حصارهای فلزی بلندی که به سان دیوارهای بلند قفسی او را اندرون خود محبوس کرده بود. خود را به آرامی به پشت حصارها رساند و بار دیگر از پشت روزنه‌های مشبک حصار به بیرون نگریست. گویا بیرون از آن جا دیگر هیچ حصار بلندی وجود نداشت که او را پشت خود حبس کند. دیگر مثل هر روز مجبور به تحمل تکراری‌های همیشگی نبود. چو بازگشت، همه‌ی آن ماشین‌ها مثل هر روز سر جای خود بودند. و آن درختی که هنوز آن قدر بزرگ نشده بود که بچه‌ها از شاخه‌هایش بالا روند. و هیچ کسی جز حصارها و زمین و آن درخت جوان و سینه‌ی سفید برف از رفتن‌اش خبر نداشتند. به آرامی دور می‌شد و رد پایش را به سطح سفید برف به جا می‌گذاشت. او بود جاده‌ای که هنوز به ابتدای آن نرسیده بود. سال‌های از رفتن او می‌گذشت. اما هنوز سیاهی رد پای او از سفیدی ذهنم پاک نشده بود. برف به آرامی می‌بارید. تن‌پوش سفیدی همه جا را فرا گرفته بود. و سکوت تنها صدایی بود که شنیده نمی‌شد.

علی حامد حقدوست

http://tabrizfoto.blogfa.com/۸۷۰۲.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=121608

vista.ir
Online Classified Service

عکس یادگاری با پاییز

کمتر پیش می آید جلسه ای یا مراسمی کوچک یا بزرگ در جایی حتی

دورترین و محرومترین جای دنیا اتفاق بیفتد و فیلم و گزارش یا حداقل چند عکس از آن مراسم تهیه نشود! می شود گفت که خبرنگارها و عکاس ها پای همیشگی و ثابت هر مراسمی چه دولتی و چه غیر دولتی هستند! خبر وگزارش برای اطلاع رسانی بیشتر صورت می گیرد و در کنار آن عکس و فیلم هم یک نیاز و مکمل آن خبر و گزارش خواهند بود اما این به این معنی نیست که فقط باید عکاس یا خبرنگار یک مجموعه یا رسانه بود تا مجوز عکس و فیلم گرفتن داشته باشی که البته در مورد موضوعات خبری باید همین طور باشد و بر خلاف این مطلب یعنی قانون شکنی! اما از جایی که به تعداد دوربین هایی که در دنیا ساخته می شود و یا ساخته شده است به همان تعداد عکاس وجود دارد پس چه معنی می دهد که عکاس بودن را و عکس گرفتن را محدود به موضوعات خبری کنیم که در این زمینه هم عکاس آن خبر یا گزارش یا مراسم عنوانش کمی تغییر می کند به (عکاس خبری) که این نوع عکاس بودن (یعنی عکاس خبری بودن) مجوز خاصی برای فعالیت می خواهد هم چنان که دوربین و لنز و امکانات خاص و حتی سوژه خاص هم می طلبد و نوع عکس که یک عکاس خبری با آن سر و کار دارد شاید اصلا جذابیتی برای استفاده مردم عادی نداشته باشد مثلا هیچ وقت کسی عکس مربوط به جلسه مطبوعاتی یک مسئول را قاب نمی کند و به دیوار اتاقش نمی زند چون از زیبایی که او می شناسد و دوست دارد روی دیوار اتاقش ببیند خالی است.

جاهایی که یک عکاس خبری می رود، اتفاق هایی که برایش می افتد، محیط هایی که بیشتر در آن جا حضور می یابد و حتی درد سرهای یک عکاس خبری با عکاس های دیگر متفاوت است که ما قصد ورود به آن را نداریم.

• ۴۳ عکاس باشی

بعضی از عکاس ها با این که ممکن است در تمام عمرشان هیچ عکس خبری نگرفته باشند و از زیبایی شناسی یک عکس هنری هم چیز زیادی نمی دانسته باشند اما ادعا می کنند که از هر عکاسی با هر عنوان کاری دیگری حرفه ای ترند چون محل کارشان عکاس خانه است!

چون آتلیه دارند! چون با انواع دوربین و لنزهای مختلف کار کرده اند یا آشنا هستند! و خلاصه (عکاس باشی اصلی) آن ها هستند! تقریبا شبیه کاری که مادر (پرین) در کارتون سریالی با خانمان انجام می داد!عکاس خانه جایی است که (عکاس باشی) با کلی دوربین قدیمی و از رده خارج یا انواع جدید دیجیتال و عموما ارزان قیمت می نشیند و علاوه بر (عکس پرسنلی) ۴۳ و ... خدماتی چون فتوکپی و اسکن (رفو) و (قاب) و جلوه های ویژه و ... هم ارائه می دهد!دنیای تا بناگوش فرو رفته در حلقه های دیجیتال حال و هوای این عکاس خانه ها و عکاس باشی های سنتی را هم دگرگون کرده است! حالا دیگر کمتر کسی پیدا می شود که برای ۶ یا ۱۲ قطعه عکس ۴۳ برود چند روز دیگر بیاید عکسش را بگیرد و مهم تر این که بر خلاف گذشته که بعضی هایمان از عکس خودمان ناراضی بودیم و همیشه می گفتیم: خودمان از عکسمان خوشگل تریم و یا به بعضی ها که خوش عکس تر بودند حسودی می کردیم! این روزها و به مدد دنیای دیجیتال و فنون فتوشاپ، همگی خوش عکس شده ایم و عکسمان از خودمان خوشگل تر شده!عکاس باشی ها هر چند عکاس های با تجربه و تبحری هستند اما تمام هنرشان به این است که در یک قاب کوچک و در حالت رسمی گرفته ای از یک پرتره و در یک زاویه خاص عکس بگیرند و .... خلاص! در حالی که عکاسان پرتره زیادی در دنیا هستند که کارشان با زدن دکمه فلاش دوربین تمام نمی شود برای همین است که عکس آن ها بعدازظهر به حدی طبیعی و ثبت در لحظه است که چیزی جز استادی و مهارت عکاس قابل تحسین نیست!

• هنر برتر از ....

با ورود اولین دوربین های عکاسی به میان مردم و اجتماع، این عقیده رواج یافت که دیگر دنیای نقاش و استادان نقاشی و رنگ و بوم و قلم مو هیچ کاربردی ندارد چرا که هنر عکاسی هم ارزان تر و راحت تر از نقاشی است و همچنین صرفه جویی زیادی در وقت می شود و در ضمن حاصل کار رئال ترو باورپذیرتر است از نقاشی! اما با گذشت سال های جدیدی از اختراع اولین دوربین های عکاسی، نه تنها تعداد نقاشان کمتر شده و نه

تنها هنر نقاشی دچار هیچ آسیب و خدشه ای از این بابت نشده که بر عکس هنر و صنعت عکاسی توانست به مدرن تر شدن و رشد کیفی هنر نقاشی کمک به سزایی کند و هم زمان با پیشرفت های تکنولوژی دوربین های دیجیتال و عکس های دیجیتال جای دوربین های آنالوگ و حلقه های فیلم را گرفته است گویا نوعی سنت شکنی در هنر و صنعت عکاسی به وجود آمده و این رشته پر طرف دار را جزئی تر و حرفه ای تر از قبل کرده است.در حالی که دوربین های دیجیتال، سبک تر، کاراتر، حرفه ای تر و در نتیجه کار نیز قابل قبول تر از انواع آنالوگ آن می باشند اما وفاداران به دوربین های قدیمی هنوز هم ترجیح می دهند حاصل کارشان را در تاریک خانه هایشان ببینند تا در صفحه مانیتور و به وسیله تکنولوژی دیجیتال که این هم نوعی سرگرمی حرفه ای و نوستالوژی کارآمد برای این عده به حساب می آید که از طرف سازندگان فیلم های عکاسی هم نوعی تبلیغ برای حرفه ای هاست.

● عکس یادگاری با پاییز

▪ پاییز یکی از زیباترین فصل های سال است رنگ های زرد و نارنجی، برگ های درختان، آسمان نیمه ابری، نم نم باران و تلاءلوی نور خورشید روی برگ های خیس خورده، می تواند هر کسی را به وجد بیاورد بسیاری از افراد نیز از زیبایی های این فصل برای گرفتن عکس هایی زیبا و ماندگار استفاده می کنند.

▪ پاییز برای عکاسان حرفه ای و آماتور بهترین زمان برای عکس گرفتن محسوب می شود زیرا در این فصل طبیعت سرشار از رنگ های گرم و درختان است و خورشید در ارتفاع پایین تری نسبت به افق قرار دارد و نور آن به صورت زاویه دار به زمین می تابد و به همه چیز زیبایی و درخشندگی خاصی می بخشد!

▪ برای گرفتن یک عکس خوب لازم نیست یک عکاس حرفه ای باشید یا دوربین گران قیمتی داشته باشید، اگر چند نکته کوچک را رعایت کنید می توانید عکس های زیباتری بگیرید.

▪ پیدا کردن یک مکان مناسب برای عکس گرفتن در این فصل کار بسیار آسانی است، کافی است از خانه بزنید بیرون و در مسیری که از آن عبور می کنید به همه مشخصه های پاییز توجه بیشتری داشته باشید که مهم ترین آن درخت ها و برگ های زردشان است مثلا شاخه های بدون برگ درخت انار همسایه که از دیوار عبور کرده وارد کوچه شده است و چند انار قرمز ترک خورده هم روی شاخه هایش قرار دارد و یک کلاغ سیاه و چند گنجشک که روی شاخه های درخت نشسته اند و ...همه این توفیقات که گفتم الزاما نباید در یک عکس قرار داشته باشند مثلا کافی است دوربین شما از زاویه ای مناسب فقط کلاغ پر سیاه را در کنار یک شاخه خشک نشانه برود یا این که از کلاغ و گنجشک بگذرید و فقط انارهای روی شاخه را موضوع قرار دهید.

▪ اگر لازم می بینید و فرصت دارید سفر کوتاهی به ییلاق های اطراف شهر و حتی به شهرهای اطراف بزنید.

▪ همه آن چه می بینم و همه آن چه در سراسر گیتی وجود دارد زیباست و می تواند یک عکس زیبای هنری باشد فقط کافی است به کوه، به دره، به درخت های خشکیده و دور، به جویبار باریک و کویر و ... نگاهی زیباشناسانه داشته باشیم چرا که طبیعت پر از زیبایی است و درک این زیبایی و ثبت و پردازش آن هنری است که فقط یک عکاس دارد.

▪ یک ویژگی منحصر به فرد و کاملا جهانی برای استان خراسان جنوبی وجود باغات پر محصول و زیبای زعفران است که می تواند در امر گردشگری و جذب توریسم به صورت فصلی مفید واقع شود و برای هنرمندان عکاس این فرصت خوب را به وجود آورد تا در بهترین ساعات مناسب برای عکاسی از تلاءلوی نور خورشید و هارمونی رنگ های مکمل و متضاد زرد و بنفش و قرمز و سبز و سفید گل های زعفران نهایت بهره را برده و علاوه بر استفاده شخصی حرفه ای و هنری به شناساندن بیشتر و بهتر این محصل جهانی نیز بپردازد! از یاد نبریم در تمام دنیا چنین موقعیت ویژه و کاملا طبیعی و استثنایی وجود ندارد قدر آن را بدانیم!

▪ بهترین ساعات برای عکاسی در فصل پاییز یک ساعت بعد از طلوع خورشید و یک ساعت قبل از غروب است زیرا در این زمان زاویه تابش نور بهترین حالت را دارد.

▪ بعضی از افراد آن چنان مسحور زیبایی های طبیعت و تنوع رنگ های پاییزی می شوند که ترجیح می دهند فقط از مناظر پاییزی و برگ های زرد درختان عکس بگیرند که با وجود زیبا بودن نمی توانند جلوه خاصی داشته باشند.

در واقع رنگ ها و مناظر پاییزی می توانند نقش تزئینی و مکمل داشته باشند و سوژه اصلی عکس را زیباتر و تاثیرگذارتر کنند.

▪ اگر تصمیم دارید از خودتان عکس بگیرید بهتر است لباس سبز یا آبی بپوشید زیرا این رنگ ها در کنار رنگ های گرم پاییزی جلوه خاصی پیدا می کنند استفاده از برگ ها به عنوان قاب دور عکس نیز ایده جالبی است.

▪ بر خلاف تصور بسیاری از افراد روزهای ابری و بارانی نیز می توانند اوقات مناسبی برای عکاسی باشند، اگر با چتر از خیس شدن دوربینتان جلوگیری کنید می توانید از این فرصت نیز برای عکس گرفتن استفاده کنید.زمانی که آسمان گرفته و ابری است نور خورشید به طور مستقیم نمی تابد و در چنین شرایطی رنگ های پاییزی تیره و زیباتر به نظر می رسند اگر تصمیم دارید در چنین شرایطی عکس بگیرید سعی کنید آسمان در عکس نیفتد و فقط از درختان و برگ های پاییزی برای زمینه عکس استفاده کنید.

▪ بسیاری از دوربین ها و حتی دوربین های همراه قابلیت زوم کردن دارند قابلیت های مختلف دوربین ها به خصوص دوربین های دیجیتال امکان این را به ما می دهد که هر نوع عکسی را که مایل بودیم بگیریم، عکس گرفتن از شاخه ای در ارتفاع بالاتر به وسیله زوم کردن این امکان را می دهد تا عکس های ما حرفه ای تر و زیباتر جلوه کنند.

▪ همیشه بهترین حالت برای عکس گرفتن ایستادن به صورت مستقیم و در فاصله چند متری از سوژه ای نیست؛ کمی جلو یا عقب بروید یا در زوایه خاصی نسبت به سوژه بایستید تا عکس شما جذاب تر و متفاوت تر شود.

▪ نباید از خودتان انتظار یک حرفه ای را داشته باشید، عکس گرفتن از پاییز اول از همه یک تفریح است که می تواند با حضور بچه ها و در کنار خانواده زیباتر و لذت بخش تر و خاطره انگیزتر باشد پس به بچه ها امکان استفاده از دوربین عکاسی را بدهید و فرصت کوتاه پاییز را از دست ندهید!

منبع : روزنامه خراسان

http://vista.ir/?view=article&id=350417

vista.ir
Online Classified Service

عکس، آفرینش معنا...

«عکسها به راستی تجربه‌های صید شده‌اند و دوربین برای وجدان, آنگاه که میل جویندگی دارد, یاوری آرمانی است. » ۲۸ دسامپر ۲۰۰۴ سوزان سانتاگ (Susan Sontag) روشنفکر و نویسنده‌ی بزرگ آمریکایی در نیویورک چشم از جهان فرو بست.

البته این خبر در ایران کمی دیر حس شد و همچون درگذشت دریدا,

اودون,برسون, نیوتون, میلر و ... تنها چند سطری از روزنامه‌ها را اشغال نمود. (البته در رابطه با اودون و برسون چند بزرگداشت برگزار شد که از آنها بی‌اطلاع نیستم) لیکن آنچه که باعث شد در این چند سطر, در رابطه با معنی عکس, به نوشته‌های سوزان سانتاگ و کتاب معروفش «On Photography » بپردازم, علاقه‌ی شخصی خودم به او, قدرت قلمش, دریافتهای زیبایی‌شناسانه‌ی او از عکاسی و البته خبر درگذشت وی بوده است.

سانتاگ در رابطه با فلسفه‌ی وجودی عکس به عنوان هنر و رسانه, معنی عکس و تأویل پذیر بودن آن و نقش آن در شکل‌گیری تفکرات پیشرو چه در دوران مدرنیسم نخست و چه در دوره‌های بعد, اشارات جالب توجهی دارد و عکاسی را مهمترین اختراع بشر می‌داند.

بشر با کشف عکاسی قدم در مسیر پیچیده‌ای نهاد: «جهان به وسیله‌ی عکس به مجموعه‌ای از ذرات جدا از هم بدل می‌شود و تاریخ, گذشته و حال, به مجموعه‌ای از رویدادهای گوناگون. ... عکس شاید اسرارآمیزترین ابژه‌ای باشد که محیطی را که تحت عنوان مدرن می‌شناسیم می‌سازد و به آن عمق می‌بخشد. » و این عکس است که نمودی بیرونی را به درون کشیده و در لحظه‌ای قطعی محبوس می‌کند. اما آنچه که این فرایند را پیچیده می‌کند چیست؟ آیا لحظه‌ی قطعی به طور مطلق آگاهانه است؟ امروزه تلفنهای همراه دوربین‌دار در دسترس اغلب مردم قرار دارد.

من گهگاه عکسهای جالبی را بر روی بعضی از این تلفنها دیده‌ام که کاملاً ناآگاهانه و حتی تصادفی گرفته شده‌اند. جان برگر (John Berger) در کتابش «About Looking » فصلی را با عنوان کاربردهای عکس قرار داده که اتفاقاً تحت تأثیر مجموعه مقالات سانتاگ درباره‌ی عکاسی است. وی در آنجا به سیر تحولات عکاسی اشاره می‌کند و زمینه‌های خلاقیت در کاربرد عکاسی را از زمانی می‌داند که دوربین همانند شاهدی ثبت کننده در دسترس همگان قرار گرفت.

در نظر وی قطعیت لحظه‌ای عکس و راستگویی عجیب آن, مشوق استفاده‌ی آگاهانه از این رسانه به مثابه وسیله‌ای تبلیغاتی گردید و این یکی از کاربردهای اصیل عکس و به معنای نفوذ آن در نظام سرمایه‌داری فرهنگی است. به همین دلیل دوربین را شاهد بلاواسطه و عکس را جانشین جهان می‌نامد. سانتاگ نیز به موردی مشابه اشاره دارد: «عکس صرفاً یک تصویر نیست, برگردانی از واقعیت هم نیست. عکس در عین حال یک اثر است, اثری که مستقیماً از واقعیت گرفته شده است.

همانند جای پا یا نقاب مرگ.» و این جای پا می‌تواند در بسترهای گوناگون و زمانهای متفاوت با حافظه‌ی اجتماعی بازی کند. از دیدگاه سانتاگ عکس شهودی است باطنی که ادراکات بصری انسان را در لحظه‌ای ثبت می‌کند و حتی از مولف خود پیشی گرفته و به عنوان نشانه‌ای مستقل, تاریخ را به دیدن خود دعوت می‌نماید. در نظر وی معنی عکس ـ یعنی پیدا کردن آفرینشهای نشانه‌شناسانه در تصویر ـ بر عهده‌ی حافظه‌ی جهانی است. سانتاگ این دیکانستراکشن را، فرایندی موجب خودآگاهی بشر می‌داند. از نظر وی آفرینش معنا یکی از مهمترین موارد در آفرینش هنری است و توجه را به این مسئله جلب می‌کند که چگونه می‌توان به این معنا واکنش نشان داد.

فلاسفه‌ی پست مدرن همچون دریدا (Derrida) معتقدند که معنا از طریق نشانه‌ها منتقل می‌شود. پس چه بسا که معنای واژه‌ای در دو متن متفاوت باشد. در واقع زبان ایستا نیست و معانی متغیرند و به نوعی توجه به تفسیر و هرمنوتیک مطرح می‌شود. این تأویل پذیری از دیدگاه سانتاگ در مورد عکس نیز صادق است.

او برای عکس ارزش قایل است. عکس مهم است. از عکسی که با دوربینی بک‌بار مصرف گرفته می‌شود تا آنچه که در ذهن بزرگان این هنر می‌گذرد, عکس هنری آگاه کننده است و پیچیدگی ثبت تصاویر به موازات همین آگاهی شکل می‌گیرد.

در نظر سانتاگ آنچه در فرایند تشکیل تصویر بر سطح حساس روی می‌دهد موجب ثبت رخدادی می‌شود که در لحظه‌ای به وقوع پیوسته است. اما عکسها معنی این رخداد را حفظ نمی‌کنند. در زمان شکل‌گیری تصویر بر سطح حساس تنها واقعیتی ثبت می‌شود. لیکن آنچه به این واقعیت معنا می‌دهد در عکس نیست. عکس تنها نمودی را, جدای از معنی آن, به تصویر کشیده است و آنچه که این نمود را تفسیر می‌کند عملکرد ذهنی

و قوای ادراک بیننده است, معانی در ذهن بیننده شکل می‌گیرند و در زمان جاری‌اند. به قول جان برگر شاید این بتواند یادآور خشونت فرایندی باشد که در طول آن دوربین رخدادها را از عملکردشان جدا می‌کند.

غیر از سانتاگ, رولان بارت (Roland Barthes) نیز آنجا که از عکس کودکی مادر خود در باغ زمستانی سخن می‌گوید, شرحی ذهنی را برای ما متصور می‌شود و هنگامی که لیوتار (Lyotard) از هرمنوتیک تصویر سخن می‌گوید نقش زمان و ادراکات بصری بیننده بیش از پیش مطرح می‌شود.

در این مورد سوزان سانتاگ ایده‌ی خود را به خوبی بیان نموده است: « درک خود ما از موقعیت اکنون تابع مداخلات دوربین است. حضور همه‌جانبه‌ی دوربین‌ها به طرزی مجاب‌کننده چنین القا می‌کنند که زمان مشتمل بر رویدادهای جذاب است.

رویدادهایی که ارزش عکس شدن دارند. این, به نوبه‌ی خود, باعث می‌شود که به سادگی احساس کنیم هر رویدادی, وقتی در شرف تکوین است و به‌رغم هر ویژگی اخلاقی, باید امکان یابد که خود را کامل کند؛ تا اینکه چیز دیگری, یعنی عکس, بتواند به جهان آورده شود. » برای وی فرایند دیدن عکس در زمان جاری است.

شاید میلیونها برابر لحظه‌ای که عکس بر سطح حساس شکل گرفته است: « جهان جنگ عراق را, به خاطر عکسهایی که شکنجه‌ی زندانیان ابوغریب را نشان می‌دهند, فراموش نخواهد کرد. » البته این مفاهیم بحث جالبی را در رابطه با کاربردهای عکس در جوامع و به خدمت گرفتن آن به عنوان هنر و رسانه‌ای جذب کننده پیش می‌کشد که فرصتی دیگر را می‌طلبد و همین بس که نظریات سانتاگ در این رابطه خواندنی است..

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315661

vista.ir
Online Classified Service

عکس، یک گفتار

در باطن خاموش هر تصویر دنیایی از اسرار نهفته است که شناخت آن‌ها، لذت دیدار را دو چندان می‌کند و شاید از همیم رو باشد که برخی تز فلاسفه، توجه به ظاهز آثار هنری را محدودترین لذت معرفی نموده‌اند. در نظر آن‌ها بخش عظیم و مهم آثار در پس در پرده قرار گرفته است که درك آن نیز جز با نقد و تحلیل میسر نخواهد شد.

● یائو مینگ لی: تشییع جنازه کودك

عکس مراسم تشییع جنازه دختر تبتی چهار ساله‌ای است در ایالت یونان چین در سال ۱۹۹۳. اندازه گور اشاره به کودك بودن مرده دارد. کودکی که از یك بیماری ناگهانی جان می‌بازد و به دلیل آن‌که این روستا در منطقه‌ای کوهستانی واقع شده و تا نزدیك‌ترین بیمارستان دو روز و نیم راه است

استفاده از خدمات پزشکی فوری غیر ممکن می‌باشد . این عکس بخشی از مجموعه مستند از مسیحیت کاتولیك درچین است که در اوایل سال‌های ۱۹۸۰ آغاز شد، زمانی که حکومت چین تا حدودی شروع به اعطای آزادی مذهبی کرده بود. غیبت مشهود کشیش بیان‌گر آن است که این مراسم تجمع اعضای کلیسایی غیر رسمی است که در تماس مستقیم با واتیکان است اما حکومت آن را به رسمیت نمی‌شناسد. این ناب‌ترین نوع عکاسی مستند است که شواهد کافی و متعدد برای نشان دادن ساختار و جنس جامعه را به‌نمایش می‌گذارد.

• تان ستا دارت: مادر جوان و کودك

چشمان کودك بیان‌گر معصومیت و ترس است و چشمان زن درماندگی مادری است در وحشت که نتواند کودکش را از تهدید مستمر و خطرات شهر تحت محاصره رها و با خود ببرد. عکس در نمایشگاه «لبه جنون» که مجموعه‌ای از عکس‌های محاصره سارایو است به نمایش درآمد.

عکاسان این مجموعه «تام ستا دارت» و «آلستر تاین» می‌باشند. ستا دارت که خبرنگار عکاس بریتانیایی است چهار سال را صرف ثبت زندگی روزانه شهروندان سارایو کرد. در طول این مدت شانه او در زیر آتش و گلوله از شش محل شکست اما او چند سال بعد مجدد به بوسنی بازگشت و مصمم بود کارش را که ناتمام مانده بود تمام کند. نتیجه تلاش او مجموعه‌ای است که می‌توان آن را در مقدمه‌ای که مارتین بل نوشته تجسم کرد: «بنایی است از وقار و صلابت مردم که تنها هدف آن‌ها زنده ماندن بود و این‌که اجازه نمی‌دادند جنگ آنان را شکست دهد.» آخرین کار ستا دارت عکاسی از نخست‌وزیر انگلیس تونی‌بلر است.

• نیلسون لن‌هارت: جنین سه ماهه

جنینی در مراحل ابتدایی در پس‌زمینه‌ای که به‌نظر صحنه‌ای از آفرینش کهکشان‌ها است قرار گرفته است. تولد و کودکی در نمایشگاه سال ۱۹۹۵ «خانواده انسان» به نمایش گذاشته شد. اما در آن زمان تولد و کودکی مقدمه بزرگ‌سالی تلقی می‌شد. عکس‌های نیلسون از رحم که از اوایل دهه شصت شروع شد حیات را در مقیاسی بالاتر قرار می‌دهد و پیشنهاد می‌کند که بشریت باید در جستجوی مقصدی جدید در میان ستارگان باشد. در دهه ۴۰ و ۵۰ نیلسون گزارشگر مجله‌ی سوئدی Dse و آژانس Black Star بود. حتی در آن زمان نگاه او به زندگی نگاه یك زیست‌شناس بود. حدود سال‌های ۱۹۶۰ بود که او مصمم به ضبط و ثبت جنین انسان در مراحل رشد شد. اتمام و تکمیل پروژه او به کمك مجله Life چهار سال به درازا انجامید و نتایج پروژه در سطح جهانی حیرت همگان را به‌دنبال داشت. کارهای او در مجله Life و در مجله سوئدی Idun در تابستان ۱۹۶۵ منتشر شد.

• فرانکلین استورات: کشاورز و سیب‌زمینی

دهقانی گونی سیب‌زمینی را در امتداد جاده‌ای نزدیك گاجامارکا در منطقه آند کشور پرو حمل می‌کندو سیب‌زمینی محصول سنتی منطقه است که با دست در تراس‌های بسیار قدیمی کاشته می‌شود. گر چه در این عکس، در این لحظه خاص دهقان زیر بار سنگین تحت فشار است و بیشتر شبیه کارگری زحمت‌کش است تا نماینده تمدن و فرهنگی کهن و باستانی.

روش و استراتژی فرانکلین معرفی مجدد شواهد مادی در تصاویر است. او تمایل دارد چیزی بیش از سطح و ظاهر را نشان دهدو در اوایل دهه ۸۰ او به بررسی عمیق و فراگیر جامعه انگلیس پرداخت که تحت تأثیر فشار اقتصادی قرار داشت. او در تمام این مدت، عکاسی مسئول باقی ماند و پس از مدتی کار در انگلستان پیامدهای اقدامات نظامی در هندوراس و افغانستان و به‌طور خاص تقابل انسان و ماشین را در میدان تیان‌آن‌من پکن در سال ۱۹۸۹ عکاسی کرد. در دهه ۹۰ او بیشتر عکس‌های مستند درباره آمریکای جنوبی و مرکزی را کار کرد.

• مایکل ولز: دست‌ها

دست کودك اوگاندایی در تضاد با دستان مسیونر، شبیه پنجه پرنده یا شئ است که در یك محوطه باستان‌شناسی یافته شده است و این تصویر، قحطی و ثروت غرب را در کنار هم قرار می‌دهد .گر چه دست پس زمینه، دست مسیونر خوش‌نیتی است که خود را وقف خدمت به گرسنگان کرده است. قحطی اوگاندا و دیگر کشورهای افریقایی در مطبوعات غرب انعکاس زیادی دارد و تصاویر زیادی از قربانیان به‌چاپ می‌رسد که هر انسانی را به‌فکر چرایی این مرگ ها و سرعت فساد و اجساد و دیگر جنبه‌های واقعی قحطی وادار می‌کند.

عمده نوشته‌ها و آثار مربوط به افریقا اغلب مسایل اخلاقی دخالت در افریقا را طرح می‌کنند که عمدتاً سمبلیك‌اند. این گونه تصاویر از این نوشته‌ها فراتر می‌روند و عناصری چون گناه و قصور و مفهوم سیر بودن و دستان یاری‌دهنده را دربر می‌گیرند.

• پاتریك توسانی: قاشق

تصویری از گودی قاشقی که بزرگ شده است چه معنایی دارد؟ قاشق و دیگر اشیا کاربردی مثل مکعب یخ در کارهای توسانی زیاد وجود دارند. قاشق وسیله‌ای است که از آن استفاده می‌کنیم و آن را کنار می‌گذاریم. پیام توسانی این است که اگر مقیاس و یا زمینه و فضای شئ را تغییر دهیم آن شئ علی‌رغم آگاهی ما از معمولی بودن آن جالب می‌شود.

موزه‌ها مملو از چنین اشیایی هستند که زمانی از آن‌ها برای مراسم استفاده می‌شدو توسانی عقیده دارد ما یا باید به اشیا بسیار معمولی که در حال حاضر وجود دارند از منظری تاریخی نگاه کنیم یا باید از زمانی که دیگر کاربرد روزمره ندارند و از حوزه استفاده و کاربرد معمولی خارج شده‌اند نگاه کنیم. در حقیقت یا باید چنین نگاهی داشت یا باید سعی کنیم اشیا معمولی را به‌خاطر خودشان با همان شکل و فرمی که دارند نگاه کنیم.

• سیچی فورویا ایزو (ژاپن)

کریستین کاسلر، همسر عکاس، طوری در مقابل دوربین عکاسی قرار گرفته که گویی شاهد چهره‌ی اسطوره‌ای یك انسان دردمند دهه‌ی سی هستیم. این تصویر، عکس آغازین کتاب «خاطرات» فورویا بود که در سال ۱۹۸۹ به چاپ رسید. این کتاب به‌خاطرات عکاس از همسرش اختصاص داشت که در سال ۱۹۸۵ درگذشت. در عکس، جای زخمی، هر چند تاریك، بر گردن سوژه پیداست. بخشی از کتاب عکاس نیز به کشمکش میان کریستین و بیماری‌اش اختصاص داشت.

هر چند به‌ظاهر زخم کریسین رو به بهبود بود اما در واقع سیمای رنجور و شکسته‌ی او خبر از زوال تدریجی‌اش می‌داد. شاید بر این باور باشیم که نظاره‌ی انهدام دردناك یك انسان کار درستی نباشد اما عکاس از به تصویر کشیدن آن پروایی ندارد. گذر تدریجی کریستین به سوی مرگ با عکس‌های لحظه‌أی و نقش‌مایه‌هایی همراه شد که زندگی آن دو را دربرگرفته بود. کتاب «خاطرات» در اتریش به چاپ رسید. جایی که عکاس و همسرش بیشتر سال‌های عمر خود را در آن گذارنده بودند. اما «خاطرات» اهمیت دیگری نیز دارد: افزودن حقایقی به نحوهای بیانی هنر پرفورمنس، که گاه تحمل آن برای آدمی بسیار دشوار است.

• رابرت لانگو

در عکس، شاهد ایفای نقش مدلی هستیم که از سقف استودیوی عکاس آویزان شده است. بعدها، لانگو با نمایش این تصویر در ابعاد وسیع، مجموعه‌ی «انسان‌ها در شهرها» را در سال‌های ۸۷-۱۹۸۱ تکمیل کرد. به‌راستی حالت مدل نشان از چه دارد؟ او مورد اصابت گلوله واقع شده، حلق‌آویز شده یا در تسخیر یك نیروی نامریی همچون امواج الکترومگنتیك قرار گرفته است؟ برکنار از همه‌ی این احتمالات، مدل لانگو معلق است و زجر می‌کشد. دست‌کم می‌توان مطمئن بود که او از واقعیت و محیط پیرامون خویش جدا افتاده است. عکاسان خبری شیفته‌ی چنین حالات زنده‌أی در سوژه هستند و سعی می‌کنند تا موضوع خود را از میان واقعیات قابل تشخیص اجتماعی، بیابند. برخلاف آن‌ها لایگو مایل است تا به سوژه‌های خود در حکم نشانه‌هایی بی‌تفسیر بنگرد و رنج یافتن پیام را به مخاطبین خود تحمیل کند. لانگو زمانی اعتراف کرد که شیوه‌ی حالت سوژه‌های خود را از میان دنیای فیلم و موسیقی اوایل دهه‌ی هشتاد برگزیده است.

• دیویدنَش و بیان ظرفیت‌های پنهان ماده

یکی از ویژگی‌هایی که هنرمندان را از یکدیگر متمایز می‌کند داشتن زبان شخصی در کار است. به نظر می‌رسد در میان هنرها، مجسمه‌سازی بیشتر مبین قابلیت‌های هنرمندان برای ارایه این ویژگی است؛ چرا که کوچك‌ترین تأثیرپذیری از مجسمه‌سازان دیگر به دلیل ویژگی مجسمه، خود را به رخ می‌کشد. از میان عواملی که هنرمندان فعال این رشته را بیشتر در تأثیرپذیری از یکدیگر مؤثر می‌نماید بعضی تنها مختص این رشته است. برخوردهای همسان با ماده یکی از این عوامل مؤثر است. اما این برخوردهای همسان بیشتر زاییده‌ی جذابیت‌های فرمالیستی و ظاهری بعضی از مواد است که موجب می‌شود بسیاری از مجسمه سازان به رغم ایده‌های شخصی آثار مشابهی را به نمایش بگذارند.

در این خصوص چوب به عنوان یکی از مواد طبیعی و سنتی نمونه ی بارزی است. تنوع بافت و رنگ موجود در سطوح چوب‌های مختلف اغلب باعث می‌شود تا بسیاری از مجسمه‌سازان درگیر نوعی نگاه فرمالیستی در کار با این مواد شوند و بدین ترتیب ایده‌های شخصی در زیر سایه‌ی جذابیت‌های صوری ماده کمرنگ می‌گردد. اما بخشی از این نتیجه، ریشه در عدم توجه مجسمه‌سازان به کیفیت‌های بصری چوب در بستر طبیعی آن است. «دیوید نَش» (۱) مجسمه‌ساز انگلیسی، هنرمندی است که به این مقوله پرداخته است.

او متولد ۱۹۴۵ است و از ۱۹۷۰ تاکنون به خلق مجسمه‌هایی می‌پردازد که به نوعی با طبیعت درگیرند. در حقیقت نَش يك هنرمند پیرو محیطزیست محسوب می‌شود. او برای ساخت بسیاری از آثارش از درختان خشك شده، بریده شده و افتاده استفاده می‌کند و بدین ترتیب علاوه بر به کارگیری قابلیت‌های متفاوت و غیر مرسوم و بیان ظرفیت های پنهان تصویری چوب به نوعی به محیط زیست نیز توجه دارد. به طور کلی، وی تقریباً تمام قسمت‌های درخت از جمله شاخه‌های کوچك را نیز مورد استفاده قرار می‌دهد. او حتی زغال طراحی خود را نیز با استفاده از قسمت های کوچك خشك شده درخت‌ها می‌سازد. مطالعات دقیق او کیفیت‌های بی‌نظیری از امکان ساخت مجسمه با قسمت‌های مختلف درخت را با تفسیری جدید در پی داشته است. نمونه‌ای از این آثار مجسمه‌ای به شکل قاب ایستاده‌ای است که در مینو سوتا(۲) نصب شده است.

بعد از سال ۱۹۹۴ نَش برای رهایی از یکنواختی در کار با چوب‌های طبیعی، به خلق مجسمه‌هایی از چوب پرداخت که سطوح آن به وسیله‌ی يك مشعل دستی سوزانده و سیاه می‌شد. ایده‌ای که به او جرأت می‌داد تا يك خط جدید فکری را در مجسمه‌سازی با چوب به‌وجود بیاورد. نَش تاکنون نمایشگاه‌های انفرادی متعددی در کشورهای آمریکا، ژاپن، فرانسه، اسکاتلند، بلژيك و هلند برگزار کرده است. علاوه بر این وی تاکنون در بیش از ۱۵ نمایشگاه گروهی در کشورهایی نظیر آلمان، انگلستان، آمریکا و فرانسه شرکت کرده است. همچنین نَش برنده‌ی ۷ جایزه در مجسمه‌سازی از مراکز و نمایشگاه‌های مجسمه‌سازی است.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249233

vista.ir
Online Classified Service

عکسبرداری از حیوانات وحشی

شاید چنینی عکاسی از ایده‌های ما به‌عنوان یک عکاس فراتر باشد، اما در مورد برخی از سوژه‌ها اگر هیچ عکاسی حضور نداشته باشد می‌توان عکس‌های بهتری گرفت. جستجوها و تحقیقات اکتشافی نمونه بارز اینگونه عکسبرداری‌ها هستند. از جمله این تصویربرداری‌ها می‌توان از اقیانوس‌های عمیق و سیستم خورشیدی که تنها توسط دوربین‌های روباتیکی که برای این منظور خاص و چنین شرایطی طراحی شده‌اند، نام برد و به کمک آنها تحقیقات را پیش برد.

عکسبرداری از سوژه‌هائی که ریشه در خاک دارند هم کار چندان ساده‌ای نیست. در این بخش یک شیرکوهی را می‌بینید. همان‌گونه که از تصویرهای فضائی یا سطح دریائی مشهود است مؤثرترین روش عکسبرداری از چنین موجود فراری، بهره‌گیری از دوربینی است که به‌خودی خود انجام وظیفه می‌کند. زمانی‌که جورج استینمتز از National Geographic مشغول یادگیری چگونگی عکسبرداری از شیرکوهی در نقطه‌ای دورافتاده بود، متوجه شد که تهیه یک عکس خوب در حالی‌که پشت دوربین نایستادی چندان هم که به‌نظر می‌آید ساده نیست. بخشی از پروژه در صحرا انجام می‌شد، بنابراین باید یک SLR دیجیتالی خانگی را با سیم‌های مورد نظر یا بدون سیم‌ها ترکیب کرده و سپس به یک کنترل از راه دور مادون قرمز مجهز می‌کرد.

ناتان ویلیامسون دستیار او می‌گوید: "این‌کار بیشتر شبیه عکسبرداری مدرن بود، با این تفاوت که عکسبرداری بدون حضور عکاس انجم می‌شد."

جورج استینمتز، هفت‌سال پیش تصمیم گرفت از تمام صحراهای دنیا عکس بگیرد و آخرین توقف او در صحرای سونوران بود. باران‌های شش‌ماهه این مکان و نزدیکی به خلیج کالیفرنیا و اقیانوس آرام، آن را به یکی از زیباترین و باشکوه‌ترین منطقه‌های دنیا تبدیل کرده است. او معتقد است که این ناحیه یکی از عجیب‌ترین و اسرارآمیزترین مناطق آمریکای شمالی است که تنوع حیاتی‌اش نسبت به صحراهای دیگر بسیار زیاد است.

در زنجیره پیچیده غذائی سونوران، بالاترین نقطه به شیرکوهی تعلق دارد. این بدان معنی است که استینمتز گشته و مهیج‌ترین سوژه عکاسی خود را پیدا کرده است. این گربه غول‌پیکر آمریکای شمالی برخلاف همنوعان آفریقائی‌اش به تنهائی شکار می‌کند، بنابراین عکسبرداری از فاصله نزدیک تقریباً غیرممکن است. حضور انسان در نزدیکی شیرکوهی نیز روی رفتارها و حالت‌های طبیعی‌اش تأثیر می‌گذارد، بنابراین استینمتز مجبور بود همه نشانه‌های حضور انسان را از محیط عکسبرداری پاک کند. اما راه‌حل او چه بود؟ یک ماشه خودکار که روی دوربین سوار می‌شد و با حرکت شیرکوهی یا هر موجود دیگری در مقابل پرتو مادون قرمز نامرئی، شاتر را باز و بسته می‌کرد. استینمتز معتقد است که، شیرکوهی حیوانی شبانه و فراری است که برای عکسبرداری از او تنها روش پیش‌رو مجهزکردن دوربین است.

در عکسبرداری‌های قبلی که به تله‌گذاری نیاز بود، آنها بیشتر از دوربین‌هائی استفاده می‌کردند که فیلم داشتند، اما او این‌بار از فن‌آوری SLR دیجیتالی V، فرستنده و گیرنده Trail Master که تقریباً جزء قطعات از رده خارج بودند، کمک گرفت، اما بقیه بخش‌های سخت‌افزار از تازه‌ترین محصولات موجود در بازار انتخاب شدند. او کیس دوربینی تهیه کرد که در شرایط آب و هوائی گوناگون حالت عایق داشت. آن را روی سه‌پایه نصب کرده و برای لنز هم پنجره شیشه‌ای قابل رؤیتی تهیه کرد. سیم‌های متصل که به ماشه مادون قرمز و سایر سیم‌هائی که از دوربین آویزان بودند هم عایق‌بندی شدند تا در آب و هوای آنجا آسیب نبینند.

صرف‌نظر از لوازم جانبی گران‌قیمت، عکسبرداری استینمتز با SLR دیجیتالی در یک سطح معمولی با Canon EOS Digital Rebel XT انجام شد، چرا که ارزان، سبک و کوچک بود، هم‌چنین رزولوشن هشت مگاپیکسلی دوربین هم برای به‌کارگیری در مجله آنها کافی بود. بازخورد آنی که در دوربین‌های دیجیتالی وجود دارد این امکان را فراهم می‌کرد تا پس از عکس گرفتن به سرعت نتیجه کار را دیده و تنظیمات دوربین را برحسب نیاز عوض کنند. Rebel XT عکس‌های صاف و همواری می‌گیرد. در ایزوی ۱۶۰۰ اغتشاش صوتی کم‌تری دارد و در مقایسه با دوربین‌های فیلمی با سرعت مشابه در جایگاه بالاتری می‌ایستد. از طرفی به‌نظر استینمتز بیشتر عکس‌هائی که در شب با فلاش گرفته می‌شوند، از آنجائی‌که پس‌زمینه سیاه‌رنگی دارند، هیچ مفهومی را انتقال نمی‌دهند و او می‌خواست حیات‌وحش محیط اطراف را در تاریکی آسمان شب به بهترین وجه ممکن به نمایش بگذارد.

برای این‌کار نه تنها باید به بهترین تکنیک‌ها مجهز بود، بلکه پیداکردن نقطه‌ای که شیرکوهی از آنجا ظاهر می‌شود شگرد اصلی در موفقیت کار به حساب می‌آید، بنابراین استینمتز به نصیحت مایکل نیکولاس که فرد خبره‌ای در استتار دوربین‌های مجله بود، گوش داد: "به یک گودال آبی برو."

شاید در آب و هوای سخت و طاقت‌فرسای سونوران، بهترین کار ممکن را به او پیشنهاد کرده بود. استینمتز گفت: پس از باران، گل‌ها سراسر محوطه را به‌گونه‌ای باورنکردنی می‌پوشانند. این بیشتر مانند آگهی یک عطر است. استینمتز آخر فصل تابستان یعنی فصل خشکسالی را برای عکاسی انتخاب کرده بود. در عرض دو ماه سراسر صحرا به گلدانی پر از خاک تبدیل می‌شود. در آن گرمای طاقت‌فرسا، آب‌های راکد زودتر از آنچه که تصورش را می‌کنید بخار می‌شوند. دما در بخش‌های واقع در سایه حتی تا ۱۱۵ درجه هم می‌رسد. در این شرایط حتی محتاط‌ترین حیوان‌ها هم برای نوشیدن آب به گودال‌های آب سر می‌زنند، چه برسد به شیرهای کوهی همیشه تشنه!

- در گودال آب

پس از استقرار استینمتز و دستیارش ناتان ویلیامسون در منطقه صحرای ملی کاکتوس‌های آریزونا، آنها متوجه یک گودال آب با ساحل سنگی شدند که با پای پیاده حدود دو دقیقه تا یکی از خیابان‌های این پارک فاصله داشت. قطعات Trail Master را سر هم کرده و روی سه‌پایه نصب کردند. سپس آن را به یکی از سنگ‌های کناره آب بستند تا محکم شود. آنها روی سه‌پایه، Nikon SB-۲۸ Speedlight را هم افزودند تا شارژ را حتی در هنگام "استراحت" هم نگه دارد. نور اصلی محکم به دوربین بسته و روی صخره گذاشته شد. استینمتز نقش شیرکوهی را بازی کرد تا بهترین مکان گذاشتن پرتو، نقطه فوکوس، مدت زمان تأخیر ماشه (نیم‌ثانیه)، قدرت فلاش (یک شانزدهم برای نور اصلی و یک شصت‌وچهارم برای نور fill) و زمان نمایش (سی‌ثانیه) ارزیابی شود. آنها دومین سری تنظیمات خود را روی ردپای مجاور تنظیم کردند و در نهایت پس از چند روز سر و کله شیر کوهی پیدا شد.

استینمتز گفت: "حیوانات دیگری مانند خوک‌های وحشی و جغدهائی که در ده مایلی گودال زندگی می‌کردند هم به آنجا سر زدند. پیشرفت کاری ما بسیار کم بود، بنابراین باید هفته‌ها به انتظار می‌نشستیم." استینمتز و ویلیامسون هر یک به نوبت کشیک می‌دادند. هر شب یکی از آنها در کمپ استراحت می‌کرد و دیگری بیدار می‌ماند تا صبح نتایج کار را گزارش دهد. ویلیامسون می‌گوید: "بیشتر همانند عکسبرداری مدرن بود، با این تفاوت که عکسبرداری بدون حضور عکاس انجام می‌شد!" هر چند که تیم به عکسبرداری از آنچه که تصمیمش را داشت موفق نشد، اما نتایج کار باعث افزایش توقع و انتظارهایشان شد. شیرکوهی که با حالتی خمیده ایستاده و با چشمان بزرگش به فضا زل‌زده، در حالی‌که کهکشان راه شیری بالای سرش می‌درخشد، تصویری بود که در نهایت در National Geographic چاپ شد.

در این عکس زحمت‌ها، هنرنمائی و فن‌آوری‌های عکاسی و حتی آنچه که توجه حیوان را به‌خود جلب کرده، دیده نمی‌شود. جالب است بدانید که ماه برای حیوان هیچ جذابیتی نداشته و تنها سیم‌های آویزان از ماشه است که کنجکاوی او را برانگیخته!!

- شما هم می‌توانید این‌کار را انجام دهید

برای عکسبرداری از حیات‌وحش، به‌کارگیری یک دوربین گران‌قیمت رمز موفقیت نیست. دوربین‌های آشکارکننده حرکت حیات‌وحش با بهای هفتاد و هشت به‌صورت ۳۵ میلی‌متری و همچنین مدل‌های دیجیتالی با کیفیت در بازار عرضه می‌شود. هر دو نوع می‌توانند حتی در حیاط پشتی خانه‌تان به‌صورت خودکار از جنبندگان و حیوانات عکس بگیرند. کافیست شگردهای زیرا را به خاطر بسپارید.

۱) به سوژه خود اجازه دهید به حضور دوربین عادت کند.

فراموش نکنید که یک پرنده از لانه‌اش محافظت می‌کند، اما اگر جوجه‌هایش از تخم درآمده باشند نگرانی او نسبت به دوربین کم‌تر خواهد شد. استخر کوچک آب یا دستگاه تغذیه‌رسان پرندگان از بهترین جاهای نصب دوربین به‌شمار می‌آیند. نیازی به تنظیمات ماشه‌ای نیست. اگر در روز عکسبرداری می‌کنید، دوربین را نزدیک به خانه نصب کنید تا باز و بسته‌کردن شاتر را به کمک از راه دور کنترل کنید.

۲) از یک SLR دیجیتالی با الس‌ی‌دی "مشاهده زنده" کمک بگیرید.

اگر با Olympus D-SLR، پاناسونیک یا Leica با امکانات "مشاهده زنده" کار می‌کنید، می‌توانید آینه را به بالا چرخانده و به‌جای نگاه‌کردن از درون منظره‌یاب، از صفحه نمایش الس‌ی‌دی به سوژه‌تان نگاه کنید. برای عکسبرداری از راه دور، دستگاه را در حالت ویدئویی بگذارید تا تصویر زنده را در تلویزیون ببینید، سپس به کمک کنترل از راه دور ماشه شاتر دوربین را فشار دهید.

۳) شات خود را با تصویر ویدئویی از راه دور زمان‌بندی کنید.

Pro-View WRD-۱۰۰ Wireless Remote Display از یک دوربین ویدئویی کوچک که به چشمی D-SLR چسبیده، بهره می‌برد تا تصویر منظره‌یاب را بدون نیاز به سیم دستگیره کنترل از راه دور با نمایشگر رنگی خود ارسال کند. بدین ترتیب شما می‌توانید هر آنچه که دوربین می‌بیند، ببینید و در زمان مناسب دکمه شاتر را فشار دهید.

۴) از دوربین دو چشمی و کنترل (از راه دور) رادیوئی هم کمک بگیرید. استینمتز از این روش برای عکسبرداری از راه دور در روز استفاده کرد. برای مثال برای عکسبرداری از مرغ ماهی‌خوار آبی‌رنگ در جزیره‌ای در خلیج کالیفرنیا، دوربین را درست در کنار لانهٔ پرنده گذاشته بود. در یک قایق پاروئی استراحت می‌کرد و با دوربین دو چشمی خود رفتار پرنده را زیر نظر گرفته بود، سپس در زمان موعد با کمک ویزارد رادیوئی خود دوربین را بدون نیاز به سیستم عکسبرداری وادار می‌کرد.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=294210

vista.ir
Online Classified Service

عکسبرداری از طبیعت

● باغچه ای که نیست

آلبوم را ورق بزن! همین عکس ! آن بچه سیاه و سپید که می خندد منم . آنجا پشت سرم باغچه است. باغچه جایی بود توی یك حیاط که آقا بزرگ ها بوته یاس در آن به یادگاری گذاشته و بی بی ها، غروب ها به درختهایش آب می دادند و یاس هایش را با صلوات می چیدند. باغچه یك مربع روشن بود توی یك حیاط که دورش را سنگچین کرده بودند.

آبروی خانواده، باغچه بود.

باز هم ورق بزن! این آدم رنگی که اخم کرده منم. این جا پشت سرم یك آپارتمان است، آپارتمان باغچه ندارد. مکعب مستعطیلی روشن که سبز کم دارد. فرزند خلف زندگی مدرن! دود، تأخیر، ترافیك، دعوا، شلوغی، بوقهای ممتد، خاکستری، خرابی ماشین ها، آسانسورهایی که تند تند بالا و پایین می روند، آدمهایی که کرور کرور داخل مترو هل داده شوند یا از آن بیرون می ریزند، مهر، امضاء، میز، اداره، چای سرد، سرفه، لبخند الکی، اینها همگی نشانه های زندگی مدرنند.

حالا سالهاست حکایت باغچه ها گذشته است و سکوت، سبزی، تماشای طلوع و دل بستن به یك نارون و قد کشیدن با آن، کلنگی شده اند.

رسالت شمایی که می خواهید عکاس طبیعت باشید خیلی مهم و سنگینه همون حسّ قشنگی که از طبیعت گرفتی را باید منتقل کنی، برای این مردم گرفتار زندگی ماشینی و پر مشغله امروز ... وقتی آدم یه عکس قشنگ از طبیعت می بیند هر جا که باشد برای چند لحظه به اون خیره می شه و بی خیال دنیای اطرافش در اون فضا به سیر و سیاحت می پردازه و انرژی می گیره و نا خودآگاه آرامش سراسر وجودش رو فرا می گیره و لبخندی روی لبش می شینه.

آدمی از دل طبیعت و دامان اون زاده شده و باید یه روز به اون برگرده پس این همه دوری چرا؟

وقتی طبیعت زیبای خدا رو می بینی احساس می کنی داری یه خواب قشنگ می بینی، عظمت خالقش رو با تمام وجودت حس می کنی، نا باورانه به همه چیز نگاه می کنی و دلت می خواد اون لحظه هیچ وقت تموم نشه. پس لااقل دوربینت را همراه ببر و اون لحظه رو ثبت کن...

- عکسبرداری از طبیعت :

از عناصر سازنده یک تصویر، لحظه، کادربندی، نور، رنگ و کمپوزیسیون یا ترکیب بندی و نقطه دید می باشند. این عناصر بر اساس طبیعت، نوع موضوع و حالت، اهمیت متفاوت پیدا می کنند . عکاسی منظره شامل عکسبرداری از کوه، بیابان، باغ، درختان، آسمان، دریا، تصاویری از حیوانات و در برخی موارد مجموعه شهرها و دهات و حتی کودکان می شود .

- مزیت های عکاسی از طبیعت

۱) تنوع زیاد موضوع های عکسبرداری

۲) وسایل و امکانات کمتری مورد نیاز است.

۳) دارا بودن فرصت و وقت طولانی برای عکسبرداری بر خلاف عکاسی خبری که در یک لحظه صورت می گیرد و نیاز به شانس و تصادف دارد، در این رشته عکاسی به علت گسترده بودن وقت، عکاس می تواند محاسبات فنی و هنری را انجام داده و با فرصت کافی اقدام به عکسبرداری کند.

- وسایل مورد نیاز
  - دوربین عکاسی
  - فیلتر
  - نور
  - سه پایه
- دوربین عکاسی
  - دوربین ۳۵ میلیمتری و دوربینهای دیجیتال می توانند وسیله مناسبی برای عکسبرداری باشند، به دلایل زیر :
  - سهولت در حمل
  - سرعت عمل
  - امکان گرفتن تعداد زیادتری عکس

به طور کلی به علت اینکه در برابر مناظر و طبیعت اغلب محدودیتی از نظر انتخاب نقطه دید وجود دارد بهتر است از دوربین هایی با عدسی های قابل تعویض استفاده شود . به عنوان مثال استفاده از عدسی های دارای فاصله کانونی متغییر یا عدسی زوم بسیار کارآمد می باشد. یک عدسی زوم با فاصله کانونی ۲۸-۱۳۵ میلیمتری یا یک عدسی باز ۲۸ میلیمتر و یک عدسی تله فوتو ۱۳۵ میلیمتر ضروری می باشد. علاوه بر دوربین با عدسی قابل تعویض، سه پایه از وسایل ضروری به نظر می رسد .

- لزوم استفاده از سه پایه

▪ برای جلوگیری از لرزش های خفیف هنگام استفاده از لنزهای تله.

▪ زمان استفاده از دیافراگم های خیلی بسته برای ایجاد عمق میدان وضوح بیشتر با سرعتهای پایین شاتر.

▪ بررسی موضوع برای کادربندی مناسب و ایجاد کمپوزیسیون یا ترکیب بندی موضوع.

● فیلتر

فیلترها وسایلی هستند که:

▪ باعث کاهش شدت نور می شوند؛ به این صورت که هر چه فیلتر پررنگ تر باشد، ضریب آن بیشتر است.

▪ در عکاسی سیاه و سفید فیلتر باعث ایجاد کنتراست شده و به مشخص شدن درجات خاکستری کمک می کنند . رنگ قرمز و سبز در طبیعت کاملاً متفاوت هستند اما در عکاسی سیاه و سفید درجه خاکستری آنها تقریباً شبیه به یکدیگر بوده و قابل تمیز نیستند . در این مواقع برای ایجاد کنتراست از فیلتر استفاده می کنند .

● نور

▪ درعکاسی از طبیعت نور معین برای عکسبرداری وجود ندارد اما حالتهای مختلفی وجود داردکه به آنها اشاره می کنیم .

▪ اغلب دو نور برای عکاسی در طبیعت وجود دارد:

الف) نور روزهای آفتابی

ب) نور روزهای ابری مانند مناظری که در باران، برف و مه با رنگی خاکستری گرفته می شود .

● زاویه تابش نور متفاوت می باشد:

۱) نور از روبه رو : نور که از روبه رو بتابد، سایه های پستی ها و بلندیها را از بین می برد که اصطلاحاً به آن «نورپردازی تخت» می گویند . در این حالت تصاویر دوبعدی به نظر می رسند .

۲) نور مایل : به طور کلی نور آفتابی که از زیر ابر نازک بتابد یا نور مایل مناسب ترین نوع نور بوده و به وسیله ایجاد سایه روشن ها احساس عمق و بُعد را القا می کند .

۳) ضد نور : یا اینکه منبع نور پشت موضوع باشد؛ در اینصورت جزئیات قابل دیدن نمی باشد .

● در مورد میدان وضوح :

پلانهای نزدیک باید به اندازه کافی واضح باشند، در حالی که پلانهای دور می توانند ناواضح باشند (برای ایجاد عمق و بُعد). بنابراین نباید دوربین را برای بی نهایت تنظیم کرد، چون پلانهای نزدیک خارج از میدان وضوح قرار می گیرند . در این موارد بهتر است ابتدا برای فاصله مناسب دوربین را تنظیم کنید و سپس با بستن دیافراگم، میدان وضوح لازم را به وجود آورید .

پس از مهیا کردن لوازم ضروری عکاسی و تنظیم دوربین، لازم است برای هر موضوعی از نظر هنری مطالعه و بررسی کنید . به علت اینکه در تصاویر طبیعت، عناصر زیادی در یک موضوع وجود دارد، بنابراین از لحاظ ترکیب بندی باید به موارد زیر توجه کنید :

۱) محدود کردن موضوع : پس از انتخاب موضوع اصلی عکاس باید تجزیه و تحلیل کندکه چه عناصری را در عکس وارد کند که موضوع اصلی برتری خود را حفظ کرده و در عین حال هماهنگی و نظمی ایجاد شده باشد. عکس مزبور باید «قطعه ای از طبیعت» باشد و اگر در یک منظره عناصر زیادی جلب توجه می کنند بهتر آن است که چندین عکس با توجه به عناصر مهم آن تهیه شود تا یک عکس شلوغ و بی نظم .

۲) نقطه دید مناسب : سعی کنید نقطه یا زاویه دید طوری باشد که منظره به وضوح قابل دیدن بوده و خطوط و عناصر با ارزش و مناسب با موضوع اصلی به خوبی تأثیر خود را القا کند .

۳) خط افق : معمولاً نباید خط افق در وسط تصویر باشد . مگر آنکه منظوری خاص از این عمل داشته باشیم . این اصل «قاعده کلاسیک کمپوزیسیون» نام دارد به این صورت که :

۱) پرسپکتیو پایین: به این ترتیب که خط افق در ۱/۳ تصویر واقع شود ؛ در مناظری که موضوع اصلی آسمان می باشد .

۲) پرسپکتیو بالا : به این ترتیب که خط افق در ۱/۳ بالای تصویر باشد ؛ در مناظری که زمین مورد نظر باشد .

● چند نکته :

▪ یک عدسی باز برای عکاسی طبیعت یا منظره ممکن است بهتر از یک عدسی تله فوتو عمل می کند زیرا در عدسی باز، احساس عمق و بُعد بهتر القا می شود، زیرا پلان اول یا جلوی عکس از زمینه فاصله پیدا کرده و پلانهای عقب و جلو از هم جدا می شوند، به این ترتیب تصویر عمق پیدا می کند .

▪ اگر بخواهید از یک غنچه و یا از تخمک، یا از میله پرچم داخل گلها عکس بگیرد، باید از عدسیهای Close-Up یا لنز ماکرو استفاده کنید . بهترین موقع گرفتن این نوع عکس ها در روز موقعی است که آفتاب در حال درخشندگی است ولی باید سعی شود که برای کنتراست بودن و نداشتن سایه تند از نور آفتاب که به طور مایل تابیده شده استفاده گردد .

▪ نکته دیگری که در عکسبرداری از مناظر طبیعت باید بدان کمال اهمیت را داد جسم یا شیئی است که در جلوی عکس بایستی قرار گیرد، زیرا زمینه جلوی عکس باعث می گردد که مناظر طبیعت برجسته تر و با عمق بهتر نمایان گردد . اگر همان عکس را بدون داشتن زمینه جلو عکسبرداری کنید کاملاً به بی عمقی عکس پی خواهید برد .

پس سعی کنید در موقع عکسبرداری از طبیعت شاخه درخت، شاخه گل، بوته، علف، تک درخت و بالاخره جسمی را در جلوی عکس قرار دهید و این جسم بایستی در ۱/۴ سمت راست یا چپ عکس قرار گرفته باشد و اگر در وسط عکس ثبت شود ارزش واقعی و طبیعی خود را از دست می دهد .▪ برای عکسبرداری از ریزش برف و باران در عکسهای سیاه و سفید با فیلتر قرمز دارای عکسی دراماتیک و جالب خواهید شد و برای نشان دادن رنگ سبز درختان و چمن ها استفاده از فیلتر سبز توصیه می شود .

▪ در مناظر مه و باران و گردوغبار و دود، حالت «ضدنور» یا «نیمه ضدنور» تصاویر جالبی را ایجاد

می کند.

(نیمه ضد نور : اگر منبع نور در روبه رو نباشد و به طور مایل به موضوع بتابد تصویر حاصل شده را «نیمه ضد نور» می نامند.)

● سبزی ها و درخت ها

در عکاسی سیاه و سفید برای اینکه سبزی ها و درخت ها که اکثراً در تصاویر طبیعت وجود دارند با جزئیات کامل ثبت شوند از فیلتر سبز زرد (فیلتری که سبز آن بیشتر از مقدار زرد آن می باشد) یا فیلتر سبز استفاده کنید . خصوصاً در عکاسی سیاه و سفید به علت اینکه درجات رنگ سبز در عکس به صورت درجات مختلفی از خاکستری ثبت شود استفاده از فیلتر توصیه می شود . چمن ها و شاخه های درختان با وزش باد به حرکت در می آیند . اگر بخواهید این حرکت را القا کنید می توانید از سرعت های کم مانند ۱/۳۰ ثانیه استفاده کنید، زیرا سرعت های زیاد مثل ۱/۵۰۰باعث ثابت شدن موضوع می شوند .

● زیر درختها

▪ بهترین حالت در فصل بهار یا پاییز می باشد که درختان کم برگ تر هستند . بهتر است شرایط زیر را اجرا کنید :

۱) بهترین حالت ضدنور یا حداقل نور مایل می باشد . در حالت ضد نور باید دوربین در نقطه ای قرار گیرد که نور به طور مستقیم بر عدسی نتابد .

۲) کمپوزیسیون در تصویر باید به درستی انتخاب شود . در واقع نقطه دید باید طوری باشد که درختان به تدریج کوچک و کوچکتر شوند تا بُعد را القا کنند .

۳) دوربین را برای فاصله نزدیک تنظیم کنید تا پلان اول عکس کاملاً واضح باشد .

۴) به علت ایجاد میدان وضوح بیشتر، از بسته ترین دیافراگم استفاده کنید .

● آسمـــــان

▪ یک آسمان ابری یا آسمان غروب یا طلوع می تواند موضوع زیبایی برای عکاسی باشد . مواردی که باید در عکاسی از آسمان رعایت شود به قرار زیر است :

۱) محاسبه نور بسیار با اهمیت می باشد . نور زیاد یا نور کم نتیجه مطلوب را حاصل نمی کند .

۲) بهتر است که در قسمت پایین عکس نوار باریکی از زمین دیده شود تا آسمان بیشتر جلب توجه کند (ایجاد کمپوزیسیون مناسب).

۳) در استفاده از فیلترها باید دقت کافی به عمل آید، در عکاسی سیاه و سفید :

الف) اگر بخواهید آسمان لطیف و ملایم با ابرهای سفید را اراه دهید بهتر است از فیلتر زرد یا زرد سبز استفاده کنید .

ب) اگر بخواهید آسمان تیره جلوه کند یا به سیاهی بزند می توانید از فیلتر نارنجی و قرمز استفاده کنید .

● دوردست هـــا

در بیابان و کوهستان فواصل دور به رنگ آبی روشن یا بنفش دیده می شود . این رنگ بنفش حاصل بخارات موجود در هوا می باشد که به «پرده جوی» معروف است . وجود این پرده جوی از وضوح تصاویر می کاهد . استفاده از فیلترهای رنگی نیز عملاً نتیجه مناسبی ندارد . بهترین راه عکاسی زمانی است که از لحاظ جوی اثر این «پرده جوی» کمتر می باشد ؛ مانند صبح یا عصر یک روز آفتابی یا هوای صاف پس از بارندگی، می توان با استفاده از فیلتر U.V قدرت این پدیده را کم کرد . البته قابل ذکر است ایجاد کمی ناواضحی در پلان عقب عکس، ایجاد عمق و بُعد می کند .

● دریـــا و آب ها

دریا و ساحل مجموعه ای از زیباترین مناظر طبیعت می باشند ؛ امواج دریا، امواج کف آلود ساحل، شن های ساحل، گیاهان ساحلی، قایق ها و همچنین رودخانه ها .

برای اینکه عکس های فوق حداقل و کمترین مشکل را داشته باشند بهتر است موارد زیر را به خاطر بسپارید :

۱) در کنار دریا اشعه ماورای بنفش (U.V) بسیار زیاد می باشد، بنابراین باید از فیلتر ماورای بنفش یا U.V استفاده کنید .

۲) نباید با استفاده از فیلترهای متعدد زرد و سبز که مانع نفوذ اشعه آبی هستند رنگ آب دریا را تیره تر از حد طبیعی نشان داد . در واقع باید از فیلترها به طرز صحیحی استفاده کرد.

۳) برای آنکه امواج واضح دیده شوند وبعلت تکان خوردگی محو و ناواضح نشوند بهتر است از سرعت های بالا مثل ۱/۲۵۰ یا ۱/۵۰۰ استفاده کنید، اما استفاده از سرعتهای بالاتر مثل ۱/۱۰۰۰ امواج را یخ زده ومنجمد می کنند.

۴) فاصله دوربین را برای اولین ردیف امواج تنظیم کنید .

۵) در حد امکان ضد نور عکس بگیرید به علت انعکاس شدید نور آفتاب در کنار دریا حساب های نور سنج ها به سوی پرنوری گرایش می یابند .

۶) سعی کنید کمپوزیسیون های جالبی برای تصاویر انتخاب کنید .

● کوه های بلـــــند

در کوه هایی که ارتفاع زیادی ندارند با مشکلی برخورد نمی کنید، اما در ارتفاعات بالاتر از ۲۰۰۰ متر اشعه ماورای بنفش بسیار زیاد می شود .

۱) می توانید از فیلتر U.V استفاده کنید .

۲) اگر خواستید حالت های خاص مانند آسمان خیلی تیره ایجاد کنید می توانید از فیلتر زرد و نارنجی استفاده کنید .

● برف

۱) برای عکاسی در مناظر برفی مهمترین چیزی که باید مد نظر داشت نور آفتاب می باشد . زمانی که آفتاب در پشت ابر می باشد عکاسی نیاز به مهارت و تجربه دارد . اما زمانی که نور خورشید می درخشد سایه های زیبایی از درختان و خانه ها و انسان ها روی برف ایجاد می شود . هر چه آفتاب پایین تر باشد به این معنی که نور مایل تر باشد حتی کوچکترین اشیا مانند دانه های برف یا جاپای حیوانات به طرز زیبایی مشخص خواهند بود . زیباترین تصاویر در حالت ضدنور به دست می آید .

۲) زمانی که نور خورشید می درخشد، آسمان آبی رنگ می باشد، بنابراین استفاده از فیلتر ماورای بنفش بسیار مناسب می باشد .

۳) در زمانی که سیاه و سفید عکاسی می کنید برای از بین بردن انعکاس و سایه های موجود در مناظر برفی می توانید از فیلتر زرد یا زرد سبز مناسب استفاده کنید .

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239453

vista.ir
Online Classified Service

عکسبرداری پرتره

● پرتره از آغاز اختراع عکاسی تاکنون تغییرات فراوانی پیدا کرده است. برای گرفتن يك پرتره خوب باید موارد زیر را مد نظر داشته باشید:

۱- صورت و خصوصیات صورت مدل را تجزیه و تحلیل کرده و بهترین حالت صورت را برای عکاسی درنظر بگیرید. برای این کار مدل را بررسی کنید، اول با او صحبت کرده تا بتوانید بهترین حالتی که معایب او به نظر نرسد را انتخاب کنید. به عنوان مثال اگر کسی دارای چانه چاق می‌باشد نباید سر خود را به پایین بیاورد.

۲- یکی از مهمترین وسایلی که برای عکسبرداری پرتره مورد نیاز است استفاده از عدسی‌های خاص پرتره می‌باشد که ویژگی نرمکردن تصویر را دارا می‌باشند. این ویژگی را نباید با واضح نبودن عکس به دلیل نامیزان بودن عدسی اشتباه گرفت. این عدسی‌ها خطوط چهره مثل چین و چروك را محو می‌کنند. البته لازم به توضیح است که گاهی اوقات عکاس پرتره ممکن است بخواهد به عمد، چین و چروك پوست را بیشتر هم نشان بدهد.

عدسی‌های نرمکننده قابل کنترل بوده و می‌توان شدت نرمش را کنترل کرد. این عدسی ها بیشتر در دوربین‌های قطع بزرگ قابل استفاده می‌باشند. اگر از دوربین‌های قطع کوچك استفاده می‌کنید برای اعمال این ویژگی از شیشه‌های مخصوصی استفاده کنید که مانند فیلتر بر روی عدسی بسته می‌شوند و با شکست نور نرمی را ایجاد می‌کنند. به این شیشه‌ها ((فیلتر نرمکننده)) یا پخش کننده می‌گویند.

۳- گرفتن پرتره در فاصله نزدیك باعث اعوجاج و کج‌شکلی می‌شود. لذا نباید بیشتر از ۵/۱ متر به مدل نزدیك شد. بنابراین باید از عدسی‌هایی استفاده کنید که فاصلهٔ کانونی بلندتری دارند تا بدون نزدیك‌شدن به مدل، نمای درشتی از چهره‌اش بردارید. بهترین لنز برای عکاسی پرتره، لنزی است که فاصله کانونی آن دو برابر فاصله کانونی لنز نرمال باشد. به عنوان مثال در يك دوربین ۳۵ میلیمتری، يك عدسی با فاصلهٔ کانونی ۸۵ تا ۱۳۵ میلی‌متر برای پرتره مناسب است.

۴- نوع و اندازه دوربین برای عکاسان حرفه‌ای که عکس را روتوش می‌کنند بسیار مهم است. در کادرهای کوچك مانند دوربینهای ۱۳۵ امکان روتوش نگاتیو براحتی وجود ندارد. همچنین هنگام استفاده از دوربینهای دیجیتال، هرچه رزولوشن سنسور بیشتر باشد، برای عکاسی پرتره مناسبتر است.

۵- زمینه باید متناسب با موضوع باشد.

۶- دوربین باید در جایی تعبیه شود که بتواند مناسب‌ترین زاویه‌ها را دارا باشد.

۷- فاصله طوری تنظیم شود و دیافراگم تا جایی بسته شود که نقاط اصلی موضوع که مد نظر عکاس است، در داخل میدان وضوح واقع شود.

۸- سوژه نباید تا آماده شدن عکاس تکان بخورد. در زمان‌های قدیم که حساسیت شیشه‌های عکاسی کم بود از آلاتی برای نگهداری و ثابت نگه‌داشتن موضوع استفاده می‌کردند. باید دقت کرد که سوژه با تکان‌خورد از میدان وضوح خارج نشود. در صورت استفاده از دوربین‌های انعکاسی سوژه دائماً در منظره یاب دیده می‌شود و تغییر وضوح آن مشخص است.

۹- نورسنجی از مواردی است که دقت بسیار زیادی را می‌خواهد. نور باید به قدر کافی به فیلم بتابد. اگر موضوع نمی‌تواند بی‌حرکت باشد بهتر است با دیافراگم بازتری عکس گرفت تا با سرعت عکسبرداری بالا از تکان‌خوردگی موضوع جلوگیری شود؛ مانند پرترهٔ کودکان.

۱۰- نور بی‌شك از مهمترین مسئله‌ای است که عکاس با آن روبروست.

- به‌طور کلی دو نوع نور وجود دارد.

۱- نور عمومی که همه‌جای مدل را در روشنایی لطیف قرار می‌دهد.

۲- نور اختصاصی که فقط به نقاط لازم تابانده می‌شود.

نور عمومی به تنهایی موضوع را تخت و مسطح نشان می‌دهد. بهتر است نور اختصاصی برای القای عمق و بُعد استفاده شود. می‌توان به وسیلهٔ کاغذ یا پارچهٔ سفید سایه‌ها و انعکاس‌های دلخواه را به وجود آورد. قابل ذکر است که در عکاسی سیاه و سفید تلفیق دو نور مصنوعی و نور طبیعی مانعی ندارد. اما در عکاسی رنگی به علت تأثیرات آبی و زرد موجود در این نورها باید نورسنجی بسیار دقیقی انجام شود و از یك نوع نور (مصنوعی یا طبیعی با کلوین یکسان) استفاده شود.

- نورپردازی پرتره:

۱- نور روبرو: تصویری کاملاً مسطح و بی‌عمق ایجاد می‌کند.

۲- نور مایل: برجستگی‌ها را بهتر نشان می‌دهد ولی قسمتی ازچهره در تاریکی است.

۳- نور مماس: برای برخی از حالت‌های چهره در وضع نور مایل می‌توان چنان پیش رفت تا نیمی از صورت را روشن کند و با آن مماس شود.

۴- نور پایین: از پایین به موضوع می‌تابد و حالت خاصی را به چهره می‌بخشد که بیشتر برای ایجاد جلوه های ویژه نوری کاربرد دارد. در این حالت سوژه کمی ترسناك بنظر می رسد..

- شرایط موضوع:

▪ صورت گرد یا چاغ: سوژه را نسبت به دوربین در حالت سه چهارم رخ قرار دهید، از نورپردازی کوتاه استفاده نمایید، زاویه دوربین را کمی بالا ببرید.

▪ صورت لاغر: سوژه را تمام رخ قرار دهید.

▪ صورت پرچین: از نورپردازی مات و روبرو استفاده نمایید.

▪ صورت لك‌دار یا با اثر سوختگی: نواحی دارای مشکل را در سایه قرار دهید یا موقعیت سوژه را طوری قرار دهید که مشکل در عکس دیده نشود.

▪ بینی بزرگ: کمی چانه را بالا ببرید، لنز دوربین را در راستای بینی قرار دهید.

▪ بینی کوچك: لنز دوربین را نسبت به بینی با زاویه نگه دارید.

▪ فك مستطیلی: از حالت سه چهارم رخ استفاده کنید، زاویه دوربین را بالاتر ببرید.

▪ غبغب: گردن را بكشيد، سر سوژه را به طرف دوربين كج كنيد.

▪ چشم‌های غير هم اندازه: چشم بزرگتر را نزديك به دوربين و چشم ديگر را در سايه قرار دهيد.

▪ چشم‌های گودافتاده: نور را روبروی چشم‌ها بتابانيد.

▪ پلك‌زدن: عكس را بلافاصله بعد از يك پلك‌زدن بگيريد.

▪ گوش بزرگ: موقعيت سوژه سه چهارم رخ، فقط يك گوش را نشان دهيد. گوش ديگر را در سايه قرار دهيد، با عينكی با فريم خالی عكس بگيريد، عينك را در موقعيت دور از نورها قرار دهيد، ارتفاع نور را زياد كرده و يا از بازتاب سقف استفاده نماييد.

▪ موی تيره: بررسی كنيد كه پس‌زمينه در موها محو نمی‌شود، از نور جداگانه مخصوص موها استفاده كنيد تا موها برق بزند.

▪ موقعيت مردان: بالای سر را به طرف شانه دورتر متمايل كنيد.

▪ موقعيت زنان: بالای سر را به طرف شانه نزديك‌تر متمايل نماييد.(البته برای زنان از هر دوی اين موقعيت‌ها می‌توان استفاده نمود.)

● در مورد دستها:

▪ هيچگاه نواحی صاف دست را نشان ندهيد، لبه‌های انگشتان را نشان دهيد.

▪ انگشتان نبايد در مقابل لنز قرار گيرند.

▪ انگشتان را در تمام مفاصل كمی خم كنيد.

▪ دست مردان بهتر است بسته‌تر و دست زنان بازتر باشد.

▪ انگشتان را در هم نپيچيد.

▪ سر را در حالت تكيه داده به مشت قرار ندهيد.

● گرفتن عكس گروهی:

▪ به عنوان يك قاعدهٔ كلی، در عكس بايد طيف يكنواختی در گروه ديده شود، هم از لحاظ شرايط فيزيكی گروه و هم شرايط بصری.

▪ تمام افراد گروه بهتر است دارای طيف يكنواختی از رنگها باشند، طيف گرم يا سرد.

▪ افرادی كه رنگهای روشن و درخشان پوشيده‌اند بايد در ميانه گروه قرار گيرند.

▪ مردان را كمی بلندتر از زنان قرار دهيد.

▪ ارتفاع قدها را به صورت منظم و به ترتيب تنظيم كنيد.

▪ يكبار افراد گروه را بر اساس ارتباطشان با يكديگر قرار داده و بار ديگر مردان را در يك سمت و زنان را در سمت ديگر كادر قرار دهيد.

▪ استقرار باز به عكسی می‌گويند كه بين افراد فاصلهٔ فيزيكی يا بصر باشد. استقرار بسته به عكسی گفته می‌شود كه بعضی از قسمت افراد در عكس روی هم بيفتد و فاصلهٔ بصری بين آنها نباشد. با تركيب استقرار باز و بسته در گروههای بزرگ می‌توان عكسهای جالبی گرفت.

● ژست مخصوص زوجها

▪ ژست روبه‌روی هم: افراد روبروی هم قرار می‌گيرند يا همديگر را لمس می‌كنند.

▪ ژست رو به دوربين: در اين حالت دو نفر به صورت پشت سر هم با زاويه‌ای رو به دوربين به صورتی كه جلوی بدنشان ديده شود می‌ايستند و به روبرو نگاه می‌كنند.

▪ برای ايجاد صميمت فاصله بين سرها را كم كنيد.

▪ فضای اطراف زوجها را در كادر، زياد بگيريد.

● پيشنهاداتی برای نورپردازی

▪ حالت تصوير را با نورپردازی هماهنگ نمائيد.

▪ نورپردازی بالا (High key): القای شادی. در این حالت اکثر قسمتهای تصویر و سوژه روشن است.

▪ نورپردازی کم (Low key): القای غم و حالت درام. در این حالت کنتراست نورپردازی بالا می باشد.

● نورپردازی Lowkey

▪ مثالی برای نحوهٔ نورپردازی بالا :

▪ میزان نور اصلی و نورپرکننده را به هم نزدیك کنید (نسبت ۱:۱ یا حداکثر ۱:۲

▪ لباس روشن، زمینهٔ روشن.

▪ بدون سایه.

▪ نور را بر اساس مرکز زمینه تنظیم کرده و نور زمینه را یك گام بالاتر از نور اصلی قرار دهید.

▪ سوژه باید در میانه راه بین زمینه تا دوربین قرار گیرد.

▪ نور اصلی باید از دو منبع چتری با قدرت مساوی و در حالت ترکیبی باشد.

● با توجه به مطالب گفته شده:

الف- اگر از یك لامپ استفاده کنید جزییات چهره مشخص می‌باشد و با کمك صفحات منعکس‌کننده یا نور یك پنجره می‌توان سایه‌های شدید را ملایم کرد.

ب- در پرتره با دو لامپ در صورتی که از یك صفحه منعکس‌کننده استفاده کنید می‌توانید تصویری با عمق و برجستگی ایجاد کنید. مهم ایجاد تعادل بین این دو نور می‌باشد. نباید نورها با هم مساوی باشند بلکه یکی بر دیگری برتری داشته باشد.

ج- در پرتره با سه لامپ، یك نور را نور اصلی، یك نور را نور پر کننده و نور سوم را از بالا برای کتفها و مو قرار دهید.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239469

vista.ir
Online Classified Service

عکسبرداری نجومی ۱۰۱

هرگز پس از تاریک شدن هوا، دوربین عکاسی را کنار نگذارید! دنیا منتظر تصویرهای زیبای شماست.

دوربین‌های ما در طول روز، زمانی‌که نور خورشید به اندازه کافی اشیاء پیرامون ما را روشن می‌کند، کارآئی بیشتری دارند. به‌طور معمول در هنگام عکسبرداری در طول شب، نور فلاش یا نورها و چراغ‌های خیابانی را ضمیمه کار می‌کنیم تا سوژه موردنظر به‌حد کافی روشن شود. آیا تاکنون به آسمان

تاریک بالای سرتان فکر کرده‌اید؟ به‌نظر سوژه‌های جالبی برای عکسبرداری در شب دارد... اما هدف در اینجا چیز دیگری است. در هنگام عکسبرداری از آسمان تاریک شب، تنها دنیای ناشناخته پیش روی شما قرار نمی‌گیرد، بلکه فرصت عکسبرداری از جهان هستی را هم خواهید داشت.

به رویه عکسبرداری از هر آنچه که روی زمین نیست و در فضا قرار دارد، عکسبرداری نجومی می‌گویند. برخی با شنیدن نام عکسبرداری نجومی به یاد عکس‌های گرفته شده از تلسکوپ فضائی هابل می‌افتند، اما اشتباه نکنید. شما برای عکسبرداری نجومی به میلیاردها دلار پول یا شاتل فضائی نیاز ندارید. در این مقاله سعی می‌کنیم عکسبرداری نجومی با همان امکانات و تجهیزات متداول در عرصه عکاسی را بیاموزیم.

نخستین نکته‌ای که در عکسبرداری نجومی نباید فراموش کنید این است که زمین هر روز یک‌بار حول محور خود می‌چرخد. به‌طور حتم چنین واقعیتی را می‌دانستید، اما دلیل مطرح شدن چنین نکته‌ای در عکسبرداری نجومی این است که به خاطر بسپارید از سوژه‌های ثابت و ساکن عکس نمی‌گیرید. ماه و سیارات دیگر هم حرکت خاص خود را دارند که باعث پیچیده شدن این مسئله می‌شود. از آنجا که نور سوژه‌های موردنظر عکسبرداری نجومی کم‌تر از نور سوژه‌هائی است که زیر نور خورشید قرار می‌گیرند، باید از مدت زمان نمایش بیشتری استفاده کنیم تا نور کافی برای عکسبرداری داشته باشیم. حرکت دائمی آنها را هرگز فراموش نکنید. تنها دو راه حل برای چنین حرکت پایداری وجود دارد یا آن را انکار کنید یا به جبران آن بپردازید.

▪ عکسبرداری نجومی در موقعیتی ثابت

اجازه دهید ببینیم پس از انکار حرکت زمین چه باید کرد. در این‌گونه عکسبرداری تنها به یک دوربین با توانائی نمایش طولانی‌مدت نیاز دارید (”B“ یا تنظیمات Bulb، یا تنظیمات نمایشی از سی‌ثانیه تا چند ساعت) که تصویرهای ”ستاره‌های دنباله‌دار“ از آن جمله‌اند.

زمین با ۲/۱ درجه در دقیقه حول محور خود می‌چرخد، بنابراین ستارگان هم با همان درجه بالای سر ما تغییر مکان می‌دهند. اگر دوربین را روی سه‌پایه‌ای ثابت تنظیم کنیم، شاتر را باز کنیم و به زمین اجازه چرخیدن بدهیم، تصویری به‌دست می‌آید که ستارگان را به شکل نوارها یا دنباله‌های در حال حرکت در آسمان نشان می‌دهد. با کمی دقت متوجه خواهید شد که در مرکز تصویر تقریباً هیچ دنباله‌ای از ستاره‌ها دیده نمی‌شود، اما با فاصله گرفتن از مرکز تصویر متوجه حضور دنباله ستاره‌ها خواهید شد. دلیل این مطلب نیز بسیار ساده است: دوربین درست در مرکز محور چرخشی زمین: ستاره قطبی یا ستاره شمالی، تنظیم شده است. از آنجائی‌که این بخش، مرکز چرخشی زمین است، شاهد کمترین حرکت ظاهری در کنار این محور خواهید بود. هر چه از این قسمت فاصله بگیرید، ستاره‌ها بیشتر در یک خط قرار می‌گیرند تا در نهایت به ”خط استوا“ (در آسمان در زاویه نود درجه از ستاره شمالی قرار دارد)، جائی‌که دنباله‌ها طولانی‌تر و صاف‌تر نشان داده می‌شوند، می‌رسند.

● چگونه از دنباله ستاره‌ها تصویربرداری کنیم؟

▪ از یک سه‌پایه محکم بهره بگیرید. آن را در جائی محکم کنید و به یاد داشته باشید که هر حرکت سه‌پایه به ”مواج شدن“ دنباله ستاره‌ها منجر می‌شود.

▪ برای کسب نتایج بهتر از لنزی که زاویه واید مناسب دارد، استفاده کنید. برای شروع لنز ۳۵ میلی‌متری معادل فاصله کانونی ۲۰-۵۰ میلی‌متری کفایت می‌کند.

▪ فیلمی با سرعت متوسط یا ایزوی دوربین دیجیتالی بین چهارصد تا هشتصد را انتخاب کنید. با این‌که چنین فیلمی می‌تواند حتی از ستاره‌های خیلی تاریک هم عکس بگیرید، اما نباید اغتشاش تصویر یا رگه‌هایش زیاد باشد.

▪ اندازه دیافراگم مدیومی را از f/۵,۶ تا f/۱۱ تنظیم کنید. تنظیمات گوناگون دهانه هیچ تغییری در مقدار روشنائی ستاره‌ها ایجاد نخواهد کرد، اما دهانه‌های کوچک‌تر مقدار روشنائی و درخشش آسمان را از روشنائی شهرها یا هر منبع نوری دیگری کم می‌کند.

▪ تا حد ممکن در نقطه‌ای تاریک و دور از چراغ‌ها و روشنائی‌های درون شهر مستقر شوید. سوژه‌ای جذاب را برای پیش‌زمینه انتخاب کنید (مثل

درخت‌هائی که در بخش بالا می‌بینید) تا هم تصویر زیباتر شود و هم تا حدودی چرخش ظاهری آسمان در جهت خلاف زمین نشان داده شود.

▪ در دوربین از باتری‌های نو یا تازه شارژ شده، بهره بگیرید. باز نگه‌داشتن طولانی‌مدت شاتر، عمر باتری‌ها را به سرعت به پایان می‌رساند! اگر دوربین‌تان آداپتور جریان مستقیم است، می‌توانید از منبع الکتریکی ماشین استفاده کنید.

▪ از کابل یا کنترل از راه دور کمک بگیرید. فوکوس دستی را تنظیم کنید، فوکوس را در بیکران و شاتر دوربین را باز کنید و تا زمانی‌که می‌توانید آن را باز نگه‌دارید. نمایش‌های طولانی‌تر به‌معنای دنباله طولانی‌تری از ستاره است که نور بیشتری از آسمان را هم در بر می‌گیرد.

تصویر دنباله ستاره‌ها تماشائی‌اند، اما با توجه به حرکت ستاره‌ها، شاید کمی مجازی و آبستره به‌نظر بیایند. اما اگر بخواهید تصویرهای دریافتی شما به‌طور کامل همان شکلی باشند که ستاره‌ها را می‌بینید، چطور؟

همان‌گونه که گفته شد، ستاره‌ها تقریباً با زاویه ۱/۲ درجه در دقیقه در آسمان حرکت می‌کنند. اگر از لنزی که زاویه واید دارد کمک بگیرید، می‌توانید برای مدت کوتاهی پیش از آنکه حرکت در تصویر قابل رؤیت شود، شاتر را باز نگه‌دارید. ستاره‌ها همچنان حالت دنباله‌دار بودن را در تصویر به نمایش می‌گذارند، اما آنقدر کوچک هستند که نمی‌توان آنها را از نقاط کوچک واحد دیگر تشخیص داد. در تصویر بالا، از لنز چهارده میلی‌متری استفاده کرده (زمینه دید ۱۰۴ درجه افقی و ۸۱ درجه عمودی) و برای سی‌ثانیه نمایش داده شده است. در آن زمان، ستاره‌ها کمتر از ۱/۴ درجه حرکت کرده و زمینه دیدی کم‌تر از یک‌هزار و چهار صدم افقی داشتند. در تصویری که اندازه‌های کاملی دارد نیز متوجه دنباله‌های کوچک، اما واضحی خواهد شد. این نوع تصویر، آسمان را همان‌گونه که با چشم می‌بینید، نشان می‌دهد. تنها ستاره‌های روشن‌تر واضح‌تر دیده می‌شوند. اما همان‌گونه که در تصویر مشهود است، می‌توانید صورت فلکی جبار، ستاره خوشه پروین و صورت‌های فلکی دیگر را ببینید.

شگردهائی برای عکسبرداری از ستاره‌ها در مکانی ثابت و بدون دنباله از یک لنز با زاویه واید بهره بگیرید. هر چه لنز شما وایدتر باشد، بهتر است. در فاصله کنونی ۲۸ میلی‌متر می‌توانید نمایشی به مدت بیست ثانیه را بدون دنباله‌ای خاص داشته باشید. در پنجاه میلی‌متر، تنها به مدت ده ثانیه نمایش خواهید داشت که برای ضبط و دریافت تصویر روشن‌ترین ستاره کافی است. در چهارده میلی‌متر، می‌توانید به مدت سی تا چهل‌ثانیه عکاسی کنید. در این حالت می‌توان ستاره‌های کم‌نورتر، اما باشکوه‌تر را هم ضبط کرد.

▪ در کنار تصویرهای که دنباله ستاره‌ها را به تصویر می‌کشند، به فکر سوژه‌ای برای پیش‌زمینه هم باشید! تصویری که در بالا می‌بینید، در شب و هنگامی که ماه تقریباً کامل بود و از مشرق طلوع می‌کرد، گرفته شده است. در این عکس دوربین در سمت مغرب، جائی‌که دورترین فاصله را از ماه داشت، نصب شده بود. ماه همه پیش‌زمینه را بدون آنکه روی آسمان تأثیر بگذارد، روشن کرده بود.

▪ از همین قانون برای عکاسی از دنباله ستاره‌ها، با کمک یک سه‌پایه محکم، ایزوی چهارصد تا هشتصد و f/۵,۶ تا f/۸ استفاده شد.

● حرکت برای برقراری تطابق با آسمان

تا بدین لحظه از همان امکانات و توانمندی‌های خود در کنار سه‌پایه‌های ثابت بهره بردیم و در حالی‌که دوربین ثابت و آسمان در حال گردش بود عکس گرفتیم. عکسبرداری به این روش با محدودیت‌های خاص خود همراه است. زیباترین و جذاب‌ترین سوژه‌های آسمانی، تاریک و تیره هستند. بدین‌ترتیب برای عکسبرداری از آنها به زمان نمایش بیشتری نیاز خواهیم داشت، البته زمان نمایش بیشتر به‌معنای ظهور دنباله ستاره‌ها در تصویرها نیز هست.

اگر دوربین را روی چیزی نصب کنیم که بتواند چرخش زمین را جبران کند، می‌توانیم زمان نمایش بیشتری را بدون ایجاد دنباله ستاره‌ها داشته باشیم. اگر تجهیزاتی داشتیم که تنها حول یک محور می‌چرخید (درست مانند زمین)، با هماهنگ‌کردن محور چرخشی دستگاه و محور چرخشی زمین و سپس چرخش در خلاف جهت و هم سرعت با سرعت زمین (تقریباً ۲/۱ درجه در دقیقه) در صورتی‌که دوربین در همان نقطه نسبت به آسمن و محور چرخشی زمین ثابت نگه‌داشته شده باشد، می‌توانیم تصویرهای بدون دنباله‌ای را از ستارگان بگیریم.

البته شاید چنین کاری کمی پیچیده به‌نظر بیاید. چگونه چنین دستگاهی بسازیم؟ جالب است که بدانید ساخت چنین دستگاهی خیلی بسیار است، تنها به چند تخته، یک چرخاندن لولا و چند پیچ نیاز دارید.

این دستگاه که آن را "حامل" می‌نامیم در واقع دو قطعه چوب است که دو طرف یک لولا نصب می‌شود. در انتهای تخته‌ها و درست در نقطه مقابل لولا، پیچ را درون شیار مهره‌ها به تخته پائینی بگذارید تا پس از چرخاندن آن تخته بالائی را فشار دهد. با بهره‌گیری از یک فرمول ساده، می‌توانید تعداد چرخش‌ها را در دقیقه حساب کنید تا در نهایت تطابق با سرعت چرخش زمین ایجاد شود. لولا را در یک خط (محور چرخش "حامل") با ستاره شمالی (محور چرخش زمین) بگذارید. بدین ترتیب می‌توانید فاصله زمان‌های بیشتری را برای درگیری با چگونگی حرکت ستاره‌ها به خرج دهید. با نصب "حامل" می‌توانید از فاصله‌های کانونی بزرگ‌تر (تا حدود ۱۳۵ میلی‌متر) و زمان‌های نمایشی تا پانزده دقیقه، بدون ایجاد دنباله‌ای از ستاره‌ها بهره‌مند شوید. همه این امکانات و تجهیزات با صرفه هزینه‌ای بسیار جزئی فراهم می‌شوند.

طراحی‌های گوناگونی از "حامل" در بازار عرضه می‌شود و از نمونه ساده و ارزان گرفته تا نسخه دولوکس با امکان بهره‌گیری از موتورهای باتری‌دار (برای اینکه با دستی چرخاندن دستگاه احساس خستگی نکنید). مرحله بعدی نصب "تراکینگ" از یک "حامل"، German Equatorial Mount است. یک GEM در ساده‌ترین حالت ممکن، کلاهک سه‌پایه را تشکیل می‌دهد و دارای دو محور است که هر یک در زاویه نود درجه از یکدیگر می‌چرخند. زمانی‌که این دستگاه بر محور اصلی هم‌ردیف قطب آسمانی زمین قرار گیرد، می‌تواند چرخش زمین را خنثی کند. محور چرخشی دیگر نیز این امکان را فراهم می‌آورد تا دوربین تلسکوپ را در هر مکانی نسبت به آسمان نصب کنید، در حالی‌که هنوز محور چرخش اول هم‌ردیف با زمین قرار گرفته است. اندازه، کیفیت و حتی بهای آنها با یکدیگر فرق دارند. یک نصب با کیفیت، با موتور خوب که از دوربین و لنزهای کوچک پشتیبانی کند، تقریباً دویست هزار تومان قیمت دارد، در حالی‌که نصب باکیفیت‌تر که از لنزهای بزرگ‌تر و حتی تلسکوپ‌ها هم پشتیبانی کند بین یک تا ده‌میلیون تومان هزینه‌بردار است.

با کمک این ابزار می‌توانید از فواصل کانونی بزرگ‌تر برای بزرگ‌نمائی کهکشان‌ها، خوشه‌ها و دسته‌های ستارگان و همچنین توده‌های بزرگ گاز بین فاصله‌های ستارگان راه شیری کمک بگیرید. تصویری که در سمت چپ می‌بینید، دو تلسکوپ نصب شده در گستره متوسط (هم از لحاظ قیمت و هم از لحاظ توانمندی) GEM با دوربینی که در ۵۴۰ میلی‌متری تلسکوپ FL نصب شده است را نشان می‌دهد. چرا دو تلسکوپ؟ از آنکه از فاصله‌های کانونی بزرگ‌تر از ۲۵۰ میلی‌متر استفاده می‌کنید، باید در حد توان آسمان را با وضوح بیشتری تراک‌بندی کنید. حتی اگر تراکینگ به اندازه یک‌دهم درجه خطا داشته باشد، با ایجاد رگه‌های دراز و کشیده و نقاط پررنگ نور، همه تصویر خراب می‌شود. از آنجائی‌که تقریباً در کنار همهٔ GEMهای گران‌قیمت، دنده‌های مکانیکی هم ارائه می‌شود، کار ناقص ماشین‌ها در نهایت دنده‌ها را از حالت مناسب و منظم درآورده و تراکینگ را خراب می‌کند. برای این‌که تصویر خوبی داشته باشید، باید تراکینگ‌های خراب را ترمیم کنید. به این بخش از کار "هدایت" می‌گویند. "هدایت" یک نمایش مستلزم نگاه‌کردن از درون لنزی به‌غیر از تلسکوپ یا لنزی که عکس را با آن گرفته‌ایم است. از عدسی تلسکوپ به همراه Crosshairs که در درونش جاسازی شده است، استفاده می‌کنیم... پس از قراردادن درست در Crosshair و شروع نمایش، به کمک میدان هدایتی به آن نگاه می‌کنیم. پس از آنکه خطاهای مکانیکی ستاره را از مرکز Crosshair بیرون کشیدیم، کنترل‌های درایو نصب می‌توانند آن را دوباره به مرکز مرده تصویر برگردانند. در طول دوران نمایش با نگه‌داشتن ستاره راهنما روی Crosshair، خطاهای تراکینگ به کمترین مقدار خود می‌رسد. همچنین نمایش‌های طولانی‌مدت (تا چند ساعت) هم واضح‌تر و دقیق‌تر می‌شوند. این بخش از کار کمی خسته‌کننده و ملال‌آور است.، زیرا باید چشم خود را به میدان هدایتی بچسبانید تا شاهد نمایش کامل باشید. تنها کمی تأخیر در بخش تصحیح، تصویر شما را خراب می‌کند.

پاسخ فن‌آوری به هدایت دستی چیز دیگری است، دوربین راهنمای سی‌سی‌دی. دوربین‌های راهنمای تبلیغاتی بسیاری در بازار موجودند، اما حتی دوربین‌های دیجیتالی ارزان‌قیمت وب هم می‌توانند نقش دوربین راهنما را ایفا کنند.

دوربین را به کامپیوتر وصل کنید تا نمایش اولیه را گرفته و مکان پیکسل ستاره راهنما (که خودتان انتخاب کرده‌اید) مشخص شود. پس از این مرحله، شاتر روی دوربین تصویرساز باز شده و بخش هدایتی کار خود را از کامپیوتر شروع می‌کند. هر چند ثانیه یک‌بار، دوربین تصویر جدیدی گرفته و دوباره مکان پیکسل ستاره راهنما را مشخص می‌کند و اگر نسبت به مکان اصلی جابه‌جا شده باشد، کامپیوتر سیگنال‌هائی به بخش مرکزی ارسال می‌کند تا آن را به مکان اصلی خود برگرداند. این‌کار درست به‌همان شیوه دستی شما انجام می‌شود. کار با "هدایت خودکار" راحت‌تر و

ساده‌تر از هدایت دستی است، بدین ترتیب دیگر نیازی نیست که عکاسی ساعت‌های طولانی پشت میدان هدایتی بنشیند.
با نصب یک GEM با کیفیت، حتی فاصله‌های کانونی کوچک هم می‌توانند "کلوزآپی" از اشیاء آسمانی را ارائه کنند. تصویری که در اینجا می‌بینید، با یک تلسکوپ ۵۴۰ میلی‌متری از Andromeda Galaxy گرفته شده است. در حالی‌که Andromeda (معروف به M۳۱) یکی از روشن‌ترین کهکشان‌هائی است که از زمین دیده می‌شود و با وجود استانداردهای عکاسی امروز باز هم تیره و تاریک دیده می‌شود. برای ساخت چنین تصویری به دوازده ساعت زمان نمایش نیاز خواهید داشت! زمانی‌که کار با فاصله‌های کانونی بزرگ‌تر را شروع کنید، همه اشیاء آسمانی هدف شما خواهند بود، اما فاصله‌های کانونی بزرگ‌تر، در حالی‌که موجب بزرگ‌سازی اشیاء آسمانی کوچک می‌شوند، اشتباه‌های تراکینگ را هم افزایش داده و ساخت تصویر خوب و زیبا را دشوارتر و سخت‌تر از پیش می‌کنند. نمایش‌های طولانی‌مدت (چند ساعته) آسمان با اشیاء کوچک و تاریک در فاصله‌های کانونی بزرگ به سرمایه‌گذاری بیشتر روی نصب GEM با کیفیت (که خیلی گران است!)، روش‌های تراکینگ پیشرفته و تجهیزات و تمرین بسیاری نیاز دارد. جزئیات این نوع کار، فراتر از حدود و اندازه این مقاله است. اگر کار را با دنباله‌ای از ستاره‌ها یا ساخت و نصب Barn Door شروع کنید، بدون سرمایه‌گذاری روی تجهیزات می‌توانید تصویرهای زیبائی از آسمان شب بگیرید، اما هوشیار باشید ـ عکسبرداری نجومی اعتیادآور است! زمانی‌که توانستید عکس‌های زیبائی از آسمان شب بگیرید، بدون شک به پیشرفت در مراحل بعدی فکر خواهید کرد که مستلزم صرف زمان و پول است.

- ماه

در آسمان سیاه شب، هدفی زیبا وجود دارد که تا بدین لحظه در مورد آن صحبت نکرده‌ایم، در حالی‌که یکی از ساده‌ترین سوژه‌های موجود به حساب می‌آید. با وجود این‌که ماه در آسمان تقریباً هم سرعت ستارگان دیگر حرکت می‌کند، اما به نسبت خیلی روشن‌تر است، روشنائی به اندازه صحنه نور روز روی زمین. از آنجائی‌که این سوژه بسیار روشن است، به مدت زمان‌های طولانی نمایش (درست به اندازه ستاره‌ها و کهکشان‌ها) نیازی ندارد. بدین ترتیب ماه می‌تواند یکی از بهترین سوژه‌های عکسبرداری باشد. عکسبرداری از ماه به فاصله کانونی لنز به‌کار گرفته شده بستگی دارد. روی فیلم ۳۵ میلی‌متری یا دوربین‌های دیجیتالی با فریم کامل، فاصله کانونی تقریبی دوهزار میلی‌متری برای پر کردن فریم با ماه مساعد است. DSLRهای APS-C برای ارائه نتیجه‌ای مشابه به ۱۲۰۰ میلی‌متر نیاز دارند. البته عکاسی با فاصله‌های کانونی کوچک‌تر هم می‌تواند نتایج قابل قبولی ارائه کند، اما هر چه که به فریم کامل نزدیک‌تر باشید، نتایج بهتری به‌دست خواهید آورد.
پیداکردن ارزش‌های نمایشی مناسب برای ماه کار چندان سختی نیست. کافی است براساس قانون (قاعده) "آفتابی ۱۶" کار کنید. در f/۱۶ از سرعت شاتری بهره‌مند شوید که نسبت به فیلم یا ارزش ایزوی حس‌گرتان حالتی دو طرفه داشته باشد. در ایزوی دویست هم از یک دویستم ثانیه در f/۱۶ سرعت شاتر را کم یا زیاد کنید. پس از بهره‌گیری از یک سه‌پایه محکم، تابع قفل آینه دوربین (اگر دارد) را به راه انداخته و از کابل یا کنترل از راه دور کمک بگیرید. فوکوس را روی بی‌کران انجام دهید. چه بهتر آنکه از حالت‌های نمایش خودکار دوربین استفاده نکنید؛ بیشتر فاصله‌های نمایش دوربین، محیط اطراف ماه را به‌طور کامل سیاه‌رنگ می‌کنند. زمان نمایش را هم افزایش دهید تا نمایش ماه دقیق‌تر و بهتر صورت گیرد.

اگر هدف از عکسبرداری، ثبت تصویری است که در آن، ماه تمام فریم را پر کرده و همه جزئیاتش معلوم باشد، بهترین زمان، هنگامی است که ماه کامل نیست، چرا که خورشید روی تمام ماه نور می‌تاباند. کافی است با فلاش روشن دوربین کار کنید. نورپردازی مستقیم بسیار یکنواخت، خسته‌کننده و تقریباً صاف و هموار است و با این روش جزئیاتی که در بخش‌های سایه‌دار ماه واقع شده باشند، نمایان نخواهند شد. سعی کنید از ماه یک‌چهارم یا سه‌چهارم عکس بیندازید. در این مواقع، خورشید از کناره‌ها به آن می‌تابد، سطوح کم‌رنگ ماه را به تصویر کشیده و سایه‌های زیبائی ایجاد می‌کند. اگر ماه روی سطح افق قرار گرفته یا خیلی پائین است هم بهتر است عکس نگیرید.
قرار دادن ماه در شات‌های منظره‌ای برای تأثیرگذاری هر چه بیشتر و مهیج نشان دادن عکس، از دیگر روش‌های عکسبرداری است. شما می‌توانید از فاصله‌های کوچک‌تر شات‌هائی که جزئیاتشان در فریم‌های کامل نشان داده می‌شود، کمک بگیرید. اما سعی کنید تا جائی‌که امکان دارد در

کناره بزرگ‌تر و طولانی‌تر (صد میلی‌متر یا بالاتر) تمرکز کنید. در غیر این‌صورت تصویر ماه بسیار کوچک دیده می‌شود. با کمی احتیاط از همان راهنمای نمایش "آفتابی ۶۱" استفاده کنید: زمانی‌که ماه نزدیک خط افق می‌ایستد، لایه ضخیم جو که توسط آن به ماه نگاه می‌کنید، باعث تیره و تاریک شدن هر چه بیشتر تصویر می‌شود. شایان ذکر است که این مسئله گاهی باعث زیباتر و مهیج‌تر شدن تصویر می‌گردد. در حالی‌که به خط افق نزدیک می‌شوید، با دو درجه نمایش بیشتر نسبت به زمانی‌که در آسمان قرار گرفته کار را شروع کرده و اگر می‌توانید نمایش خود را کادربندی کنید. برای تصویر طلوع ماهی که در بالا می‌بینید، از سه درجه (ایست) بیشتر از راهنمای "آفتابی ۱۶" استفاده شده است. درست در همان زمانی که خورشید در غرب غروب می‌کند، ماه کامل از شرق طلوع می‌کند. هلال ماه درست پیش از طلوع خورشید در شرق غروب می‌کند. شاید برقراری تعادل میان نمایش‌هائی با نور روز و هوای گرگ‌ومیش کمی دشوار به‌نظر بیاید، اما زمان طلوع و غروب خورشید بهترین زمان عکاسی است. تنها حواستان را جمع کنید تا زمان نمایش از حد موردنظر طولانی‌تر نشود، در این حالت چیزی به‌جزء یک حباب سفید بدون جزئیات نخواهید داشت.

هرگز پس از تاریک‌شدن هوا، دوربین عکاسی را کنار نگذارید. از خانه بیرون رفته و عکس بگیرید! دنیا منتظر تصویرهای زیبای شماست.

- منابع و پیوست‌ها

برای این که در هنر عکسبرداری سوژه‌های شبانگاهی موفق باشید، باید آسمان تاریک شب را بشناسید. زمان و مکان طلوع و غروب خورشید و ماه، صورت‌های فلکی گوناگون و زمان حضور آنها در آسمان و اطلاعات این‌چنینی به شما کمک بسیاری می‌کنند.

منبع : نشریه تخصصی هنر و رایانه

http://vista.ir/?view=article&id=294201

vista.ir
Online Classified Service

عکس‌ها از مد نمی‌افتند

استورم تورگرسوناستورم تورگرسون به خاطر عکس‌ها و کارهای (کارهای گرافیکی و فیلم سازی) خلاقانه‌یی که برای گروه‌های موسیقی مختلف بخصوص پینك فلوید انجام داده معروف است، استورم تورگرسون (۱) را چگونه توصیف می‌کنید؟ بهتر است با توصیفات خودش شروع کنیم که در یکی از کتابهایی که در مورد آثارش چاپ شده آمده است.

وقتی از من پرسیده می‌شود که من چه کاره هستم، من پاسخ مردم را به شکل‌های مختلفی می‌دهم، من برای مجستی کاستوم (۲) یك عکاس هستم، برای نشریات موسیقی یك گرافیست، برای اهل سینما یك کارگردان، برای مادرم یك هنرمند. طرفداران واقعی من می‌دانند من یك

تصویرسازم که ایده‌های مختلفی در سر دارم و به کمك دیگران این ایده‌ها را به هنرهای بصری ملموس تبدیل می‌کنم که یا عکس است یا فیلم.

به محض اینکه خودم را به استورم معرفی کردم، باران سوالاتش بر سرم فرو ریخت. چرا می‌خواهی با من مصاحبه کنی؟ بعد از توضیح اینکه دی.پی.آر.پی یك وب سایت است که بسیاری از گروه‌های موزیکی که وی با آنها کار کرده را معرفی می‌کند و به علاوه من شخصا از طرفداران کارهای او هستم. بعد از ادای این توضیحات بود که استورم اجازه مصاحبه را داد.

چارلی: در وهله اول دلیل برگزاری نمایشگاه مرور آثار شما چیست؟

استورم: در واقع این یك نمایشگاه مروری آثارم نیست. نمایشگاه آثار مروری یك هنرمند ترجیحا باید بزرگتر باشد، کارهای بیشتر، جزئیات بیشتر. راستی چرا از نظر شما این یك نمایشگاه مروری آثار است؟ به این علت که من سالهای زیادی است که کار می‌کنم؟

در واقع یك شو درمورد تصاویراست نه یك نمایشگاه گرافیکی، بیشتر کارهایی که ما انجام دادیم در مورد گرافیك بوده است و این شو مربوط به عکس‌ها است. حتما می‌پرسید که دلیل این کار چه چیز بوده؟ در واقع بخاطر اینکه ما خودخواه هستیم، هنرمند دوست دارد که پز بدهد و از طرف دیگراین نمایشگاه این امکان را فراهم می‌کند که این تصاویر در سایزهای حقیقی و اصلی خود به نمایش گذاشته شوند.

انگیزه ساخت اثر از کجا می‌آید؟ آیا طرح و ایده به شما داده می‌شود یا به منظور الهام گرفتن به خود موسیقی گوش می‌دهید؟

سعی ما براین است که موسیقی را نمایش دهیم، بنابراین در جهت ارائه و نمایش موسیقی می‌توانم بگویم در اغلب اوقات این ایده از خود موسیقی می‌آید، همچنین این ایده می‌تواند از عنوان اثر، موزیك متن و ترانه‌ها هم بیاید. گاهی اوقات هم از گفت‌وگویی که با اعضای گروه دارم ایده می‌گیرم. اگر شما یك نمونه خاص را نام ببرید می‌توانم برای شما دقیقا بگویم که این پروسه چگونه است.

خب آنچه برای من جالب است استامپ ۴۴۲ است که دارای یك موسیقی بسیار متفاوت است.

استورم سوال مرا بدین صورت تصحیح می‌کند و ادامه می‌دهد:

این طور نیست. من با گروه‌های هوی متال زیادی کار کرده ام.حتی با بلك سبت هم کار کرده ام. رین بو، یوفو، آدیو اسلیو بروس دیکینسون دیگر گروهای هوی متالی بود که من با آنها کار کرده‌ام. همچنین همکاری‌های بسیاری هم با گروه‌های‌هارد راك کرده‌ام. آنتراکس در واقع با متال جور است ولی بسیار برای کار کردن عالی است و همیشه ایده‌های جالبی را به من سیخونك می‌زنند! من تا به حال این گروه را ندیده ام و ممکن است که خود این گروه هم بدانند که همیشه به من ایده می‌دهند و فکر کنم که آنها هم از این ایده دادن به دیگران خوشحال هستند.

این ساختارها و ترکیب‌ها ساخته و پرداخته خود ما است و در واقع یك جور گند زدن به متال است که انجام می‌دهیم.

بعد از گذشت و گذاری که داشتم چیزی که باعث تعجب من شد این بود که مدل‌ها اکثرا زیبا بودند و صورتهایشان (برای من) آرامش بخش بود.من پس از دیدن آثارآرامتر از ابتدای نمایشگاه بودم، و در کل عکس‌ها اؤر آرامش بخشی روی من داشتند.

جدا؟ خوشحالم از این که این را می‌شنوم، باید بگویم که کروم خیلی آرامش بخش است.

نکته دیگری که برایم جالب است، این است که عکسهای شما هیچ وقت به قول معروف از مد نیافتاده‌اند..

بعضی از مردم به من می‌گویند که عکسهایم همیشه از مد افتاده بوده اند. اما من فکر نمی کنم که کاری که ما انجام می‌دهیم اساسا مد پذیر باشد یا در چارچوب مد بگنجد، من فکر می‌کنم ما چیزهایی را دوست داریم که شیك هستند و به نظر من این یکی از لذتهای اثر ناقوس جدایی است.

به این دلیل که مجسمه واقعی خیلی با ابهت و دلپسند است و دور از ماهیت و عقاید. همانطور به نظر من سر درخت بسیار گیرا است، یك ایده عالی که به بهترین نحو ممکن هم انجام شده است، حداقل من امیدوارم که بینندگان اینطور فکر کنند، اما امیدی ندارم که لزوما اینطور فکر کنند.اوایل کار ما زیاد به مد فکر نمی کردیم ، به عقیده من موسیقی دانها آهنگی را می‌سازند که ماندگار باشد یا حداقل آرزوی چنین کاری را دارند، ما هم همین کار را در ابطه با عکس انجام می‌دهیم، همینطور احتمال دارد کسی که آن را می‌خرد به سمت آن عکس‌ها گرایش پیدا کند و در دام مد نیافتد، به بیان دیگر در طی ۵ سال از مد افتاده است.

حتی اگر که فکر کند که چرا این عکس اینطور است و یا شبیه به چیست؟ و این سوالی است که من دوست دارم مردم جواب بدهند چرا این اینجوریه؟ نمی دانم مردم این پرسش را ار خود می‌پرسند یا نه؟ من آنها را به موسیقی ارجاع می‌دهم و این تقریبا وابسته به موسیقی است، وابسته به عنوان و وابسته به ترانه هم هست. در حقیقت منظور من يك سوال ساده نیست، منظورم سوالی عمیق و پیچیده است. معمولا داستانی پشت این افکار و عکسها وجود دارد و ما باید راجع به این چیزها فکر کنیم.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=238298

vista.ir
Online Classified Service

عکسی را انتخاب می کنم که عمیق باشد

نام میشکت کریفا برای بسیاری از عکاسان و دوستداران این هنر در ایران آشناست. او با ۴۴ سال سن، تا امروز دبیری، سرپرستی هنری و مشاوره بسیاری از پروژه های فرهنگی – هنری بین المللی را به عهده داشته. کریفا ملیت فرانسوی – تونسی دارد و در موسسات و سازمان های مختلف اروپایی با سمت مدیر هنری یا فرهنگی مشغول به کار است.

کریفا در معرفی عکاسان ایرانی به کشورهای دیگر و برگزاری نمایشگاه های عکاسی برای آنها دریغ نکرده است. او با انتشار کتاب هفت، آثار ۷ هنرمند معاصر ایرانی (در سال ۲۰۰۴) را در بولونی معرفی کرده و برپایی و سرپرستی ۸ نمایشگاه درباره ایران را به عهده داشته ؛" نگاه های ایرانی، کنجکاوی در شعر (ایزابل اشراقی)، مسیرهای متقاطع (سه نمایشگاه از ۴ عکاس ایرانی در پاریس)، عکس های فیلم سفرقندهار (سمیرا مخملباف)، نگاه های متقاطع به ایران (۴ نگاه زنانه ایرانی) در مادرید، آ ب ث آفریقا (عکس و فیلم) در باماکو و ... تعدادی از نمایشگاه هایی هستند که میشکت آنها را برگزار کرده تا نگاه و عکس های ایرانی را نشان دهد.

او یکی از اعضای هیات داوران جایزه جهانی هنرونیایش بود که چند روزی را در ایران سپری کرد. در همه این روزها دست یافتن به او مشکل بود چون در حال بازدید و بررسی آثار جدید عکاسی و هنری ایرانیان بود تا باز هم در این زمینه کاری انجام دهد.

بالاخره چند ساعت مانده به پروازش با وجود همه مشغله ها در هتل لاله منتظر ماند تا برای مصاحبه ای که مدام زمانش تغییر می کرد، مقابلش بنشینم.

او خودش را یک هنرمند یا عکاس نمی داند و می گوید: " من فقط پروژه های خودم را اجرا می کنم. به کشورهای مختلف می روم و به کشف و شهود هنر و عکاسی در مناطق مختلف می پردازم. با عکاسان و هنرمندان ملاقات می کنم و کارهایشان را می بینم و اگر کاری در خور و خاص پیدا کنم، ترتیبی می دهم تا به انستیتوی هنر فرانسه معرفی شده و به نمایش گذاشته شود. اگر مسوولان پذیرفتند که نمایشگاهی در این زمینه برگزار کنند، روی آن کار می کنم، عکس های مورد نظر را انتخاب می کنم و خودم داوری می کنم که چه عکس هایی به این نمایشگاه راه پیدا کنند. برایش کاتالوگ و بروشور هم طراحی می کنم. "

از او می پرسم که چطور با عکاسی در یک منطقه آشنا می شود و چگونه عکاسان را پیدا می کند. او در حالیکه اشاره می کند، یک فرد مستقل است که روی این نوع کار تحقیق فراوان دارد، می گوید: " من یک تولید کننده مستقل هم هستم.

ایده از خودم هست. اگر بخواهم در زمینه عکاسی کاری بکنم اول باید بروم سراغ موضوعات خاص و بعد با هنرمند کار می کنم تا از او ایده مورد نظر را بخواهم. بعد همه مراحل چاپ، هماهنگی و حتی چاپ و تهیه کاتالوگ را دنبال می کنم تا زمان افتتاحیه نمایشگاه مورد نظر."

کریفا می گوید: " معمولا برای دنبال کردن ایده هایم به جایی می روم که برایم جذابیت دارد. من شخصا" به هنر درخاورمیانه و شمال آفریقا علاقه زیادی دارم. البته به این معنی نیست که به بقیه مناطق یا کشورهای دیگر نمی روم یا به هنر آنها علاقه ای ندارم. چرا که تا همین حالا در اکثر کشورهای اروپایی و حتی آسیای دور کارهایی انجام داده ام. قضیه این است که در مقایسه با بقیه مناطق نگرش و دید خاصی به برخی از سرزمین ها دارم."

او می گوید که خیلی سخت است در مورد عکاسان ایرانی که تاامروز کارهایشان را برای نمایشگاه های مختلف انتخاب کرده حرف بزند:" عکاسان ایرانی، فرش ایرانی نیستند که بتوان روی آنها به دلیل نقش و نگارشان تفاوت یا ارجحیت قائل شد. اول از همه آنها عکاس هستند. هر عکاسی هم برای خودش دنیای منحصر به فرد خودش را دارد. من در سال ۲۰۰۰ به ایران آمدم. به گالری های مختلف عکاسی رفتم. تعداد زیادی از عکاسان را ملاقات کردم.

سیف اله صمدیان خیلی به من کمک کرد تا با عکس های متفاوت و عکاسان صاحب سبک کشور شما آشنا شوم. خیلی از عکاسان هم متوجه شدند که من به دلیل شناخت و آشنایی با کارهای آنها به ایران آمده ام و خودشان مرا پیدا کردند. به این ترتیب با خیلی از این عکاسان آشنا شدم. این روش معمولا در همه کشورها اعمال می شود و من از همین طریق بسیاری از عکاسان مستعد را پیدا می کنم. من به حساسیت، انرژی و تکنیک عکس اهمیت می دهم و عکاسان حرفه ای که بعد از سال ها کارکردن، راه و سبک خودشان را پیدا کرده اند، در این دسته بندی قرار می گیرند."

از او در مورد تفاوت عکس های ایرانی نسبت به بقیه کشورهایی که در آنها دست به انتخاب عکس زده، می پرسم:" مسلما" فرهنگ خیلی تاثیر دارد. نمی توانم در مورد سبک و شیوه عکاسی نظری داشته باشم چون این چیزی است که افراد بعد از مدتی آن را یاد می گیرند.

اما من شخصا" در میان عکاسان ایرانی افرادی را پیدا کرده ام که کادربندی خاصی دارند و به نورپردازی اهمیت می دهند. شاید این قضیه از فرهنگ مینیاتوری و عکاسی قدیمی و سنتی در کشور شما نشات می گیرد اما باید بگویم که واقعا یک حس غریب در میان تصویر و نور و کمپوزسیون عکس های ایرانی وجود دارد که عکس را شاعرانه می کند. هیچ چیز به شکل مستیقم خودش را نشان نمی دهد و شما باید این را حس کنید. اگر اینطور نبود، این همه عکاس ایرانی وجود نداشتند که برای آژانس های خارجی کار می کنند و کارشان متقاضی هم دارد."

شاید بسیاری از عکاسان ما دوست داشته باشند که کارشان یا در نمایشگاه های خارجی شرکت داده شود و یا در کتاب های آن سوی مرزها چاپ شود. از میشکت در این زمینه می پرسم که چه کاری برای چنین علاقه مندی می تواند بکند: " تا قبل از مرحله چاپ کتاب راه های زیادی هست که باید طی شود. من پیشنهاد می کنم که عکاسان کارشان را دقیق بشناسند، با موضوع درگیر شوند و آن را حس کنند. من همیشه سعی می کنم که یک سری راه حل و روش را که از تجربه به دست آورده ام، به عکاسان بگویم تا بتوانند جهانی شوند. با این حال فکر می کنم عکاسی در ایران بسیار قوی است و هر روز و هر هفته یک گالری عکس افتتاح می شود.

شما دانشگاه های فعال عکاسی دارید و انجمن های متنوعی در این زمینه فعالیت می کنند. این نشان می دهد که به عکاسی اهمیت داده می شود و علاقه مندان جدی دارد. فکر می کنم این خیلی نکته مثبتی است و در همه کشورها وجود ندارد."

او عکس خوب را عکسی می داند که دوستش داشته باشد: " مثل این است که یک فیلم حرفه ای را می بینید که همه قوانین و موارد مربوط به سینما را رعایت کرده ولی شما از آن خوشتان نمی آید. من از عکسی حمایت می کنم که این حس را نداشته باشد و دوستش داشته باشم. یعنی حس مثبتی از آن بگیرم. عکسی که عمیق و در عین حال حرفه ای باشد. وقتی با عکاسی درگیر می شوم و با او در نوع و نحوه نگاهش همراه می شوم به این معنی است که کارش را دوست دارم و قصد دارم کاری در آن زمینه بکنم. "

او در نهایت از عکاسان ما می خواهد تا بیشتر با موضوعات درگیر شوند و فقط عبوری عکاسی نکنند: "عکاسان باید مراقب باشند که سبک و روش یکدیگر را کپی نکنند چون اگر می خواهند از مرزهای کشورشان فراتر روند باید چیزی منحصر به خودشان داشته باشند. فتوژورنالیسم در ایران خیلی جلو رفته ولی آنها باید کمی دقت بیشتری در زنده نگه داشتن کارشان غیر از اخبار متصل به عکس بکنند به نحوی که در تاریخ ماندگار شود.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315633

vista.ir
Online Classified Service

عمق بیتی چیست؟

بسیاری از عکاسانی که در عکاسی دیجیتال تازه‌کار می‌باشند، در مواجهه با عبارت عمق بیتی Bit Depth دچار سردرگمی می‌شوند. می دانند که چیزی در رابطه با کیفیت تصویر است و اینکه هر چه عمق بیتی بالاتر باشد کیفیت بهتر است، ولی دقیقا نمی دانند عمق بیتی به چه معنا است. در این نوشتار می‌خواهیم نگاهی گذرا و ساده به این موضوع بیندازیم تا موضوع برای شما روشن شود.

قبل از هر چیز چند مورد اصولی را با هم مرور می‌کنیم . بیت کوچکترین واحد اطلاعات است که تنها می تواند مقدار ۰ یا ۱، سیاه یا سفید، روشن یا خاموش و خلاصه فقط ۲ حالت را در خود ذخیره سازد. هر ۸ بیت یک بایت را تشکیل می‌دهد که در این صورت قادر به ذخیره ۲۵۶ حالت مختلف خواهد بود یعنی ۲ به توان ۸ حالت.

بیشتر وسایل دنیای دیجیتال بر روی تصاویر ۸ بیتی کار می کنند. مثلا پرینتر جوهر افشان و نیز مانیتور شما از این جمله می‌باشند. این بدان معنی است که برای تشکیل تصویری که شما مشاهده می‌کنید در هر نقطه فقط از ۸ بیت اطلاعات استفاده شده است.

بهمین خاطر مثلا شما علاقمند نیستید که یک تصویر سیاه و سفید را بر روی یک پرینتر جوهر افشان فقط با جوهر مشکی پرینت کنید. پرینتر فقط قادر به ایجاد ۲۵۶ طیف خاکستری از سیاه کامل تا سفید است که تقریبا برای برای یک تصویر زیبا کافی نیست. در عوض شما تصویر را با جوهر رنگی پرینت می‌کنید که در آن سه رنگ اصلی وجود دارد و از ترکیب آنها با یکدیگر می توان ۱۶ میلیون طیف مختلف از خاکستری ایجاد نمود که بیشتر از حد نیاز است!

▪ ۸ بیت یا ۲۴ بیت؟

آنچه که در هنگام صحبت از عکسهای ۸ بیتی گیج کننده است این است که ما می گوییم که عکس از سه رنگ اصلی تشکیل شده و بنابر این باید تصویری ۲۴ بیتی (۳*۸=۲۴) داشته باشیم. بجای استفاده از ۸ بیت برای نشان دادن یک رنگ می توانیم از ۱۲ یا ۱۶ بیت استفاده نماییم. یک تصویر ۱۶ بیتی می‌تواند دارای ۶۵۵۳۶ سطح مجزا از اطلاعات بجای ۲۵۶ سطح موجود در تصویر ۸ بیتی باشد. حتما می‌توانید تصور نمایید که در ۲۴ بیت طیف رنگهای قابل دستیابی چقدر وسیع می‌شود. ولی قضیه اینجاست که در اینجا تعداد بیتهای یک رنگ از هر نقطه را بیان می کنند، یعنی وقتی گفته می‌شود تصویر ۸ بیتی در واقع در عکس رنگی با سه رنگ اصلی، همان ۲۴ بیت را داریم. در یک عکس ۱۶ بیتی نیز در واقع در هر نقطه ۴۸ بیت از اطلاعات را داریم. در تصویر ۴۸ بیتی قابلیت تعریف میلیاردها رنگ در هر نقطه به وجود می‌آید.تئوری جالبی است، نه؟ اما برای یک عکاس چه چیزی اهمیت دارد؟

▪ اسکنرها و تراشه‌های ثبت تصویر

تمام تراشه‌های ثبت تصویر در اسکنرها و دوربین‌های دیجیتال قادر به تولید تصاویر ۲۴ بیتی می‌باشند. بعضی قابلیت ایجاد تصاویر ۳۶ بیتی و بعضی از اسکنرهای پیشرفته و دوربین های حرفه‌ای می‌توانند حتی عکسهای ۴۸ بیتی ایجاد نمایند.

▪ محدوده نیاز ما کجاست و محدودیت‌ها و مشکلات چیست؟

مزیت اصلی استفاده از یک تصویر با بیت بالا این است که وقتی بخواهید در فتوشاپ تنظیماتی بر روی سطوح رنگی Levels یا منحنی ها Curves انجام دهیدنسبت به زمانی که روی یک تصویر با عمق بیتی پایینتر کار می‌کنید، اطلاعات بیشتری در اختیار دارید. تغییر محدوده طیفی یک فایل با بیت بالا که دارای ۶۵۵۳۶ سطح می‌باشد در مقایسه با فایلی با بیت پایین که فقط ۲۵۶ سطح دارد، به این معنی است که وقتی با استفاده از تنظیمات سطوح و منحنی‌ها اطلاعات فشرده یا گسترده می‌شود، داده های بیشتری برای کار کردن وجود دارد. در یک تصویر با بیت پایین براحتی بین نقاط فاصله خالی ایجاد می‌شود که باعث حالت پوستری در عکس شده و با یک تغییر ناگهانی در رنگ یا روشنایی تصویر، خودش را نشان می‌دهد.

تصویر فوق این موضوع را بخوبی نشان می‌دهد. محدوده کنتراست این عکس از محل روشنایی خورشید تا سایه‌های واقع در دامنه کوه بسیار گسترده می‌باشد و برای داشتن عکس خوب قبل از گرفتن عکس پیداست که باید روی آن کمی اصلاح دستی صورت گیرد. این عکس با استفاده از یک اسکنر بصورت ۴۸ بیتی اسکن شده تا حداکثر داده برای کار کردن بر روی عکس وجود داشته باشد.بعد از تنظیم منحنی‌ها و تراز رنگی عکس برای نمایش روی اینترنت و پرینت به ۲۴ بیتی تبدیل شده است. در تصویر زیر هیستوگرام عکس فوق را بعد از تمام این تغییرات مشاهده می‌نمایید.

اولین مشکلی که هنگام بالا بردن عمق بیتی یک تصویر جلوه می‌کند دوبرابر شدن اندازه فایل آن است. حتی با بریدن ۳۰ درصدی تصویر قبل از اسکن، فایل اسکن شده این تصویر ۶*۷ cm با رزولوشن ۳۲۰۰ به بیش از ۳۰ مگابایت رسید. این بدان معنی است که یک کامپیوتر با ۱ گیگابایت رم نیز برای کار کردن بر روی این تصویر در فتوشاپ باید کلی زور بزند. دومین نقص این است که فتوشاپ در کار بر روی تصاویر ۳۲ و ۴۸ بیتی در بعضی فانکشن‌ها دارای محدودیت می‌باشد. مهمترین این محدودیت‌ها عدم قابلیت استفاده از عملکرد تنظیم لایه ها یا Adjustment Layers می باشد. اگر با فتوشاپ کار کرده باشید میدانید که این تابع یک عملکرد حیاتی و موثر در کار بر روی تصاویر در فتوشاپ می‌باشد. ولی شما می‌توانید از Level یا Curve بر روی تصویر بیت بالای خودتان استفاده نمایید و وقتی این تنظیم‌های اساسی انجام شد با استفاده از گزینه Image / Mode

bits/channel ۸ تصویر را به ۸ بیتی تبدیل نموده و بقیه کارها را بر روی عکس انجام دهید.

آنچه که من انجام می دهم این است که ابتدا تصویر بیت بالای خودم را با نامی که نشانگر این است که این تصویر ۴۸ بیتی یا RAW است ضبط می‌کنم. یعنی ابتدا این تصاویر را روی یک CD میریزم و برای ترشی گذاشتن! کنار می‌گذارم. چون قیمت CD ارزان است و ضمن جلوگیری از پاک شدن ناخواسته تصویر از روی هارد از اسکن طولانی مدت مجدد در آینده نیز مرا بی‌نیاز می‌کند. خلاصه از آنجا که اندازه فایل تصاویر بیت بالا بسیار بزرگ است، اسکن آنها بسیار کند است و کار کردن بر روی آنها دارای محدودیت است، اصلا توصیه نمی‌شود که تمام تصاویر را در این حالت اسکن یا عکاسی کنید.

استفاده از این حالت فقط هنگامی منطقی است که فکر می‌کنید مجبورید روی سایه روشنهای شدید در عکس کار کنید. هنگامی که در مورد فایل عکس دوربین های دیجیتنال بحث می‌کنیم، بهتر است در مورد عکسهایی که جنبه هنری و دقت بالا دارند از فرمت RAW ۴۸ bit استفاده شود تا بعدا بتوانید از حداکثر امکانات ممکن قابل دستیابی در آن عکس استفاده نمایید. حال انتخاب با شماست، بین حجم بالای فایل و مشکلات مربوط به آن و کیفیت بالای عکس یکی را انتخاب نمایید.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247288

vista.ir
Online Classified Service

عمق میدان

عمق میدان ناحیه ای است که تمام عناصر موجود در آن، در عکس واضح باشند.هر چه عمق میدان بیشتر باشد ،ناحیه واضح در اطراف(جلو و پشت) نقطه فوکوس بیشتر است.در عکسی که عمق میدان آن کم است، ممکن است ناحیه پشت(یا جلو) نقطه فوکوس دوربین ،محو شود.

- عمق میدان یك تصویر توسط سه عامل كنترل می شود:

۱) فاصله تا موضوع

۲) فاصله کانونی

۳) قطر دهانه دیافراگم

ظاهرا عمق میدان مسئله ساده ای به نظر می رسد اما در واقع موضوع غامضی است.هدف ما در این نوشتار،توضیح مفاهیم مرتبط با آن و نیز طرز استفاده از این مفاهیم برای تهیه عکسهای دلخواه می باشد.

همانگونه که در تعریف عمق میدان ذکر شد، معیاراساسی ، وضوح عناصر

است.درك شدت وضوح از فردی تا فرد دیگر متفاوت است. وبنابراین باید بر این نکته تاکید کنیم که وضوح مورد نظر در این تعریف ، یك وضوح قابل قبول برای اکثر افراد می باشد.به طوریکه اکثر افراد پس از مشاهده عکس،عناصر مورد نظر را در منطقه فوکوس دوربین بدانند.از سوی دیگر این وضوح به معنای Sharpness نیست بلکه به معنای آنست که ذات و ماهیت آن قسمت قابل تشخیص باشد.

در دوربینهای دیجیتال، عمق میدان مسئله مهمی است چرا که کنترل عمق میدان در دوربینهای دیجیتال نسبت به دوربینهای فیلمی مشکلتر است.اندازه حسگر دوربینهای دیجیتال معمولی کوچك است و بالطبع نیاز به لنزهایی با فاصله کانونی کم دارند.نتیجه این حالت، عمق میدان وسیع این دوربینها نسبت به دوربینهای ۳۵ میلیمتری است و مشکل هنگامی بروز می کند که عکاس بخواهد عمق میدان را در عکس کم نماید.

فاصله موضوع تا دوربین و اثر آن بر عمق میدان هر چه جسم به دوربین نزدیکتر شود ، عمق میدان کمتر میشود.بعبارت دیگرهر چه نقطه فوکوس به لنز نزدیك تر باشد،وسعت منطقه واضح در تصویر کمتر خواهد شد.اگر جسم به اندازه کافی از دوربین دور شود(که در مورد دوربینهای دیجیتال این فاصله چندان هم زیاد نیست)، ناحیه پشت آن تا بینهایت در تصویر واضح است.

- فاصله کانونی لنز و عمق میدان

▪ برای فهم این رابطه ابتدا ذکر چند نکته لازم است:

فاصله کانونی بر حسب میلیمتر عبارتست از فاصله بین نقطه فوکوس و سطح کانونی.سطح کانونی ناحیه ای است که دایره نوری فوکوس شده توسط لنز ،روی آن می افتد.در دوربینهای دیجیتال این ناحیه معادل حسگر است.برای آن که کل این ناحیه توسط دایره نوری فوکوس شده پوشانیده شود ، بایستی اندازه لنز متناسب با سطح این ناحیه باشدو قطر دایره نوری فوکوس شده توسط لنز باید معادل قطر عرضی حسگر باشد.ابعاد حسگر دوربینهای دیجیتال نسبت به سطح کانونی دوربینهای ۳۵ میلیمتری کمتر است و در نتیجه لنزهای این دوربینها نیز کوچکتر و با فاصله کانونی کمتر خواهد بود.فقط در دوربینهای حرفه ای دیجیتال SLR اندازه حسگر تقریبا معادل سطح کانونی در دوربینهای غیر دیجیتال می باشد.فاصله کانونی لنز دوربینهای دیجیتال را به صورت معادل ۳۵ میلیمتری خود بیان میکنند.مثلا فاصله کانونی واقعی یك دوربین در حالت Tele و Wide به ترتیب ۱۵ و ۵ است که معادل ۱۰۵ و ۳۵ میشود.اما باید به یاد داشت که همان اندازه واقعی در میزان عمق میدان تاثیر دارد.

هر چه فاصله کانونی لنز بیشتر باشد عمق میدان کمتر میشود. و به همین علت ایجاد پس زمینه محو (عمق میدان کم) با دوربینهای دیجیتال معمولی مشکل و گاه غیر ممکن است.

قانون فوق(هر چه فاصله کانونی لنز بیشتر باشد عمق میدان کمتر میشود) جزئیاتی دارد که باید مورد توجه قرار گیرد و گرنه صدق نمی کند.در حقیقت بیان درست این قانون به این گونه است:

اگر مقدار اندازه دهانه دیافراگم و نیز فاصله نقطه فوکوس تا لنز ثابت باشد آنگاه هر چه فاصله کانونی لنز بیشتر باشد، عمق میدان کمتر است.

▪ برای روشن شدن این موضوع به مثال زیر توجه کنید:

فرض می کنیم که می خواهیم از فردی که در مقابل درختی قرار دارد عکس بگیریم.این کار را به دو صورت زیر انجام می دهیم

۱) در فاصله ۳ متری شخص می ایستیم و یکبار با لنز واید(فاصله کانونی کم) و یکبار با لنز تله (فاصله کانونی زیاد) از وی عکس میگیریم.اگر اندازه دیافراگم در دو عکس یکی باشد ،عمق میدان در عکس دوم کمتر است و ممکن است درخت در پس زمینه محو شود.

اما چون فاصله تا موضوع ثابت بوده است، در عکس دوم اندازه موضوع بزرگتر است و ممکن است مثلا قسمتی از سر شخص در کادر جا نشود.

۲) در این حالت، هدف ،گرفتن عکسی است که در آن اندازه سر شخص حدود نیمی از کادر را بپوشاند.برای این منظور ابتدا یك عکس با لنز واید میگیریم و سپس فاصله خود را تا شخص زیاد می کنیم و یك عکس با لنز تله میگیریم تا اندازه ها در دو عکس یکسان باشند.

جالب است که عمق میدان در این دو عکس هیچ تفاوتی نخواهد داشت.

پس این قانون را که هر چه فاصله کانونی لنز بیشتر باشد،عمق میدان کمتر است ،باید با تامل و دقت بیشتری استفاده کرد.

ـ نکته:

عمق میدان بین جلو و عقب نقطه فوکوس تقسیم میشود.یعنی مثلا وقتی عمق میدان در یك تصویر ۵۰ سانتی متر است ، از فاصله ۱۵ سانتی متری جلوی نقطه فوکوس تا ۳۵ سانتیمتری پشت آن در محدوده عمق میدان قرار داشته و در تصویر واضح است.(اعداد فوق به عنوان مثال ذکر شده اند).

طرز تقسیم عمق میدان در جلو و پشت نقطه فوکوس در شرایط مختلف ،متفاوت است.هنگامی که به هر علتی عمق میدان کم باشد،عمق میدان جلو و پشت تقریبا برابر هستند.با افزایش عمق میدان، به تدریج قسمت واضح پشتی بیشتر از قسمت جلویی می شود.به طوریکه وقتی عمق میدان جلویی به حدود ۴/۱ فاصله جسم تا دوربین برسد،عمق میدان پشتی ۲ برابر عمق میدان جلوی جسم خواهد بود. و هنگامیکه عمق میدان جلوی جسم به ۲/۱ فاصله جسم تا دوربین برسد، عمق میدان پشت تا بینهایت ادامه خواهد داشت.

- اندازه دیافراگم و عمق میدان

Aperture یا اندازه دهانه ورود نور لنز ،علاوه بر کنترل میزان نور وارد شده،بر عمق میدان نیز تاثیر دارد.

با افزایش عدد f از ۲ به ۱۱ (کاهش اندازه aperture)،عمق میدان افزایش می یابد.

مثلا با یك لنز ۵۰ میلیمتری و f۵.۶ و فوکوس روی فاصله ۳ متری ،از فاصله ۴۵/۲ متری تا فاصله ۸/۳ متری اجسام واضح بوده و عمق میدان کلی برابر است با ۳۵/۱ متر.اگر عدد f را به ۱۶ برسانیم عمق میدان از ۳۵/۱ به ۶/۶ متر افزایش می یابد.

- عمق میدان در دوربینهای دیجیتال

همانگونه که گفته شد فاصله کانونی کم دوربینهای دیجیتال معمولی باعث میشود که این دوربینها دارای عمق میدان زیادی باشندو تهیه عکس با پس زمینه محو در آنها مشکل است. در دوربینهای دیجیتال و در حالت لنز واید (کمترین فاصله کانونی) و فوکوس در فواصل بیش از ۳-۴ متر،عمق میدان بسیار زیاد است و در این حالت نقش دیافراگم فقط کنترل نور ورودی است و نمی توان با آن عمق میدان را کنترل کرد.اما در دوربینهای ۳۵ میلیمتری و SLR دیجیتال به علت فاصله کانونی بیشتر، در فواصل زیاد نیز میتوان با تغییر عددF عمق میدان را کنترل نمود.

- کنترل عمق میدان در دوربینهای دیجیتال معمولی

مفهوم کنترل عمق میدان آن است که بتوانیم بسته به نیاز خود،عمق میدان را کم یا زیاد کنیم.چرا که گاهی عمق میدان کم بسیار ضروری است.مثلا در عکسهای پرتره که هدف تاکید روی صورت فرد است و باید از پس زمینه مجزا شود.

▪ یك راه عملی برای ایجاد عمق میدان کم در این دوربینها به روش زیر است:

۱) موضوع را تا جای ممکن از پس زمینه دور کنیم.

۲) با استفاده از زوم اپتیکال موضوع را در کادر قرار دهیم.(فاصله کانونی زیاد)

۳) حتی الامکان از بیشترین اندازه ممکن برای f استفاده کنیم.

بعبارت دیگر چنانچه فاصله پس زمینه از موضوع و زوم اپتیکال را به درستی انتخاب کنیم،می توانیم با تغییر اندازه f عمق میدان را کنترل نماییم.

ـ نکته:

با افزایش فاصله کانونی در دوربینهایی که فاصله کانونی متغیر دارند،حداقل عدد f قابل استفاده، افزایش می یابد.مثلا با لنز واید و فاصله کانونی ۵ میلیمتر عدد f حداقل برابر ۸/۲ و بالنز تله و فاصله کانونی ۱۶ عدد f حداقل برابر ۸/۴ خواهد بود.البته این کاهش در تمام دوربینها یکسان نیست.بنابراین هنگام خرید دوربین به این مقادیر باید توجه نمود (این اطلاعات روی لنز دوربین نوشته شده است.مثلا:

Zoom Lens ۳X ۵.۴-۱۶.۲mm ۱:۲.۸-۴.۸

یعنی فاصله کانونی در حالت واید ۴/۵ میلیمتر با حداقل f ۲.۸ و در حالت تله فاصله کانونی ۲/۱۶ میلیمتر و حداقل عدد f برابر ۸/۴ است.)

● Hyperfocal Ditstance - HFD

HFD عبارتست از کمترین فاصله ای که وقتی با یك f خاص روی آن فوکوس شود،تمام اجسام تا بینهایت در پشت آن واضح باشند(یعنی عمق میدان پشتی تا بینهایت باشد).این موضوع برای عکاسان طبیعت اهمیت زیادی دارد.

قبلا گفتیم که وقتی عمق میدان پشتی تا بینهایت باشد ،عمق میدان جلوی نقطه فوکوس، حدودا نصف فاصله دوربین تا نقطه فوکوس است.مثلا اگر با لنز ۵۰ و f۱۶،مقدار Hyperfocal distance برابر ۸ متر باشد ،تمام اجسام واقع در فاصله ۴ متری تا بینهایت واضح خواهند بود.(به شکل زیر توجه نمایید)

● چگونه مقادیر DOF و HFD را تعیین کنیم؟

در ابتدا باید به مفهومی به نام COC) Circle Of Confusion) اشاره کنیم.همانگونه که در ابتدای این مقاله اشاره شد ،معیار وضوح عناصر موجود در عمق میدان ،یك معیار دقیقا تعریف شده نمی باشد.کمترین اندازه ای که چشم انسان میتواند در فاصله معمول خواندن تشخیص دهد ،حدودا ۱۶۶/۰ میلیمتر است.یعنی اگر ۲ نقطه کوچکتر از این مقدار را در کنار هم قرار دهید،از فاصله معمول خواندن، آنها را یك نقطه می بینید.همین موضوع در مورد تشخیص وضوح عناصر در عکسهای چاپ شده نیز صدق میکند.به عبارت دیگر اگر به یك عکس چاپ شده ۱۲*۱۵ سانتیمتری نگاه کنیم نقاط کمتر از ۱۶۶/۰ میلیمتر در آن قابل تشخیص نیستند.و چون برای چاپ این عکس از فیلم ۳۵ میلیمتری، حدودا ۵ برابر بزرگنمایی داشته ایم،مقدار بحرانی مذکور در فیلم ۳۵ میلیمتری برابر ۰۳۳۳/۰ =۵ : ۱۶۶/۰ خواهد شد.این عدد ۰۳۳۳/۰ حدودا مقدار COC برای دوربینهای فیلمی ۳۵ میلیمتری برای چاپهای ۱۲*۱۵ سانتیمتری است.(در مورد دوربینهای مختلف مقدار دقیق آن متفاوت است)

برای تعیین عمق میدان باید چهار مقدار f ، فاصله کانونی ، فاصله نقطه فوکوس و مقدار COC دوربین مشخص باشد.

در دوربینهای دیجیتال مقدار COC وابسته به وسعت حسگر و نیز اندازه عکس (بر حسب مگا پیکسل) بوده و قابل محاسبه می باشد.مقادیر COC دوربینهای مختلف دیجیتال در این آدرس در دسترس است.

پس از مشخص کردن COC برای دوربین، با دانستن فاصله جسم تا دوربین ، فاصله کانونی لنز و مقدار دیافراگم ، میتوان مقادیر عمق میدان و hyperfocal distance را تعیین نمود.که این کار را از طریق فرمول ، نرم افزار ، به صورت آنلاین و یا جداول چاپ شده میتوان انجام داد.

- نرم افزار Depth of Field Calculator برای محاسبه عمق میدان
- نرم افزار DOFMaster LE برای Palm OS ، تعیین عمق میدان در سیستم عامل Palm
- نرم افزار Hyperfocal Distance Calculator برای تعیین HFD
- تعیین عمق میدان و Distance Hyperfocal به صورت آنلاین
- فرمولهای محاسبه عمق میدان و Hyper focal Distance

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247314

vista.ir
Online Classified Service

عمق میدان

برای تمام کسانی که به طور جدی عکاسی را شروع میکنند تا مدتها عمق میدان در حوزه بحث های فنی یکی از موضوعات بسیار جذاب است. حتما تا کنون مطالب بسیاری در مورد عمق میدان و محاسبه آن خوانده‌اید. در این یادداشت به دو روش ساده برای بدست آوردن محدوده عمق میدان خواهیم پرداخت.

۱) دکمه پیش نمایش عمق میدان

با توجه به آنکه در دوربینهای SLR تصویری که ما درون ویزور دوربین می‌بینیم مستقیما از طریق لنز دیده میشود در نتیجه برای روشن بودن تصویر که به بهتر دیدن سوژه و برای راحت‌تر شدن عمل فوکوس در حالت دستی لازم است در دوربینهای SLR دهانه دیافراگم همیشه در بازترین حالت قرار دارد و فقط در فاصله زمانی نوردهی فیلم یا سنسور دیافراگم در حالت تنظیم شده بسته میشود. در واقع تصویری که ما در ویزور می‌بینیم دارای کمترین عمق میدان است و اگر شما از دیافراگمی تنگتر از بازترین دیافراگم استفاده کنید به طور طبیعی عمق میدان شما بیشتر خواهد بود. در صورتی که شما بخواهید بدانید در تصویری که عکاسی میکنید چه چیزهایی واضح و کدام تار، کافی دکمه مخصوص بستن دیافرگم را فشار دهید. این دکمه تقریبا در تمام دوربینهای SLR وجود دارد و معمولا در گوشه پایین لنز و بروی بدنه قرار دارد. در تصویر ۱ این دکمه بروی Nikon DV۰ نشان داده شده است.

به طور طبیعی وقتی شما این دکمه را فشار میدهد و مثلا از دیافراگم ۸ استفاده کنید تصویر درون ویزور تاریکتر میشود ولی شما میتوانید دقیقا وضوح و عدم وضوح اجزا تصویر را کنترل کنید. در برخی دوربینهای SLR مثل Praktica MTL۵ برای عمل نور سنجی لازم است از این دکمه استفاده شود.

۲) رینگ عمق میدان

بروی تمام لنزهای دستی شما میتوانید یکسری عدد بیابید که بشکل متقارن نوشته شده‌اند. این اعداد به طور عجیبی کمتر مورد توجه هستند و حتی بسیاری افراد تا سالها کارکرد آنها را بروی لنز نمیدانند. در تصویر ۳ که یک لنز ۲۸ م م را نشان میدهد شما میتوانید سه رینگ را می‌ببینید. از پایین به بالا، اول رینگ کنترل دیافراگم که اعداد دیافراگم بروی آن حک شده ، دوم رینگ عمق میدان که بروی آن اعداد دیافراگم نسبت به خط مبدا به طور متقارن حک شده اند. و بالاخره رینگ فوکوس که فاصله با متر و فوت بروی آن حک شده است. برای بدست آوردن عمق میدان ما به هر سه رینگ احتیاج داریم.

لنز بروی f/۸ قرار دارد و بروی فاصله حدود ۶۰ cm فوکوس شده است. حال اگر دو عدد ۸ را بروی رینگ عمق میدان تا رینگ فوکوس امتداد دهید دامنه عمق میدان را بدست می‌آورید در این مثال دامنه وضوح یا همان عمق میدان بین کمی قبل از ۵۰ cm تا ۷۰ cm است.

همانطور که متوجه شده‌اید به خاطر کمبود جا برخی اعداد دیافراگم بروی رینگ عمق میدان حک نشده‌اند و به جای آن فقط یک خط کوچک حک شده است. بطور مثال در همین لنز ۱۱ , F/۵.۶ تایپ نشده و به جای آنها فقط شاخصی حک شده است.

لنز ۱۳۵ م که بروی فاصله ۱۰ متری فوکوس شده و دیافراگم بروی ۱۶ قرار دارد در نتیجه عمق میدان در فاصله حدود ۷ تا ۱۸ متری است. اگر کمی با این اعداد بروی لنزتان در حالتهای مختلف توجه کنید و حالتهای مختلف را بررسی نمایید درکی عمیق‌تر از رفتار عمق میدان پیدا خواهید کرد.

همانطور که میدانید علاوه بر فاصله و دیافراگم ، فاصله کانونی نیز بروی عمق میدان اثر دارد به همین خاطر بروی لنزهای زوم یکسری خطوط منحنی همگرا خواهید یافت که با تغییر فاصله کانونی به شما کمک میکند تا اعداد متقارن بروی رینگ عمق میدان را تا رینگ فوکوس امتداد دهید. برای مثال در تصویر۵ شما میتوانیداین خطوط را بروی یک لنز زوم ببینید. در تصویر لنز بروی تله ترین حالت قرار دارد همانطور که میبینید این خطوط با

افزایش فاصله کانونی به هم نزدیک میشوند که به معنی کم شدن عمق میدان است.

در حال حاضر این اعداد متقارن یا رینگ عمق میدان بروی اغلب لنزهای اتوفوکوس قرار ندارند. اما بروی تمام لنزهای با فوکوس دستی آن را خواهید یافت و به شما کمک خواهد کرد که دامنه دقیق عمق میدان را بر اساس ویژگیهای لنزتان بدست آورید.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247328

فتوژورنالیسم

فتوژورنالیسم یعنی عکاسی درخدمت مطبوعات یا عکاسی خبری ، حرفه عکاسان مطبوعاتی یعنی که با دوربینهای عکاسی خود اخبار و گزارش تهیه کنند و وقایع را در قالب بصری (تصویری) ارائه دهند همچنین عکاسان خبری باید در کار خود مهارت داشته باشند و همچون خبرنگاری جستجوگر ، کنجکاو ، مصمم و قاطع بوده و مانند نویسنده ای زیرک و هوشمند از نیروی تخیل و قوه تشخیص و فراست بهره مند باشد .

- منظور ازعکس برداری چیست ؟

در بسیاری از رویدادهای خبری مانند شورشها ، تظاهرات و یا جنایت ها هیچ راهی برای ثبت علت اصلی آن حادثه وجود ندارد و عکس برداری از حادثه می تواند پرده از پوششها بردارد مثلاً حوادثی مانند تصادف اتومبیل توسط عکس برداری موضوع را کاملاً مشخص می کند .

عکسهای جنایی و در واقع تصاویری را که از قتلها و ضرب و شتم ها گرفته می شوند که احساسات خوانندگان را بر می انگیزد و کنجکاوی آنها را فرو نشاند. نویسنده وقایع خبری در قیاس با کاری که یک عکاس ساده خبری برای تشریح و توصیف یک صحنه جنایت انجام می دهد وقت بیشتری را باید صرف کند و به لغات و کلمات مناسب برای تشریح و توصیف صحنه مورد نظر که زمان زیادی را در بر می گیرد.

سهیلا ذکای

zoka.blogfa.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=128491

فتوژورنالیسم چیست؟

● فتوژورنالیسم چیست و چه رابطه‌ای با ژورنالیسم دارد؟

تعاریف مختلف این رشته، ارتباط آن با عکاسی هنری و روزنامه‌نگاری، مرامنامه‌ها و اخلاقیات عکاسی خبری و ویژه‌گی‌های این نوع عکاسی در این مطلب معرفی شده‌است.

نخستین نشست از سلسله کارگاه‌های آموزشی عکاسی خبری ایسنا با حضور بیش از ۶۰ نفر از عکاسان علاقه‌مند به این مبحث برگزار شد. در این جلسه که در سالن شهید محمدحسن قریب - عکاس ایسنا - برگزار شد، دکتر یونس شکرخواه سردبیر همشهری‌آنلاین درباره تعاریف مختلف این رشته، ارتباط آن با عکاسی هنری و روزنامه‌نگاری، مرامنامه‌ها و اخلاقیات عکاسی خبری، ویژه‌گی‌های این نوع عکاسی و... با ذکر مثال، سخنانی را مطرح کرد. مطلب زیر گزارش کامل ایسنا است از آنچه دکتر شکرخواه در این کارگاه عنوان کرد.

● فتوژورنالیسم چیست؟

سه تعریف رایج درباره فتوژورنالیسم وجود دارد:

۱) هنری است که برای قصه‌گویی عکاسانه به کار گرفته می‌شود تا زندگی را مستند کند. پدیده‌ای جهانی است و به همه مربوط است و از محدودیت‌های زبانی و فرهنگی عبور می‌کند. فتوژورنالیسم ما را به عکس‌هایی ارجاع می‌دهد که یک داستان را بیان می‌کند؛ مثل عکس‌هایی که در رسانه‌های خبری می‌بینیم یا مجلات، گاه‌نامه‌ها یا هفته‌نامه‌ها. این عکس‌ها می‌تواند دربر گیرنده‌ی عکاسی مستند، عکاسی تبلیغاتی، عکاسی در صحنه، عکاسی ورزشی، زندگی جاری، علایق انسانی و به تصویر کشیدن شیوه معاصر و رایج زندگی باشد. اما نکته‌ی مهم در این بخش این است که در فتوژرنالیسم روایت عکس مقدم بر قضاوت است، یعنی باید عکس، دیگران را به قضاوت بکشد، پس لازم است به عکاسان خبری گفته شود: سعی نکنید قضاوت خود را به عکس القا کنید. در فتوژرنالیسم، عنوان یا مضمون مقدم بر عکس است و باید به مخاطبان و بینندگان و کسانی که داوری می‌کنند کمک کند تا خودشان داستان یا ماجرا را کشف کنند.

۲) ژورنالیسمی است که داستانی را از طریق تصاویر بیان می‌کند. می‌توان این‌طور برداشت کرد که در ذهن غربی‌ها، فتوژرنالیسم تک‌فریم نیست؛ به همین علت است که همیشه یک فیچر یا گزارش تصویری جداگانه دارند و یک تک فریم؛ که تک فریم در واقع اوج گزارش تصویری است.

۳) تعریف آخری که از فتوژورنالیسم می‌توان عنوان کرد این است که بگوییم شکلی ویژه از ژورنالیسم است که تصاویری را خلق می‌کند تا داستانی خبری را بازگو کند؛ هرچند معمولا این‌طور فهم می‌کنند که اصل بر تک‌فریم است، در حالی که اینطور نیست. در حالت عام‌تر هم به مطالب بسیار مهم و جدی که عکاسی شده است گفته می‌شود.

- رابطه عکاس و خبرنگار:

رابطه عکاس و خبرنگار از چه قرار است؟ این یک پرسشی کلیدی است که تکلیف آن باید در رسانه‌ها روشن شود. لازم است هم خبرنگار و هم فتوژورنالیست هر دو بدانند چگونه و با چه نقش‌هایی باید سروقت یک سوژه بروند. فرضا اگر هم عکاس و هم خبرنگار برای پوشش حادثه انفجار در یک فرودگاه در محل حاضر شوند، کدام یک کار خبری را و در چه وضعیتی انجام می‌دهند؟ آیا فتوژورنالیست می‌تواند به توصیه‌های خبرنگار گوش نکند و خودش از هرچه خواست عکاسی کند؟ آیا گزارش‌گر می‌تواند به نیازهای توصیفی عکسی که فتوژورنالیست می‌گیرد بی‌توجه باشد؟ آیا می‌شود عکس و عکس‌هایی را روی میز سردبیر گذاشت و گفت نمی‌دانیم چه شرح عکسی باید برایش نوشت و یا مثلا خبرنگار بگوید من اصلا آدم‌های این عکس را ندید م و نمی‌دانم که هستند. اگر قرار باشد مثلا تیمی به لبنان برود، چه کسی باید لیدر کار باشد؟

پاسخ به این سئوالات فقط گوشه‌ای از جهان روزنامه‌نگاری و فتوژرنالسیم است. به نظر من فتوژرنالیسم در بستر ژورنالیسم قد کشیده و حالا تبدیل به یک پای ثابت و کار خبری مستقل شده است.

- رویداد و خبر:

خبر (News) ساختار خاصی دارد و هر چه در سطح جامعه جاریست، الزاما خبر نیست، اما رویداد (Event) است.

هر رویدادی را نمی‌توان به خبر تبدیل کرد؛ مگر آنکه دارای ارزش خبری (News Values) باشد.

رویدادها در دنیای واقعی رخ می‌دهند و به محض اینکه به خاطر داشتن ارزش‌های خبری، از سوی روزنامه نگاران انتخاب می‌شوند و به دنیای رسانه‌ای انتقال می‌یابند به آنها خبر می‌گوییم.

پس رویدادها متعلق به دنیای واقعی و خبرها متعلق به دنیای رسانه‌ای هستند. بنابراین به یاد داشته باشید که رویدا و خبر دو پدیده مجزا هستند: رویداد (Event) و خبر (News).

به‌عنوان مثال، همین کارگاه آموزشی امروز ما یک رویداد (Event) است و زمانی می‌تواند به یک خبر (News) تبدیل شود که خود را به دنیای واقعی رسانه برساند و مثلا همین ایسنا آنرا تبدیل به خبر کند.

با این تفاصیل می‌توان گفت در دنیای واقعی n رویداد وجود دارد، ولی نمی‌توان n خبر تولید کرد؛ چرا؟

چون اولا همه رویدادها دارای ارزش‌های خبری موردنظر روزنامه‌نگاران نیستند و علاوه بر این، هیچ رسانه‌ای به استثنای اینترنت نمی‌تواند همه‌ی رویدادها را – چه با ارزش و چه بدون ارزش های خبری – در خودش جا بدهد.

من همین مساله را به فتوژورنالیسم تعمیم می‌دهم، از بین صدها عکس شما فقط تعداد اندکی از فریم‌هایتان برای رسانه‌هایی که در آنها کار می‌کنید، کاربرد دارد و انتخاب آن هم با ملاک‌های مبتنی بر ارزش‌های خبری صورت می‌گیرد.

پس بنابراین، برای تبدیل شدن هر رویدادی به خبر محدودیت‌هایی وجود دارد.

- ارزش‌های خبری:

ارزش‌های خبری معیارهایی هستند در دست روزنامه‌نگاران برای تعیین رویدادهایی که باید به خبر تبدیل شود. اجاز بدهید همین جا تاکید کنم که تبدیل رویداد به خبر، امری ارادی نیست و وابسته به همین ارزش‌های خبری است.

در همین جا باید اضافه کنم که کار عکاس‌خبری تفاوتی با روزنامه‌نگار ندارد. عکاس هم باید از رویدادی عکس بگیرد که دارای ارزش‌خبری باشد.

برای نمونه لازم است چند مثال ذکر کنم:

در یکی از مسابقات فتوژورنالیسم سال ۲۰۰۵ عکس برنده اول، مربوط به یک مادر بود که فرزندش را در آغوش داشت و فرزند دیگرش هم در کنارش بود، جایی آتش سوزی شده و کف‌های کپسول‌ها و تانکرهای آتش‌نشان‌ها در هوا پراکنده شده بود و عکس این‌گونه نشان می‌داد که مادر بچه‌ها را در پناه خود در امان نگاه داشته است.

عکس دوم لانگ شاتی بود با یک سرباز در میانه کادر و پس‌زمینه شات هم جمعیتی بر روی تپه.

عکس سوم هم یک کلوزآپ نصفه و نیمه بود از صورت یک کوهنورد در ارتفاعات، که قطرات عرق روی صورتش یخ زده بود.

چرا این عکس‌ها بین هزاران فریم عکس، برگزیده می‌شوند؟ فقط به یک دلیل مشترک:

چون مناسب‌ترین لحظه ممکن انتخاب شده و در هر سه سوژه یک تلاش انسانی نهفته است.

به عبارت بهتر، هیات ژوری آن مسابقه معیار حضور عامل انسانی در سوژه‌ها را اصل گرفته بود و من اینجا کاری به درست و غلط بودن انتخاب‌ها ندارم و نکته‌ام این است که فلسفه و علم فتوژورنالیسم در دنیای ارتباطات گونه به گونه و ژانر به ژانر تعریف شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ اما ما در ایران نه تنها در این زمینه با فقر ادبیات مواجه هستیم، بلکه در دنیای حرفه‌ای هم با موارد مبهم فراوانی سروکار داریم و این وظیفه نهادهای آموزشی و صنفی و رسانه‌ای است که این کمبودها را هر چه سریعتر رفع کنند؛ این کمبودها و ابهامات را باید طبقه‌بندی کرد و برایشان راه حل یافت و با شناختی که از فضای حرفه‌ای فتوژورنالیسم در ایران دارم؛ با توان اکادمیک و تجارب حرفه‌ای موجود می‌توان به حل این مسائل همت گماشت و باید برایش برنامه‌ریزی کرد.

اجازه بدهید در مورد یکی از مسائل مبتلا به اخلاق حرفه‌ای جهانی این بحث مثالی بزنم. چند وقت پیش یکی از دوستان برای من ایمیلی زده بود که در قالب طنز حاکی از همین سئوال اخلاقی فتوژورنالیسم بود، در آن ایمیل که به زبان انگلیسی بود و احتمالا بین فتوژورنالیست‌های دنیا رد وبدل شده بود، آمده بود که اگر جرج بوش در یک رودخانه پرتلاطم افتاده باشد و در حال غرق شدن دست و پا بزند، شما چه می‌کنید؟

و بعد به اندازه دو سه پاراگراف جای خالی گذاشته بود تا خواننده ایمیل پاسخ را نبیند.

پاسخ از دید یک فتوژورنالیست، لابد باید یکی از این دو گزینه باشد: عکس بگیرد یا دوربین را بیندازد و نجاتش دهد؟

ولی در آخر سر در این ایمیل به جای دو گزینه فوق؛ این پرسش آمده بود: سیاه و سفید می‌گیرید یا رنگی!؟

مضمون این ایمیل شوخی بود، اما درواقع اشاره‌ای است به همان پرسش و بحث بزرگ قدیمی.

حتما شنیده‌اید که بعضی‌ها در اشاره به عکس معروف شلیک پلیس سایگونی به سر آن ویت‌کنگ می‌گویند کاش عکاس با دوربینش روی دست او می‌کوبید تا شلیک به خطا برود و به سر آن فرد اصابت نکند.

برگردم به بحث ارزش‌های خبری:

اولین ارزش خبری دربرگیری (Impact) است: اگر رویدادd به جمع زیادی مربوط باشد، ارزش خبری دربگیری دارد و باید آنرا انتخاب کرد و تبدیل به خبر کرد و از آن عکس گرفت.

مثلا اگر برق یک منطقه از شهر برود مهم نیست، ولی اگر برق کل شهر قطع شود، ارزش خبری دارد؛ مثل قطعی برق تارخی نیویورک. یا مثلا دربرگیری سقوط یک هواپیما بیشتر از تصادف دو اتومبیل است زیرا تعداد تلفات هواپیما بیشتراست.

دومین بحث در ارزش خبری کشمکش (Conflict) است. یکی از عکس‌های مشهور دنیا، افتادن رونالد ریگان از پله‌های هواپیما و زمین خوردن او بود؛ اهمیت عکس در این بود که کشمکش دارد، یک رئیس جمهور موقع بالا رفتن از هواپیما نباید زمین بخورد.

کشمکش انسان با انسان، فرد با گروه، گروه با گروه، جنگ، انسان با طبیعت مثل همان عکس کوهنورد از نمونه مثال‌های این بحث است.

نکته‌ی سوم در بحث ارزش خبری، شهرت (Prominency) است. شهرت به طریقی با دربرگیری در ارتباط است. افراد مشهور بیشتر مورد عکاسی قرار می گیرند و خبرهای بیشتری هم درباره شان به چاپ می رسد

چهارمین بحث در این زمینه ارزش خبری مجاورت است که هم معنای جغرافیایی دارد و هم معنای معنوی.

مثلا بوسنی هرزگوین از نظر جغرافیایی به ما نزدیک نیست، ولی برای ما معنا دارد، چون هم کیش هستیم؛ یا مثلا موضوعات خبری نظیر فلسطین. موضوع افغانستان و عراق و خلیج‌فارس از این لحاظ برای روزنامه نگاران ایرانی حائز اهمیت است، هرچند روزنامه نگاران ایرانی متاسفانه خودشان در این رویدادها حضور ندارند و عکس‌های آن‌ها را از AP یا از AFP و سایر آژانس های عکس می‌گیرند. در خبر هم همین طور است، مثلا تحلیل سیاسی تاجیکستان را از روتیرزو آسوشیتد پرس می‌گیرند. شاید دلیلش این باشد که روزنامه‌نگاران و فتوژورنالیست‌های ایرانی خیلی مواقع از این ارزش مجاورت غافل می‌شوند.

بحث دیگر در ارزش خبری، تازگی (Timeliness) است. این یکی از بی‌رحمانه‌ترین فاکتورهای عکاسی خبری و خبرنگاری در دنیاست. تازگی یعنی هرچه کوتاه بودن زمان وقوع رویداد تا زمان انتشار آن؛ که هرچه این زمان کوتاه‌تر باشد، عکاس و خبرنگاربرنده‌تر خواهند بود و به‌عبارت بهتر، خبرشان و یا عکسشان برای مخاطبان تازه تر خواهد بود.

بحث فراوانی تعداد و مقدار هم یک ارزش خبری دیگر است که می توانید آن‌را همان دربرگیری یا فراگیری قلمداد کنید و به عبارت بهتر، هرچه عدد و رقم در هر رویدادی بالاتر باشد، به جمع بیشتری از مخاطبان مربوط می شود؛ مثلا یک مسابقه ورزشی با صد هزار بیننده طرف توجه بیشتری قرار می گیرد نسبت به یک مسابقه با هزار بیننده.

فتوژورنالیست‌ها باید این ارزش‌های خبری را کاملا بشناسند و کتاب‌های منتشرشده در حوزه خبر را بخوانند. عکاس خبری اگر کار خودش را بلد باشد، همیشه به دنبال این هفت ارزش خبری است؛ ولی اگر کاملا حرفه‌یی باشد، هیچ وقت به این ارزش‌های خبری به صورت منفرد و جداگانه نگاه نمی‌کند. ارزش‌های خبری کلیتی است که قابل جدا شدن نیست و در هر رویدادی می تواند ترکیبی از این ارزش‌ها با شدت و ضعف وجود داشته باشد. مثلا عکس برنده طاهرکناره در ورلدپرس‌فتو از زلزله‌ی بم که پدری دو فرزندش را در آغوش دارد، شهرت ندارد، اما کشمکش دارد، استثناء دارد.

به نظر من یکی از پایه‌های اصلی عکاسی و عکاسی خبری این است که اگر فتوگرافر و فتوژورنالیست ادبیات رشته خودشان را نشناسند، ارتباط گران موفقی نخواهند شد و ادبیات این رشته، تاحدود زیادی همان ادبیات روزنامه‌نگاری است؛ البته بحث‌های نشانه شناسی و ارتباطات را هم نمی‌توان نادیده گرفت. به گمان من حتما باید جنبه‌هایی ازعناصر خبری و ارزش‌های خبری باید در عکس های خبری باشند تا به عکس ها اهمیت و ارزش بدهند

- عناصر خبری:

عناصر خبری اسکلت یک رویداد را می سازند، ولی ارزش های خبری به رویداد قدر و قیمت می دهند. در مورد عناصر خبری باید بگویم که یعنی اینکه چه چیزی رخ داده (What) و ماجرا چیست؟ کجا (Where) این رویداد رخ داده است؟ چه وقت و کی (When) این اتفاق افتاده است؟ و یا چه کسی یا کسانی و یا چه نهادهایی (Who) مسبب آن بوده اند؟ چرا (Why) یک رویداد رخ داده - که دارای اهمیت تحلیلی است - و چطور(How) رخ داده است که دارای اهمیت تصویری است.

این‌ها عناصری هستند که در خبر لازم است وجود داشته باشند؛ اما در عکس خبری چطور؟ آیا می‌توان به این عناصر در عکس پاسخ داد؟

در عکس‌های خبری معروفی که از رویدادهای سومالی گرفته شده بود و در آن کشاندن جنازه‌ی خلبان آمریکایی در خیابان‌ها توسط مردم گرفته شده بود به همه‌این عناصر پرداخته شده بود. اسم عکاس را در ذهن ندارم، ولی معروف شده بود به مرد نامرئی.

در این‌جا لازم است دوباره یادآور شوم که ارزش‌های خبری مربوط به انتخاب‌سوژه است، ولی عناصر خبری برای ارایه سوژه هستند. و باز یادآوری کنم در هیچ جای دنیا تامل تعمدی عکاس روی سوژه پذیرفتنی نیست، هرچند در ایران به شدت رایج است.

- مرامنامه های عکاسی خبری:

تاکید می‌کنم طبق مرامنامه های معتبر بین‌المللی وظیفه عکاس روایت است نه گزارشگری القایی.

من درسال ۷۴ کتاب "خبر" را نوشتم با پیوستی که آنرا دوست دارم. آن پیوست اصول اخلاقی بین‌المللی خبرنگاری است. متاسفانه هنوز در ایران مرامنامه‌های اخلاقی نداریم. نه دیده‌ایم و نه بلدیم. بعضی موارد وجود دارد که از نظر خبری در دنیا ممنوع است؛ ولی در ایران کاملا رایج است.

علاوه بر این، به غیر از مرامنامه‌های جهانی اکثر روزنامه‌های مطرح دنیا هم مرامنامه‌ها و اصول اخلاقی مخصوص خودشان را دارند که درواقع حکم رمزهای رفتاری و راهبردی را برای آنها دارد. در این مقررات خیلی چیزها یادآوری می‌شود؛ مثلا در مرامنامه شیکاگو تریبیون حتی ذکر شده است که یک روزنامه‌نگار نمی‌تواند برای یک روزنامه‌ی دیگر شرح عکس بنویسد.

در این موارد اخلاقی عکس گرفتن از حریم شخصی افراد ممنوع است و نمی‌توان مثلا از مادری که در سوگ از دست دادن عزیزش نشسته یا می‌گرید، عکاسی کرد؛ مگر این‌که خواسته‌ای عمومی باشد؛ اما در ایران این کار انجام می شود. یا مثلا شما به خوبی می دانید که وقتی یک فریم عکس را از پایین از یک سوژه بگیرید، او را با اقتدار به نمایش در می‌آورید، ولی وقتی این فریم را از روبه‌رو و در ارتفاع برابر با سوژه بگیرید، سوژه مورد نظر شما مثل دیگران به نظر می‌رسد، اما اگر از یکجای بلند عکس را بگیرید، سوژه کوچک به نظر می‌رسد.

مرامنامه می‌گوید که سعی کن در عکاسی، مضمون و عنوان، مقدم برعکس و عکاسی باشد و در واقع فتوژورنالیست باید با عکسش کمک کند به بینندگان و مخاطبان تا داستان را خودشان کشف کنند و خودشان قاضیان صحنه شوند.

بقیه ماجرا هم به اخلاقیاتی برمی‌گردد که مربوط به انجمن معروف NPPA انجمن عکاسان سراسری است.

برخی توصیه های NPPA از این قرار است:

۱) دقیق و جامع باش؛ در بازنمود سوژه‌ها، دخل و تصرف نکن و براساس میل خودت نساز.

۲) اجازه نده فرصت‌های عکاسی، در کار شما دخل و تصرف کنند؛ یعنی کسی نباید به شما بگوید من فلان کار را انجام می‌دهم و تو عکس بگیر.

۳) مهم‌ترین اصل این است که رویداد را کامل ارایه کنید و فرامتن، یا بافت حاکم بر فضای عکاسی را در منتقل کنید. از کلیشه‌ها پرهیز کند؛ مثل یک سری کلیشه‌های عکاسی، مثل غلبه‌ی ترس، غلبه‌ی خشونت، اینها درست نیست به خصوص اصرار عجیب بر غیرعادی عکاسی کردن نوعی دخل و تصرف است. چه کسی گفته است که انتخاب غیرعادی‌ترین زاویه ها بهترین نوع عکاسی است؟

حتی اگر این قاعده عجیب را پذیرفته اید، لااقل استریوتایپ های دیگران را نکنید و از کلیشه‌ها پرهیز کنید. کلیشه‌سازی نکته‌ی مهمی است و تنها زاویه‌ی دید نیست. آیا حق داریم در صحرای غربی عکاسی کنیم و فقط با چریک‌های پولسیاریو عکاسی کنیم، این حق را نداریم. آیا اگر به جبهه‌ی جنگ رفتیم، فقط طرف قربانی را باید عکاسی کنیم، یا طرف دیگر را هم باید عکاسی کرد؟ اخلاق حرفه‌یی می‌گوید از این‌که فقط با افراد و گروه‌های خاص در عکاسی سروکار داشته باشید، شدیدا بپرهیزید. درواقع خودتان را اسیر نگاه گروه یا شخص نکند تا او به شما بگوید که از کجا عکاسی کنید. کاری که بسیاری از شما انجام می دهیم.

۴) اخلاق حرفه‌یی می‌گوید خودت را به رسمیت بشناس و از جانبداری و تعصبات شخصی در عکاسی بپرهیز. اگر شما از یک سوژه خوشتان نمی‌آید این را به مخاطبان القاء نکنید. سخت است؛ ولی باید بپرهیزید.

۵) با همه سوژه‌ها با احترام و شان انسانی رفتار کنید. ملاحظه‌ی ویژه‌ای نسبت به سوژه‌های آسیب‌پذیر به خرج دهید. منظور از آسیب‌پذیری تنها جنبه فیزیکی آن نیست. شاید کسی جهالت خود را در جلوی دوربینتان به نمایش درآورد؛ اصرار نداشته باشید تا آن را طعمه قلمداد کنید. پس نسبت به سوژه‌ها ملاحظه‌ی ویژه‌ای به خرج دهید و نسبت به قربانیان جرائم و یا تراژدی‌ها مهربان باشید. یعنی رحم خودتان را نسبت به قربانیان تراژدی فراموش نکنید و از همه مهم تر، تنها زمانی حریم شخصی را افشا کنید که عموم مردم نیاز به این کار دارند و ضرورت دیدن این صحنه قابل دفاع باشد.

۶) وقتی از سوژه‌ای عکاسی می‌کنید، عمدا به سوژه کمک نکنید و عمدا تغییراتی را به صحنه اتفاق اعمال نکنید. به دیگر زبان، هیچ نوع از نفوذتان را بر روی رویداد اعمال نکنید. و این یعنی عدم مداخله عکاس در واقعیت.

۷) نکته مهم بعدی ادیت عکس است. در ادیت، باید تمامیت عکس حفظ شود؛ یعنی شاید در یک جایی لازم باشد کراپ کنید، اما باید توجه کنید که کراپ کردن، بر تمامیت عکس اثر می‌گذارد یا نه؟

ادیت عکس باید طوری صورت گیرد که به تمامیت عکس‌ها آسیبی نزند و به محتوا و فضای حاکم بر عکس را هم آسیبی وارد نکند. به هیچ وجه در عکس دست کاری نکنید. چیزی را به عکس اضافه نکنید و سندیت آن را تغییر ندهید و به عبارت بهتر، آنرا مخدوش نکنید؛ چون بینندگان را گمراه می‌کند و سوژه را خدشه‌دار.

۸) به هیچ منبعی پول نپردازید؛ چه به منبع و چه به سوژه. یا به صورت مادی پاسخ لطفشان را ندهید. حتی در ازای اطلاعاتی که به شما می‌دهند و یا مشارکتی که برای رسیدن به سوژه انجام می‌دهند.

۹) کادویی را نپذیرید، لطفی را نپذیرید. غرامت را هم نپذیرید. از کسانی که ممکن است در پوشش خبری و عکاسی ما اثر بگذارند، هیچ چیزی نپذیرید.

۱۰) هیچ وقت عمدا در مسیر روزنامه‌نگار دیگری سابوتاژ و خرابکاری نکنید. رقابت باید منصفانه باشد و ایده‌آل این است که فتوژورنالیست تلاش کند برای دفاع از حق دسترسی برای همه همکارانش.

● نکات مهم :

▪ نکته اول: یکی از نکات مبتلابه عکاسی خبری تحولات تکنولوژیک در ابزارهای عکاسی است. موبایل‌هایی که با دقت ۵ مگاپیکسل عکاسی می‌کنند یا دوربین‌های فول اتوماتی که امروز در بازار وجود دارند، چه تاثیراتی بر عکاسی می‌گذارند؟ این‌ها چه تاثیری بر مرزهای موجود میان عکاسان آماتور و حرفه‌یی می‌گذارند؟

امسال یکی از بی‌رونق‌ترین دوره های عکاسی‌های در مسابقات المپیک زمستانی ایتالیا بود، چرا؟ چون موبایل به دست‌ها، دوربین به دست‌ها و به طور کلی آماتورها و بلاگرها پیش از آن‌که عکاسان حرفه‌یی بخواهند از پیست‌ها و کوه‌ها پایین بیایند، عکس‌ها را برده و لود هم کرده بودند آماتورها امسال حتی به آژانس‌ها هم ضربه زدند. پس به عنوان فتوژورنالیست باید تحولات تکنولوژیک در ابزارهای عکاسی را و تاثیرات آنها را بر کارتان تعقیب کنید.

▪ نکته دوم: نکته مهم دیگری که می خواهم به آن اشاره کنم بحثی است که به عکس و تکنولوژی کاری ندارد و آن فرامتن عکاسی است. در عکاسی خبری باید به فرامتن عکس جداگانه نگاه کنیم. الزاما بهترین عکاس آن نیست که به یک آژانس خارجی بپیوندند؛ هرچند در تفکر ایرانی این است که اگر کسی عضو فلان آژانس شده پس عکاس خوبی است. پرسش من این است که آیا اگر کسی جزو یک آژانس بین المللی عکاسی شده است، الزاما عکاسی‌اش هم ارزشمند شده است؟ خیلی از عکاسانی که به آژانس ها می پیوندد به تدریج و گاه ناخواسته به کادربندی‌هایی کشیده می شوند که آژانس آنها را می خواهد. به عبارت دیگر در نظر گرفتن فرامتن عکس یعنی این‌که مخاطبان را به نگاه مورد نظر آژانس ها نفروشیم. مگر می‌شود برای مثلا یک آژانس آمریکایی عکس کارکرد و برایش عکس های نظامیان آمریکایی کشته شده در جنگ عراق را فرستاد؟ شما همگی عکاس هستید، آیا حتی یک فریم عکس از یک نظامی آمریکایی کشته شده در سال‌های جنگ عراق را دیده اید، یا در جریان اشغال کویت را، مگر از کشته‌های آمریکایی عکسی در دنیا گرفته نشده است؟ چرا حتما گرفته شده اما مخابره نمی شود

▪ نکته سوم: فعال باشید مثل یک دانشجوی روانشناسی، جامعه شناسی. مگر می شود کسی فتوژورنالیست باشد؛ ولی کتاب روانشناسی و جامعه شناسی نخواند.

باورش سخت است که بدون مطالعه در این حوزه‌ها، از عکس چیزی بیرون بیاید. در این صورت قول می‌دهم که اگر دوربین را بیندازید و صبح بروید و بعداز ظهر بیایید، اتفاقی رخ نمی‌دهد. باید مثل یک دانشجوی رشته سیاست و هنر و غیره اطلاعات کسب کنید. روانشناسی، جامعه‌شناسی، سیاست و هنر تعمدی است، چون یکی از جنبه‌های عمومیدر عکاسی خبری است و یکی از جنبه‌های پرکشمکش پشت صحنه است. لازم است بدانید با چه منظوری یک گفت‌وگو انجام می شود. مساله مهم دیگر بعد هنری قضیه است. به صرف این‌که من دوربین در دست گرفتم، عکاس

نمی‌شوم. ولی در یک لحظه می‌توانم عکاس را جابگذارم؛ اگر این جنبه‌هایی که گفتم را در زندگی حرفه یی رعایت کنید. پس تا می‌توانید تلاش کنید تا به بینش منحصر به فرد دست یابید. آن لحظه است که همه متوجه می‌شوند که چه کسی عکس را گرفته است، چون ویژن (vision) آدمها متفاوت است.

▪ نکته چهارم: سعی کنید با تلاش سیری ناپذیری رویدادهای جاری را تعقیب کنید. حتی رسانه‌های بصری همزمان را. پس تعقیب رویدادها و دیدن مداوم رسانه‌های بصری الزامی است.

▪ نکته پنجم: عکاس خبری لازم است از درگیر شدن با سیاست، یا جنبش‌های مدنی و تجارب دیگران پرهیز کند. چرا؟ برای اینکه نباید در واقع اسیر قالب های فکری و یا استریوتایپ های گروه ها یا افراد شود؛ یا این‌که به اشتغالی تن ندهید که منجر به سازش شما در رفتارهای حرفه ای شود، یا به شما قیافه‌ی سازش بدهد؛ چون شما روزنامه‌نگار مستقل هستید.

▪ نکته ششم: تکرار یک بحث جدی است؛ و آن این که تمام تلاشتان را به کار ببرید که غیرمهاجم باشید. در مواجهه با سوژه‌ها فروتن باشید و خلوت شخصی کسی را به هوای عکاسی حرفه ای بر باد ندهید.

▪ نکته هفتم: سعی کنید که احترام بگذارید به تمامیت لحظه‌ی عکاسی (عدم مداخله درصحنه) و احترام بگذارید به یک‌پارچگی لحظه‌ی عکاسان دیگر.

▪ نکته هشتم: تلاش کنید تا با ارائه‌ی نمونه‌های شخصی و مثال‌زدنی، روحیه و استانداردهای بالای یک عکاس با اخلاق و یک فتوژورنالیست را حفظ کنید. سعی کنید وقتی با شرایط متفاوت و نا آشنا مواجه شدید که در آن انتخاب اقدام درست؛ نامشخص و گنگ است، با کسانی مشورت کنید که در زندگی‌شان استانداردهای بالای حرفه‌ای را به نمایش گذاشته اند؛ یعنی کسانی که قدیمی‌تر و کارکشته تر از خودتان باشند، می خواهم بگویم که وقتی فرضا ۲۰ فریم گرفتید فکر نکنید می‌توانید جایگاه عکاسی را که قدیمتر است به آسانی بگیرید. نه، او دارای تجاربی است که شما به راحتی آنها را به دست نخواهید آورد.

و بالاخره فتوژورنالیست‌ها باید پیوسته راجع به رشته‌شان بخوانند و اخلاقیاتی را که راهنمای حرفه‌شان است؛ مطالعه کنند.

در پایان این کارگاه عکاسی، نوبت به پرسش و پاسخ رسید که بین دکتر یونس شکرخواه و عکاسان حاضر در کارگاه رد وبدل شد.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=297854

vista.ir
Online Classified Service

فرمت جدید تصاویر دیجیتال

فرمت جدید فایلهای تصویری بنام JPEG۲۰۰۰ که با پسوند فایلی .jp۲ و .j۲k مشخص می‌شود، قادر است فشرده سازی فایل تصویری را به مقدار بیشتر و با حداقل افت کیفیت آن انجام دهد. این مساله در دنیای دیجیتال امروز بسیار حائز اهمیت است. چرا که روز به روز دقت حسگر دوربینهای دیجیتال بیشتر می‌شود و

حسگرهای ۷ مگاپیکسلی در دوربینهای متوسط تبدیل به یك استاندارد جدید شده‌اند. افزایش دقت حسگرها، منجر به افزایش اندازه فایلهای تصویری تولید شده توسط این دوربینها شده است. این مساله مشکلات فراوانی را در امر ذخیره، انتقال و بایگانی کردن آنها فراهم می‌آورد. از طرف دیگر فشرده‌سازیهای فایلهای تصویری با توجه به کیفیت بالای عکسهای دیجیتال امروزی، همیشه رضایتبخش نیست به طوریکه کاربر باید بین کاهش اندازه فایل و کیفیت تصویر، یکی را انتخاب نماید.

فرمت فشرده سازی جدید JPEG۲۰۰۰ پاسخی است برای رفع این مشکلات. هرچند نام این فرمت جدید از فرمت معروف JPEG گرفته شده است، اما ایندو از اساس باهم اختلاف دارند :JPEG ۲۰۰۰ برای فشرده سازی از الگوریتمهای wavelet transformation استفاده می‌کند و JPEG از cosinus transformation .

● فواید این فرمت جدید چیست؟

▪ مهمترین مزیت این فشرده سازی، انجام فشرده سازی با حداقل افت کیفیت تصویر است. بعبارت دیگر این فشرده سازی یك Lossless compression محسوب می‌شود.

▪ کارآیی بهتر در فشرده سازی همراه با پشتیبانی از فایلهای با فضای رنگی ۴۸ بیتی

▪ امکان خروجی گرفتن از این فایل با رزولوشن های مختلف

▪ پشتیبانی از شفافیت در تصویر (transparency)، کانال آلفا و نیز انتقال لایه لایه تصویر در وب(Progressive)

▪ امکان استفاده از ماسك برای مشخص کردن ناحیه‌ای از تصویر، که باید با فشرده سازی کمتر ذخیره شود.

▪ پشتیبانی از اطلاعات EXIF و Meta-Data (ذخیره اطلاعات با فرمت XML امکان پذیر است).

▪ بهبود در کاهش نویز تصاویر در هنگام فشرده سازی

▪ امکان دسترسی به مقدار Bit Rate فشردگی در هر نقطه تصویر

▪ قابلیت جالب این فرمت برای سرورهای اینترنت: با ذخیره یك فایل JPEG۲۰۰۰ در سرور میتوان به دلخواه و برحسب نیاز، اندازه‌های مختلف یا کیفیتهای مختلفی از آن را استخراج و استفاده کرد و این امر بدون نیاز به decoding مجدد میسر است.

در فشرده سازی با نسبت ۱/۲۰ (یك بیستم) براحتی میتوان اختلاف کیفیت دو عکس آخر را مشاهده نمود. اگر دقت کنید در مناطقی از تصویر که مرز بین دو ناحیه مختلف رنگی هستند، در فرمت JPEG۲۰۰۰ افت کیفیت بسیار کمتر از فرمت JPEG است.

همانگونه که مشاهده می‌شود، فرمت JPEG۲۰۰۰ با نسبت فشردگی یك هفتم بسیار خوب عمل کرده است و افت کیفیت آن بسیار نامشخص است. (البته توجه داشته باشید که این تصاویر با بزرگنمایی ۱۰۰ درصد نمایش داده شده اند).

اگر فایلی را با این دو فرمت طوری فشرده نماییم که کیفیت هردو یکی باشد، حجم فایل JPEG۲۰۰۰ تقریبا ۲۵-۳۵% کمتر خواهد بود.

● کاربرد عملی

در حال حاضر امکان استفاده از فرمت JPEG۲۰۰۰ برای کاربران فراهم شده است. یعنی کاربران می‌توانند فایلهای حجیم خود را (مانند فایلهای RAW و TIFF) به این فرمت تبدیل نموده و آنها را ذخیره نمایند.

فتوشاپ CS دارای یك Plug-in برای این فرمت است که (همراه با Plug-in مخصوص RAW) در CD اصل فتوشاپ وجود دارد. کاربرانی که به این CD دسترسی دارند، می‌توانند این افزودنی را از فولدر Optional Plugins موجود در CD ، به داخل فولدرplug-ins برنامه فتوشاپ کپی نمایند. پس از این کار در هنگام ذخیره فایلها در فتوشاپ امکان انتخاب فرمت JPEG۲۰۰۰ از لیست فرمتهای فایلی وجود دارد.

کاربرانی که به این افزودنی دسترسی ندارند می‌توانند از plug-in های رایگانی که برای این منظور تولید شده اند، استفاده کنند. یکی از آنها بنام j۲k در آدرس به رایگان قابل دانلود است. پس از دانلود و کپی نمودن در فولدر Plug-in فتوشاپ، میتوان از آن برای فشرده سازی فایلها استفاده

نمود.همچنین plug-in دیگری برای فتوشاپ در این آدرس به رایگان قابل دانلود است.

و خبر خوب آنکه برنامه معروف ACDSee در نسخه ۷ خود از این فرمت پشتیبانی می‌نماید.

▪ بعبارت دیگر:

ـ کاربران میتوانند فایلهای خود را با فرمتهای دیگر به این فرمت تبدیل نمایند.

ـ کاربران میتوانند فایلهای فشرده شده با این فرمت را در ACDSee مشاهده نمایند.

که این موضوع کار را برای کاربران بسیار راحت خواهد نمود.

از سایر برنامه های معروف برای تولید این فرمت میتوان به LuraWave.jp۲

اشاره نمود که البته رایگان نیست.

● JPEG۲۰۰۰ در وب

امکان الحاق نمودن تصاویر JPEG۲۰۰۰ در صفحات وب و نمایش آنها در مرورگرهای اینترنت وجود دارد. برای آشنایی با جزئیات روش الحاق نمودن تصویر JPEG۲۰۰۰ در صفحه وب به این آدرس مراجعه نمایید:

برای نمایش تصاویر JPEG۲۰۰۰ در مرورگر اینترنت IE ابتدا این برنامه را دانلود کنید

پس از اجرای آن و اجرای مجدد مرورگر، به این آدرس بروید تا امکان نمایش تصاویر JPEG۲۰۰۰ را در مرورگرتان بسنجید.

برای مرورگر موزیلا و دانلود افزودنی مناسب برای آن، به این آدرس مراجعه نمایید.

در حال حاضر این فرمت کاربردهای بسیار مهمی پیدا نموده است:

▪ انتقال و نمایش فایلها در وب، بدون افت کیفیت. نمایش تدریجی (از کیفیت پایین تا کیفیت بالا / از اندازه Thumbnail تا اندازه کامل) و امکان قطع پیشرفت نمایش توسط کاربر در هر لحظه دلخواه در مرورگر

▪ بایگانی کردن فایلها بدون افت کیفیت و بدون اشغال جای زیاد همراه با الحاق Metadata به آن برای مقاصد امنیتی یا کپی رایت

▪ فرمت JPEG۲۰۰۰ در استاندارد DICOM (تصویربرداری دیجیتال پزشکی) بکار می‌رود .

▪ از Motion JPEG۲۰۰۰ برای Digital Cinema استفاده می‌شود.

▪ ادوبی اکروبات ۶ از فرمت JPEG۲۰۰۰ پشتیبانی می‌کند.

▪ برخی دوربینهای دیجیتال (مثل SANYO WB۲۰۰۰) از این فرمت برای تولید خروجی استفاده می‌نمایند.

▪شرکت اپل در برنامه QuickTime ۶.۰ خود در سیستم عامل OSX از این فرمت پشتیبانی می‌کند. مرورگر Safari نیز با این فرمت سازگار است.

▪ شرکت اینتل کدهای نمونه‌ای برای Encoding و Decoding سخت افزاری این فرمت ارائه نموده است.

با توجه به لیست بالا بنظر می‌آید که این فرمت علاوه بر آنکه در حال حاضر نیز دارای کاربردهای فراوانی است، درآینده پیشرفتهای زیادی خواهد کرد و شاید تبدیل به استاندارد فشرده سازی دیجیتال گردد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247294

vista.ir
Online Classified Service

فرمت های فایل عکاسی

در چند سال گذشته، دوربین های عکاسی دیجیتال از اسباب بازی های دیجیتال به ابزاری تکامل یافته تبدیل شده اند که انقلابی را در دنیای عکاسی به وجود آورده است. از همین روست که این شگفتیهای دیجیتال انواع جدیدی از اصطلاحات را در برابر میلیونها کاربر قرار داده اند. بسیاری از عکاسان – چه با تجربه و چه تازه کار – مجبور شده اند که وقت بگذارند و این اصطلاحات جدید را یاد بگیرند.

اگر با فایلهای بنیادی عکاسی بهتر آشنا شوید عکسهای بهتری را می توانید تهیه کنید.

● فشرده سازی

کامپیوترها تصاویر دیجیتالی شده را در دهها فرمت مختلف ذخیره میکنند. شاید بپرسید چرا دهها نوع فایل وجود دارد. پاسخ کوتاه آن است که نظرات سازندگان نرم افزار و تولید کنندگان سخت افزار درباره خصوصیاتی که بهترین تصاویر را به وجود می آورند اغلب متفاوت است و در نتیجه آنها روشهای متفاوتی برای آرشیوسازی عکسها ابداع کرده اند.

مساله اندازه فایل نیز وجود دارد. عکسهای دیجیتال همچون سایر انواع فایل چند رسانه ای، فضای بسیار زیادی را اشغال می کنند و در نتیجه سازندگان نرم افزار باید تکنیکهائی را ابداع کنند که داده های عکسها را کمتر می سازد تا ذخیره سازی و استفاده از آنها را آسانتر کنند. از همین روی ، نحوه فشرده سازی داده ها Compression در موقع مقایسه فرمتهای مختلف اهمیت دارد.

▪ فشرده سازی تصاویر در دو گروه اصلی طبقه بندی شده است:

۱) فشرده سازی بی اتلاف Lossless Compression

۲) فشرده سازی با اتلاف .Lossy Compression

فشرده سازی بی اتلاف، همچنان که از نامش پیداست، یک فایل تصویری را بدون حذف داده های آن فایل کوچک می کند – آنها اندازه فایل را به گونه ای کوچک می کنند که به نرم افزار شما امکان می دهند داده های تصویر را ، بیت به بیت بازسازی کنند تا فایل اصلی بر روی کامپیوتر شما بیاید.

فشرده سازی بی اتلاف صرفا حشو داده ای در یک تصویر را کاهش می دهند. به عنوان مثال، این فرمتها پیکسلهائی را می یابند که دقیقا تون رنگ آبی یکسان را دارند و به جای چندبار ذخیره اطلاعات آن رنگ، الگوریتمهای فشرده سازی بی اتلاف، این اطلاعات را یک بار ذخیره می کنند و به جای رنگ تکراری یک علامت می گذارند. کامپیوتر شما از آن علامت های صرفه جوئی کننده در فضای ذخیره برای بازسازی تصویر اصلی بهره می گیرد. با وجود این، نظر به اینکه در کمتر تصویری تعداد موارد دارای رنگ یکسان زیاد است، روشهای فشرده سازی بی اتلاف خیلی کارآمد نیستند و آنها به ندرت می توانند اندازه تصویر را نصف کنند.

فرمت های فشرده سازی با اتلاف در کوچک کردن اندازه تصویر بسیار بهتر عمل می کنند. علت آن است که تکنیک های فشرده سازی با اتلاف در عمل بخشی از داده های اصلی تصویر را دور می اندازند. نتیجه فایلی شبیه به تصویر اصلی، اما مقدار داده های آن بسیار کمتر از داده های تصویر اصلی است. با این همه، وقتی بخواهید یک چاپ دقیق از تصویر فشرده شده داشته باشید یا وقتی بخواهید روی بخشهائی از تصویر زوم کنید مشکل به وجود می آید؛ بدون آن داده های دور ریخته شده نمی توانید تصویر کاملا برابر اصل را به وجود بیاورید.

از لحاظ کلی، فرمتهای فایلی که از فشرده سازی بدون اتلاف بهره می گیرند برای تصاویری که میخواهید چاپ شوند عالی هستند زیرا بهترین

دقت را دارند و همه جزئیات ثبت شده تصویر را نگه می دارند. اما فرمتهای فایلی که از فشرده سازی با اتلاف بهره می گیرند برای کاربردهای اینترنت و ایمیل عالی عمل می کنند. اگر با فرمتهای فایل زیر آشنا باشید بهتر خواهید توانست که در مورد کارهای تصویری خود تصمیم بگیرید.

• پادشاهی JPEG

دوربین های عکاسی دیجیتال عکسهای خود را در سه فرمت فایل اصلی ضبط می کنند: TIFF , JPEG و RAW. این فرمتهای فایل امکانات بسیار متفاوتی دارند که باید موقع در نظر گرفتن نیازهای تصویری خود آنها را به خاطر بسپارید.

▪ یادآوری: JPEG و TIFF به ترتیب سرواژه عبارات زیر هستند:

ـ JPEG : Joint Photographic Experts Group

ـ TIFF : Tagged Image File Format

رایج ترین فرمت فایل عکاسی JPEG است که بسط فایل < JPG.> را دارد.JPEG به JFIF نیز مشهور است که دقیق تر از اصطلاح متداول JPEG است.

JFIF سرواژه عبارت زیر است:

ـ JFIF : JPEG File Interchange Format

همچنان که می بینید JFIF نام درست این فرمت است زیرا JPEG به شیوه فشرده سازی این فرمت برای صرفه جوئی در فضای ذخیره اشاره دارد. با این همه، ما برای اهداف خود در این مقاله از همان اصطلاح مشهور JPEG بهره خواهیم گرفت.

چند دلیل خوب برای استقبال از JPEG وجود دارد. یک علت سازگاری آن است. فایل های JPEG تقریبا در همه برنامه های کاربردی تدوین و اصلاح تصویر، مرورگرهای وب و نشان دهنده های تصویر کار می کنند. از آن گذشته، فایلهای JPEG الگوریتم فشرده سازی ای را به کار می گیرند که می توانند فایل اصلی را ۱۰ تا ۲۰ بار با تضعیف کیفیت اندک فشرده کنند.

JPEG یک فرمت فایل ۲۴ بیتی است ، بدین معنی که سه بایت نماینده هر پیکسل رنگ، یکی برای قرمز ، یکی برای سبز و یکی برای آبی است. نظر به اینکه هر بایت می تواند ۲۵۶ سایه متفاوت رنگ را بیان کند، برای هر پیکسل میتوان ۱۶ میلیون ترکیب رنگی مختلف را داشت.

این مقدار داده ها برای یک فایل تصویری بسیار زیاد به نظر میرسد اما JPEG ها فرمتهای فشرده سازی با اتلاف هستند.JPEG در زمان بازسازی تصویر و دور ریختن داده های غیر ضروری، داده های فایل را به مربعهای با هشت پیکسل در هر ضلع تقسیم بندی می کنند. این مربعها برای چشم غیر مسلح قابل رویت نیست ، اما هر چه یک تصویر را بیشتر فشرده کنید و هر چه بزرگنمائی را در برنامه تصویرپردازی خود بیشتر کنید این مربعها را بهتر خواهید دید. از همین روست که توصیه می شود تا جای ممکن از فشرده سازی سنگین استفاده نکنید.

اکثر دوربین های عکاسی دیجیتال عکسها را به صورت فایلهای JPEG ذخیره می کنند، بدین معنی که فایلهای عکس اصلی شما پیش از آنکه آنها را به کامپیوتر انتقال بدهید تا اندازه ای فشرده می شوند. با وجود این، در اکثر موارد روی فشرده سازی کنترل خواهید داشت، زیرا تقریبا همه دوربین های عکاسی دیجیتال به شما امکان می دهند تنظیم کیفیت را ، مانند Super Fine , Fine یا Basic انتخاب کنید. همیشه از بالاترین کیفیت تصویر استفاده کنید تا فایلهای با کیفیت خوبی را برای کار روی کامپیوتر داشته باشید. اگر چنین فایلهائی خیلی سریع حافظه دوربین شما (مانند یک کارت flash) را پر کنند، یک حافظه با ظرفیت بیشتر بخرید.

لازم است بدانید که عکاسی با JPEG بدین معناست که دوربین شما تنظیمهای وضوح، کنتراست ، اشباع رنگ، توازن سفیدی و مانند آن را بر روی تصویر شما اعمال خواهد کرد.بسیاری از دوربین های رده بالا به شما امکان می دهند این تنظیم ها را اصلاح کنید ؛ ولی دوربین های ارزان قیمت چنین امکاناتی را فراهم نمی سازند. وقتی دوربین شما تصویر را پردازش می کند و آنرا در حافظه (کارت فلش یا رسانه ای دیگر) با آن تنظیم های ویژه می نویسد، آن خصوصیات همواره در آنجا خواهند ماند. اگر تنظیم های نادرست را به کار بگیرید، برای درست کردن عکس مجبور خواهید شد که انواع اصلاحات را روی آن انجام دهید.

RAW ـ

یک فرمت پرطرفدار دیگر است. RAW سرواژه نیست ، یک اصطلاح دقیق است که به خروجی اصلی ای اشاره دارد که مستقیما از پیکسلهای قرمز، سبز و آبی ضبط شده است که حسگر Sensor)) تصویر دوربین شما را تشکیل می دهند. بر خلاف فایلهای JPEG که به عکس دیجیتالی نهائی نزدیک است ، فایلهای RAW را میتوان نگاتیوهای دیجیتال نامید؛ آنها اصلا به وسیله کامپیوتر داخل دوربین شما پردازش نمی شوند و مزایائی فراهم میسازند که آنها را در فرمتهای تصویری دیگر نخواهید یافت.

سازندگان دوربین های عکاسی، نرم افزار تبدیل RAW را به همراه دوربین ارائه می دهند تا کاربران بتوانند فایلهای RAW را باز و روی آنها کار کنند. بدون این نرم افزار نمی توانید فایل RAW را تماشا یا اصلاح کنید، حقیقتی که این فایلها را برای کاربرانی بی فایده و ناکارآمد می سازد که فقط میخواهند عکس بگیرند و بلافاصله چاپ کنند یا از طریق ایمیل به دوستان خود پست کنند.

از سوی دیگر ، فایلهای RAW واقعا بزرگ هستند. آنها گاهی با یک تکنیک بی اتلاف اندکی فشرده می شوند (اگر چنین امکانی وجود داشته باشد آن را در منوی دوربین باید ببینید) اما در عمل ، فایلهای RAW اصلا فشرده نمی شوند ، در نتیجه اگر یک پردازنده سریع و مقادیر هنگفتی RAM نداشته باشید، وقت زیادی را باید روی کامپیوتر صرف کنید تا بتوانید این فایلها را باز کنید. عکاسان حرفه ای که از فرمت RAW بهره می گیرند این را می دانند و سخت افزار خود را مطابق با آن ارتقا می دهند.

با وجود این، اجازه ندهید اندازه فایل، شما را در استفاده از این فرمت دچار تردید کند. فایلهای RAW داده های بسیار بیشتری نسبت به JPEG دارند اما در عمل فضای کمتری نسبت به فرمتهای دیگر مانند TIFF نیاز دارند و دقت بالای آنها به شما امکان می دهد چاپهای بزرگ را بدون عیوب فرمتهای بااتلاف به وجود بیاورید.

از آن بهتر، فایل RAW به شما امکان می دهد اصلاحاتی در سطح پائین را پس از عکاسی روی تصویر خود به اجرا در آورید. آیا تنظیم حالت توازن سفیدی درست را فراموش کرده اید؟ آیا تنظیم اشباع رنگ را اشتباه میزان کرده اید؟ وقتی فایل RAW داشته باشید میتوانید تنظیم ها را پس از عکاسی اعمال کنید، زیرا با داده هایی کار می کنید که به وسیله کامپیوتر داخلی دوربین پردازش نشده است.

Adobe. فرمت RAW باعث به وجود آمدن مسائل فراوانی میشود زیرا حتی با آنکه فایلهای RAW پردازش نشده اند، بسته به نوع دوربینی که انتخاب می کنید متفاوت هستند. هر سازنده ای دوربین خود را با نگارشی متمایز از فرمت RAW تولید می کند. گاهی، این شرکتها حتی در بین مدلهای مختلف دوربین خود از فرمت RAW مختلفی بهره میگیرند.

به دلیل این مسائل، شرکت Adobe Systems فرمت Digital Negative Specification را ابداع کرد، که یک فرمت متحد برای فایلهای تصویری RAW است که بسط فایل <.DNG> دارند. شرکت Adobe این مشخصات را با این امید انتشار داد که ناسازگاریهای فایل RAW برای عکاسانی که با ذخیره و اصلاح هزاران عکس سروکار دارند از بین برود.

فرمت Digital Negative Specification ، همچون بسیاری از فرمت های RAW اختصاصی دیگر بر بنیاد یک نگارش از فرمت TIFF است، اما اختلاف در انعطاف پذیری آن است. برای استفاده از این فرمت، می توانید فایلهای RAW خود را با استفاده از برنامه رایگان مبدل محصول Adobe به فرمت <.DNG> تبدیل کنید.سپس می توانید فایلهای < .DNG> خود را با استفاده از هر برنامه ای که از Digital Negative Specification پشتیبانی می کند تماشا و اصلاح کنید. ضمن عملیات اصلاح، می توانید یک فایل DNG را به یک فایل JPEG یا فرمتی دیگر تبدیل کنید.انتشار فرمت Digital Negative Specification بسیار ضروری بود چون طول عمر فایلهای <.DNG> نسبت به فایلهائی که در یک فرمت RAW اختصاصی ذخیره شده اند بسیار طولانی تر است. به عنوان مثال، اگر عکسی را با فرمت RAW اختصاصی یک سازنده بگیرید و آن را در کامپیوتر خود ذخیره کنید، احتمال کمی وجود دارد که پس از ۱۰ سال بتوانید نرم افزاری پیدا کنید که آن فرمت ویژه را تشخیص می دهد. در هر حال، اگر عکسهای RAW خود را به < .DNG> تبدیل کنید، می توانید با دهها دوربین دیجیتال طی سالها عکس بگیرید و اطمینان داشته باشید که هر برنامه پشتیبانی کننده < .DNG> در پردازش عکسها به شما کمک خواهد کرد.

Digital Negative Specification مجموعه ای ثابت از قواعد نیست. این فرمت در دوربینهائی که هنوز ساخته نشده اند نیز میتواند جای داشته باشد. حتی طوری طراحی شده است که پیشرفتهای آینده در فناوری تصویرپردازی را در نظر بگیرد، که یک دلیل دیگر این گزینه برتر است چون بهترین انتخاب برای اهداف آرشیوی بلند مدت است.

● TIFF برای چاپ

تعدادی از دوربین های دیجیتال به شما امکان می دهند که فایلها را با فرمت TIFF ضبط کنید که معمولا بسط فایل < TIF.> یا < TIFF.> را دارند. این فرمت به اندازه JPEG شناخته شده نیست ، اما اکثر برنامه های اصلاح تصویر میتوانند فایلهای TIFF را باز کنند و نمایش بدهند. TIFF چند مزیت نسبت به JPEG نیز دارد.

یکی از بزرگترین مزایای TIFF آن است که از تصاویر CMYK در کامپیوترهای پی سی و مکینتاش پشتیبانی می کند ، در حالی که JPEG ها از RGB پایه پشتیبانی می کنند. به بیان ساده، تصاویر TIFF برای چاپ و انتشار حرفه ای مناسبتر از JPEG ها هستند.

● یادآوری: CMYK و RGB به ترتیب سرواژه عبارات زیر هستند:

▪ CMYK : Cyan Magenta Yellow Black

▪ RGB : Red Green Blue

بسیاری از دوربینها به شما امکان می دهند که عکسهای خود را در فرمت TIFF هشت بیتی ذخیره کنید و در نتیجه از فشرده سازی مورد استفاده در فایلهای JPEG بپرهیزید. با این همه، یک دوربین با دقت بالا فایلهای TIFF بسیار بزرگی را تولید خواهد کرد که نوشتن داده ها در کارت فلش را آهسته میسازد.

البته، این سخن به معنای این نیست که فایلهای TIFF اصلا از فشرده سازی بهره نمی گیرند. بسته به کاربرد، انواع مختلفی از فشرده سازی برای TIFF ها به کار می رود و اگر با انعطاف پذیری سیستم رنگی که پیشتر ذکر کردیم ترکیب شود، TIFF ها یک گزینه عالی برای امور نشر رومیزی جدی و برای کاربران پیشرفته ای هستند که دوربینهایی دارند که عکسهای RAW نمی گیرد.

اما برای کاربران دوربینهای دیجیتال متوسط، TIFF ها در مقایسه با JPEG ها انتخاب ضعیفی هستند زیرا TIFF ها بسیار بزرگتر از JPEG ها هستند. یک JPEG در یک دوربین ۵ مگاپیکسلی ممکن است حدود یک مگابایت از حافظه را اشغال کند. در مقابل، یک فایل TIFF فشرده نشده در یک دوربین ۵ مگاپیکسلی می تواند به بزرگی ۱۴ مگابایت باشد و دوربینی که تا حدودی فشرده سازی را به فایلهای TIFF خود اعمال می کند باز هم یک عکس تولید خواهد کرد که ۶ مگابایت یا بزرگتر است. این اندازه های فایل بسیار بزرگ در بسیاری از شرایط باعث میشوند که از خیر TIFF بگذرید.

● کاربردها

حال که اختلاف بین فرمتهای مختلف عکاسی دیجیتال را بهتر فهمیده اید به ذکر چند مثال می پردازیم تا به شما نشان دهیم که چگونه می توانید در بهترین حالت از این فرمتها بهره بگیرید.

● کاربردهای JPEG

در فرمت JPEG راحت ترین و کارآمدترین نوع فایلی است که می توانید استفاده کنید. به ویژه اگر از یک دوربین دیجیتال آهسته و کارت فلش دارای سرعتهای نوشتن آهسته بهره میگیرند JPEG بهترین انتخاب است چون دوربین آهسته، فایل JPEG را بسیار سریعتر از فایلهای JPEG و RAW ضبط می کند.دوربینهای دارای پردازنده های تصویر سریعتر نیز JPEG ها را سریعتر از انواع فایل بزرگتر ذخیره می کنند.

فشردگی JPEG نیز انتقال آنها به کامپیوتر را آسانتر می سازد. ۱۰ فایل JPEG را در مدتی کوتاهتر از همان تعداد فایل RAW میتوان به کامپیوتر انتقال داد. از سوی دیگر، پردازنده کامپیوتر شما عکسهای JPEG را سریع تر از فایل RAW یا TIFF به نمایش در خواهد آورد.

با آنکه JPEGها نمی توانند کیفیتی مشابه کیفیت بسیار بالای دو فرمت دیگر فراهم کنند ، میتوانند چاپهای عالی را به وجود بیاورند به ویژه وقتی

از بالاترین دقت و کمترین تنظیم فشرده سازی بهره بگیرید – چاپگرهای مرکب افشان جدید می توانند چنین عکسهائی را مستقیما از کارت فلش بخوانند و چاپ کنند. در نتیجه ، اگر فقط می خواهید گاهی چند عکسی را چاپ کنید ، از کیفیت چاپ عکس JPEG شکایت زیادی نخواهید کرد.

یک نکته مهم را درباره عکسهای JPEG به خاطر بسپارید. اگر یک فایل JPEG را در یک برنامه اصلاح تصویر باز کنید و قصد داشته باشید روی یک عکس در چند جلسه مختلف کار کنید، بهتر است ابتدا آنرا در یک فرمت متفاوت مانند TIFF ذخیره کنید که از فشرده سازی با اتلاف استفاده نمی کند. یک دلیل خوب برای اینکار وجود دارد. هر بار که یک عکس JPEG را باز و از نو ذخیره می کنید، این فایل بیشتر فشرده سازی میشود. اندازه فایل خیلی تفاوت نخواهد کرد اما فشرده سازی اضافی کیفیت عکس را پائین خواهد آورد. مشابه گرفتن فتوکپی از روی فتوکپی، اگر ۱۰ بار عمل کپی سازی را ادامه دهید، تصویر نهائی با تصویر اولیه بسیار متفاوت خواهد بود. اگر ترجیح می دهید که فرمت تصویر نهائی شما JPEG باشد، میتوانید در آخر، یعنی پس از عملیات اصلاح عکس، TIFF را به JPEG تبدیل کنید.

اگر فقط گاهی میخواهید از مزایای فایلهای RAW بهره بگیرید، اما سهولت JPEG را می پسندید، به دفترچه راهنمای دوربین خود مراجعه کنید. بعضی از دوربین ها در عمل به شما امکان می دهند که یک فایل RAW و یک فایل JPEG را به طور همزمان بگیرید. این خصوصیت، فضای حافظه دوربین را زیاد مصرف میکند اما برای بعضی از عکاسان، JPEG کمک می کند که یک فایل آماده داشته باشند و بعدا سر فرصت بتوانند روی فایل RAW کار کنند.

اگر قصد دارید که از عکسهای خود صرفا برای فعالیتهای اینترنتی بهره بگیرید، JPEG بهترین گزینه است اما مجبورید روی تغییر اندازه تصاویر خود کار کنید. همچنان که پیشتر گفته شد فشرده سازی سنگین باعث خواهد شد که وقتی تصاویر JPEG را بزرگ می کنید شطرنجی دیده شوند ، اما اگر اندازه JPEG را نیز خیلی کوچک کنید، باز هم اثری مشابه را خواهید دید. اگر فقط می خواهید عکسهای شما روی اینترنت خوب دیده شوند، اندازه آنها را با تنظیم ۷۲ نقطه در اینچ dpi)) تغییر دهید که نتیجه بسیار خوبی را به دست خواهد داد.

- کاربردهای TIFF

فایل های TIFF ، در دوربینهای دیجیتالی کمترین کاربرد را دارند. این فایلها در عمل چاپهای عالی را برای شما فراهم میسازند اما حافظه دوربین را خیلی زود پر می کنند و به یک کامپیوتر قدرتمند برای اداره کارآمد این فایلها نیاز خواهید داشت.

وقتی باید از فرمت TIFF استفاده کنید که دوربین شما تنظیم RAW را ندارد و از پیش می دانید که بالاترین کیفیت JPEG برای نیازهای شما کافی نیست. همچنین اگر بخواهید عکس برای اهداف چاپ حرفه ای تولید کنید بهتر است TIFF را در نظر بگیرید.

- کاربردهای RAW

فایلهای RAW همچون فایلهای TIFF ، برای کاربران دوربین دیجیتال متوسط کاربرد اندکی دارد. این فایلها به پیچیدگی TIFF ها نیستند اما آنها چند برابر تصاویر JPEG هستند، بدین معنی که فایلهای RAW دوربین و کامپیوتر شما را تا اندازه ای آهسته می کنند.

با این حال، اگر قصد دارید عملیات پردازشی بعدی را بر روی عکسهای خود انجام دهید و می خواهید مهارتهای عکاسی خود را بیشتر کنید، باید با فرمت RAW کار کنید. اگر بخواهید عکسهای خود را در فرمتی آرشیو کنید که سالها کار خواهد کرد، تبدیل فایلهای RAW به DNG سازگاری بلندمدتی را برای نگاتیوهای دیجیتال شما فراهم خواهد کرد.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239448

vista.ir
Online Classified Service

فرهنگ تصویر - تصویر فرهنگ

عنصر فرهنگ به لحاظ نقشی که در ساختار تمدن بشری دارد و دربرگیرنده مجموعه ای ازاعتقادات اندیشه ها آئینها و آداب ورسوم است می تواند بعنوان پشتوانه رفتارهای اجتماعی راهگشای بسیاری از حرکت های آینده هر ملتی باشد و چنانچه درخواستگاه اجتماعی آن سازو کارهای مناسبی در جهت تعالی فرهنگ بخصوص در حوزه اندیشه و فرهنگ سازی در زمینه های مختلف اجتماعی صورت گیرد می تواند بعنوان ابزار قدرتمندی در برابر تحولات و پیامدهای ناگوار اجتماعی عمل کند. از آنجا که تصویر در دنیای امروز جزلاینفکی از زندگی امان شده است ثبت موقعیت ها و شرایط مختلف زندگی و فرهنگ مردم در نقاط مختلف از طریق دو رسانه مستقل سینما و عکاسی می تواند در شناخت و درک بیشتر مردم از یکدیگر نقش موثری داشته باشد چرا که عکس و فیلم بعنوان رسانه های دیداری می توانند نسبت به دیگر رسانه ها تاثیر بیشتری بر مخاطبین خود داشته باشد و با زبانی گویا وبدون هیچگونه محدودیتی به نمایش عینی باورها ذهنیت ها و اعتقادات مردم و نیز ثبت شرایط و موقعیت های مختلف زندگی و همچنین غمها و شادیها ناکامیها و کامیابی ها و پیشرفت های آنان بپردازد.

هنر سینما و عکاسی. هنر به تامل واداشتن افکار انسانی است که در عصر حاضر می تواند به جاودان سازی معنویت فرهنگ وحقیقت انسانها از طریق مراجعه به زندگی و فرهنگ آنان توجه داشته باشد.

از آنجا که هنرها همیشه در دوران مختلف در تکامل یکدیگر نقش اساسی داشته اند. مقوله عکس و فیلم از این امر مستثنی نبوده بلکه علاوه بر اینکه خود بعنوان هنری مستقل به بیان هنری می پردازند. از ابزار آنها نیز در جهت ثبت جنبه های گوناگون هنری مردم در شرایط و دوران مختلف استفاده می شود لذا عکاسی و سینما که از پدیده های نو در عرصه فرهنگ وهنر بشمار می روند می توانند خود بعنوان عاملی در جهت شناسائی دیگر فرهنگها درآیند و هنرمندان سینماگر وعکاس بعنوان متعهدین تصویرگر در ثبت و انتقال مجموعه فرهنگ یک جامعه اهمیت و نقش ویژه ای می یابند.

نسرین شاه محمدی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۳/۰۲

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120373

vista.ir
Online Classified Service

فضایی پر از خالی

محیط خالی انباشته از سکوتی که مهدی وثوق نیا برای عکاسی انتخاب کرده، به خودی خود آنقدر آمیخته با وهم و خیال هست که موضوع قرار دادن آن به وسیله هر واسطه هنری، برای هر هنرمندی وسوسه انگیز باشد.

نمایشگاه «گراند هتل» روایتگر صورت های مبهم و بازیافته شده در وهم است. بد نیست پیش از هر چیز به نکته یی اشاره شود؛ عکاس و سازنده ویدئو هر دو اهل قزوین اند و گراند هتل مورد بحث هم در قزوین واقع شده.

این تمایل به تقسیم امری که در زادگاه آنها موجود است، در اصل تمایل به گستردن اندیشه یی است که خود را تنها محور جهان نمی داند زیرا بدون آنکه به عناصر محلی اشاره کند، محیطی را روایت می کند، و زبانی برای روایت انتخاب می کند که صمیمانه در تلاش است حظ بصری خود را تقسیم کند. نزدیک شدن به خویشتن و کند و کاوی که در روح شده و حالی که از دیدن یک محیط، شاید در چند قدمی خانه خود به او دست داده، به واسطه تصویر به ما منتقل می شود. آنچه شاید بیش از هر چیز هنر معاصر ایران به آن نیازمند است همین صمیمیت و تلاش برای بازنمایی حس شخصی در قالب زبانی جمعی است. وثوق نیا از دید مخاطبان عموماً بیگانه به موضوع خود نگاه نکرده است که در آنها باید کلیت های «کارت پستالی» مد نظر قرار داده شود. او کوشیده است دید یک اهل قزوین را به دید همه اهل جهان بسط دهد. اینکه آیا او و خامنه زاده در این تلاش چقدر موفق بوده اند بحثی دیگر است. در نمایشگاه «گراند هتل» حد میانه رعایت شده است؛ حدی که یک سرش خودنمایی کاملاً شخصی ایستاده و چون دیواری، حائل است میان اثر و بیننده، و سر دیگرش به ابتذال ابزار گرفتن عناصر محلی همچون تخت جمشید یا زیگورات، آنچنان که دوربین یک توریست می بیند (و در نتیجه کار را هم با همین دید می خرد) می رسد. استفاده از اندام، بدن و حالات هنرمند به وسیله خودش و در اثر خودش نوعی از همین خودنمایی است؛ خودنمایی که به اتفاق یا عمد، اثر هنری را به تصویری حدیث نفسی تنزل می دهد. مخاطب ملزم نیست به واسطه طرح اندام و چهره تان و به همراه شما در پیچ و خم های شخصیت تان همراه شود. تصویر جهانشمول معمولاً نوعی از «خودروایتگری» همراه دارد که به واسطه آن این «درد مشترک» (اگر دردی وجود داشته باشد) برای هرکس در هر نقطه دنیا آشناست. از این منظر عکس های مهدی وثوق نیا توانسته اند موفق شوند ما را با خود همراه کنند؛ همراهی در سفری تاریخی به عمق پوسته های دیواری کهنه، ترکیبی در بنیان قجری اما تکه و چند دست شده به وسیله تاریخ، کاشی های سفید کارخانه یی، درهای چوبی، نماینده زندگی شهری دهه های ۲۰ و ۳۰ و دیوار هایی که همه تا کمر تیره رنگ شده اند و بالاتر، روشن تر شده. خطی که میان آنها حائل است انگار خطی است که میان ما و روزگار گذشته کشیده شده و تخت و زمین دیوارها را نه خالی، که انباشته از ارواح می نمایاند. هتل قدیمی انتخاب خوبی است. در هتل یا مهمانسرا همه جور آدم پیدا می شود. مهمانخانه ها مورد انتخاب بسیاری از نویسندگان بزرگ ادبیات جهان به عنوان محل رخ دادن داستان بوده اند.

«باباگوریو» بالزاک پیرمردی است مرموز که در میهمانخانه یی اقامت دارد. بخش اعظم رمان شیاطین (جن زدگان) داستایوفسکی در میهمانخانه های سن پترزبورگ می گذرد. در «نفوس مرده» شخصیت اصلی داستان جوانی است که در میهمانخانه اتراق می کند و غذا می خورد. در میهمانخانه اصل بر موقتی بودن همه چیز است. اصولی بدیهی همچون همسایگی موقت وجود دارد که باعث آشنایی ها می شود. نظمی که

توسط یک میهمانخانه به میهمانان اعمال می شود، نظمی است مورد پذیرش همگان؛ آمدن، کلید گرفتن، بی سر و صدا بودن، از همه مهم تر خوابیدن، ماندن در اتاق برای ساعت ها و حتی روزهای متوالی و گاه سال ها زیستن در یک میهمانخانه . آثار وثوق نیا و ویدئو خامنه زاده این تداعی را قوت می بخشند که برای در و دیوارهای همچنان ایستاده این میهمانخانه دیگر هیچ چیز مهم نیست. همه چیز به شکلی سرد و یکسان در حافظه دیوار محفوظ است. اما مهم نیست و هیچ تفاوتی ندارد کسی راه برود و تمام شب بی خوابی به سرش زده باشد یا نشسته و دائم سیگار بکشد. هرچیز و هرکس با هر حال و قصه یی تنها آمده و رفته است و اکنون این اتاق خالی خالی است.

در میهمانخانه تمام توجه معطوف به فردیت است. تعداد تخت ها نوع اتاق را معلوم می کنند و ظرفیت میهمانخانه با تعداد تخت هایش معلوم می شود. فرد مجبور است نام شخصی خود را در دفتر میهمانخانه ثبت کند و آداب فردی بر فضای جمعی میهمانخانه حاکم است. شاید از این روست که در تصاویر وثوق نیا از عکس های انفرادی آدم ها استفاده شد و هیچ کجا خبری از جماعت نیست. خوابیدن در میهمانخانه شاید مهم ترین دلیل اختراع آن باشد. در نتیجه این توجه است که در یکی از تصاویر تختی خالی و فرسوده با فنرهای دررفته، زیر پنجره یی رها شده است و بیشتر به زندان می ماند تا اتاق اختیاری یک میهمانخانه.

تخت و زمین و پوسته های دیوار، مردهای جوان و میانسال تنها و گاه سرگردان، گاه مسافر برای کار و گاهی جوینده برای یافتن خلوتی محض خودکشی را تداعی می کنند. رنگ آبی غالب در فضا نیز به این فردیت تنهای سرد دامن زده است. اما چهره یی مشخص و واضح که چندان هم با عناصر بصری کار هماهنگ نیست، این خیالبافی را محدود می کند به یکی از این روایت ها. و در نتیجه قدرت بی پایان تاویل بیننده را تحلیل می برد. در ویدئوی «خامنه زاده» نیز این تخت پر از خالی مورد توجه قرار داده شده. البته حذف زوائد و انتخاب کادرهای ساده کمک کرده اند نیروی تخیل و تاویل آدم به کار افتد. اما شاید بتوان گفت همچنان آن تخت و آن پنجره و بافت اتاق کافی هستند. عکس ها گذشته از تفاوت های ظاهری شان مجموعه یی یگانه هستند که نمایشگاه را به یک اثر واحد، یک روایت یک کلمه یی مبدل کرده اند. شیشه های رنگی و پنجره ها، با آن نور کج تاب مخصوص بنا های ۱۰۰ سال پیش نیز طوری کادربندی شده اند که حضور آدم های گذرنده در این سال ها به خوبی ملموس شود. اما به گمان من دیوار و شیشه و قاب خالی برای القای این خالی انباشته از روح کفایت می کند. کارها گاه به وسیله تصویر چهره به پرگویی افتاده اند. شاید وثوق نیا ترجیح داده است حس و حرف خود را با صراحت بیشتری ابراز کند. بنابراین از عکس های پرسنلی و تک عکس های آتلیه یی قدیمی استفاده و آنها را با در و دیوار ها ترکیب کرده است. تاکیدی که این صراحت به بار آورده اما همه جا به سود تصویر تمام نشده و گاه با تکرار یک عکس به شکل قرینه در دو طرف کادر، تصویر دچار بازی بصری شده و صراحت مد نظر خالق اثر مخدوش شده است. این پرگویی گاه باعث شده است ظرفیت های متعدد فضا زیر سایه بی قراری هنرمند برای گفتن از حس خود گم شود. بی قراری خالق اثر به این خاطر است که فضا پر از حالات «نوستالژیک» و خلاصه همه آن چیز هایی است که روح حساس و دقیق او را تحریک کرده است. در راستای ابراز همین بی قراری گاه عکس آن آدم با گراند هتل، که گاهی به عنوان پس زمینه در نظر گرفته شده، به خوبی چفت و بست شده است. پیرمردی نشسته و عصا به دست، در زمینه یک حیاط کهنه خزان زده به تصویر کشیده شده و پنجره یی چوبی و کهنه با شیشه های رنگی محصورش کرده اند.

می توان رگ، پی و استخوان پیرمرد را به این حیاط و عصای او را به این قاب تشبیه کرد.

در اولی حسی از زیست آمیخته با کهولت و فنا همچون درختان آن حیاط، ایستا در پس سال های بسیار ولی سرانجام خشک شونده و فنا پذیر نشان داده می شود و در دومی پایداری سرسخت اشیای چوبی چون عصا و پنجره. در تصویری دیگر، بالای کاشی های شکسته گوشه دیوار و روشویی نه چندان کهنه یی، چهره مردی جوان قرار داده شده. کنار هم قرار دادن هوشمندانه این دو تصویر یک قصه ساخته است. این کار از آن رو هوشمندانه است که با ساختار روانی یک جوان یا آدم سرپا هماهنگ تر است که به روشویی برود و دست و روی خواب زده صبحگاهی اش را بشوید تا یک پیرمرد. قصه یی که در این تصویر به بیننده گفته می شود داستانی است که شاید برای گفتن آن به زبان کلمات باید رمانی قطور نگاشت؛ قصه یی که «خامنه زاده» نیز می گوید اما زبان او برای قصه پردازی اندکی لکنت دارد. ناهماهنگی نورهایی که به آدم متحرک در اتاق می تابند نورهایی مصنوعی و ناشی از نورپردازی هستند که با رنگ و نور طبیعی و وهم زده اتاق خوانایی ندارند. راه رفتن و نشستن و آرام گام

زدن آن آدم نیز به حالاتش فرمی تصنعی داده اند که آن را از زمین کاملاً جدا کرده. هیچ قصه یی را نمی توان تعریف کرد مگر آنکه بسترش را در نظر گرفت و شخصیت را با آن هماهنگ کرد. در عکس های وثوق نیا اما ترکیب ها یکدست ترند. و عکس های چهره ها احیاناً مربوط به تاریخی هستند که هنوز این هتل جان داشته. بافت شان با دیوار ها هماهنگ است و شکل چهره ها اغلب با شکل پنجره یا زمان و دیوار در بده بستان است.

بنا بر این طراح اثر هر کجا جسارت ورزیده و قسمت هایی از چهره را برای درهم شدن با زمینه بریده است نتیجه یی بهتر گرفته. به طور مثال در یک تصویر قابی رواقی دیده می شود که چشمی از خلال شیشه های آن به نقطه یی نا معلوم نگاه می کند. در این تصویر همه چیز برای عنصر مرکب با خود برش خورده و در آن دخل و تصرف شده و در نتیجه اثری کاملاً یکدست و زیبا به دست آمده که می تواند برای اجرا های بعدی هنرمند در این سیاق الگو شود.

اثر مذکور امکانات وسیع «میهمانخانه» را که بحث اش رفت و نیز عکس های قدیمی را برای به کار رفتن درهم نشان می دهد. در این تصویر آدمی که روزگاری از این قاب به بیرون نگاه کرد، انگار اکنون در آن حلول کرده و حیات روحانی یافته است. شاید اگر در این نمایشگاه از چیدمانی خاص و ایده مند، که مانند کارها ساده و در عین حال تداعی کننده محیط «گراند هتل» می بود، استفاده می شد، نتیجه یی بهتر هم به دست می آمد. مثلاً می شد از اشیای داخل آنجا در محیط نمایشگاه استفاده کرد و با چیدمانی خاص از آنها اثری مکمل به دست آورد. یا عکس ها چنین ساده روی بوم، آویخته به دیوار نمی بودند و همچنان که در آن هتل تصویر همواره مشغول حرکت و زنده شدن در خیالات آدم است، کارها به شکلی متفاوت در محیط خالی نمایشگاه چیده می شدند. باید توجه داشت که فضای یک گالری (مانند هر محیط موجود در ملأ) به دو بخش مثبت و منفی تقسیم می شود.

از این منظر نمایشگاه «روایت های محیطی منفی»، تنها در نقاط مثبت گالری (دیوارها) اجرا شده بود، زیرا تمام تصاویر به وسیله کامپیوتر بازسازی و ترکیب شده اند و این خود امکان می دهد که نمایشگاه از یک اجرای فکرشده تر بهره ببرد. کنار هم قرار گرفتن ویدئو و عکس ها و انتخاب موضوعی چنین، و نحوه پردازش آنها مجموعه یی جالب توجه به دست داده است که اگر با اجرایی متفاوت که در عین حال ساده و تاثیرگذار همراه می شد، نمایشگاه «گراند هتل» را به یکی از بهترین نمایشگاه های امسال و شاید بهترین محصول همکاری دو هنرمند پرکار تبدیل می کرد.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=369161

vista.ir
Online Classified Service

فن آوری لنزهای اولتراسونیک کانن

برای آشنایی با فن آوریهای جدید در عکاسی در چند مطلب آینده بجای معرفی دوربین های دیجیتال، تکنولوژیهای جدید مطرح در زمینه های مختلف

عکاسی را مودر بررسی قرار می دهیم. دراین بحث به معرفی لنزهای دارای سیستم اولتراسونیک می پردازیم و در نوشتارهای بعدی سیستمهای ضد لرزش، لنزهای سری L با شیشه فلوریت، سری لنزهای EF، لنزهای اسپریکال نیکون، پردازشگر و سنسور های جدید نیکون و ... را مورد بررسی قرار خواهیم داد. امیدواریم که مورد توجه علاقمندان واقع شود.

برای به دست آوردن فوکوس خودکار سریع در شرایط بحرانی اجزاء لنز باید به سرعت، با دقت و بدون سرو صدا حرکت نمایند. کانن برای دستیابی به این هدف اولین موتور اولتراسونیک دنیا برای لنزها را تولید نمود. براساس این فن‌آوری کاملا جدید، موتور توسط انرژی حاصل از ارتعاش اولتراسونیک به چرخش در می‌آید. در نتیجه به جای یک سیستم حرکتی پر سر و صدا و حجیم و سنگین، ارتعاشات الکترونیکی ایجاد شده توسط یک المان سرامیک پیزوالکتریک (همان المانی که در بلندگوهای صفحه ای موبایلها و ساعتها تولید صدا میکند)، توان مورد نیاز برای حرکت مکانیکی لنز را ایجاد می‌نماید. در یک مقایسه کلی می توان تفاوت این سیستم با سیستم قبلی را، با تفاوت بین حرکت در ساعتهای مکانیکی با دهها فنر و چرخ دنده با حرکت در ساعتهای کوارتز تشبیه کرد. با استفاده از این نوع موتورها، در این سیستم گشتاور ثابت است و شروع بکار و توقف بطور مجازی لحظه‌ای (سریع) است.

با ایجاد فوکوس خودکار بدون هیچ سروصدا و با شتاب متغیر، این موتور به شدت امکانات عکاسی را برای عکاسان حرفه‌ای بهبود بخشیده است. هیچ گونه سر و صدایی مزاحم تمرکز عکاس یا جلب نگاهها به سمت عکاس یا به هم ریختن تمرکز . مزاحمت برای سوژه نمی‌شود. مهمتر این که این موتور مصرف انرژی بسیار پایینی دارد و عمر شارژ باتریها بالاتر می‌رود.

کانن از دو نوع موتور اولتراسونیک در سیستم لنزهای خود استفاده نموده است که هر کدام برای بالاتر بردن راندمان و کارایی بهینه شده‌اند. لنزهای اولتراسونیک حلقه‌ای که در طرح‌های با دیافراگم بالا و سوپر تله‌فتو استفاده دارند، امکان فوکوس دستی بدون سوئیچ کردن دوربین از مد اتوماتیک به مد دستی را فراهم آورده‌اند. این سیستم یک سیستم رانشی مستقیم است که امکان چنین کاری را فراهم نموده است.

طرح‌های اولتراسونیک بسیار کوچک (میکرو USM) امکان استفاده از مزایای سیستم اولتراسونیک را برای محدوده وسیعی از لنزهای با کیفیت و کوچک سری EF کانن فراهم نموده اند. با کوچکی و فشردگی بسیار بالای این موتورها، استفاده از سیستم اولتراسونیک حتی در لنزهای کوچکی مثل EF ۲۸-۹۰mm و EF ۲۸-۱۰۵mm نیز ممکن شده است.

لنزهای اولتراسونیک با سرعت و شتاب متغیر می توانند مطابق میزان فشار اهرم زوم دوربین توسط عکاس، سرعت زوم و فوکوس را تغییر داده و در شرایط بحرانی که نیاز به سرعت و دقت بالا می باشد، عکاسان می توانند با حداکثر سرعت ممکن کادر بندی نموده و عکس بگیرند. با ظهور موتورهای اولتراسونیک در لنزهای کانن باید منتظر ابداع لنزها با سیستمهای حرکتی جدید و بهینه تر از طرف رقبای بنام باشیم.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77856

vista.ir
Online Classified Service

فهم هیستوگرام‌ها

در این مبحث چگونگی کاربرد هیستوگرام دوربین را برای نوردهی دیجیتالی بهتر مورد بررسی قرار می‌دهیم .

- یک حقیقت گریزناپذیر:

نوردهی دقیق در عکس‌برداری دیجیتالی همچون عکس گرفتن با فیلم از اهمیت بالائی برخوردار است. در حققت عکسبرداری دیجیتالی در مقایسه با فیلم‌های نگاتیو رنگی چندان با گذشت نیست. عکاسان SLR دیجیتالی باید تکنیک‌های نوردهی خود را به‌گونه‌ای تنظیم کنند تا مناسب ویژگی‌های ارثی عکسبرداری دیجیتالی باشد.

برای فهم دلیل و چگونگی این موضوع باید طبیعت عکسبرداری دیجیتالی را بشناسید. بیشتر فیلم‌ها حساسیت غیرخطی به نور را از خود بروز می‌دهند. بالا و پائین خیدگی شدت رنگ که نماینده شدت رنگ‌های روشن و تیره هستند وارد سراشیبی کندی می‌شوند. از سوی دیگر یک حسگر تصویری در برابر نور از خود واکنش نشان داده و یک خمیدگی، شدت رنگ خط مستقیم را از سمت چپ بخش زیرین به سمت راست بخش بالائی تولید می‌کند. سلول تصویری روی حسگر را یک سطل و نور را قطره باران فرض کنید.

وقتی سطل پر است، هر قطره اضافی باران (نور) از سطل به بیرون می‌افتد از سوی دیگر، حتی وقتی بارش نور وجود ندارد، سطل‌های سلول تصویری به‌طور کامل خالی نخواهد بود و همواره مقدار کمی باران در ته سطل وجود دارد. در دنیای دیجیتالی به این پدیده "noise floor" می‌گویند. وجود آن بدین دلیل است که تمامی وسایل الکترونیکی حتی زمانی که چیزی ضبط نمی‌کنند، سیگنال تصادفی پایداری را تولید می‌کنند.

سر و صدای حاصل از افزایش صدای استریو (آن هم وقتی چیزی پخش نمی‌شود) و صفحه برفکی تلویزیون مثال‌هائی از این قرار است. علاوه بر این یک حسگر تصویر الکترونیکی تیمی از داده‌های رنگی موجود در شفاف‌ترین وقفه‌های نوزدهی و همچنین شفاف‌ترین وقفه بعدی، داده‌های باقی‌نمانده را ضبط می‌کند. بنابراین SLR دیجیتالی به‌ویژه ۴۰۹۶، سطح شفافیت را ضبط می‌کند؛ ۲۰۴۸ در وقفه نخست ۱۰۲۴ در وقفه دوم و ۵۱۲ در وقفه سوم و ... زمانی که به سایه‌ها رسیدید کمی داده باقی مانده وجود دارد. بنابراین با وجود noise floor شما می‌توانید تا آنجا که امکان دارد داده‌ها را در سطوح بالاتر خمیدگی شدت رنگ قرار دهید. در حالات ساده‌تر، شما نوزدهی خود را به سمت شفاف‌ترین ارزش‌ها متمایل می‌سازید.

اگر در حالت IPEG عکس می‌گیرید و نوزدهی خود را بیش از حد به سمت شفاف‌ترین حالت‌ها متمایل ساخته‌اید این احتمال وجود دارد که تصویر بیش از حد در معرض نور قرار گرفته و جزئیات سایه‌روشن‌ها را از دست بدهد (هنگامی‌که سطل پر است، سرریز می‌شود) همچنین تنها با هشت بیت اطلاعات مربوط به شدت رنگ - محدودیت شفافیت‌ها - ۶۵۲ سطح در مقابل ۴۰۹۶ سطح که حسگر تصویر D-SLR شما می‌تواند بگیرد - تنظیمات مربوط به شدت رنگ را پس از به‌کارگیری نرم‌افزار قبول نخواهد کرد.

زمانی‌که در حالت RAW عکس می‌گیرید. همه چیز فرق می‌کند حالت RAW تمامی ۴۰۹۶ سطوح شفاف را حفظ می‌کند. وقتی IPEG به‌عنوان

عکس کاملی از D-SLR نمایان می‌شود شما می‌توانید با بهره‌گیری از فایل و نرم‌افزار RAW تنظیمات اساسی در شفافیت یک تصویر (بدون تغییر در کیفیت کلی تصویر) ایجاد کنید. این انعطاف‌پذیری فراپردازشی این امکان را فراهم می‌سازد تا از راهبرد نوردهی در عکسبرداری دیجیتالی به نام ETTR استفاده کنید. کاربرد ETTR بسیار ساده است، اما برای این کار باید به هیستوگرام همان گرافیک قله‌انند صفحه نمایشگر ال سی دی که چگونگی "انتشار شدت رنگ‌های صحنه را نشان می‌دهد، رجوع کنید. اگر دوربین را برای نمیاش تنظیم کرده باشید، هرگاه بخواهید عکسی را که به تازگی گرفته‌اید، بازنگری کنید، هیستوگرام نمایان می‌شود.

در هیستوگرام مقادیر تاریک در سمت چپ و مقادیر روشن در سمت راست پدیدار می‌شوند. با تکنیک ETTR شما می‌توانید جهت نوردهی، f-stop سرعت شاتر یا مقدار نوردهی را تغییر داده ا بیشتر اندازه‌های مناظر کوهستانی در سمت راست هیستوگرام قرار گیرد. بسیاری از دوربین‌های دیجیتالی یک هیستوگرام زنده pre-exposure را به شما نمایش می‌دهند، اما با D-SLR باید نخست نوردهی را ایجاد کنید تا بتوانید هیستوگرام را مطالعه کنید و پس از اعمال و تنظیمات موردنیاز دوباره عس بگیرید. نوردهی اضافی، شدت رنگ‌های تاریک را از noise floor دور کرده و سایه‌هائی با ظاهر تمیز تولید می‌کنند. با انتقال شدت رنگ‌های تاریک به بالای خمیدگی آنها در جائی قرار می‌گیرند که فضای داده بیشتری موجود است.

نتیجه: تغییر ظریف‌تر و دلخواه‌تر با این حال وقتی فرآیند ETTR را انجام می‌دهید مراقب باشید، زیرا ممکن است تصویری که وارد برنامه مبدل RAW می‌شود بیش از حد روشن باشد تا زمانی‌که هیچ های‌لایت مهمی را روشن نکرده‌اید، این مسئله چندان مهم نخواهد بود به‌جز رنگ شفاف، شفاف‌ترین بیت‌های ابرهای سفید و موارد مشابه هیچ چیز نباید فراتر از لبه سمت راست هیستوگرام قرار گیرد. های‌الیت‌های چشمک‌زن در بیشتر D-SLRها به شما نشان می‌دهند که کدام یک از نواحی عکس بیش از حد در معرض نور قرار گرفته است پس از وارد کردن عکس می‌توانید با تنظیم و تغییر میزان شفافیت آن نتیجه دلخواه خود را به‌دست آورید. ETTR در هر موقعیت عکس‌برداری اجراء نمی‌شود.

صحنه‌ای با سطوح مختلف شفافیت که تمامی هیستوگرام را پر می‌کند (قله کوه در تمامی مسیرهای گراف حرکت می‌کند(هیچ فضائی را برای چنین تنظیماتی فراهم نمی‌کنند. متمایل ساختن نوردهی به سمت راست (را به نوردهی مضاعف)، جزئیات مهم در بخش‌های روشن را از بین می‌برد.

در چنین مواردی نوردهی نرمال تنظیم نشده بهتر است به خاطر داشته باشید که ممکن است برای از صحنه‌ها گسسته ضبط شفافیت دوربین شما تجاوز کند (قله‌هائی که مقادیر مهم مربوط به شدت رنگ را که در دو طرف گراف انباشته شده‌اند، نمایش می‌دهند) در این موقعیت شما دو حق انتخاب دارید. اگر به‌طور دستی عکس می‌گیرید و تنها می‌توانید یک نوردهی انجام دهید، برای تنظیم دوربین از فیلتر غلظت خنثی و جداگانه استفاده کنید. اگر روی یک Tripod کار می‌کنید نوردهی‌های طبقه‌بندی شده چندگانه را اجراء کرده و آنها را در نرم‌افزار و ویرایش تصویر خود با هم ترکیب کنید.

از یک سو رهیافت ETTR معادل عکس‌برداری دیجیتالی Zone System دنیای فیلم است که در آن نوردهی و گسترش نگاتیو به‌منظور تولید مقیاس شدت رنگ دلخواه در پرینت نهائی دستکاری می‌شود. در Zone System، نگاتیو برای درجه خاصی از گسترش در معرض نور قرار گرفته که شفافیت‌های صحنه را روی بهترین بخش خمیدگی شدت رنگ خود قرار می‌دهد. به‌طور مشابه کاربر ETTR به همراه توانائی‌های نرم‌افزار RAW شما را قادر می‌سازد تا کیفیت تصویر را ارتقاء بخشیده و پرینت‌های بهتری خلق کنید. زمانی که در نرم‌افزار RAW یک تصویر بیش از حد در معرض نور قرار می‌گیرد به‌نظر می‌رسد کاربرد عمد همین تکنیک است.

این تصویر، یک عکس IPEG را در حالت نوردهی خودکار بدون هرگونه اصلاح (سومی از بالا) شبیه‌سازی می‌کند. در چنین حالتی، فزونی برف، یخ و آسمان سبب شده تا دوربین عکس را کمتر از حد معمول در معرض نور قرار دهد. در هیستوگرام مشابه (چهارم از بالا) می‌بیند که بخش‌های تاریکتر به سمت چپ یعنی جائی که فضای کمر برای اطلاعات مربوط به شدت رنگ وجود دارد، منتقل شده‌اند. بنابراین فضای غنی‌تر داده در سمت راست هیستوگرام به‌طور کامل هدر رفته است.

تصویر پایانی (دوم از پائین) از فایل اصلی که به‌طور عمدی در معرض نور قرار گرفته بود، مشتق شده است. همانگونه که در هیستوگرام می‌بینید

(پائین) نرم‌افزار RAW برای یکسان‌سازی نوردهی در کل گستره پویا به‌کار برده شده و این کار موجب حفظ جزئیات ظریف در های‌لایت‌ها و بخش‌های سایه‌دار شده است.

- خواندن یک هیستوگرام

قضاوت در مورد روشنائی عکس آن هم به کمک صفحه نمایشگر پشت D-SLR غیرممکن است. این صفحه، دقت رنگ و گستره پویائی موردنیاز را ندارد و ممکن است سطح نوری که با آن تصویر را می‌بینیم نوردهی خوب را بد یا نوردهی بد را خوب جلوه دهد. به همین خاطر است که طراحان دوربین عکاسی ابزاری را برای سنجش نوردهی ساخته‌اند.

دکمه هیستوگرام نموداری است که مقادیر شفافیت تصویر ضبط شده را همراه با توزع و حجم‌سنجی آنها نمایش می‌دهد. تیره‌ترین رنگ‌ها در سمت چپ و شفاف‌ترین رنگ‌ها در سمت راست نمودار قرار دارند و ارتفاع رئوس گراف مقدار عددی ندارد. اگر رئوس و شیارها در سمت چپ گراف انباشته شده باشند. بدین معنی است که تصویر به اندازه کافی در معرض نور قرار نگرفته است. اما اگر آنها در سمت راست تصویر انباشته شده باشند. ممکن است تصویر بیش از حد در معرض نور قرار گرفته باشد.

بهترین نوع هیستوگرام، آن است که به‌جای روشنائی کلی، سه شبکه رنگ قرمز، سبز و آبی را نمایش می‌دهد. یکی دیگر از ویژگی‌های مفید آن نشانگر های‌لایت‌های چشمک‌زن بالای سمت راست است.

نکته‌ای که در هنگام استفاده از تکنیک نوردهی ETTR باید به خاطر بسپاریم این است که هیستوگرافم D-SLR از یک JPEG مشتق شده است. حتی اگر دوربین در حالت RAW هم تنظیم شده باشد از آنجا که هیستوگرام JPEG چهار بیت داده کمتر از حالت RAW دارد (هشت در برابر دوازده) چنانچه در حالت RAW عکس می‌گیرید، ممکن است اطلاعات های‌لایت به اندازه یک وقفه از آنچه که هیستوگرام نمایش می‌دهد بیشتر باشد. با وجود این تناقض، دسته‌بندی نوردهی به‌صورت دنباله صعودی کار مناسبی است.

منبع : نشریه تخصصی کامپیوتر و هنر

http://vista.ir/?view=article&id=263887

vista.ir
Online Classified Service

فیلتر های عکاسی

مدتهاست که عکاسان حرفه ای از فیلتر های عکاسی استفاده می کنند. آنها برای ایجاد چلوه های ویژه و یا افزودن کنتراست بعضی از رنگها این فیلتر ها را به کار می برند. از فیلتر ها برای تنظیم کردن white balance هم استفاده می شود.

برای مثال فرض کنید یک فیلم برای دمای رنگ متناسب با نور یک روز آفتابی ساخته شده است. وقتی در داخل اتاق با این فیلم ها عکس می گیرید،

رنگ تصویر تمایل به زردی دارد. که این اثر نور لامپ است. و برای جبران آن باید از یک فیلتر مناسب استفاده کنید. تا نور مناسب داشته باشید.

برتری بزرگ دوربین های دیجیتال این است که شما می توانید white balance را بدون استفاده از فیلتر تنظیم کنید.

حتی پس از انتقال عکس به کامپیوتر شخصی خود می توانید با استفاده از نرم افزار های مختلف ویرایش تصویر جلوه های مختلفی به عکس خود بیفزایید. در گذشته این کار با فیلتر های عکاسی انجام می گرفت. با استفاده از کمی خلاقیت و نرم افزار های موجود می توانید جلوه هایی که می خواهید خلق کنید.

تنها فیلتری که یک دوربین دیجیتال لازم دارد فیلتر پلارایز است.

فیلتر های پلارایز دو نوع هستند:

۱) فیلتر پلارایز خطی

۲) فیلتر پلارایز حلقوی (دایره ای)

هر دو نوع فیلتر یک اثر را دارند ولی فیلترهای حلقوی گرانتر هستند. برای دوربین های دیجیتال می توان از هر دو نوع آن استفاده کرد.

فیلتر پلارایز رنگ آسمان را آبی ژرف نشان میدهد، انعکاس نور را از شیشه ها و آب به حداقل می رساند و درخشندگی زیاد اجسام غیر فلزی را کاهش می دهد. و می تواند برای صحنه های عکاسی با درخشندگی زیاد برای کاهش نور ورودی به داخل لنز موثر باشد.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=127497

vista.ir
Online Classified Service

فیلترهای مورد استفاده برای دوربین‌های دیجیتال

متاسفانه به علت نا آشنایی و عدم استفاده از وسایل جانبی دوربین‌ها بخصوص فیلترها و حلقه‌های مبدل مختلف، تهیه این گونه وسایل در ایران بسیار مشکل می‌باشد و برای اغلب دوربین‌ها حتی در نمایندگی‌های معتبری نظیر کانن نیز نمی‌توان وسایل جانبی مربوط به لنز دوربین‌ها را تهیه نمود.

امیدوارم که با آشنایی هر چه بیشتر علاقمندان به این صنعت و درخواست

از فروشندگان ورود این وسایل نیز همانند خود دوربین‌ها مرسوم شود.

روش استفاده از فیلترها، سایه‌های لنز، پوشش‌های لنز و دیگر وسایل مربوط به لنزها برای دوربین‌های دیجیتال همانند دوربین‌های فیلمی می‌باشد. فقط دو مساله مهم دراین میان حائز اهمیت می‌باشد.

▪ اول اینکه بخاطر اندازه غیر استاندارد لنزهای دوربین‌های دیجیتال استفاده از این وسایل روی دوربین های مختلف دچار مشکل می‌باشد. این بدان معنی است که برای استفاده از فیلترها و سایر وسایل استاندارد باید از مبدلها و حلقه‌های سازگار کننده استفاده نمود. وظیفه مبدل‌ها این است که لنز غیر استاندارد یک دوربین را برای پذیرفتن یک وسیله با رزوه‌های استاندارد آماده نمایند. معمولا رزوه‌های استاندارد روی لنز دوربین ها عبارتند از ۳۰mm، ۳۷mm، ۴۳mm و ۵۵mm. برای دوربین‌هایی که دارای قطر لنزی غیر از این ابعاد می‌باشند باید از حلقه‌های تبدیل برای بستن فیلتر مورد نظر استفاده نمود.

▪ دوم این که سنسوری که در دوربین های دیجیتال بجای فیلم قرار داده شده است به طول موجهای خاصی از نور حساسیت نشان می‌دهد که در بعضی از موارد با فیلم متفاوت است. در نتیجه، تاثیر بعضی از فیلترها روی تصویر دیجیتالی شما با تاثیری که روی فیلم می گذارد متفاوت می‌باشد. در ادامه لیستی از فیلترهایی که برای دوربین‌های دیجیتال مفید است همراه با مورد استفاده آن آورده شده است:

- محافظ UV:

برای محافظت لنز دوربین

- پولاریزه دایروی (Circular Polarizer):

کاهش انعکاسها، تاریک کردن آسمان

- کلوز آپ (Close-Up):

حداقل فاصله فوکوس را کاهش می‌دهد.

- Tiffen ۸۱۲:

گرم کردن رنگها، بهبود طیف رنگی پوست

- Tiffen Soft/FX:

پوشاندن لکه‌های پوست

- Black Pro Mist ۱or ۲:

نتیجه را از لحاظ رنگ شبیه عکس فیلمی می‌کند.

- Tiffen Enhancing:

قوی کردن رنگ قرمز، قرمزتر کردن رنگ‌های قهوه‌ای، نارنجی و قوت بخشیدن به حس پاییز روی برگ درختان

- ND ۰.۳, ۰.۶, ۰.۹:

کاهش نور در شرایط آفتابی درخشان

- Tiffen Hot Mirror:

بهبود مشکل بازسازی رنگها در بعضی از دوربین‌ها بخاطر حساسیت زیاد به اشعه مادون قرمز

منبع : سایت ننجون

http://vista.ir/?view=article&id=95692

vista.ir
Online Classified Service

قانون و بی قانون در عکاسی

در جلسه‌ی عکاسی یکی از دوستان سخنی از قانون در عکاسی کرد که من بارها از زبان دیگر هنرمندان نیز شنیده‌ام. این که، در هنر و به ویژه در عکاسی قانونی وجود ندارد، خیلی بی‌پایه و شگفت‌انگیز است. اشتراک در واژه‌ی قانون این توهم را پیش آورده است: قانون در قضاوت و قانون در فیزیک نیوتنی. این که «در عکاسی قانونی وجود ندارد» ادعایی نزدیک به قانون است. آیا منظور این است که درهم برهمی سرتاسر هنر به ویژه عکاسی را گرفته است؟ آیا نمی‌توان عکس ضعیف و دارای اشکال را با عکسی برجسته و تکنیکی قوی آشکار کرد؟ آیا نقدهای متداول در جهان عکاسی هم چنان دور خود پیله می‌تنند؟ هیچ معیاری برای ارزیابی هنر از بی‌هنر وجود ندارد؟ اگر قانونی وجود نداشته باشد، نقدی نیز در کار نخواهد بود.

ترسی که از کاربرد قانون در هنر دیده می‌شود سبب دوری گزیدن از این واژه شده است. لازم نیست ما هی در مورد قانون عکاسی سخن برانیم و عکاسانی را که بهره‌ی کمی از آن دارند به واهمه بیندازیم. عکاس روش‌هایی را باید بیاموزد که بتواند موضوع خودش را در قالب آن ارایه دهد. این شیوه‌ها امتحان خود را پس داده‌اند و به تجربه‌ای نو نیاز نیست. این شیوه‌ها برای عکاس آغازگر در حکم قانون است. اما کسانی که قانون شکنی می‌کنند، و به وضعیتی نو از بهره‌های هنری راه می‌یابند، در واقع به وضعیتی تازه از قانون دست می‌یابند. آنان روشی در عکاسی را راه می‌اندازند که به قانون همگانی تبدیل می‌شود. حتا، شکستن حریم قانونی برخی شیوه‌های مرسوم در عکاسی از هرج و مرج پدیدار نمی‌شود. یعنی، خود دارای قوانین فلسفی یا روان شناسی‌ست. پس، کسی که به مرز قانونی نزدیک می‌شود بستگی به ارایه یا اجرای آثارش قانون خود را آشکار می‌کند و قطعی نیست که او موفق خواهد بود: بسیار کسانی که زندگی خود را با خطر قابل قبول نبودن از سوی دیگران گذرانده‌اند. آیا همه بدین تازگی در قانون دست یافته‌اند؟

حتا کسانی که به مرزی نو از موضوعات عکاسی رسیده‌اند از هرج و مرج سخن نگفته‌اند. از گفتن این جمله که «در عکاسی قانونی وجود ندارد» چه چیزی دست‌گیرمان می‌شود؟ عکاسان تازه کار غالبا از این سخن استقبال می‌کنند، چون خود را در خطر دور ماندن از جامعه‌ی عکاسی می‌بینند. وقتی من عکاس زبردستی را الگوی کار خود قرار می‌دهم، قطعا از راه و روش او بهره می‌برم. کارهای او قانونی برای تقلید من می‌شود. استعدادی که خرج می‌کنم و پا از گلیم این قانون بیرون می‌کنم، جای پای من پر رنگ‌تر می‌شود: و این نیز بی‌قانونی نیست. برای یک کار عکاسی شاید جای پای چند تن از عکاسان زبردست دیده شود: این نیز برای عکاسی استعداد به شمار می‌رود.

دلیل دیگر این که ما از به کاربردن قانون می‌پرهیزیم این است که، برخی قوانین عکاسی را نامتغیر تصور می‌کنیم. مثلا قطع کردن دست یا آرنج و محو و ناروشن بودن اثر بی‌کم و کاست به نظر می‌رسد. ولی هنگام یاد گرفتن این قوانین یاد نگرفته‌ایم که این قوانین موارد دیگری هم دارد که

عکاسان در مواجهه با مشکلی از این دست بدان دست یافته‌اند. برای نمونه، «شات آمریکایی»، «لحظه‌ی قطعی» یا دیگر راه حل‌ها در تکنیک عکاسی و بی‌شمار روش‌هایی که برای هر موضوع یا کادربندی کاربرد یافته‌اند. عکاسی که روشی برای گفتار خود نداشته باشد، به گوش نمی‌آید.

عکاسانی که موضوع خود را کودکانه رها می‌کنند، لزوما کودکانه نیستند. جهان کودک خود از روش‌هایی پیروی می‌کند که بی‌توجهی بدان‌ها ما را از گفتار کودکانه محروم خواهد ساخت. یعنی، خود کودکان کم‌ترین بهره‌ای از آن نخواهند برد. بحث‌ها و دیدگاه‌هایی که از جهان کودکان وجود دارد، روش‌هایی برای عکاس است که به نگاه کودکانه چیره شود و بر نگاه آنان نفوذ یابد. «عکاسی کودکانه» بیش از آن که کودکی را به وجود آورد ما بزرگان را شوق می‌آورد و این دلیل این است که ما به درون نگاه کودک دست یافته‌ایم: ما کودکی‌مان را دوباره آفریده‌ایم. و کسی که بر دایره‌ی هرج و مرج و دل بخواهی از فضای کودکان گام بزند، همان بزرگ سالی‌ست که هیچ دریافتی از کودکان ندارد. ما به نگاهی کودکانه از پیرامون نیازمندیم که مثلا چیدمان اشیا به ترتیب آنان باشد. یعنی، قوانینی که در پرتو کودکانگی رنگ و چارچوبی دیگر به خود می‌گیرد. برای بهره‌برداری از این موضوع نیز باید به روش‌هایی چیره باشیم که از عهده‌ی آن به خوبی برآییم. شناخت از رفتارهای کودکان برای عکاس به منزله‌ی پیروی از قوانین آنان است. توفیق ما در کسب بهترین اثر از شناخت ما سرچشمه می‌گیرد. در دایره‌ی شناخت نیز موارد بی‌شماری از روش‌ها و قوانین دیده می‌شود که بی‌توجهی به آن‌ها ما را از موضوع رها خواهد ساخت.

پس، بریدن از قانون، حتا کودکانه نیز نیست. کودک آزاد از قوانین دست و پا گیر ماست ولی، با این حال، قوانین خودش را می‌آفریند. ما برای به دست آوردن طبیعت کودکانه‌ی آنان نیازمند چنین کشف‌هایی هستیم.

http://vista.ir/?view=article&id=365254

vista.ir
Online Classified Service

قدرتی یگانه برای زیبا دیدن

- درباره عکاسی هنری

هنر به تنهایی دربردارنده مفهوم واقعی خلاقیت است.اما مفهوم عکاسی هنری در تارو پود واقعی خلاقیت و ابداع تنیده شده . در لغت نامه آکسفورد برای این کلمه آمده : "هنر خلاقانه به ویژه در زمینه هنرهای بصری که بیشترین بها به ویژگی های زیبایی شناسانه و مفاهیم روشنفکرانه(از طریق اصول تصویری) داده شده است. "

این شاخه از عکاسی زمانی دارای اهمیت و ارزش واقعی هنری است که در معنای واقعی و خالصانه هنری از آن یاد شود. این شیوه عکاسی ویژگی های خودش را دارد و گاهی با علائق شخصی برخی از عکاسان جور در نمی آید.

این روزها عکاسی دیجیتال به کمک این شاخه از عکاسی آمده وآنرا از روش های سنتی سابق کاملا متمایز کرده است.تا چند سال پیش همه عکس های سیاه و سفیدهنری به شکل کاملا آنالوگ گرفته و با چاپ دستی در معرض دید قرار می گرفت. این روش هنوز هم به نحوی ادامه دارد چون عکاسان قدیمی که عکاسی خالص هنری را به شکل دستی شروع کرده اند ، هنوز هم بخش اعظم کارشان را روی نگاتیو و در مرحله ظهور و چاپ انجام می دهند. از آنجایی که اگر در این روش چاپ دو عکاس دقیقا یک روش را پیاده کنند ، نتیجه مشابه نخواهد بود، هنوز جذابیت های خود را برای عکاسان قدیمی حفظ کرده است.

می توان ادعا کرد که کلیه رشته ها و سوژه های عکاسی در این بخش جای خود را دارند ولی با تغییرات محسوسی که دید هنری به آنها می دهد، شکل می گیرند. پرتره ، طبیعت و عکاسی از بدن و آناتومی انسان در این سبک موضوعات ثابت محسوب می شوند. نورپردازی در این روش حرف اول را می زند و نگاه هر عکاس در نوع نورو زاویه آن نشان داده می شود.

چشم ما عادت کرده عکس ها را به شکل اسلوب های تعریف شده هنری ببیند . با ورود دوربین ها و امکانات دیجیتال در عین اینکه دست عکاس برای هر مانوری باز است ، باز هم عکس ها به واقعیتی که می بینیم نزدیک تر است و در عین حال روش های مختلفی برای نزدیک کردن عکس به مفهوم هنری وجود دارد.این قدرت یگانه در عکاسی وجود دارد.

یکی از ویژگی های عکاسی هنری در این است که گاهی باورکردن عکس و سوژه سخت می شود. سوژه به واسطه ترکیب بندی و نور آنقدر آرمانی و رویایی می شود که تا حد زیادی دور از واقعیت به نظر می رسد. تکنیک های عکاسی نقش اساسی را در آفریدن این گونه عکس ها تشکیل می دهند.همین مورد خاص باعث شده تا عکس های این شاخه دارای تنوع و گوناگونی باشند.

این روزها عکاسی هنری بهانه ای شده تا هر کسی به فکر پیدا کردن سبک خود باشد.امروزه بسیاری از عکس های پرتره و عکس هایی که درآنها ریتم به کار می رود، تلاش دارند گوشه هایی از عکاسی هنری را در خود داشته باشند.

اما همین مساله باعث می شود که خیلی ها راه را به اشتباه بروند. چند لنز و فیلتر نمی تواند ابزار کافی برای گرفتن عکس هنری و زیبا باشد. بسیاری از عکاسان جدید ترجیح می دهند به این مساله توجهی نکند ؛ پارچه های مختلف در باد ، درخت ها ، رنگ های در حال فرو رفتن در آب ، جزییات بدن های زن و مرد ، استفاده از حشرات و ... تبدیل به ابزار و تجهیزاتی شده اند که در عکس های هنری به وضوح به چشم می آیند.

شاید عکاسان هنوز تصور می کنند فیگور و فرم و ریتم تنها معانی واقعی عکاسی هنری است د رحالیکه این نوع عکاسی از آغاز پیدایشش خالصانه ترین مفاهیم را با کمترین نماد ها منتقل می کرد .

مفاهیم و موضوعات عکاسی هنری آنقدر گسترده شده که در همه کشورها کالج و دانشگاه هایی برای آنها در نظر گرفته شده تا روش های اساسی و قوانین این هنر ابتدا آموزش داده شود و بعد عکاسان نوجو ، به دنبال سبک و پرورش هدف خود بروند. مفهوم هنرهای زیبا و هنر خالص روز به روز بین روشنفکران و جوانان پررنگ تر می شود.کلاس و استاد و آموزش هم بهانه ای است برای اینکه به علاقه مندان یاد بدهنداز ادا و بازی دور شده و به اصل قضیه یعنی هنر ناب و عکاسی هنری بپردازند !

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247215

vista.ir
Online Classified Service

کارگزاران مرگ

«اگر هنوز عکس ما را برمی انگیزد به دلیل قرابتی است که با مرگ دارد.» . کریستین بوبلفانسکی

«سکون و سکوت» مشخصه عکاسی است همچنان که مشخصه مرگ است. نسبت مرگ و عکاسی از اینجا برخاسته است. پیش از کریستین متز، این بارت بود که متذکر چنین نسبتی شد. «اتاق روشن» واپسین کتابی است که بارت در دوران حیاتش منتشر کرد. بارت در این کتاب نسبت عکس (حضور) را با مرگ (غیاب) آشکار می کند. یکی از درونمایه های اصلی «اتاق روشن» تماشای عکس های مادر محبوبش بود. مادری که تازه درگذشته بود: «اکنون در شامگاهی زمستانی، اندکی پس از مرگ مادرم، به عکس ها نگاه می کنم. امیدی به یافتن او ندارم، چشمداشتی از این عکس ها ندارم که به گفته پروست عکس های آدمی دیگر، ما را کمتر به یاد آن آدم و بیشتر به یاد خودمان می اندازد. من دیگر چهره او را همچون یک کلیت به یاد نخواهم آورد.»

بارت در این کتاب از عکاسان به عنوان «کارگزاران مرگ» یاد می کند و عکاسی را متناظر با «نوعی پرش ناگهانی در مرگ حقیقی» در جوامع مدرن می داند. عکس با ترس ها و بیم های ما، در مواجهه با مرگ مرتبط است و ممکن است امکان تملک خیالی و اصلاح و تعدیل احساسات را به وجود آورد.

تنها بارت نیست که به نسبت عکاسی و مرگ اشاره می کند، دیگر نظریه پردازان هم بر این نسبت صحه گذاشته اند. سوزان سانتاگ می گوید: «همه عکس ها ثبت خاطره یک لحظه اند. گرفتن یک عکس به نوعی یعنی مشارکت در مرگ». پی یر مک اورلان می نویسد: «مرگ برای انسان امری اسرارآمیز است و قدرت عکس در رابطه ای که با این سر دارد نهفته است.»

به اعتقاد کریستین متز عکاسی از راه های بسیاری با مرگ پیوند می یابد. «حفظ یادمان ها» نخستین راه است. لحظه ای که در عکس ثبت می شود مرده است. عکس «یاد مرگ» است. عکس به آینه ای همانند است که خود را در آن می بینیم، نه در آن لحظه خاص بلکه سالخورده تر، آن سان که گذر عمر میان لحظه گرفتن عکس و «اکنون» برجسته شود.

گشوده و بسته شدن عدسی دوربین عکاسی، «سوژه» را به دنیای دیگری می برد، به دنیایی بی زمان. عکاسی ما را از «بودن» عبور می دهد. گرفتن عکس کنشی است قطعی، ناگهانی و تند، درست همچون مرگ، یا همچون ساختن بت در ناآگاهی. با هر عکس قطعه ای از زمان به گونه ای قطعی، خشن و بی رحم از تقدیر محتومش می گسلد، گویا از نابودی نجات می یابد. در حالی که در زندگی یا در فیلم سینمایی، هر لحظه و هر نما، با لحظه و نمای بعدی پشت سر گذاشته می شود. گویا نابود می شود یا فراموش می شود. به این اعتبار، «کنش عکاسی» هر لحظه را از تداومش می گسلد و آن را حفظ می کند. این کار چنان خاموش انجام می شود همچون جسدی در گور یا بتی در ناآگاه. فیلم های هشت میلیمتری (و ویدیویی) از مردگان، کارکرد عکس آنان را ندارد. چرا که بیشتر آنان را به زندگان همانند می کنند. عکس اما به دلیل منش صریح و قاطع «سکون و سکوتش» هر چند خاطره مرده را زنده می کند، اما خود او را مرده می پندارد.

عکس اگرچه گذشته ای رفته را می نمایاند اما «علامت زندگی» را از کف می دهد. عکس باید «زمان و تداوم» را از خود دور کند تا عکس شود. هر عکسی چونان گسست لحظه ای از تداوم زمان و مکان است، در حالی که زندگی ادامه می یابد و دگرگون می شود. به این اعتبار است که عکس را «لحظه ای از قلمرو ناشناخته مرگ» می دانند. مرگ است که می ماند. در سینما آنچه بیرون از هر فریم (از کادر یا قاب تصویر) قرار می گیرد «خارج از فیلم» نیست. عناصر خارجی می توانند، در فریمی دیگر، در نمایی که دوربین در آن حرکت می کند، یا در نمایی که پس از تقطیع

نمای حاضر می آید به چشم آیند. مهمتر از این، در سینمای گویا می توان به گونه ای مداوم آوای دنیای خارج از کادر را شنید.

در سینما «بیرون کادر» در واقع در منطق و زمان جهان متن جای دارد. اما در عکس آنچه در بیرون کادر است دیگر دیده نمی شود. جهان بیرون کادر عکس، مرده است. در سینما بیش و کم ما می توانیم حدس بزنیم که بیرون کادر چه می گذرد. اما در عکاسی شخصیتی که در درون فریم وجود دارد، ارتباطی با دنیای بیرون قاب ندارد. تماشاگر عکس هم از محتوای بیرون کادر بی خبر است و انتظار این را هم ندارد که از آن باخبر شود. عکس، هرچیزی جز لحظه ثبت را برای مخاطب خود می کُشد. تمام «غایب» ها است که «حضور» را در عکس معنا می بخشد. کشف مورد حاضر از مورد غایب همان جانمایه عکس است. تصویر سینمایی به قدرت تصویر عکاسی یادآور این غیاب نیست. این بازی حضور و غیاب از سوی رولان بارت «نقطه نهایی دید دقیق و روشن» خوانده می شود. سینما و عکاسی از دو راه متفاوت به این نقطه می رسند؛ هر دو ترکیبی از باور و ناباوری اند. تماشاگر در فیلم هرلحظه میان واقعیت و خیال سرگردان است. اما در عکس او فاصله مورد غیاب و مورد حاضر را به درستی درک می کند.

- مرگ عکاسی

از نسبت عکس و مرگ گفتیم. اما اکنون از «مرگ عکاسی» می گویند و می نویسند. هر روز بیشتر حس می شود که شاهد دوره ای جدید هستیم؛ دوره پساعکاسی. دوره ای که فرزند ارشد «انقلاب دیجیتالی» است. فناوری های مجازی، با توانایی در خلق تصویر «واقع گرایانه» براساس کاربردهای ریاضی که واقعیت را شکل می دهد، به حس پیش بینی و انتظار می افزایند. در شرایطی که فرهنگ تصویری ما متأثر از انقلاب فناوری و پیامدهای انقلابی آن است آیا می توان انتظار داشت که بازهم تصویر ما را «تکان» دهد !

همیشه «انقلاب» تقابل بین گذشته (بد) و آینده (خوب) را به رخ معاصرانش می کشد. فناوری قدیمی محدود کننده و ضعیف معرفی می شود درحالی که فناوری جدید الکترونیکی دوران آزادی و انعطاف پذیری بی قید و شرط در خلق تصاویر را نوید می دهد. اعتقاد بر این است که تخیل عکاسان محدود شده است زیرا نمی توانند انجام کاری ورای ثبت واقعیت را در سر بپرورانند. می گویند در آینده، توانایی افزایش یافته پرداخت و دستکاری تصاویر به عکاسان دوره پسا عکاسی امکان کنترل بیشتری را می دهد و امکان تولید تصاویر مجازی در رایانه ها و در نتیجه امکان تولید تصاویری مستقل از مصادیق آن ها در «دنیای واقعی» آزادی بیشتری را برای تخیل عکاسان دوره پساعکاسی فراهم خواهد کرد.اما این آزادی به چه قیمت به انسان پسا مدرن فروخته می شود تا واقعیت مجازی و «پسا واقعی» را به او عرضه دارد

انقلاب دیداری ناشی از فنون دیجیتال در قلب یک انقلاب فرهنگی بسیار گسترده تر در حال وقوع است. تحول در فرهنگ تصویری در کانون گذار تاریخی از شرایط مدرنیته به وضعیت پسامدرن نهفته است. نظم پسامدرن نظمی است که در آن برتری جهان مادی به تصویر به چالش خوانده می شود. دنیایی است که در آن قلمرو تصویر به قلمرویی خود بسنده بدل شده است و حتی در اساس وجود «دنیای واقعی» تردید بوجود آمده است. چرا که دنیای پسامدرن دنیای شبیه سازی و شبیه ساخته ها است که تولد فرهنگ پساعکاسی را بر مزار عکاسی به جشن می نشیند.و از این پس، گفتمان پسا عکاسی است که تولد فرهنگ بصری پسامدرن را به دنیای دیجیتال نوید می دهد.

امروزه تصویرهای دیجیتالی «نوع جدیدی از نشانه ها را به وجود آورده اند» که ویژگی های آن کاملاً با ویژگی های تصویر عکاسی متفاوت است. از این تصویرهای جدید می توان برای «دستیابی به اشکال جدید از درک» استفاده کرد و می توان از این تصویرها با مبهم کردن مرزهای متعارف و ترغیب به برهم ریختن و گذر از قوانینی که معمولاً به آنها تکیه می کنیم، برای ایجاد آشفتگی و حیرانی استفاده کرد. تصاویر دیجیتالی مفاهیم سنتی حقیقت، اصالت و اعتبار را برهم زده و واژگون کرده اند و ما را وادشته اند تا درباره طبیعت و جایگاه تصاویر به «دانشی» دیگر دست یابیم؛ «عقلانی کردن دید» و «خرد ورزانه کردن تصویر» که در واقع بن مایه اصلی پسا عکاسی بوده است.

منبع : روزنامه ایران

http://vista.ir/?view=article&id=341786

vista.ir
Online Classified Service

کاوش در معنا و فرم تصویر

• نگاهی به مفهوم نقد و تحلیل عکس

پرداختن به مقوله نقد و تحلیل عکس می تواند مخاطب را از تردید وسرگردانی برهاند.عکاسی هنر و پدیده ای است که می آموزد، اطلاع رسانی می کند و به مرور ثبت خاطرات می پردازد و همچنین به بخش جدایی ناپذیر از زندگی انسان امروزی در آمده است. بدون شك هر عکس با هرگونه گرایش و کاربردی دارای یك سری ارزش های بصری است، برخی از آنها نکته هایی را در خود نهفته دارند که تنها می توان از طریق مکاشفه دست به رازگشایی شان زد و زوایای پنهان آن را نمودار ساخت.

همه عکس ها با خود نشانه هایی دارند، حتی ضعیف ترین آنها که توسط عکاسان علاقمند و مبتدی تهیه شده اند. این عکس ها به دلیل اینکه حداقل اطلاعاتی بصری را در خود دارند دارای اهمیت هستند.هر اثر هنری با مخاطبینش کامل می شود و خلق هر اثری بدون داشتن مخاطب معنایی نخواهد داشت.در پروسه تولید یك اثر هنری، هنرمند و مخاطب از مولفه های لازم آن محسوب می شوند که در سه راس یك مثلث قرار دارند.

با حذف هنرمند در حقیقت هیچ اثر هنری تولید نخواهد شد و با کنار گذاشتن مخاطب نیز اثر هنری به تولیدی بی مصرف تبدیل شده و خود رو به نابودی خواهد رفت.تحلیل و نقد عکس پیوند میان اثر، هنرمند و مخاطب را ایجاد می کند که موجب برخورداری بیشتر مخاطب از برخی اندیشه های ذهنی و پیچیدگی های موضوعی عکس ها می شود، لذا هر حرکتی در جهت درك، ارزشیابی و شناخت بیشتر مخاطب از یك اثر هنری مهم و دارای ارزش است. هرچند بهترین تفسیر و برداشت ها را خود تصویر می سازد و آنها بایستی خود سخن بگویند، لیکن بررسی و تحلیل جامع در معنی و محتوای عکس ها و همچنین بررسی ساختار زیبایی شناسی آنها می تواند درك و شناخت مخاطب را بیشتر کند.

پرداختن به فضای درون عکس ها که ممکن است مضامین واقعی، فراواقعی، شاعرانه، رویاگونه و یا فلسفی داشته باشند از مواردی است که در تجزیه و تحلیل عکس ها مورد توجه و بررسی قرار می گیرد.معمولا در تحلیل یك عکس علاوه بر پرداختن به محتوای هنری و جنبه های فنی و تکنیکی آن می توان جنبه های کاربردی، تاریخی، روانشناختی آن را نیز مورد بررسی قرار داد.هرچند در نقد و تحلیل عکس ها هیچ فرمول و روش خاص و تعریف شده ای وجود ندارد و نویسنده هر بار با خلاقیت های نوشتاری سعی در بیان متفاوت تحلیل های خود دارد، لیکن نمی تواند یك سری قواعد مرسوم را نیز نادیده بگیرد.

از آنجا که درك و دریافت محتوای عکس ها تابع دیدن، مطالعه، مکاشفه و تجربه است، یك تحلیلگر خود بایستی به دانش آن مجهز باشد.یك تحلیلگرا، هم در فرم و هم در معنای عکس کاوش می کند و جنبه های گوناگون ساختاری و محتوای اثر را مورد تحلیل قرار می دهد.نویسندگانی که عالمانه و منصفانه به تحلیل، تفسیر و نقد عکس ها می پردازند، در حقیقت شکاف میان نظریات عکاس و مخاطب را پر می کنند.

این نکته نیز دارای اهمیت است که هر مخاطبی با توجه به سواد بصری، دانش و باور شخصی اش از لحن بیان و ساختار فرمی و محتوایی عکس ها می تواند برداشت خاص خودش را داشته باشد و طبیعی است که هرچه مخاطب دارای تجربه، اطلاعات و همچنین رابطه نزدیکی با عکاسی داشته باشد راحت تر می تواند با این عکس ها به عنوان یك شكل هنری ارتباط برقرار كند.پرداختن به مقوله نقد و تحلیل عکس می تواند مخاطب را از تردیدها و سرگردانی برهاند. او انتظار دارد با مطالعه متون نوشتاری درباره عکس ها افزون بر اطلاعات بصری، درون آنها به آگاهی های دیگری هم دست یابد و بیان کتابی و پنهان موضوع را به صورت شفاف تری جست وجو نموده و با درك ارزش های زیبایی شناختی آن به برداشت دلپذیری برسد.

با توجه به اینکه برخی از عکس ها می توانند در برابر تنوع تفسیرها و تعبیرها قرار گیرند، منتقد یا تحلیلگر می تواند با پرداختن به این بحث ها، فضایی قابل درك و علمی از این رسانه ایجاد کند که در کنار آن خلاقیت و استعدادهای نو نیز شناخته شوند.منتقدان یا کسانی که به جوانب گوناگون یك عکس می پردازند بایستی به این نکته نیز واقف باشند که به همان گونه که هر عکس مخاطب خاص خود را دارد، یکی ممکن است ارتباط بیشتری با آن برقرار کند و دیگری ارتباط کمتر، یك نقد و تحلیل هم می تواند نظریات متفاوتی را برانگیزاند.

شخصی ممکن است با نظر نویسنده موافق و دیگری مخالف باشد و یا برخی دیگر تنها بخش هایی از اظهارات و نظریات منتقد را بپذیرند که در اینجا علمی برخورد کردن، همه جانبه گری و منصفانه قضاوت کردن می تواند در جذب مخاطب نیز موثر باشد و از طرفی ارزش و جایگاه نقد نیز به روشنی مشخص خواهد شد و مخاطبین نیز از آن استقبال خواهند کرد.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=244718

vista.ir
Online Classified Service

کردارهای عکاسی

هنر کردار خودش را دارد و غیر این صورت از بیان آن ناتوان خواهد بود. به پندار من برخی اصطلاحات کلیدی رواج یافته در کردارهای انسانی با برداشت بد به نتایج ناسرانجامی رسیده است:

ـ شهرت طلبی

ـ افزون خواهی

ـ رقابت

ـ کپی برداری

شهرت طلبی، از جمله واژه‌هایی‌ست که رواج عام آن باعث تقویت گوشه گیری یا صوفی گری شده است. تصور کنیم همه‌ی هنرمندان با فروتنی

تمام خود را لایق انتشار آثار ندانند. در این صورت، کسالت وجود هنر را فراخواهد گرفت. اگر آثار خود را پنهان کنیم تا در بهترین شرایط ارایه نماییم، چه روی خواهد داد؟ چه کسی می‌تواند شرایط مناسب ارایه‌ی اثر را کشف کند؟ شهرت گستره‌ی نام هنرمند را در بین هنرمندان دیگر رواج خواهد داد. انتشار اثر به معنی فراخوان مخاطب است. با حذف نام آوری چه نتیجه‌ای خواهیم داشت؟ می‌شود فرهنگی بی یال و دم و اشکم. با پایمال کردن غریزه بخشی از زندگی لنگ می‌شود.

هنرمندی که اثری آفریده با صدای بلند فریاد می‌زند و تماشاگر خود را می‌طلبد. به هر سوراخ و سنبه‌ای سر می‌زند تا گوش و چشمی برای آثار خود بیابد. کسانی که در اندیشه‌ی فروتنی به گوشه‌ی اتاق پناه می‌برند تا آثارشان توسط دیگران کشف و ارزیابی شود، باز به نام فروتنی از شهرت و نام آوری بهره می‌برد. انگیزه‌ی ارایه‌ی کار در شهرت طلبی و افزون خواهی‌ست و آن نیز زمینه‌های آفرینش هنری را سبب می‌شود. فروتنی هنر را خفه می‌کند. صوفی‌گری تکراری‌ست در خاموشی و خفگی. این گونه باید گفته شود که، هر تلاش در سمت و سوی آفرینش هنری خواه ناخواه نام آوری در پی دارد و پرهیز کردن از این سرانجام به اسم کردارهای اخلاقی به توهمی ابدی دچار خواهد انجامید. من نیز از کردار سخن می‌گویم و آن غریزه است.

یکی دیگر از واژه‌های مبهم در جریان عکاسی کپی برداری یا تقلید است. چند دلیل ساده وجود دارد که این مفهوم نیز کاربرد توهمی به خود گرفته است. هیچ کس زاویه و تکنیک عکاسی دیگری را نمی‌تواند کامل کند. اگر که ناآشنا به اصول عکاسی نتواند چنین پوشش تقلیدی را شناسایی کند، مشکلی‌ست در بحث‌های سواد فرهنگی و اجتماعی شهروندان. در جایی که مردم عوام از شناسایی بهترین اثر از ضعیف‌تر اثر ناتوان‌اند نمی‌توان عکاس را سرزنش کرد.

دلیل دیگر این که، کسی را نمی‌توان سراغ گرفت که بی گوشه‌ی چشمی به آثار برتر عکاسی را آغاز و انجام دهد. همه‌ی هنرمندان بزرگ نیز اصول هنری را نه در دانشگاه‌ها که روی آثار جاویدان جست و جو کرده‌اند. از بدیهی‌ترین اصول اخلاق هنری‌ست که بزرگان هنری (اگر خود را شایسته‌ی این عنوان می‌بینند) جای پایی برای آغازگران عکاسی باز بگذارند تا رونق هنر را شاهد شویم. کسی که کپی می‌شود در واقع، شایسته‌ی تقلید است. همه‌ی بزرگان در تیر رس چشمان دیگر هنرمندان‌اند. اینان همیشه در معرض کپی شدن‌اند. شاگردانی که چشم و گوش به دهان آموزگار خود می‌سپارند تا با لب خوانی به صدای درستی از واژه‌ها رهنمون شود در مرحله‌ی همین تقلیدند. وظیفه‌ی آموزگار دقیقا همین است. دلیل دیگرم این است که، آثاری که کپی برداری می‌شوند از دید آفریننده‌اش دیگر پایان یافته تلقی می‌شود. او باید چشمان تیز خودش را ره سپار جایی دیگر یا کادر و ترکیبی دیگر کند. کسی که آثارش را برای پرهیز از کپی پنهان می‌کند هم چون گنجی بر آن افتخار می‌کند. دزدان دریایی همیشه درصدد دست برد زدن به آن آرامش او را بر هم خواهند زد. این گوهر او را از تلاش به آفرینشی دیگر باز می‌دارد و سراسر زندگی او در مراقبت می‌گذرد. اثری که منتشر می‌شود و در دید مردم قرار می‌گیرد دو سرانجام دارد: ۱) عکاس به اثری نو می‌اندیشد و ۲) این اثر دیگر از آن او نیست. این اثر بر ورق‌های تاریخ مردم نقش بسته و ستون‌های فرهنگی‌اش را رقم خواهد زد.

یک عکاس تازه‌کار در اندیشه‌ی این که مخاطبی برای آثار خود فراهم آورد زندگی‌اش را با هیجان و دغدغه پیش می‌برد و زمانی که به این شایستگی می‌رسد با نام کپی برداری به جنگ با تماشاگران خود خیز برمی‌دارد. کسانی که دانش و هنر خود را در انتشار آن می‌دانند به شهرتی جاویدان می‌رسند. و کسانی که در پنهان کردن‌اش تلاشی فراوان می‌برند از فروتنی به ادعایی از هنر بسنده می‌کنند. تلاش اینان در خاموش کردن شعله‌ی فروزان معرفت است. یاد دادن خود آموختنی‌ست با پایه و اساس. کسی که به این مقام از آموختن می‌رسد پیامبری‌ست که دانش آموختگان هنر را به راهنمایی می‌گیرد. در این جا، آموزگار به درجه‌ای از آگاهی و شایستگی می‌رسد که بیش از هر کس دیگر بر بلندی‌های معرفتی‌اش چنگ زده است.

از آموختن، هر روز می‌اندوزد.

از دانو، هر روز می‌کاهد.

http://vista.ir/?view=article&id=363895

vista.ir
Online Classified Service

کیمیاگر چیزهای عادی

سنت عکاسی از موضوعات روزمره و پیش پا افتاده چیزی است که از دیرباز کمبود و حتی نبودش در عکاسی معاصر ایران حس می‌شده است. عکاسی از «همه‌روزه‌ها» زیبایی‌شناسی و حساسیت خود و به طبع، محل نمایش و مخاطب خود را می‌طلبد. عکاسی کردن و اصولا جلب‌شدن به چنین اموری مستلزم حساسیتی است که در هر عکاسی وجود ندارد؛ حساسیتی که موجب می‌شود عکاس، چیزهایی را که شاید صدها و هزاران بار با چشم خود دیده است، این بار با دوربین‌اش کنکاش کند، روابط پنهان بین عناصر موجود را کشف کند، تضادها و همخوانی‌ها را دریابد و گاهی به تصویری دست‌یابد که در عین سادگی و روزمرگی، حالتی فراواقعی دارد. در زمینه عکاسی طنز یا عکاسی‌ای که به موضوعات «طنز» می‌پردازد اخیرا اتفاقاتی نه‌چندان امیدوارکننده و قابل توجه افتاده است که از آن جمله می‌توان به مجموعه‌هایی از افشین شاهرودی و موضوع بخش جنبی مسابقه «نخستین جشن عکس دانشگاه هنر» اشاره کرد که حتی عکس‌های برگزیده آن نیز حاکی از عدم‌شناخت و نبود بصیرت کافی در زمینه آن چیزی است که «طنز» نامیده می‌شود. ماهیت چنین طنزی که قرار است در عکس نمود یابد، قطعا ساخته و پرداخته و متأثر از ماهیت خود رسانه عکاسی است.

ثبت لحظه و قاب تصویری‌ای که در مقابل دوربین قرار می‌گیرد از خصوصیات ذاتی عکاسی و یکی از موجبات تمایز تصویر عکاسانه (Photographic Image/Still Image) از تصویر متحرک سینمایی (Motion Picture) است. درنگ و تأمل کردن، امکانی است که این ثبت کردن و خشکاندن لحظه به دست می‌دهد؛ از میان بسیار ثانیه‌ها و لحظاتی که پیش چشم‌مان بی‌آنکه توجهی به آنها داشته باشیم می‌گذرند، یکی را برگزیدند تا عکسی شود که می‌توان هرقدر بخواهیم به آن نگاه کنیم.

پیمان هوشمندزاده از جمله عکاسان ایرانی است که چنین دیدی نسبت به دنیای پیرامونش را در عکس‌ها منعکس می‌سازد. برای عکاسی به دنبال موضوعات عجیب و غریب یا دهان‌پرکن و پرمنزلتی (که اتفاقا امروز در جامعه ما خریدار بسیار دارد) نمی‌رود، او که احتمالا بسیاری از اوقات دوربین به همراه داشته است (یا دارد)، از هر چیزی که به دلیلی نظرش را به خود جلب کرده است، عکس می‌گیرد. سپس با دیدن عکس‌ها، برای بیننده (که شاید اگر او را هنگام عکاسی می‌دید، واکنش‌های معمولی از جمله «از چه عکس می‌گیرد؟» از خود نشان می‌داد) و حتی برای خود عکاس، روشن می‌کند به راستی در آن لحظه عکس گرفتن، چه چیز موجب شده است به نگاه کردن و گذشتن از کنار آن بسنده نکند، دوربین‌اش را آماده کند و به ثبت لحظه بپردازد.

به این ترتیب عکاس به مثابه کسی عمل کند که در فضایی کم‌نور، چراغی با نور موضعی در دست دارد و با روشن کردن نقاطی چند از این فضا توجه اطرافیان را معطوف به چیزی می‌کند که برای او جالب است. عکس گرفتن از این لحظات، جدا کردن کسری از ثانیه از وجود چیزی است تا به

دیگران نشان بدهیم آن‌طور که همیشه نگاه‌اش می‌کرده یا فکر می‌کرده، نیست. جذابیت نهفته این صحنه‌های زندگی روزمره در عکس به خوبی نمود پیدا می‌کند. چیزی خارج از ما وجود دارد.

آن را می‌بینیم، وجودش را حس می‌کنیم اما توجهی به آن نداریم یا فکر می‌کنیم آن‌قدر پیش پا افتاده است که ارزش «عکس شدن» یا «ثبت شدن» را ندارد، غافل از آنکه شاید این «فوق‌العادگی» و منزلتی که در موضوع به دنبالش هستیم طی همین فرآیند عکس گرفتن است که شکل می‌گیرد؛ پس از آنکه تبدیل به عکس شد، به قابی مجزا که از میان هر آنچه در دنیای بیرون وجود دارد گزیده شده‌است. شاید آن لحظه باید از باقی لحظه‌ها جدا می‌شده است تا درست متوجه شویم چیست. مثال عینی این فرآیند را در کار هوشمندزاده در عکسی از رختخواب‌ها و پتوهایی با نقوش حیوانی می‌توان دید. خوابیدن زیر این پتوها و گرم‌شدن به وسیله آنها عادی‌ترین کاری است که بارها برای افراد مختلف اتفاق افتاده‌است و هر روز و هر شب اتفاق می‌افتد اما هنگامی که به پتوها، خارج از زمینه استفاده رایج آن (به عنوان روانداز) نگاه می‌شود، منظری طنزآلود و حتی مهیب از دو حیوان وحشی به دست می‌دهد که چنان روی زیراندازها آرمیده‌اند که فکر خواب را از سر دور می‌کند. این نگاه کردن مجدد، دوباره اندیشیدن به چیزهایی که عادی و «طبیعی» جلوه می‌کنند گاهی به عکس‌ها و شرایط، حالتی فراواقعی نیز می‌دهند. همه اینها در قالب عکس، معنایی مجزا از آنچه در زندگی روزمره دارای آن هستند، می‌یابند.

چنین آثار و نمایشگاه‌هایی حتی اگر به طور پیوسته اتفاق نیفتند، می‌توانند هر از گاهی به ما گوشزد کنند که زندگی عادی و ساده هر روز، سرشار از همین چیزهای ساده و دستمایه‌های فراوانی است که ما رها می‌کنیم و برای خلق آثار به زعم خود هنری، به دنبال چیزهای عجیبی می‌گردیم که شاید هرگز وجود خارجی نداشته باشند یا برای بیان و برون‌ریزی آنها به شناخت درستی از رسانه برگزیده‌مان دست نیافته‌ایم. با نگاهی هرچند گذرا به آثار ماندگار تاریخ هنر می‌توان دریافت که پرداختی صحیح از موضوعات ساده می‌تواند به مراتب ماندگارتر و ارزشمندتر از پرداخت‌هایی خام‌دستانه از موضوعات پیچیده و دست‌نیافتنی باشد. پیمان هوشمندزاده در آثار دلنشین‌اش، از پس پرداخت موضوعات ساده هر روزه‌اش به خوبی برآمده است.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=315191

vista.ir
Online Classified Service

گالری دروازه غار

وقتی سعی می‌کنیم مردم را تحت تاثیر قرار بدیم گول که نمی‌خورند هیچ، تازه به نظرشون ابله هم می‌آییم.

معمولا ما وقتی مردم رو تحت تاثیر قرار می‌دیم که اتفاقا تلاشی برای این کار نمی‌کنیم. واسه همینه که بچه‌ها و یا آدم‌های پیر خیلی به دل می‌شینن. چون اونا سعی نمی‌کنن با زور دگنه و شعار و تبلیغ به ما بگن

که بابا این موضوع هم مهمه. اونا کار خودشون رو می‌کنن و اتفاقا ما به همین خاطر تحت تاثیرشون قرار می‌گیریم. برگزاری نمایشگاهی پر از عکس‌های بارون، مادر، گندمزار و غروب و در مجموع زندگی‌بخش در <خانه زنان در حال ترک> هم به نظر من یکی از همین کارها بود. کاری که برای تاثیرگذاشتن فریادی نمی‌زنه اما صداش از هر فریادی بلندتره. نه برای ما، که مثلا آدمای سالمی هستیم، اعتیاد نداریم و خماری و نعشگی نمی‌کشیم بلکه برای اون زنایی که مثلا بیمارند، معتادند و خمار اما واقعا اومدن که ترک کنند.

یک قطره بارون برای این آدم می‌تونه دنیایی از حرف باشه یا تصویر یه مادر، البته نه از اونایی که تو سریال‌های تلویزیونی یا در حال پختن و شستنن یا گریه کردن و دلشوره داشتن. برای <زنان در حال ترک> این تصاویر یه نوستالژی و در عین حال یه هدف برای به دست آوردن وقتی که اون لیوان لعنتی پر از متادون رو سر کشیدن و با کمی نعشگی تو خیالشون بهشت گمشده رو سیر می‌کنن. ما این چیزها رو نمی‌فهمیم، چون مثلا آدمای سالمی هستیم، هیچوقت کنار خیابون از سرما تو خودمون نپیچیدیم و هیچ‌کس با تمام نفرت و ترحمش پول خوردای ته جیبش برامون پرت نکرده و ما هم به طرفش خیز برنداشتیم، اما بعضی از این زن‌ها این کارا رو کردند و برای همینه که رد شدنشون از کنار عکس‌هایی که پر از رنگه معنی داره می‌شه.

اونا هستند که می‌فهمند چه حالی داره کنار یه آدمی که فکر می‌کنه سالمه تو یه نمایشگاه عکس وایسی و بدون توجه به نگاه‌های از حدقه دراومدش به سرووضع فقیرانت سرگرم تماشا کردن بشی. برای ما این نمایشگاه تنها این حسن رو داره که برای یه بار هم شده دست از سر گالری‌های شیک و ترتمیز بالای شهر که توش پره از آدمای رنگ شده و عطرهای جورواجور برداریم و بریم تو محله‌ای که شاید خیلی از گالری‌بازها هم اسمش رو به عمرشون نشنیدن.

دروازه غار؟

کجا هست؟

آهان طرفای راه‌آهن؟

یه چند باری با ماشین از کنارش رد شدم.

برای همین چیز است که این نمایشگاه رو یک اتفاق مهم برای تحت تاثیر قرار دادن می‌دونم. نمایشگاهی که برای اولین بار سوژه‌های همیشگی عکاس‌ها می‌شن صاحبخونه و ما آدمای مثلا سالم که فقط معتادارو تو فیلما دیدیم و عکس عکاسا می‌ریم که عکس‌هایی از بارون و مادر و درخت و گندمزار ببینیم اما وقتی میایم بیرون می‌فهمیم که خود زندگی رو دیدیم نه با واسطه درخت و بارون و این‌طور چیزا از خلال جنب و جوش سیاه زنایی که می‌خوان ترک کنند. تو همون زنایی که شاید مادر هم باشند، یا اینکه یه زمونی باغبون بودن، حتی امکان داره بعضی از اون‌ها قبلا یه ویلای گرون‌قیمت تو شمال داشته و با صدای بارون کلی حال می‌کرده و یا اینکه نه، از بارون متنفر بوده چون یادش میاورده که سقف سوراخه. می‌دونید برای این آدما نگاه کردن به عکس‌ها چه حالی می‌تونه داشته باشه؟ برای اون خانم سیاه‌چرده‌ای که از بس زده رو دستش یه جای سالم نمونده یا اون یکی که با اون صدای مردونش هر چی فحش بلده رو با صدای بلند نثار آدما می‌کنه، یا اون خانم چادری که آروم نشسته گوشه‌ای و مردم رو نگاه می‌کنه، دختر جوون هم هست، همون که چشای خیلی زیبایی داشته و به نظر حیف بود که معتاد بشه.

تاکید می‌کنم که به نظرم تبدیل کردن محل ترک اعتیاد به گالری یه اتفاق خیلی خوب بود. اون هم تو شرایطی که همه یه دوربین گرفتن دستشون و فرت و فرت عکس می‌اندازن و به اندازه شهرتشون می‌برنشون بالا بالاهای شهر تا دیگرون تو ترافیک جردن و ولیعصر و پارک‌وی و شریعتی و... بیان عکس گل و بلبل و گنجیشک و خارج رو ببینن چرا که آقا یا خانم فلانی عکاسش بوده. جالبه که به خودمون هم می‌گیم سالم.

بگذریم، اولین بار که عکسای حجت سپهوند در مورد معتادین تزریقی رو دیدم به خودم گفتم این آدم عجب جراتی داره ، عکس مجموعه خاتمی رو که دیدم گفتم این آدم عجب نگاهی داره اما از خانه خورشید که اومدم بیرون گفتم این آدم عجب دل گنده‌ای داره. هر چند این رو هم گفتم که

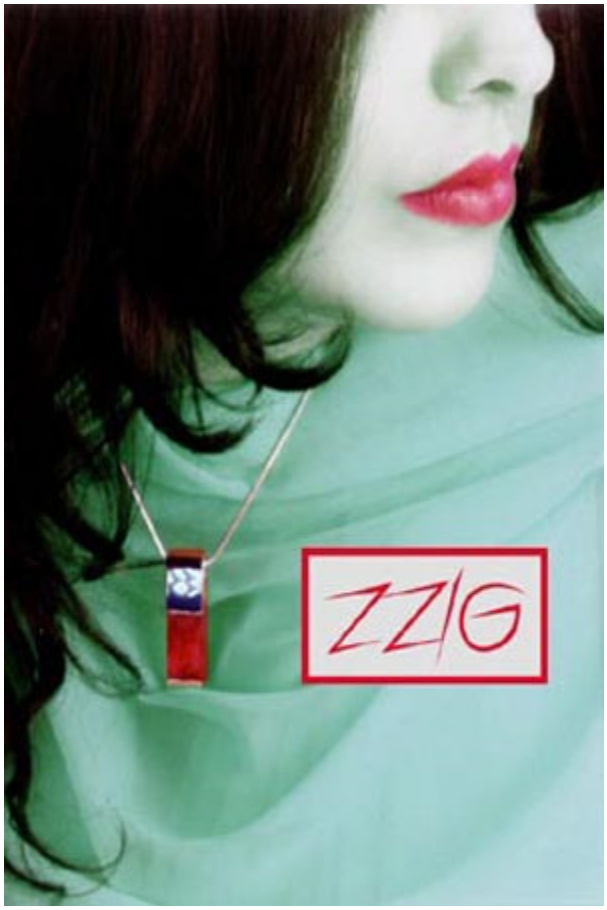
اسم نمایشگاه خوب نبود؛ <آشتی زنان معتاد با زندگی> انگار که می‌خوایم داد بزنیم آهای مردم بیایید تحت تاثیر قرار بگیرید. دوما اینا دیگه معتاد نیستند دارن ترک می‌کنن و ما باید به ارادشون احترام بذاریم.

مهدی افروزمنش

منبع : روزنامه اعتمادملی

http://vista.ir/?view=article&id=128740

لزوم حضور بیشتر مدل در عکاسی تبلیغاتی



شاید گزاف نباشد اگر بگوییم در ۵۰ الی ۶۰ درصد از عکسهای تبلیغاتی جهان، پرتره انسانی نقش بسیار تعیین کننده ای را بر عهده دارد و علت آن نیز بسیار واضح است، از آنجا که تمام موضوعات و خدمات در دنیا برای استفاده انسان تدارک دیده می شود و یا حداقل انسان باید برای خرید آنها اقدام نماید لذا وجود پرسوناژهای انسانی در تصاویر تبلیغاتی می تواند باعث ملموس تر شدن پیام تصویری شود و از نقطه نظر روانی سبب شود تا ارتباط حسی قوی تری با مخاطب پیام برقرار گردد. البته در کشور ما از چهره انسان در عکسهای تبلیغاتی چندان استفاده ای نمی شود ولی این عدم تمایل به استفاده به علت عدم نیاز نیست بلکه به علت وجود محدودیتهاست. یکی از موانع موجود، فقدان یک مؤسسه تخصصی در این زمینه است.

در اغلب کشورهای صاحب صنعت، شرکتها و مؤسساتی وجود دارند که انواع مدل های انسانی اعم از زن و مرد و کودک و پیر در اختیار دارند و استودیوهای عکاسی و فیلمبرداری بنابر نیاز موضوعی خود با مراجعه به این مؤسسات، شخص مورد نظر خود را به راحتی پیدا می کنند. این امر در کشور ما نیز به شکل رسمی و منسجم می تواند تحقق یابد. من به دوستانی که در این زمینه از روابط عمومی و کانالهای خوبی برخوردار هستند، راه اندازی چنین مؤسساتی را پیشنهاد می کنم و خاطرنشان می

کنم که این تشکیلات علاوه بر اینکه برای بسیاری از افراد ایجاد شغل و درآمد می کند با کمترین سرمایه گذاری به بهره برداری می رسد زیرا با یک دفتر کار کوچک، یک خط تلفن، یک منشی و یک سایت اینترنتی خوب، می توان در غالب یک مؤسسه فرهنگی چنین خدماتی را ارائه داد و تردیدی نیست با توجه به نیازی که در این زمینه احساس می شود اینگونه فعالیتها اگر با سرویس دهی مناسب همراه باشدقطعا با اقبال بلندی از سوی بازار کار روبرو خواهد شد.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118673

لزوم وجود عشق در عکاس

براستی که در دنیا هیچ نعمتی بالا تراز این نیست که انسان به شغل خود عشق بورزد و انجام کارش برای وی احساس لذت و خوشبختی و شوق به ارمغان آورد . می دانیم که ساعات کار ، بیشترین اوقات بیداری یک فرد بالغ را در زندگی به خود اختصاص می دهد و بنابراین می توان نتیجه گرفت، کسانی که به شغل خود تعلق خاطری ندارند به ازاء مزایای مالی کم یا زیادی که دریافت می کنند ، عمر خود را در معرض معامله قرار می دهند و خویشتن را در بیشترین ساعات زندگی از طعم شیرین سعادت و ذوق محروم می کنند. پای صحبت بسیاری از این افراد که می نشینید اظهار می دارند که چاره ای ندارند و مجبورند به این منوال ادامه دهند .

بدیهی است که بحث دقیق در مورد علل اجتماعی و فردی این قضیه در تخصص من و خط مشی این وبلاگ نیست ، اما در رابطه با این موضوع مطلبی را در مورد عکاسان میتوانم عنوان نمایم ..... در گفت و شنودهایی که با دوستان عکاس دارم ، بسیار مواجه می شوم با افرادی که اظهار می دارند به هیچ وجه علاقه مند به فعالیت در حوضه عکاسی تبلیغاتی و صنعتی نیستند اما به خاطر کسب درآمد !...مجبورند...! که در این شاخه از عکاسی هم فعالیت کنند..... من خدمت این دوستان عزیز عرض کنم که خوشبختانه در تمام شاخه های عکاسی امکان کسب درآمد ، حداقل در حد یک زندگی متوسط وجود دارد .....درست است که کسب درآمد از راه عکاسی در همه جای دنیا و بخصوص در ایران جزء تجارتهای بسیار پیچیده و مبهم به شمار می آید ولی شک ندارم که هر عکاس اگر در شاخه مورد علاقه خود متمرکز شود، می تواند به مرور در آن مسیر ، روشهای ایجاد درآمد مکفی را پیدا کند . کامیابی در این راه به مدیریت فردی خود عکاس ارتباط زیادی پیدا می کند و در این وادی بدترین اتفاق از این شاخه به آن

شاخه پریدن است ، چرا که سبب می شود تنوع ارتباطات عکاس به یک کلاف سر درگم تبدیل شود که هرکدام از لحاظ جنس و فضا با یکدیگر مغایرند.

شکل برقراری ارتباط با یک ناشر ، با یک تولید کننده ، با سردبیر یک روزنامه ، با یک صاحب سرمایه و با یک گالری دار و فروشنده آثار هنر ی متفاوت است .توقعات فی مابین هم در هر یک از این فضاها متفاوت است مضاف بر اینکه انرژی صرف شده درهر فضای کاری آنچنان به درد فضاهای کاری در شاخه های دیگر عکاسی نمی خورد. من فکر می کنم ،آن دسته از عکاسانی که تکلیف خود را مشخص می کنند و پس از شناسایی حوضه مورد علاقه خود به صورت تخصصی به فعالیت می پردازند ، در بلند مدت و حتی کوتاه مدت از لحاظ رسیدن به دستآورد های مادی و معنوی به مراتب موفق تر از عکاسانی خواهد شد که بر حسب شرایط موقت پیش آمده خط سیرخود را عوض می کنند.همنین پر واضح است در وادی عکاسی ، کاری که فقط به قصد کسب درآمد انجام می شود به دلایلی از قبیل عدم عشق ورزی کافی به کار از جانب عکاس و برهم خوردن ریتم معمول زندگی عکاس ، فشار زیادی بر روی ذهن وی وارد می کند و آرامش او را تحت شعاع قرار می دهد. علاوه بر این به علت عدم داشتن مهارت کافی در به کارگیری ترفندهای تجاری، در آن شاخه از عکاسی ، ممکن است در نهایت کار را انجام دهد اما به کسب موفقیت مالی تائل نگردد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۹

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118376

vista.ir
Online Classified Service

لنز نرمال

استاندارد یا نرمال، لنزی است که فاصله کانونیش تقریباً با قطر کادر تصویری که عکسبرداری می کند، برابر است.

برای مثال: لنز نرمال دوربینهای ۱۳۵ که از کادر ۳۶X۲۴ میلیمتر برخوردارند، تقریباً ۵۰ میلیمتر است. زیرا اندازه تقریبی قطر این کادر، به عدد ۵۰ نزدیک است. اما فاصله کانونی لنز نرمال دوربینهایی که کادر ۶X۶ cm را عکسبرداری می کند، ۸۵ میلیمتر است. بنابراین فاصله کانونی لنز نرمال دوربینهای با قطع مختلف نیز متفاوت است.

تأثیرات بصری لنز نرمال، شباهت زیادی به خواص چشم انسان دارد. زاویه دید چشم انسان، تقریباً ۱۳۰ درجه است که از این بین ۴۵ درجه افقی و ۲۶ درجه عمودی را کاملاً واضح و آشکار تشخیص می دهد. زاویه دید لنزهای نرمال در تناسب ابعاد، پرسپکتیو و دیگر خواه ظاهری تغییر ایجاد نمی کند. از سوی دیگر، چون در یک لنز نرمال تعداد عدسی کمتری به کار رفته، نور کمتری را جذب می کند و از روشنایی بیشتری برخوردار است. این مسأله

امکان عکاسی در محیطهایی کم نورتر را برای عکاسی فراهم می سازد.

منبع : واحد مرکزی خبر

http://vista.ir/?view=article&id=6667

vista.ir
Online Classified Service

لنزهای PC

هنگامی که با لنزهای معمولی از زاویه پایین، از بنای ساختمانی عکاسی می شود، در تصویر نهایی قاعده بنا بزرگتراز رأس آن دیده می شود. بدنه دوربینهای قطع بزرگ که قابل انعطاف می باشد، قدرت مانور زیاد و شکل پذیریهای متنوعی دارد که با آن می توان پرسپکتیو اغراق شده را اصلاح کرد.

اصولاً در عکاسی معماری و تبلیغات، ایجاد حالت پرسپکتیو (که خطوط عمودی بر قاعده تصویر عمود نباشد) پسندیده نیست. بنابراین، لازم است که آن را اصلاح کرد. برای دوربینهای ۱۳۵ که بدنه آنها ثابت و قادر به انجام حرکتهای مختلف نیست، لنزهای موسوم به P.C طراحی و ساخته شده است. این لنزها در تکه ای هستند که قسمت جلویی آن بر روی قسمت دیگر می لغزد و به این ترتیب بر روی پرسپکتیو تصویر تأثیر نمی گذارد. هنگام کار با لنز P.C ، بدنه دوربین را با سطح مورد عکسبرداری به صورت موازی نگه دارید، سپس لنز را حرکت دهید. بدیهی است در این صورت، قسمت بالای موضوع در تصویر دیده نمی شود. اما با تغییر حالت لنز می توان قسمت بالای موضوع را در کار گنجاند و پرسپکتیو صحنه را تعدیل کرد. لنزهای P. C فواصل کانونی مختلف دارند، مثلاً لنز ۲۸ P. C میلیمتر، علاوه بر اینکه یک لنز واید ۲۸ میلیمتری محسوب می شود، قادر است شدت پرسپکتیو صحنه را کاهش دهد.

اما با وجود اینکه لنزهای بسیاری را برشمردیم آنها به سه گروه نرمال، واید و تکه تقسیم می شوند. حال می خواهیم در مورد خواص لنزها مطالبی را بیاموزیم:

شکل ظاهری: عدسی لنزهای واید محدبتر از لنزهای نرمال است، اما عدسی لنزهای تله، بخشی از لنزهای نرمال می باشد. برای مقایسه لنزها نه تنها از شکل ظاهری، بلکه از لحاظ تأثیر بر حالات بصری تصویر نیز می توان استفاده کرد.

زاویه دید: اگر از یک موضوع، در حالیکه دوربین ثابت است، ۳ بار با سه لنز متفاوت عکسبرداری شود و در هر بار فقط لنز دوربین تغییر یابد، در

تصویرهای به دست آمده می توان تفاوت لنز واید، نرمال و تله را مشاهده کرد. تصویر به دست آمده از لنز واید، فضای بیشتری را نسبت به لنز نرمال در برگرفته و تصویر مربوط به لنز تله از فضای کمتری برخوردار است. عناصر تشکیل دهنده تصویر لنز نرمال با تناسبهایی که با چشم درک شده اند، همخوانی دارند؛ اما در لنزهای واید، ریزتر و در تصویر مربوط به لنز تله درشت تر می باشند.

تأثیر بر عمق میدان وضوح تصویر: علاوه بر فاصله و دیافراگم، فاصله کانونی لنزها، بر عمق میدان تصویر مؤثر است. عبارت دیگر اگر از یک صفحه با سه لنز نرمال، واید و تله در حالیکه بر روی آنها دیافراگم واحدی تنظیم شده عکسبرداری شود، عمق میدان تصویر لنز واید بیشتر از لنز نرمال و عمق میدان لنز تله کمتر از لنز نرمال خواهد شد.

تأثیرات لنزها بر پس زمینه تصویر: اگر از موضوعی که در مقابل منظره ای ایستاده با سه لنز عکسبرداری شود که درشتنمایی موضوع در هر سه تصویر یکسان باشد، با مقایسه تصویرهای به دست آمده، دیده می شود که فضای زمینه لنز نرمال وسیعتر و بیشتر است و در تصویر لنز تله، فضای زمینه کمتری نسبت به لنز نرمال دیده می شود.

برای انجام بهتر این تمرین، با لنز تله تمرینات را آغاز کنید. هنگامی که لنز درون منظره یاب دوربین به موضوع نگاه می کنید، اندازه تقریبی آن را در منظره یاب دوربین به ذهنتان بسپارید، سپس با تعویض هر لنز، سعی کنید درشتنمایی آن را حفظ کنید، بدیهی است برای رسیدن به این نتیجه ناگزیرید فاصله را تغییر دهید.

وقتی که علاوه بر موضوع اصلی که در پلان اول قرار گرفته، اطلاعات وسیعتری از فضای پیرامون و به ویژه زمینه آن، اهمیت می یابد، لنزهای واید کمک مفیدی خواهد بود. فضای زمینه در لنزهای نرمال با حالت طبیعی که با چشم مشاهده می شود، متناسب است. آنگاه که وسعت زمینه ضرورتی ندارد و یا اینکه قصد القای ازدحام و به هم فشردگی پلانهای تصویر باشد، از لنزهای تکه استفاده می شود.

تأثیر لنزها بر پرسپکتیو: لنزهای واید، اعوجاج و درهم ریختگی بیشتری به وجود آورده، فضای پس زمینه را از پلانهای اول تصویر دورتر می کنند. به تعبیری دیگر، لنزهای واید در پرسپکتیو صحنه، اغراق می کنند؛ یعنی اشیاء و عناصر نزدیک را درشت تر و اجزای دورتر را ریزتر از حد معمول (نسبت به لنز نرمال) نشان می دهند. مثلاً هنگامی که با لنزهای واید از یک اتومبیل عکسبرداری می شود، علاوه بر کشیدگی اغراق آمیز، قسمتهای جلویی بزرگتر و قسمتهای انتهایی اتومبیل کوچکتر می شوند. برای مشاهده می توان از یک اتومبیل با ۳ لنز به گونه ای که درشتنمایی اتومبیل در هر سه تصویر یکسان باشد عکسبرداری کرد. پرسپکتیو در تصویر لنز واید اغراق آمیز است؛ اما در تصویر لنز نرمال، طبیعی به نظر می رسد و در تصویر لنز تله، پرسپکتیو تخت تر است. در مجموع برای استفاده از لنزها، علاوه بر تأثیرات فنی، باید بر حالتهای غیر منفی و زیباشناسانه آنها توجه کرد و منطبق بر آنها به انتخاب لنز خاصی اقدام کرد.

منبع : واحد مرکزی خبر

http://vista.ir/?view=article&id=6671

vista.ir
Online Classified Service

لنزهای زوم

فاصله کانونی این لنزها متغیر است. در واقع می توان گفت که لنز زوم مثل چندین لنز عمل می کند. برای مثال لنز زوم ۱۰۵-۳۵ می تواند نقش لنز وایر ۳۵ میلیمتری، نرمال ۵۰ میلیمتری و تله ۱۵۰ میلیمتری و حد فاصل این فاصله های کانونی را به عهده بگیرد. از این رو لنزهای زوم، بیشتر در عکاسی مستند و خبری، که سرعت عمل عکاسی زیاد است، کاربرد دارد.

با داشتن لنز زوم، شما می توانید به راحتی و با سهولت، بی آنکه چندین لنز به همراه داشته باشید، عکاسی کنید. لنزهای زوم به دو شکل تک حلقه ای و دو حلقه ای ساخته می شوند. با حرکت کشویی حلقه واضح سازی لنزهای زوم یک حلقه ای می توان علاوه بر واضح سازی تصویر، فاصله کانونی لنز را تغییر داده اما در بعضی دیگر، حلقه واضح سازی و حلقه تغییر فاصله کانونی مجزاست.

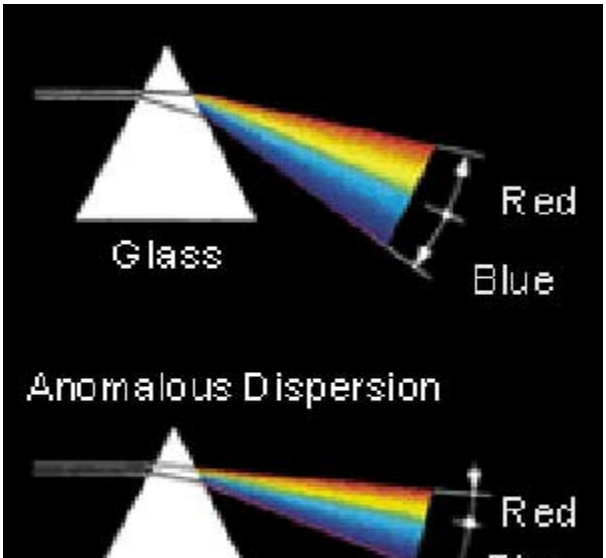
تغییر زاویه دید، پرسکتیو و دیگر جنبه هایی که در ادامه بحث به آنها اشاره خواهیم کرد، در لنزهای زوم مشابه لنزهای دیگر است که از لحاظ تأثیرات بصری نیز فصل مشترک فراوانی دارند.

منبع : واحد مرکزی خبر

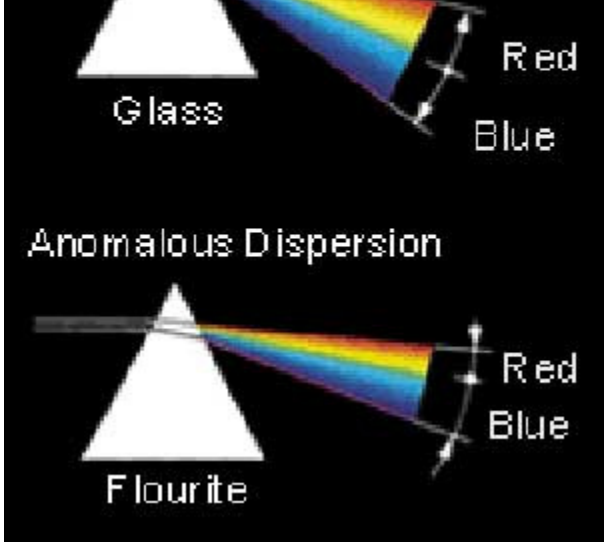
http://vista.ir/?view=article&id=6669

vista.ir
Online Classified Service

لنزهای سری L کانن



لنزهای کانن بخاطر کارایی و کیفیت نوری اشان شناخته شده هستند و شاید در نزد عکاسان حرفه ای هیچ لنزی به اندازه لنزهای سری L کانن محبوب نباشد. این لنزها که با یک حلقه قرمز روی بدنه اشان قابل شناسایی می‌باشند از تکنولوژی اپتیکال خاصی بنام شیشه‌های UD با انحراف نوری بسیار پایین، شیشه های با انحراف بسیار کم، المانهای فلوریت و اجزا اسپریکال برای هدایت و کانونی کردن دقیق نور استفاده می



کنند.

لنزهای تله فتوی سری L از شیشه های UD کانن برای به حداقل رساندن ابیراهی رنگی (Chromatic Aberration) که Color Fringing نیز نامیده می شود استفاده می کنند. (این پدیده باعث می شود لبه اجسام رنگی - معمولا بنفش - دیده شود). شیشه UD در لنزهایی مانند ۷۰-۲۰۰ f/۲.۸L IS و ۳۰۰mm f/۴.۰L IS کنتراست و شارپنس قابل توجهی ایجاد کرده اند. المانهای فلوریت که در لنزهای حرفه ای سوپر تله فتو نظیر EF ۳۰۰mm f/۲.۸L IS و ۴۰۰mm f/۲.۸L IS بکار رفته اند از این هم موثرتر می باشند. یک قطعه فلوریت توانایی تصحیح نوری برابر با دو شیشه UD را داشته و همین باعث کیفیت استثنایی لنزهای سری L شده است.

لنزهای زاویه باز و لنزهای سریع نرمال معمولا دارای مشکل دیگری بنام اعوجاج کروی می باشند که باعث ایجاد ماتی و به هم مالیدگی تصویر می شود. کانن با استفاده از ۴ تکنولوژی ساخت ویژه اجزاء لنزهای اسپریکال را برای رفع این مشکل تولید نموده است. به علاوه لنزهای اسپریکال که دارای انحنای بسیار متغیری از لبه ها تا مرکز می باشند، امکان کوچکتر کردن طراحی لنزها را فراهم نموده و لنزهایی سبکتر با تعداد اجزاء کمتری را پدید می آورند. ترکیب این لنزها با تکنولوژی انحصاری کانن که ایجاد چند لایه پوششی، پوشش فوق طیفی، و دقت به جزئیاتی نظیر مواد ضد انعکاس درون استوانه لنزها می باشد باعث گردیده است که ایجاد نورها و انعکاسهای ناخواسته در لنزهای سری L کاملا حذف شود.

بسیاری از لنزهای تله فتوی EF سفید رنگ می باشند تا دمای داخلی لنز را دحین عکاسی طولانی مدت در زیر نور خورشید به حداقل برسانند. لنزهای سوپرتله فتوی سری L دارای ثابت کننده تصویر جدید و دارای محافظ گرد و خاک و رطوبت کارآمدی می‌باشد که عکاسی در بدترین شرایط را ممکن می‌سازد.

لنزهای EF سری L کانن برای برآورده کردن نیازهای اساسی عکاسان حرفه ای طراحی شده‌اند. کیفیت عالی اجزاء آنها حرفه ایها و آماتورهای پیشرفته را قادر می سازد تا لنزی با کیفیت و راندمان اپتیکی بالا داشته باشند که با تکنولوژیهای مرسوم اپتیکی مرسوم بسادگی قادر به دستیابی نیست.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77860

vista.ir
Online Classified Service

لنزهای ماکرو

لنزهایی که در عکسبرداری از فاصله نزدیک با نمای

درشت به کار برده می شوند را «ماکرو» و شیوه عکسبرداری با آن را «ماکروگرافی» می نامند.

با این لنزها، امکان عکسبرداری از اشیا، در یزوکپی برداری از روی نسخه های مختلف فراهم می شود. لنزهای معمولی، برای عکسبرداری از فواصل نزدیک طراحی شده اند و با آنها نمی توان از فاصله های معین به موضوع نزدیکتر شد. علاوه بر آن در فاصله های نزدیک تصویر را دچار اعوجاج می کند. این شکل با وجود لنزماکرو از میان رفته است. این لنزها بیشتر برای دوربینهای قطع کوچک و بزرگ ساخته می شود و معمولاً با لوله های افزاینده، (Extension tubes) فاصله کانونی همراه هستند. این لوله ها امکان به دست آوردن درشتنمایی بیشتر و عکسبرداری از اشیای ریزتر از آنچه ماکرو به تنهایی ارائه می دهد، فراهم می سازد.

به دلیل آنکه هنگام کار با لنزهای ماکرو، فاصله شیء و دوربین بسیار کم است، عمق میدان وضوح تصویر به شدت کاهش می یابد، پس باید از دیافراگمهای بسته استفاده کرد، اما با این کار، مقدار نور، کاهش می یابد و باید از سرعتهای کم شاتر بهره گرفت. بنابراین برای جلوگیری از لرزش احتمالی دوربین و محو شدن تصویر، باید از سه پایه استفاده کرد.

اغلب لنزهای زوم، مجهز به ماکرو هستند، اما حالت ماکرو لنزهای زوم که سیستم ماکرو آنها پس از فاصله کانونی کوتاه قابل تنظیم است، درشتنمایی مطلوب را ندارند. فاصله کانونی لنزهای ماکرو، عموماً ۵۰ و ۱۰۰ میلیمتر است. در واقع لنز ماکرو ۵۰، یک لنز نرمال نیز محسوب می شود با این تفاوت که نسبت به لنز نرمال تاریکتر است و خطاهای اعوجاج را ندارد.

منبع : واحد مرکزی خبر

http://vista.ir/?view=article&id=6670

vista.ir
Online Classified Service

لنزهای نیکون

اگر بخواهیم وارد بحث لنزها شویم اولین توصیه آن است که در زمان خرید بدنه دوربین حتما به دو نکته توجه داشته باشید.

۱) اول آنکه آیا شرکت مورد نظر شما تجهیرات جانبی و لنزهایی خاصی را که شما در آینده ممکن است مورد نیازتان باشد تولید میکند؟

۲) دوم آنکه طیف قیمت لنزهای آن شرکت اصولا در توان بودجه آینده شما خواهد بود یا نه. پس توصیه میشود وقتی میخواهید یک بدنه بخرید حداقل قیمت چند لنز همان شرکت را نیز بپرسید. برخی از افراد در زمان خرید بدنه سراغ شرکت های خوش نام میروند ولی در زمان خرید لنزهای بعدی مجبور میشوند تا سراغ شرکتهای دیگر برای خرید لنز بروند. توجه داشته باشید که فرآیند عکاسی یک فرآیند اپتیکی است و در این فرآیند لنز مهمترین کار را انجام میدهد. در حال حاضر با قدری اغماض همه شرکتها بدنه های قابل قبولی تولید میکنند ولی اختلاف اصلی در کیفیت لنزها خودنمایی میکند. در نتیجه اگر شما یک بدنه کانن یا نیکون بخرید و در آینده توان خرید لنزهای مورد نیازتان را نداشته باشید و به سراغ لنزهای متفرقه بروید در واقع شما مسیر اشتباهی را رفته‌اید. در این حالت، تصور نکنید که شما با یک دوربین کانن یا نیکون عکاسی میکنید،بلکه شما دارید از نورسنج و شاتر این شرکتها استفاده میکنید. پس بهتر است بودجه خود را در خرید بدنه و لنز به طور مناسب توزیع کنید. و حتی پرداخت پول بیشتر برای لنز منطقی تر است.

بطور خلاصه اگر به شکل جدی به عکاسی نگاه میکنید لازم است یک برنامه برای آینده داشته باشید تا از بهدر رفتن پول‌تان جلو گیری کنید. بهتر است با چند پیش کسوت مشورت کنید و از آنها بخواهید دلایل شان برای پیشنهاد یک شرکت نیز برای شما توضیح دهند و بطور جدی از مفتون شدن به نام یک شرکت پرهیز کنید. بعد ازاین بررسی به خرید یک بدنه اقدام کنید. حتی در صورت امکان سعی کنید یکبار دوربین مورد نظر را در دست بگیرید و مثلا یک حلقه فیلم با آن عکاسی کنید.

در گذشته بدنه دوربین ها عموما با یک لنز نرمال به بازار می‌آمدند ولی بخصوص در دهه اخیر اغلب لنزهای زوم ۳۵-۷۰ برای استفاده های عمومی جایگزین لنزهای ۵۰ م م شده‌اند. بعد از لنزهای عمومی که مورد نیاز اغلب عکاسان است شما عموما به لنزهای دیگری نیاز دارید که بسته به حوزه مورد علاقه تان متفاوت است. به طور بسیار موجز، اگرچه لنزهای با فاصله کانونی ثابت برای اغلب تازه کارها جذاب نیستند. ولی توجه داشته باشید که میتوانید کیفیت بهتری را از این لنزها انتظار داشته باشید. ضمن آنکه هر فاصله کانونی با توجه به اثر آن در پرسپکتیو، تصویر متفاوتی تولید میکند و اگر شما از یک لنزدر طول زمان استفاده کنید بهتر با زبان و توانایی آن لنز آشنا میشوید و این در تولید یک اثر مطلوب بسیار موثر است. البته پوشش تمام نیازها بوسیله لنزهای با فاصله کانونی ثابت بسیار مشکل و پر هزینه است ولی توصیه میشود در حوزه اصلی عکاسی مورد علاقه‌تان از لنزهای با فاصله کانونی ثابت استفاده کنید و نیازتان را در بقیه حوزها با لنز زوم تامین کنید. البته برای برخی زمینه‌های عکاسی مثل عکاسی خبری اصولا لنزهای زوم مورد نیاز هستند.

▪ عکاسی ورزشی:

در این زمینه اصولا به لنزهای تله و سوپر تله به خصوص لنزهای سریع احتیاج است به طور مثال

AF-S ۸۰-۲۰۰mm f/۲.۸ IF ED

AF-S ۳۰۰mm f/۲.۸D IF-ED II

AF-S ۴۰۰mm f/۲.۸D IF-ED II

AF-S ۵۰۰mm f/۲.۸D IF-ED II

داشتن یک تله کنورتور (teleconvertor) که میتواند فاصله کانونی لنز را افزایش دهد نیز معمولا مورد نیاز است.

▪ عکاسی طبیعت:

این حوزه وسیع ترین طیف لنزها را نیاز دارد. در حوزه عکاسی از حیوانات و پرندگان تقریبا همان لنزهای عکاسی ورزشی را نیاز دارید. در حوزه جزییات به لنزهای ماکرو و در حوزه Landscape یا منظر به لنزهای واید نیاز دارید. بطور مثال

AF-S ۱۷-۳۵mm f/۲.۸D IF-ED

AF-S ۸۰-۲۰۰mm f/۲.۸ IF ED

AF-S ۳۰۰mm f/۲.۸D IF-ED II

AF Micro ۲۰۰mm f/۴D IF-ED

تا حدود زیادی عکاسی معماری نیز همین حوزه را در بر میگیرد. ولی در عکاسی معماری بیشتر به لنزهای واید نیاز هست یعنی مشابه حوزه منظر است. مهم ترین تفاوت آن است که عکاسی معماری لنزهای سریع لزوما مورد نیاز نیستند. در مواردیکه میخواهید به جزییات بپردازید به لنزهای ماکرو نیز نیاز دارید. یکی از لنزهای خاص که در عکاسی مورد توجه است لنزهای PC هستند. بطور مثال PC Micro-Nikkor ۸۵mm f/۲.۸D

▪ عکاسی پرتره :

در عکاسی پرتره به تله های متوسط و ماکرو نیاز هست مثل

AF۸۵mm f/۱.۴D IF

AF DC ۱۰۵mm f/۲D

در انتها بد نیست توضیحی در مورد بدنه‌های شرکت نیکون و کلاس استفاده آنها بدهیم. به طور بسیار خلاصه در سطح حرفه‌ای بدنه‌های D۱H, D۱X, F۱۰۰ . در حوزه آماتور های پیشرفته F۱۰۰, F۸۰ و در حوزه آماتورهای تازه کار بدنه های F۵۵, F۶۵ یا F۸۰ .

در SLRهای دیجیتال به خاطر گرانی آنها هنوز مشکل است بدنه ای برای آماتورها معرفی کرد. ولی در حال دو بدنه بسیار عالی Canon EOS ۳۰۰D و Nikon DV۷۰ میتوانند برای برخی آماتورهای پیشرفته بسیار وسوسه انگیز باشند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247323

vista.ir
Online Classified Service

لنزهای واید انگل

لنزهایی که فاصله کانونی کمتر از لنزهای نرمال است، با کاهش فاصله کانونی، بر وسعت زاویه ریو لنزها افزوده می شود و با افزایش زاویه دید، درشتنمایی اجزای صحنه کوچکتر می شود.

فاصله کانونی لنزهای وایدو دوربینهای ۱۳۵ شامل ۳۵،۲۸،۲۴،۲۰ و غیره است. لنزهای چشم ماهی نیز، جزو لنزهای واید محسوب می شوند، با این تفاوت که زاویه دید گسترده این لنزها بین ۱۳۰ تا ۱۸۰ درجه است.

لنزها به دلیل وسعت زاویه دید نسبت به لنزهای نرمال، تصویری وسیعتر ارائه می دهند. هرچه از فاصله کانونی لنزها کاسته شود، زاویه دید آنها وسعت می یابد و تصویر کروی تر شده، خطوط عمودی صفحه، به حالت منحنی گرایش پیدا می کنند. در لنزهای واید ضعیفتر، مانند لنز واید ۲۸ قطر خطوط کناری تصویر مقداری اعوجاج می یابد، اما در لنزهای چشم ماهی تصویر کروی می شود. البته این مسأله در میانه ها و مرکز تصویر کمتر به وجود می آید. با نزدیکتر شدن دوربین، به تصویر خطوط مستقسیم کناره های تصویر به صورت کروی در می آیند. این خطا در لنزهای واید موسوم به «آسفریکال» (Aspherical)، به مقدار زیادی اصلاح شده است. گاهی اوقات از این طبیعی، فروپاشی و پراکنده کردن اجزای صفحه از همدیگر، تشوید عمق میدان وضوح، از حالت تعادل و تناسب خارج کردن را اغراق در پرسپکتیو، گوشه ای از تأثیرات بصری لنزهای واید است.

هنگامی که با لنزهای واید از زاویه بالا عکسبرداری می شود، حقارت و تحقیر اغراق شده در تصویر تداعی می گردد و با قرار گرفتن دوربین در زاویه پایین، عظمت و شکوه کاریکاتور گونه موضوع آشکار می شود. ایجاد حالتهای خنده آور یا ترسناک در چهره، به ویژه هنگامی که لنز به چهره نزدیک باشد، با لنزهای واید به سادگی میسر است.

نسبت به لنزهای نرمال، اشیای موجود در تصویرهایی که با لنز واید عکسبرداری شده اند، کوچکتر و دورتر هستند؛ همچنین عمق میدان وضوح تصاویر لنزهای واید، بیشتر است. خارجی ترین عدسی لنزهای واید، حالت کروی دارد و با کاهش فاصله کانونی، عدسی بیرونی لنز کروی تر می شود.

منبع : واحد مرکزی خبر

http://vista.ir/?view=article&id=6668

vista.ir
Online Classified Service

مبانی عکاسی پرتره (یک نفره)

• قبل از شروع: در این مقاله سعی شده در مورد مبانی و اصول پایه ای عکاسی پرتره صحبت کنیم. باید توجه داشت این نکات اصول اولیه و اصلی میباشد و برای اکثر پرتره های متعارف و متداول (Classic Portraits) مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

در مورد نکات ساده ولی موثری صحبت خواهم کرد که میتواند عکس های شما را از دوستان و فامیل و .. را بهتر کند. هدف ما عکاسی از صحنه ای

میباشد که ارتباط احساسی با مدل در آن مشهود باشد. اگر سوژه جذاب نباشد، یا بی حوصله یا ناراحت باشد در تصویر نهایی این موضوع منعکس خواهد شد و بستگی به این ندارد که شما چقدر در PhotoShop مهارت داشته باشید.

● راحتی و آرامش مدل

سعی کنید لحظه ای را شکار کنید که چشمان مدل با دوربین' ارتباط' پیدا میکنند. دوربین های دیجیتال این خاصیت را دارا هستند که شما میتوانید شات های متعددی بگیرید تا موقعی که به این' ارتباط' دست پیدا کنید.

این ارتباط میتواند به راحتی بوجود آید. کافیست مدل راحت و آرام باشد یا با تغییر در نحوه قرار گرفتن دستها و یا با داشتن تعامل با محیط و اطراف خود.

▪ زاویه درست: با تغییر زاویه ای سر میتوان از گرفتن عکس های بی حس شناسنامه ای پرهیز کرد. منبع نور را در مکانی تنظیم کنید که صورت مدل به طور واضح و کامل نمایان باشد ولی جزئیات صورت نیز به تصویر کشید شوند.

▪ ایجاد سایه ها: به مدل زاویه ای بدهید و با استفاده از زوم، تصویری با وضوح بالا و دارای پرسپکتیو طبیعی بوجود آورید. به منبع نور هم زاویه ای بدهید که علاوه بر پوشش کل سطح صورت سایه هایی ریزی را در پشت بوجود آورد.

▪ پرتره های جذاب احتیاج به فهمیدن مفاهیم ابتدایی تاثیر نور نیز دارد: استفاده خلاقانه از نور طبیعی و استفاده از نورهای استودیو میتواند تاثیر زیادی روی نتیجه نهایی داشته باشد. در پایان میتوانید ایده های نو و جدید خود را نیز مورد استفاده قرار دهید. بدترین چیزی که ممکن است اتفاق بیوفتد این است که مدل شما خسته و بی حوصله خواهد شد!!

● مثال آخر: تمام قد

▪ حالت: برای صلابت و استحکام بخشیدن به مدل، او را در حالتی قرار دهید که دست ها به پایین کمر متصل باشد و پاها کمی از هم باز باشند و کمی خم شده باشند. سعی کنید از زاویه های پایین تر و با استفاده از لنزهای wide عکاسی کنید.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=239471

vista.ir
Online Classified Service

مثلث نوردهی در عکاسی

برایان پیترسون (Bryan Peterson) در کتاب "آشنایی با نوردهی"، اصول اولیه نوردهی را به یک مثلث تشبیه می‌کند که سه عنصر حساسیت ایزو (ISO)، دهانه دیافراگم (Aperture) و سرعت شاتر (Shutter speed)از عناصر اصلی و راس‌های این مثلث نوردهی به شمار می‌روند.

با یک تشبیه، رابطه این سه عنصر در دوربین بهتر مشخص خواهد شد.

تصور کنید دوربین شما مانند پنجره‌ای باشد که از دو در جداگانه تشکیل شده است و می‌توان آن را باز و بسته کرد.

دهانه دیافراگم، در واقع اندازه پنجره است. هرچه اندازه آن بزرگتر باشد در نتیجه نور بیشتری وارد و اتاق روشن‌تر می‌شود.

سرعت شاتر، مدت زمانی است که درهای پنجره باز مانده باشند. هرچه این درها مدت بیشتری باز بمانند در نتیجه نور بیشتری وارد اتاق می‌شود.

اکنون تصور کنید که شما داخل اتاق نشسته‌اید و عینک آفتابی به چشم زده‌اید. با زدن عینک، چشم‌هایتان دیگر به مقدار نوری که وارد اتاق می‌شود حساسیتی نشان نخواهد داد. در این شرایط چشمان شما مانند ایزو پایین عمل می‌کند.

روش‌های زیادی برای افزایش ورود میزان نور به داخل اتاق وجود دارند. برای مثال، می‌توان درهای پنجره را به مدت زیادتری باز نگه داشت که این عمل در دوربین با بالا بردن سرعت شاتر اتفاق می‌افتد، یا اینکه می‌توان اندازه پنجره را بزرگ‌تر کرد که این اقدام مانند افزایش دهانه دیافراگم است. آخر اینکه می‌توان عینک آفتابی را به طور کامل از روی چشم برداشت، به این معنی که میزان حساسیت ایزو را بالا برد.

با تغییر هر یک از عناصر گفته شده نه تنها میزان نوردهی تغییر پیدا می‌کند بلکه هر یک از عناصر بر دیگری نیز تاثیر می‌گذارد و موجب تغییرات آن نیز خواهد شد. یکی از خصوصیات خوب دوربین‌های دیجیتالی این است که بدون پرداخت هزینه فیلم و چاپ عکس‌ها می‌توان از آن‌ها برای یادگیری میزان نوردهی استفاده کرد. در حال حاضر در دوربین‌های دیجیتالی مودهای نیمه اتوماتیکی مانند اولویت شاتر یا اولویت دیافراگم وجود دارند که می‌توان دوربین را روی یکی از آن‌ها تنظیم کرد. در این شماره و شماره آینده مختصری در خصوص سه عنصر ایزو، سرعت شاتر و دیافراگم و نقش آن‌ها در مثلث نوردهی توضیحاتی ارایه خواهد شد.

- ایزو

ایزو چیست؟ در دوربین‌های قدیمی (دوربین‌هایی که به فیلم عکاسی نیاز داشتند) به میزان حساسیت فیلم نسبت به نور، ایزو یا ISO گفته می‌شد. میزان این حساسیت با اعداد (۱۰۰، ۲۰۰، ۴۰۰، ۸۰۰ و غیره) روی فیلم نشان داده می‌شد. پایین‌تر بودن شماره به معنای پایین‌تر بودن حساسیت فیلم و در نتیجه کم بودن نویز یا دانه‌های برفک مانند عکس (grain)است.

در دوربین‌های عکاسی دیجیتال، به میزان حساسیت سنسور یا حسگر تصویر، ایزو گفته می‌شود. همانطور که در خصوص فیلم عکاسی گفته شد هرچه میزان شماره‌ها پایین‌تر باشد حساسیت سنسور نیز کاهش پیدا می‌کند و نویز عکس‌ها نیز کمتر خواهد شد. به طور معمول در شرایط تاریک از ایزوهای بالاتر برای داشتن سرعت شاتر بالاتر استفاده می‌شود. به عنوان مثال، برای یک مسابقه ورزشی داخل سالن از ایزو بالا استفاده می‌شود. هرچند با بالابردن سرعت شاتر احتمال وجود نویز در عکس‌ها نیز بیشتر خواهد شد. عدد ۱۰۰، ایزو نرمال به شمار می‌رود که این مقدار باعث می‌شود عکس‌ها فاقد نویز یا دانه‌های برفک مانند باشند. بسیاری از افراد تمایل دارند دوربین خود را روی" مود اتو(Auto)" قرار دهند تا این سه عنصر به طور اتوماتیک با یکدیگر هماهنگ شوند و کیفیت عکس‌ها پایین نیاید. در این حالت دوربین معمولا کمترین میزان ایزو را انتخاب خواهد کرد. با افزایش ایزو از ۱۰۰ به ۴۰۰ سرعت شاتر بالاتر می‌رود و اندازه دیافراگم کوچک‌تر خواهد شد.

زمانی که قرار است میزان ایزو تغییر کند، باید به ۴ ویژگی سوژه و شرایط عکاسی دقت شود.

۱) نور: آیا نور محیط به اندازه کافی سوژه را روشن کرده است؟

۲) نویز: آیا وجود نویز در عکس نهایی اشکالی ایجاد نمی‌کند؟

۳) سه پایه: آیا از سه پایه استفاده می‌شود؟

۴) متحرک بودن سوژه: وضعیت تحرک سوژه به چه صورت است، ساکن یا متحرک؟ در شرایطی که نور محیط مناسب باشد و وجود کمی نویز در عکس اهمیت چندانی نداشته باشد یا اینکه قرار باشد از سه‌پایه استفاده شود، بهتر است ایزو پایین دوربین را به کار برد. نبود نور کافی در محیط، عدم استفاده از سه پایه و متحرک بودن سوژه همگی از شرایطی هستند که ایجاب می‌کنند از ایزو بالاتر استفاده شود، هرچند بالا بردن ایزو مساوی داشتن نویزهای بیشتر در تصاویر خواهد بود. در موقعیت‌هایی مانند: مسابقات ورزشی داخل سالن (در مکان‌هایی که سوژه در حال حرکت سریع است و محیط نیز نور کمی دارد)، کنسرت، گالری، کلیسا و مکان‌هایی از این دست (مکان‌هایی که از نور کمی برخوردارند یا اینکه اجازه استفاده از فلش داده نمی‌شود) و تولدها (فوت کردن شمع‌ها در یک اتاق تاریک صحنه زیبا و رمانتیکی خواهد بود که ممکن است با فلش دوربین این صحنه به هم بخورد) توصیه می‌شود که از ایزو بالاتر استفاده شود.

- سرعت شاتر

سرعت شاتر چیست؟ به مدت زمانی که شاتر دوربین باز می‌ماند و در معرض نور قرار می‌گیرد، سرعت شاتر گفته می‌شود. در دوربین‌های قدیمی، باز ماندن شاتر روی فیلم و در دوربین‌های دیجیتالی روی سنسور تاثیر می‌گذارد.

- سرعت شاتر در ثانیه یا کمتر از یک ثانیه محاسبه می‌شود. هر چه مخرج کسر بزرگتر باشد سرعت بالاتر خواهد بود. برای مثال، ۱/۱۰۰۰ ثانیه سریع‌تر از ۱/۳۰ ثانیه است.

- در بیشتر مواقع معمولا از سرعت شاتر ۱/۶۰ ثانیه یا سریع‌تر از آن استفاده می‌شود. به این دلیل که از سوژه‌هایی با کمتر از این سرعت به سختی می‌توان عکس گرفت و به دلیل لرزش‌های ایجاد شده در دوربین عکس تار خواهد شد.

- در صورتی که سرعت سوژه کمتر از۱/۶۰ ثانیه باشد، بهتر است از سه پایه یا از ویژگی لرزشگیر دوربین استفاده شود.

- سرعت‌های شاتر موجود در دوربین به طور معمول عبارتند از: ۱/۵۰۰، ۱/۲۵۰، ۱/۱۲۵، ۱/۶۰، ۱/۳۰، ۱/۱۵، ۱/۸ ثانیه. هریک از این اعداد نسبت به عدد قبلی دو برابر اختلاف دارند به این معنی که با یک تغییر کوچک سرعت شاتر دو برابر کمتر یا بیشتر خواهد شد.

- در بعضی از دوربین‌ها سرعت‌های شاتر خیلی پایین، مانند ۱، ۱۰، ۳۰ ثانیه وغیره نیز وجود دارند. از این نوع سرعت شاتر برای مواقعی که نور محیط کم یا سوژه مدام در حال حرکت کردن باشد استفاده می‌شود. در بعضی از دوربین‌ها مود مخصوصی به نام مود B (Bulb) وجود دارد که با تنظیم دوربین روی این مود، تا زمانی که عکاس دکمه شاتر را فشار ندهد شاتر همچنان باز خواهد ماند.

- در زمان تنظیم سرعت شاتر به متحرک یا ساکن جلوه دادن سوژه نیز باید دقت شود. اگر قرار است حرکت فریز شود و ساکن به نظر برسد باید سرعت شاتر پایین‌تری به کار برد در غیر این صورت برای متحرک جلوه دادن آن باید از شاتر با سرعت بالاتری استفاده شود. میزان سرعت شاتر در هر دو مورد به مقدار سرعت سوژه نیز بستگی دارد.

- یکی دیگر از مواردی که در هنگام تنظیم سرعت شاتر باید در نظر گرفت اندازه فاصله کانونی لنز است. هرچه فاصله کانونی بیشتر باشد احتمال وجود لرزش در دوربین بالاتر می‌رود در نتیجه از سرعت شاتر سریع‌تری باید استفاده کرد، مگر اینکه دوربین یا لنز مورد استفاده، مجهز به لرزشگیر تصویر باشد. در دوربین‌هایی که فاقد لرزشگیر هستند از "حساب تخمینی" می‌توان استفاده کرد. برای مثال، اگر فاصله کانونی لنز مورد استفاده ۵۰ میلی‌متر است از سرعت شاتر ۱/۶۰ ثانیه یا اگر ۲۰۰ میلی‌متر است از سرعت شاتر ۱/۲۵۰ ثانیه می‌توان استفاده کرد.

در شماره آینده در مورد مباحث مربوط به دیافراگم که تکمیل‌کننده دو ضلع ایزو و سرعت شاتر است خواهیم نوشت.

منبع : هفته نامه بزرگراه فناوری

http://vista.ir/?view=article&id=370768

vista.ir
Online Classified Service

مخفیگاه کاپا

عده کمی از متخصصان عکاسی از وجود "چمدان مکزیکی" آگاه بودند و آن هم مانند بسیاری از گنجینه‌های فرهنگی گم شده مدرن در میان افسانه‌ها و داستان‌ها پنهان شده بود؛ درست مثل دست‌نویس آثار اولیه همینگوی که در سال ۱۹۲۲ در ایستگاه قطار گم شد.

در این چمدان هزاران نگاتیو از عکس‌های رابرت کاپا، یکی‌از پیشگامان عکاسی جنگ مدرن، وجود داشت، او آنها را از جنگ داخلی اسپانیا گرفته بود. کاپا فکر می‌کرد که آنها در زمان حمله نازی‌ها گم شده‌اند و تا زمان مرگش در ویتنام هنوز همین تصور را داشت.

اما بعدها جهانیان پی بردند که این نگاتیوها به شکلی نجات پیدا کرده‌اند و نزد یک ژنرال و دیپلمات مکزیکی هستند. آنها بیش از نیم قرن در مکزیکوسیتی مخفی بودند تا یک ماه قبل که احتمالا در آخرین سفرشان به مرکز عکاسی منهتن- که برادر کاپا بنیانگذار آن بود منتقل شدند.

بعد از سال‌ها مذاکره خاموش و نامنظم با نوادگان ژنرال از جمله فیلمساز مکزیکی، آنها به محل مناسب نگهداری‌شان در بنیاد کاپا منتقل شدند.

این فیلمساز اولین دفعه که عکس‌ها را در دهه ۱۹۹۰ دید به سرعت به اهمیت تاریخی آنها پی برد.

برایان وایس متصدی اصلی مرکز می‌گوید: "این واقعا جام مقدس کارهای کاپاست." وایس علاوه بر نگاتیوهای کاپا، چند جعبه عکس خاک گرفته از جنگ ویتنام از گروا تارو، همکار و نامزد کاپا و دیوید سیمور معروف به چیم که همراه کاپا آژانس عکس مگنوم را بنیان گذاشت، پیدا کرد.

این کشف ابهامات زیادی در عالم عکاسی به وجود آورد و انتظار می‌رود که بتواند به تمام پرسش‌ها در مورد میراث مدفون کاپا پاسخ بگوید. آیا عکسی که یکی از معروف‌ترین کارهای او و احتمالا یکی از معروف‌ترین عکس‌های جنگ جهان است فقط یک صحنه‌سازی است؟

"سرباز در حال افتادن" یک سرباز جمهوری‌خواه اسپانیایی را نشان می‌دهد که در اثر اصابت گلوله به سر یا سینه‌اش در حال پرت شدن به عقب است، زمانی که این عکس برای اولین بار در مجله فرانسوی "وو" چاپ شده، شور و هیجان زیادی به وجود آورد و به شکل‌گیری حمایت‌های گسترده از جمهوری‌خواهان کمک کرد.

هر چند ریچارد ویلن نویسنده زندگینامه کاپا، با دلایل متقاعدکننده‌ای احتمال جعلی بودن اثر را رد می‌کند، اما هنوز ابهامات به قوت خود باقی هستند. قسمتی از این شک به موضع سیاسی کاپا و تارو برمی‌گردد؛ آنها هیچگاه اعلام بی‌طرفی نکردند و از پارتیزان‌های کمونیست‌وفادار بودند و چیزی معروف به عکاسی صحنه‌های مائور یکی از تمرین‌های رایج آن زمان بوده است.

نگاتیو این عکس‌هیچگاه پیدا نشد. (مدت‌هاست که این عکس‌را از روی پرینت اولیه‌اش چاپ می‌کنند.) کشف حلقه عکسی که در آن عکس‌های قبل و بعد از این صحنه هم باشند، می‌تواند این بحث را برای همیشه تمام کند.

اما اهمیت این کشف خیلی بیش از یافتن "دلایل محکمه‌پسند" است. اینها آثار تکوینی عکاسی است که نقش محوری در نمایاندن چهره واقعی جنگ به ما داشت؛ ترس جنگ در آثار او به خوبی دیده شد. کاپا دائما این جمله را تکرار می‌کرد: "اگر عکس‌هایتان به اندازه کافی خوب نیستند، پس به اندازه کافی به سوژه نزدیک نشده‌اید." چهره کاپا معمولا شبیه به عکاسان جنگ جهانگرد بود؛ با سیگاری در گوشه لب و

دوربین‌هایی که به لباس خود آویزان می‌کرد.

شجاعت او حتی سربازان را که سوژه‌هایش بودند، تحت‌تاثیر قرار می‌داد. در زمان جنگ داخلی او با همینگوی و اشتنبک زندگی می‌کرد. به همه چیز با اعتماد به نفس خاصی می‌نگریست. ویلیام سادویان در مورد کاپا می‌گوید: "فکر می‌کردم پوکر بازی است که عکس هم می‌گیرد." او هم مثل وارهول برای جلب توجه معاصرانش خیلی از مسائل زندگی‌اش را از خود درآورد.

"آندره فرید من" در مجارستان به دنیا آمد. او و تارو همدیگر را در پاریس دیدند و شخصی به نام "رابرت کاپا" عکاس معروف آمریکایی را خلق کردند. او به آنها در ماموریت گرفتن کمک کرد و به این رویا واقعیت بخشید. (تارو، عکاس آلمانی و نام اصلی او گرتا پوهریل است که در سال ۱۹۳۷ در اثر برخورد با تانک هنگام عکاسی کشته‌شد.) متصدیان مرکز بین‌المللی عکس‌می‌گویند شاید هیچ‌وقت داستان کامل این ۳۵۰۰ نگاتیو به مکزیک رفته، معلوم نشود.

در ۱۹۵۵ درست در زمان برگزاری نمایشگاهی از عکس‌های جنگ داخلی اسپانیا، جرالد گرین پروفسور کالج کویلیز که پشتیبانی این نمایشگاه را به عهده داشت، از یک فیلمساز مکزیکی نامه‌ای دریافت کرد. او نوشته بود که اخیرا صاحب آرشیو نگاتیوهایی شده است که عمه‌اش بارن از پدر خود به ارث برده بود. فرانسیکو آگیلار کونزالز ژنرالی بود که در اواخر دهه ۱۹۳۰ به عنوان دیپلمات در مارسی کار می‌کرد. در آنجا نیز نیروهای مکزیکی، هواداران جمهوریخواهان، به پناهندگان ضدفاشیست‌کمک می‌کردند که از اسپانیا به مکزیک مهاجرت کنند.

تحقیقات ویلن و اطلاعاتی که متخصصان از منابع مختلف به دست آوردند، این احتمال را تقویت می‌کند که کاپا از ایمره ویز، دوست عکاس و متصدی لابراتوار مجارستانی‌اش خواست نگاتیوها را نگه دارد. در آن زمان او در نیویورک بود ولی ترسید نگاتیوها از بین بروند.

اعتقاد بر این است که ویز آنها را در چمدان گذاشته تا با خود به مارسی ببرد، اما در میان راه دستگیر و به زندانی در الجزیره منتقل شد. به طریقی این عکس‌ها به ژنرال آگیلار کونزالز رسید و او آنها را به مکزیک برد و در سال ۱۹۶۷ همانجا درگذشت. معلوم نیست که ژنرال صاحب عکس‌ها را می‌شناخته و محتوای آنها را تشخیص داده باشد؛ اما اگر هم می‌شناخت برای پیدا کردن کاپا و ویز هیچ تلاشی نکرد. اتفاقا ویز به طور کاملا تصادفی سر از مکزیکوسیتی درآورده بود و آنجا با نقاش سوررئالیست لئونارا کارتینگتن ازدواج کرد. (ویز اخیرا در دهه ۹۰ عمر خود درگذشت. نگاتیوهای کاپا سال‌ها مفقود بوده است تا اینکه نهایتا در سپتامبر سال گذشته در جریان برپایی نمایشگاهی از او در مکزیکو کشف شده است و از مخفیگاه کاپا بیرون آمده است.

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=306457

vista.ir
Online Classified Service

مراحل راه‌اندازی دوربین فیلم برداری

- ترتیب کار در همه دوربین‌ها مثل هم می‌باشد

۱) فشار دادن و یا حرکت دادن تکمه POWER برای روشن شدن.

۲) تنظیم تکمهCAMERA برای ضبطوVCR برای تماشای فیلم

واژه VCRمخفف سه کلمهVideo Cassette Recorder می باشد به معنای فیلم ویدئو ضبط شده

- وقتی که دستگاه در حالت CAMERA قرار بگیرد آماده فیلمبرداری و ضبط تصاویر می‌باشد در این حالت ابتدا تکمه آبی رنگ TAP EJECT را فشار دهید تا درب محفظه فیلم باز شود سپس فیلم خام را در داخل دوربین قرار دهید . برای بسته شدن درب دوربین، آن قسمت روی درب را که کلمه PUSH به معنای فشار دادن و در بعضی دوربین‌ها واژه LOCK (قفل) نوشته شده را به آرامی فشار دهید تا درب بسته شود.

۳) برای آنکه دوربین شروع به ضبط تصاویر کند کافی است تا یک بار تکمه قرمز رنگ RECORD را فشار دهید تا عملیات ضبط انجام شود.هرگاه این کا را انجام دادید برای آنکه از ضبط تصاویر مطمئن شوید در گوشه ویزور دوربین دقت کنید واژه REC که مخفف کلمه RECORD می‌باشد مشخص باشد . برای آنکه دوربین را از حالت ضبط خارج کنید کافی است مجدداً تکمه قرمز رنگ RECORD را فشار دهید اگر دوربین در حالت ضبط نباشد به جای کلمه REC واژه PUSE به معنای توقف کوتاه در ویزور مشخص می‌باشد.

۴) برای آنکه بتوانید تصاویری که در ویزور کادربندی می‌کنید نزدیک آورده و یا به حالت اولیه خود بازگردانید. بایستی با تکمه دوحالته W T کار کنید. T مخفف کلمه TELE و W مخفف کلمه WIDE می باشد که در بحث انواع لنزها در بخش عکاسی توضیح آن ارائه گردید. پس هرگاه روی دوربین قسمت T را فشار دهید عدسی‌ها در داخل لنز دوربین از یکدیگر فاصله می‌گیرند و کاربرد لنز تله فوتو را پیدا می‌کند در نتیجه زاویه دید دوربین بسته می‌شود و تصاویر در ویزور نزدیک می‌شوند.

اما هرگاه روی دوربین W را فشار دهید عدسی‌ها به یکدیگر نزدیک می‌شوند و کاربرد لنز وایدانگل را خواهند داشت در این حالت زاویه دید دوربین باز می‌شود و می‌توانید فضای بیشتری را در داخل ویزور دوربین کادر بندی کنید. روی بیشتر دوربین‌ها تکمه W T به دوصورت عمل می‌کند. اگر طرفT را تا نیمه فشار دهید تصاویر به آرامی نزدیک می‌شوند و اگر تا انتها فشار دهید تصاویر سریع‌تر نزدیک می‌شوند. طرف W نیز به همین صورت عمل می‌کند.

البته توصیه من اینست که از استفاده زیاد و نابه‌جا از این تکمه خودداری نمائید زیرا هرگاه شما در حال فیلمبرداری بدون استفاده از سه‌پایه هستید و تصاویر را با تکمه T نزدیک می کنید کادربندی تصاویر سخت خواهد شد و لرزش های دست بیشتر از پیش در کارتان مشاهده خواهد شد.

۵) استفاده از تکمه FADE تاریکی و روشنی تصویر)

روی تمام دوربین‌ها این تکمه وجود دارد، استفاده از این تکمه در ابتدا و آخر فیلم می‌باشد. هنگامی که قصد فیلمبرداری دارید ابتدا کادربندی را انجام دهید و تکمه FADE را فشار داده و در همان حالت نگه دارید تا تصویر در ویزور کاملا سیاه شود در این حالت تکمه REC را فشار دهید تا عملیات ضبط شروع شود سپس تکمه FADE را رها کنید تا تصویر به تدریج روشن شود. در پایان کار فیلمبرداری نیز می‌توانید قبل از آنکه دوربین را از حالت ضبط خارج کنید تکمه FADE را فشار داده تا تصویر به تدریج سیاه شود سپس تکمه REC را فشار دهید تا دوربین از حالت ضبط خارج شود.با انجام این کار بیننده فیلم دقیقاً نقطه شروع و پایان فیلم را متوجه خواهد شد و یک روند اصولی در فیلم به وجود آورده‌اید.

۶) واضح سازی تصویر (FOCUS):

اگر دوربین در حالت تنظیم خودکار(AUTO)باشد واضح سازی تصویر توسط دوربین و به صورت خودکار انجام می‌شود. معمولاً دوربین هر چیزی که در وسط کادر ویزور قرار گیرد به صورت واضح نشان می‌دهد و بعضی مواقع انتظار فیلمبردار را برآورده نمی‌کند و دچار اشتباه می‌شود. برای آنکه از کار فیلمبرداری لذت بیشتری ببرید سعی کنید واضح سازی دستی را تجربه کنید. ابتدا تکمه FOCOS را فشار دهید تا واضح سازی تصویر از حالت

خودکار خارج شود. هنگامی که این کار را انجام دهید در گوشه ویزور واژه MF مشخص می‌شود که مخفف کلمه MANUEL FOCUS می‌باشد در این حالت برای واضح شدن تصاویر در دوربین های نوار بزرگ بایستی حلقه دور لنز را به راست و چپ بچرخانید . در دوربین های کوچک باید تکمه گردان پائین لنز و در بعضی مدل های دیگر تکمه کنار دوربین را به چپ و راست حرکت دهید و تصویر را فوکوس نمائید تکرار این کار مهارت بیشتری در شما ایجاد خواهد نمود

منبع : سایت ننجون

http://vista.ir/?view=article&id=95693

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مایکل آکرمن

وقتی مجموعه‌ای از عکس‌های آکرمن را مرور کنیم، به راحتی می‌توان دریافت که آثار او مستقیماً به سوی خلق اثر هنری حرکت می‌کنند. اتمسفری که هنرمند پدید آورده به دور از هرگونه کارکردگرایی ـ شاید از آن دست که در عکس‌های مستند و خبری به چشم می‌خورد، چرا که فضای آثار او به ظاهر فضایی مستند است ـ در جستجوی بیان مشخصی است.

نوعی بیانگری فرا کلامی که آثار او را متمایز می‌سازد اغلب آثار آکرمن را تصاویر فیگوراتیو تشکیل می‌دهد. او به سوژه‌هایش نزدیك شده و در لحظه‌ای مناسب، با سرعت پایین شاتر و حرکت دوربین، تصویری کشیده و متحرك خلق می‌کند. این آثار که هیچگاه به صورت نمایشگاه و به روشی معمول ارائه نشده‌اند، همواره در ترکیب با موسیقی و به صورت نمایش اسلاید اجرا می‌شوند و با چنین ترکیبی تاثیری عمیق به جای می‌گذارند.

آکرمن می‌گوید: «من نمایش اسلاید را ترجیح می دهم چرا که در اتاقی کوچك و تاریك رخ می‌دهد درست مثل نمایش فیلم.»

میکل آکرمن، متولد سوم سپتامبر ۱۹۶۷ و عکاس یهودی است. آکرمن در سال ۱۹۷۴ همراه والدینش به نیویورك مهاجرت کرد. وی به سال ۱۹۸۵ وارد دانشگاه نیویورك در شهر آلابانی «Alabani» شد. و در طول دانشجویی‌اش به عکاسی علاقه‌مند گردید.

در ۱۹۹۰ دانشگاه را برای ادامه‌ی عکاسی رها کرد. آکرمن به نیویورك بازگشت و کار عکاسی از خیابان‌ها، کلوپ‌های شبانه و بارانداز‌ها را آغاز نمود. وی نخستین لابراتوار شخصی‌اش را در آشپزخانه‌ی مادرش به راه انداخت. گذشته از چنین اطلاعات فرهنگنامه‌ای، آنچه در زندگی هنرمند

نتیجه‌ی عطفی بزرگ محسوب می‌شود را می‌توان سفر وی به هند برشمرد. آکرمن در سال ۱۹۹۳ برای نخستین بار به هند سفر کرد و دیدار از بنارس پایه‌های تفکری تازه را در او برانگیخت و سبب شد دو بار دیگر به این شهر سفر کند.

«فکر می‌کنم می‌خواهم مردم خودشان را در عکس‌های من ببینند». آکرمن معتقد است که در عکس‌هایش از مردم ابعادی از وجود آنان را می‌بیند که شاید خود از آن بی‌خبر باشند و تلاش می‌کند در حکم آینه‌ای متفاوت تصویر تازه‌ای از مردم را به آنان نشان دهد.

آینه‌ی آکرمن در بی‌زمانی و بی‌مکانی محض حضور دارد. تشخیص زمان ملموس و موجود در سطح جهان آشنای ما در آثار او مقدور نیست. حتی زمانی که منبع نور ـ برای مثال خورشید ـ در تصویر دیده می‌شود، توجیهی برای زمان‌مند ساختن تصویر به حساب نمی‌آید. او این آشنایی گریزی را به گونه‌ای از پیشینه‌ی یهود وام گرفته است. می‌گوید:

«گاهی فکر می‌کنم بسیار مهم است که در کودکی مهاجرت کردم و این مهاجرت می‌توانست به هرجایی باشد. وقتی ریشه‌ها و ارتباطات بریده می‌شود برای هر کسی مفهوم و نتیجه‌ای دارد. ما همیشه گفته‌ایم؛ بی‌ریشگی بخشی از وجود يك یهودی است. اما من فکر می‌کنم احساس تعلق نداشتن حقیقی برای زندگی است. مردم این موضوع را مخفی می‌کنند یا آن را می‌پذیرند. این پرسش بزرگی است و احتمالاً من آن را به درستی پاسخ نداده‌ام. اما مطمئناً هیچ جا احساس نمی‌کنم در خانه خود هستم.»

تصاویر او همواره آمیخته با نوعی رنج است. درد و رنجی که شاید ریشه‌اش در همان بی‌ریشگی ذکر شده باشد. موضوعات او چه در فضای روزمره، چه در قالب پرتره و چه در مقام موقعیتی مستند، بیانی یکسان دارد. عکس‌ها همواره سیاه و سفید هستند، خطوط حرکتی با کنتراست شدید در چنین فضایی، دلهره را تشدید می‌کنند. تصاویر آکرمن از فیگورهای عریان، کاملاً از فضای اروتيك دوراند و به نوعی ادامه‌ی نگاه عکاس به جامعه محسوب می‌شوند.

وی با تعمدی خاص از نگاه جنسی دوری می‌کند و تعادلی خاص میان ابژه‌هایش برقرار می‌سازد نوعی تعادل در شیوه‌ی نگاه میان پرتره‌ی يك زن و نمای ساختمانی در شب.

در بطن آثار آکرمن گویی حادثه‌ای در شرف وقوع است. گرچه فضای کلی عکس چنین احساسی را القاء می‌کند اما اجزاء تصویر بذات چنین پتانسیلی ندارند. در موقعیتی از این دست عکاس در میانه‌ی واقعه ایستاده است. او در واقع چیزی را می‌بیند که اتفاق نیافتاده یا شاید هیچگاه اتفاق نیافتد. اما دلهره‌ی آن حادثه‌ی مفروض را به کالبد تصویر تزریق می‌کند.

اندیشه‌های آکرمن در آمیزش با پیشینه‌ای که ادبیات و سینمای اکسپرسیونیستی به عنوان يك پیش فرض در ذهن مخاطب جای داده، نظامی عِلّی در ذهن مخاطب برقرار می‌کند که بدون نیاز به دلیل خاصی بیننده را به تصویر و فضای آن بد بین می‌سازد. حرکت دوربین و کنتراست بالا، جزئیات چهره‌ی مدل را پنهان می‌سازد و آن را به صورت سطحی يك دست به تصویر می‌کشد. این خصوصیت که چهره‌ی مدل را بسیار شبیه به مجسمه‌های مومی می‌کند. نسبت دیگری است با نمای اکسپرسیونیستی که با گریم‌های اغراق شده، چهره‌ی شخصیت‌های داستان را دور از باور معمول جلوه می‌دهد. در بسیاری از تصاویر آکرمن، هویت انسان‌های درون قاب به ساده‌ترین روش‌های تکنیکی از آنان سلب شده و آنچه به جای مانده تنها تصویری مغشوش از انسان‌واره‌ای است که آثار رنج انسان در چهره‌اش نمایان است.

▪ مایکل آکرمن در سال ۱۹۹۷ مجموعه «روزهای پایانی میدان تایمز» را در گالری مارگارت نیویورك به نمایش گذاشت و همین‌طور نمایش اسلایدی را نیز در « پارك مرکزی» منهتن در مرکز شهر نیویورك ـ برگزار نمود.

▪ در ۱۹۹۸ نمایشگاه انفرادی خود را در برلین، ویگو، بوبیگنی و نیویورك برگزار کرد. سال ۱۹۹۹ انتشار کتاب «شهر پایان زمان» توسط يك ناشر فرانسوی، که مجموعه‌ی نزدیك به ۱۰۰ عکس از سفرهای وی به بنارس بود.

▪ در سال۲۰۰۰ در نپال، مارسی، برلین، کوتوویس و هاوانا عکاسی کرد و نیز نمایشگاه‌هایی انفرادی در زوریخ، مارسی و روتردام به پا داشت.

▪ سال ۲۰۰۱ مجموعه‌ی «Fiction» را در فرانسه منتشر کرد.

▪ و در سال۲۰۰۲ مجموعه عکس‌های پولاروید بزرگ شده، در مونیخ و بلگراد و...

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239495

vista.ir
Online Classified Service

معرفی آبلاردو موریلا (Abelardo Morell)؛ عکاس هنری

آبلاردو موریلا در سال ۱۹۴۸ در کوبا متولد شد و دوران کودکی‌اش را در نیویورک آمریکا گذراند. وی تحصیل کرده کالج Bowdin و دانشگاه Yale است. عکس‌های آبلاردو تا به حال در گالری‌ها و موزه‌های معتبری چون موزه هنرهای مدرن Whitney، موزه هنر Metropolitan و موسسه هنر شیکاگو به نمایش در آمده است. وی همچنین مولف کتاب‌های چشم دوربین، دوربین در اتاق، چهره به چهره، camera obscura (اتاق تاریک)، ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب و کتابی از کتاب‌هاست.

عکس های آبلاردو به ما یادآور می‌شود که هنر عکاسی بیش از ابزار به نگاهِ هوشمندانه نیاز دارد و برخلاف گرایش‌های روزافزون به تکنولوژی‌های کامپیوتری، هستند هنرمندانی که با استفاده از ابزارهای قدیمی و روش‌های سنتی، عکس‌های خلاقانه‌ای را به ثبت می‌رسانند. آبلاردو مورل یکی از این هنرمندان است که با بهره برداری از اتاق تاریک -اولین ابزار ثبت تصویر- عکس‌های هنرمندانه ای را خلق کرده است.

پیدا کردن اتاق و چشم انداز مناسب اولین اقدام آبلاردو برای تهیه این عکس‌هاست. وی سپس با استفاده از یک پوشش ضخیم پلاستیکی اتاق را کاملا تاریک می‌کند و تنها از یک دریچه کوچک نور را به داخل می‌تاباند. در واقع آبلاردو با این کار یک "اتاق تاریک" درست می‌کند و خودش داخل این دوربین قدیمی می‌ایستد و با بهره گیری از نوردهی بسیار بالا از دیوار اتاق عکس می‌گیرد. این نوردهی غالبا تا ۸ ساعت به طول می‌انجامد و نتیجه، تصویری خیال انگیز و واژگون از منظره بیرون بر دیوار و وسایل اتاق است. وی تا به حال از ساختمان‌های مشهوری با همین روش عکس‌برداری کرده است.

در کنار این مجموعه که باعث شهرت آبلاردو شده است، مجموعه عکس‌هایی دیگری از کتاب‌های قدیمی وجود دارد. این عکس‌ها از زاویه‌ای خاص به سوژه نزدیک شده و در کتابی با عنوان "کتابی از کتاب‌ها " به چاپ رسیده است. یکی دیگر از مجموعه عکس‌های اخیر آبلاردو به نام "ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب" عکاسی از نقاشی‌های این کتاب در یک فضای خارجی ست.

- مصاحبه آبلاردو موریلا با دیوید کمپ

▪ به نظر می‌رسد یک جستجوی کودکانه در اغلب عکس‌ها به خصوص در کارهای اولیه شما نهفته است؛ عکاسی از اطراف خانه با سوژه‌هایی

ابتدایی. ممکن است برای ما توضیح بدهید چگونه این حس در کارهای بعدی شما به خصوص مجموعه "کتاب‌ها" و "نقاشی‌ها" ادامه پیدا کرده است؟

ـ آبلاردو: حس من در مواجه با کتاب مثل یک کنجکاوی کودکانه است زمانی که برای اولین بار پدیده جدیدی را می‌بیند. من در وحله اول به کتاب از لحاظ فیزیکی، بو و شکل نزدیک می‌شوم. در عکاسی از نقاشی‌ها هم به همین ترتیب من سعی کردم آنها را از دریچه و فضای جدیدی ببینم و ثبت کنم. کودکان اکثرا به همه چیز از یک زاویه غیر رسمی و نزدیک که گاهی خنده دار به نظر می‌آید نگاه می‌کنند. من نیز تلاش کردم از نگاه رسمی و روشنفکرانه بزرگتر ها فاصله بگیرم و به نگاه کودکان نزدیکتر شود.

▪ کاملا واضح است که تولد اولین فرزندتان تاثیر زیادی برعکس‌های شما گذاشته است. پیش از آن عکس‌هایتان در چه فضا و ژانری بود و چطور این تغییر صورت گرفت؟

ـ آبلاردو: من مدت زیادی به تاثیر از کارتیه برسون، روبرت فرانک و هلن لیویت عکاسی خیابانی انجام می دادم. با تولد فرزندم مجبور بودم زمان بیشتری را در خانه بگذرانم. بنابراین به کندوکاو محیط اطرافم در خانه پرداختم. از طرفی نزدیک شدن به ابزار و وسایل خانه و از طرف دیگر مراقبت و تماس با موجودی که دوستش داشتم، راه و روش عکاسی من را تحت تاثیر قرار داد. من از منظر دوربین به او و وسایلش با صبر و حوصله بیشتر نزدیک شدم. روشی که در عکاسی خیابانی وجود ندارد چرا که همه چیز بسیار سریع اتفاق می افتد. فرزندم به من کمک کرد تا در زمانی طولانی به او و جزییات اطرافش توجه کنم؛ یک بطری شیر، اسباب بازی‌ها و حتی پوست صورت و اندامش.

▪ آیا می‌توان گفت که شما تحت تاثیر مکتب سورآلیسم قرار گرفته‌اید؟ به یاد دارم قبلا در جایی به علاقه‌تان به آثار نقاشی مارگریت اشاره کرده بودید.

ـ آبلاردو: بله قطعا من به آثار وی و مکتب سورآلیسم علاقمندم. او هنرمندی برجسته است که تلاش کرده تا با تصاویری ساده و معمولی جهانی را منقلب کند. من کارهای دالی را نیز بسیار دوست دارم.

▪ به نظر می‌رسد فرایند زمانی ثبت یک تصویر در کارهای شما به ویژه در مجموعه "اتاق تاریک"، از اهمیت زیادی برخوردار است. فکر می‌کنید آگاهی از تکنیک عکاسی شما در مخاطب تاثیر مثبت و یا منفی خواهد گذاشت؟

ـ آبلاردو: اقدامات و هماهنگی‌های زیادی پیش از گرفتن هر عکس باید صورت بگیرد. پیدا کردن جای مناسب، تاریک کردن محل عکس‌برداری و داشتن چند دستیار برای تهیه و نوردهی یک عکس که گاهی ۷-۸ ساعت به طول می‌انجامد لازمه کارهای من است. به نظرم مردم با آگاهی از تکنیک و زمانی که برای هر تک عکس گذاشته شده است احترام بیشتری برای تصاویر قائل هستند. بنابراین شاید اگر این عکس‌ها به آسانی گرفته شده بود با این بازخورد رو به رو نمی‌شدیم.

▪ به عنوان آخرین سوال، اگر قرار بود عکس‌های دیگری با این تکنیک بگیرد کدام محل را انتخاب می‌کردید؟

ـ آبلاردو: خیلی دوست دارم با بهره‌برداری از این روش از تاج محل و اهرام ثلاثه مصر عکاسی کنم. اهرام مصر برای من جذابیت و اهمیت زیادی دارد چرا که جزو اولین سوژه هایی ست که شش ماه بعد از اختراع دوربین به ثبت رسیده است. در نزدیکی این اثر تاریخی هتلی وجود دارد که احتمالا برای عکاسی من بسیار مناسب است.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359037

vista.ir
Online Classified Service

معرفی آلفرد یعقوب زاده؛ هنوز شاگردم

متولد ۱۳۳۷ است و پدر سه فرزند که یکی از آنها به شدت به عکاسی علاقه مند است و راه پدر را می رود. اینبار که به ایران آمده بود تازه متوجه شد که خیلی از این جوانان و نوجوانان همسن فرزندانش در کشور خودش هستند که او را می شناسند و دوست دارند از او یاد بگیرند، ولی همان اول تکلیفش را روشن کرد:" خودم هنوز شاگردم!"

روزی که آلفرد یعقوب زاده در سالن خلیج فارس فرهنگسرای نیاوران برای اولین بار بعداز همه این سال ها با علاقه مندانش دیدار داشت، در میان آن همه عکس های استادانه ای که به نمایش گذاشت، گفت:" اینطور نیست که یک نفر چند سال عکس بگیرد و بگوید حالا استادم و می توانم درس بدهم. هر روز یک تجربه جدید است. تا وقتی عکاس هستید باید عکاسی کنید، هرسنی زمان خودش را دارد. در هر سنی یک انرژی دارید. من اگر بخواهم به کسی چیزی یاد بدهم، محلش را پیدا می کنم. معلم، معلم است، نجار، نجار و عکاس، عکاس. گاهی مثلا" برنامه خاصی باشد مانند داوری ورلدپرس، چون ادیت عکس را بلدم و عکس خوب و بد را می شناسم و می توانم درباره آن بحث و دفاع کنم. اگر بتوانم و وقت بگذارم این کار را می کنم. "

خیلی ها می دانند که آلفرد عکاسی را تجربی یاد گرفته و آنقدر حسی کار کرده که در این زمینه صاحب سبک شده. او می گوید:" در حین کار تمرین کردم و یادگرفتم. اولین روزی که انقلاب شروع شد و ملت ۶ میلیونی به خیابان آمدند، تقریبا ۲۰ ساله بودم که یک دوربین کداک کوچک را با پول مادرم خریدم و رفتم سراغ اصغر بیچاره و گفتم می‌خواهم عکس بگیریم. استاد من در واقع اوست. روزها عکس می‌گرفتم و شب‌ها همسایه دیوار به دیوارمان عکس‌هایم را چاپ می‌کرد و راهنمایی می کرد که کدام خوب است و کدام بد. دو سه هفته بعد یک دوربین بزر گ تر خریدم. در واقع من هم با عکس هایم تظاهرات می کردم، این جوری وارد عکاسی شدم والان به عکاسی معتادم. گاهی آدم به کار عشق و علاقه دارد و گاهی معتاد هم می شود. زمانی که سفارت آمریکا را گرفتند من دیگر عکاس AP بودم. آن زمان مدتی هم با" زن روز" ومجله "بانو" کار می کردم. چون در این نوع مجلات عکاس نبود، راحت ترمی توانستم با آنها کار کنم و تجربه کسب کنم."

با همه این ها حالا به جایی رسیده که خودش به آژانس ها پیشنهاد سوژه می زند و ماموریت هایش به سفارش خودش است، چون نمی تواند خودش را در شرایط محدودی قرار دهد و چیزهایی را که دوست دارد دنبال می کند. موضوع سوژه هایش را هم با درست دیدن، مطالعه، تخیل و اطلاعات تاریخی به دست می آورد که همه اینها برای ادامه کار یک عکاس حیاتی است.

او تا به حال جوایز بین المللی زیادی را در زمینه عکاسی از آن خود کرده ؛ .ورلدپرس، آندره، جایزه‌های فوجی و ... تعدادی از آنها هستند.

تجربه عکاسی جنگی او ، منحصر به فرد است ؛ آلفرد چهار روز بعد از بمباران مهرآباد، بدون کارت خبرنگاری به خرمشهر می رود، و در طول سه روز

با ماشین و کامیون خود را به منطقه می رساند. وقتی می رسد کسی غیر از نیروهای محلی نرسیده بود:" ناگهان گفتند عکاس ها را بزنید و بیرونشان کنید. به هر حال یکسری عکس گرفتم و برگشتم بعد از یک هفته اولین گروه از طرف ارشاد تشکیل شد. یکی دوبار با گروه های آنها رفتم ولی بعد دیگر نمی شد رفت تا اینکه به چمران برخوردم. پیش آنها ماندم و عکس گرفتم و زندگی کردم. یکبار ۹ ماه در مقرچمران بودم. تقریباً جزء نیروهای چمران شده بودم حتی گاهی برای چمران نقشه می‌کشیدم. چون معماری داخلی خوانده بودم با آنها بودن تا زمانی که چمران شهید شد. اینطور شد که عکاسی جنگ را شروع کردم. "

روحیه اش اصلا با معطلی و چیزهایی که عکاسان ما عادت کرده اند، جور در نمی آید. آن زمان ها درست زمان سوال و جواب و مجوز گیری بود و عکاسان نمی توانستد راحت به کارشان برسند. معتقد است که باید مدام ثابت می کرد که جاسوس نیست و دنبال کارت و مجوز می گشت :" یک کمی زندگی مشکل بود. دوست نداشتم دروغ بگویم، تظاهر کنم. خسته شده بودم. می دانستم که دنیای بیرون بزرگتر است. امکانات وجود دارد. نمی خواستم صدسال فقط در ایران عکس بگیرم. می خواستم دنیا را ببینم و این دنیا مال همه ماست ... اینجا برای من مانند یک مدرسه بود. و رفتنم مانند این بود که از مدرسه ای به مدرسه دیگر رفته باشم . "

همان موقع همراه با چند عکاس دیگر به هند می رود:" اتفاقات آنجا و نوع زندگی مردم در آن چند روز به من ایده داد و تصمیم گرفتم که برنگردم. با گاما تماس گرفتم، از شروع جنگ با آژانس گاما کار می‌کردم. به AP هم عکس می‌دادم. گاما برایم ویزا فرستاد و به پاریس رفتم و بعد از دوسه ماه به لبنان رفتم. درواقع برای اینکه بتوانم به جاهای مختلف دنیا بروم نیاز به مدرک رسمی و پاسپورت فرانسوی داشتم. با کمک آژانس این کارها سریع انجام شدو پناهندگی گرفتم. "

آن زمان ها گاهی با کاوه گلستان در ارتباط بود. اما همه چیز را از صفر شروع کرد. آژانس از او خواست تا اولین پروژه اش را شروع کند: " اولین پروژام تابستان پاریس بود. آژانس می‌خواست مدتی که آنجا بودم با دید یک خارجی تابستان را عکاسی کنم. بعد به لبنان رفتم. حدود ۲ سال و نیم لبنان بودم. من زمانی که به پاریس رسیدم بعد از یک ماه از گاما جدا شدم و به سیگما رفتم. یکسال برای سیگما کار کردم و بعد به سیپا رفتم و آنجا ماندم."

آلفرد در این مدت حدود دوتا سه هفته به پاریس برمی گردد. وقتی که عرفات را از لبنان بیرون کردند به همراه وی با کشتی به تونس، یمن و عربستان سعودی می رود و با شروع انتفاضه به فلسطین می رود. او با شروع پروژه فلسطین سال ها درگیر می شود و مدام می رود و می آید تا از دفاع و جنگ عکاسی کند. بیش از ۱۷ سال از فلسطین عکاسی کرده و همچنان آن را ادامه می دهد.

سخت است که در جنگ باشی و از کسانی عکس بگیری که یا کشته می شوند و یا می کشند. عکاس در چنین شرایطی اول باید با خودش کنار بیاید. آلفرد می گوید:" سالم ترین حالت این است که بی طرف باشی. می توانی غمگین شوی و نگران اتفاقات باشی. درست است که اگر دیدی کسی زخمی شده دست او را بگیری و کمکش کنی ولی نباید تفنگ او را برداری و به دشمن او شلیک کنی. من بی طرفم، مهمانم، کسی مرا دعوت نکرده و کاری با ایدئولوژی و هدف آنها ندارم. من باید ناظر باشم. در نهایت مردم باید از روی کارهای من قضاوت کنند که چه پیش آمده و چه خواهد شد. در کار باید مستقل و بی طرف بود و نباید موضع خاصی گرفت. در این صورت است که مردم به تو اعتماد خواهند کرد و اجازه می دهند که وارد مشکلاتشان شوی."

به آلفرد می گوییم که اکثر ما، او را با عکس های فلسطین می شناسیم. آیا در سیپا و جهان آلفرد یعقوب زاده را با پروژه خاصی می‌شناسند؟

او می گوید:" کارهای متنوعی را انجام می‌دهم. همزمان که اسرائیل و فلسطین بودم افغانستان هم می‌رفتم. زمانی که دراروپای شرقی انقلاب شد ، آنجا هم بودم ؛ رومانی، یوگسلاوی، آلمان شرقی و.... هم کار کرده‌ام.

ولی اینجا آدم هایی که من می‌شناسم بیشتر عکس فلسطین و جنگ می‌خواهند، در حالی که سوژه‌های متنوعی دارم. مثلاً کارهای افغانستان یا پاکستان علاوه بر عکاسی خبری از زنان، مواد مخدر، سیاست و مناظر هم عکس گرفته ام. همه سرزمین پاکستان را طی دو سال عکاسی کرده ام. این عکس‌ها روی هم به صورت یک داستان مستند نگاری از همه وقایع مانند یک فیلم مستند است که خوراک خبرگزاری هاست."

با این همه ، به نظر می رسد طولانی ترین داستان فلسطین است که همیشه دنبال کرده اید؟

" فلسطین داستانی است که تمامی ندارد. ۸ سال پیش زمانی که کتابم " صلح موعود" ، چاپ شد عرفات وارد فلسطین شد. فکر کردم که دیگر داستان تمام شده، برگشتم لبنان واز بازار- شرق، غرب، صبح و شب عکس گرفتم . یکی دو ساعت در روز بیشتر نمی‌خوابیدم، مثلاً از زندگی شبانه مردم، دیسکوها و.... عکس می‌گرفتم. تا اینکه دوباره انتفاضه دو شروع شد یعنی اینکه دوباره کتابم را باز کنم و عکس بگیرم. برای همین است که فکر می کنم ، این تاریخ تمام نمی شود."

تعداد زیادی از عکاسان همنسل آلفرد یعقوب زاده در کشور ماندند و پابه پای او عکاسی کردند. عده کثیری هم نسل های جوانی هستند که به تازگی پا به این عرصه گذاشته اند. این ، یعنی ۲۶ سال عکاسی. آلفرد در مورد گذشته و حال عکاسی و عکاسان کشور می گوید:" بعضی مواقع باید سریع تصمیم بگیری و انتخاب کنی، گاهی هم باید گذشت کنی وحتی از جانت بگذری. اگر بخواهی در آسایش زندگی کنی در جایی که اسیر هستی می‌مانی و جلوتر نمی‌روی، ولی وقتی سه ماه در افغانستان و با مجاهدین زندگی کنی، نتوانی به حمام بروی ، یک ماه گرد و خاک به جای غذا بخوری، درخیابان و کوه دره و ... بدون پتو بخوابی و... ساخته می شوی. اینها چیزهایی است که باید بتوانی قبول کنی. نمی‌شود یک سوژه را برای تمام عمرت به مردم معرفی کنی، باید سوژه‌های متنوعی را کارکنی تا حرفه‌ای شوی. یک خواننده برای یک عمرش یک آهنگ را نمی خواند. دریک حد ماندن درست نیست. این مشکل فقط در ایران نیست، من خیلی‌ها را در هند و پاکستان و نیکاراگونه و مکزیک می شناسم که دوست دارند در کشورشان بمانند، این خلاف نیست، عیب نیست، به هرحال یک انتخاب است."

او ادامه می دهد:" من همه زندگی ام را روی کار م گذاشته ام . دوست داشتم وقتی برای خانواده ام داشته باشم ولی کارما حساب کتاب ندارد. پسرم که به دنیا آمد من سه ماه نبودم، کاوه و فرنود زنم را برای زایمان به بیمارستان برده بودند و من بعد از سه ماه پسرم را دیدم . هنگام تولد دو تا از بچه هایم من نبودم و بچه سوم که به دنیا آمد مرا با سرم و آمبولانس به بیمارستان برده بودند و از آنجا هم به بیمارستانی که همسرم بود، منتقلم کردند. من اکثر اوقات به تعطیلات نمی روم ، وقتی برنامه ای پیش بیاید باید بروی. پوشش دهی. اگر بخواهی بهانه بیاوری عکاس خوبی نمی شوی و باید اصلا" این کار را ول کنی ..."

با او در مورد مشکلات حرفه ای مثل ادیت عکس و کاربرد عکس در مجله و روزنامه حرف می زنیم. اینکه در بسیاری از مواقع فرم صفحه بندی و لی اوت نهایی تاثیر عکس را کم می کند و حتی عکس را نابود می کند. در حالیکه آلفرد در آژانس حتی ایده هم می دهد و ادیت عکس هایش را معمولا" خودش انجام می دهد. او می گوید:" در درجه اول خودت باید چیزی را دوست داشته باشی که به مردم نشان دهی، این ادیت اولیه است. در سیستمی که ما قبلاً با اسلاید کار می کردیم، یک ادیتور داشتیم که بینش خوبی داشت و عکس ها را خوب انتخاب می‌کرد. معمولا یکی از اینها جایزه ورلدپرس هم می گرفت. پس آن ادیتور عکس خوب را می‌شناخت.

مجله‌ها ادیتور عکس دارند ولی به دلایل گرافیکی تعدادی از عکس هایی که در مجله چاپ می‌شود توسط کسی که ماکت مجله را می سازد انتخاب می شود. در حالیکه با وجود سیستم دیجیتال امروزی بهتر است که خودت عکس هایت را انتخاب کنی. ممکن است کسی مثل نچوی دستیار هم داشته باشد و ۵ نفر هم کمکش کنند و نظر بدهند، ولی اصل عکس‌های خبری را، خود عکاس انتخاب و مخابره می‌کند. انتخاب عکس‌هم یک حرفه است و کار مشکلی است. بعضی عکاسان بدون مطالعه عکس می‌فرستند. بعضی وقت‌ها انتخاب شخصی خوب نیست. قبلاً که اسلاید کار می کردم عکس را انتخاب می‌کردم و اطلاعاتش را می نوشتم و می‌فرستادم برای آژانس و آنها پخش می‌کردند ولی الان چون دیجیتال است من می‌دانم که آنها حداقل در رنگ های عکس اشتباه می کنند و من که در صحنه بوده‌ام می دانم رنگ ها چه بوده. برای همین مجبورم خودم از اول تا آخر کارهای عکسم را انجام دهم. مدتهاست که آژانس در ادیت عکس های من دخالت نمی کند، از زمانی که حتی کار اسلاید می‌کردم، چون وقتی عکس خوب بفرستی قبول می‌کنند و خوشحال هم هستند."

▪ از او می پرسیم می‌توانید از عکس هایی که به آژانس می‌دهید، به صورت شخصی استفاده کنید و برای جایی بفرستید، آیا قانون خاصی دارد؟

"از نظر هنری می‌توانید این کار را بکنید. عکس از نظر حرفه‌ای فروش و پول در آوردن مال آژانس است ولی از نظر حقوق عکس مال من است. در

قانون حقوق عکس فرانسه، چون عکاس عکس را خلق کرده از نظر حقوقی عکس متعلق به عکاس است. یعنی عکس را نمی‌توانید بفروشید ولی می‌توانید آن را برای مسابقه بفرستید. این تازه قسمت هنری آن است، مانند چاپ کتاب و نمایشگاه و مسابقه و... که من صد در صد حق دارم این کار را انجام دهم. در قانون حقوق عکس فرانسه نگاتیو که آژانس پولش را داده ارزش چندانی ندارد ولی آنچه عکاس روی آن خلق کرده مهم است و آن متعلق به عکاس است مگر اینکه ژلاتین و نقره و روی نگاتیو را جدا کنند و ورق ترانسپارت را به آژانس بدهند که شدنی نیست. این اشتباهی است که کوربیس زمان خرید سیگما مرتکب شد. سیگما یک اسم است، یک لوگوست، یک ساختمان است و وسایل و میز و صندلی آن، ولی چه چیزی سیگما را می‌سازد: عکاسان و آرشیو عکس‌هاست که سیگما را می‌سازد. کوربیس وقتی آمد همه را بیرون کرد و گفت کارهایشان هم مال من است. کار به وکیل و جنگ و جدال کشید، در نهایت کوربیس به هر کدام عکاسان یکی دو میلیون غرامت داد به اضافه اینکه تمام عکس‌هایشان را به آنها پس داد. این حقوق عکس است. حقوق عکس معنی دیگری هم دارد و آن این است که وقتی از یک نفر عکس می‌گیری باید از او اجازه گرفته باشی و گرنه می‌تواند از تو شکایت کند و میلیون ها از توغرامت بگیرد. هر چیزی یک حقوقی دارد.

الان اکثر عکاسان در فرانسه حقوق بگیر شده‌اند، برای بیمه مالیات و بیمه جانی که زخمی شوند و یا بیکار شوند، ۷-۸ سال است که ما شروع به تظاهرات کردیم برای بدست آوردن حقومان که اگر من بازنشسته شوم چه کسی به من حقوق می‌دهد؟ یا اگر زخمی شوم در حین عکاسی چه کسی پول بیمارستانم را می‌دهد و.... همه این چیزها قانون خودش را دارد."

یعقوب زاده مدتی است که برای آژانس عکاسی مد هم انجام می دهد. تقریبا از ۶ سال پیش، هر سال برای چهار فصل عکاسی می کند. عکس های مد او حال و هوای خاصی دارد :" در واقع از چیزهایی عکس می گیرم که در زندگی امروز خیلی اهمیت دارد. بالاخره همه مردم قرار است لباس بپوشند ! راستش، برای من هم یک فضای کاملاً متفاوت با جنگ و مرده و پلیس و رئیس جمهور و زلزله می آفریند . "

او عکاسی مد را خارج از استودیو و آتلیه انجام می دهد. با شیوه مخصوص خودش یعنی نور واقعی روز ؛ " از آتلیه طراحی لباس هم می توان استفاده کرد چون معمولاً فضا و نور مناسب دارند ولی من اصلا دوست ندارم استودیو داشته باشم . این روش اصلاً کار دیگری است و سبک کاملاً متفاوتی دارد که باید همه وقتت را روی آن بگذاری، شاید ده بیست سال دیگر این کار را بکنم ولی فعلا" عکاسی مد فقط قسمتی از کار آژانسم است."

شاید یکی از دلایلی که او عکاس جهانی معتبری شده و مجلات مختلف علاقه دارند که با او کار کنند، اخلاق و احترام به سوژه اش است. او می گوید:" سلیقه هنری شخص مهم است و اینکه بتواند یک کار خوب ارائه دهد. مسئله مهم دیگر فراموش کردن سایر مسائل است. عکاس باید از همه چیز ببرد وهدفش را تا آخر دنبال کند. عکاس برای جلب اطمینان، باید حرف شنو باشد . اگر بگویند از اینجا نرو و از آنجا برو عمل کرده و با آنها دوست شود. احترام گذاشتن خیلی مهم است. عکاس باید مثل یک دکتر رازدار باشد، تا حس کنند برایشان خطری ندارد واعتماد کنند. این خیلی ساده است و هیچ تکنیک خاصی ندارد . گاهی باید با آنان بخندی ، گاهی گریه کنی ، به هرحال باید با آنهاروابط درستی برقرار کنی ."

آلفرد یعقوب زاده ، درانتها درمورد همکاران عکاسش و روابطش با کسانی که و به نحوی با او همکار هستند ، می گوید:" آنجا هر کسی یک کاری می کند؛ بعضی ها از مراسم ریاست جمهوری عکس می گیرند، بعضی ها از هنر پیشه ها عکس می گیرند، بعضی ها عکاس ورزشی هستند وبعضی هم کار روزنامه ای می کنند. طبیعتا روابط دوستانه ای بین همه اینهاست و دلیلی ندارد با هم جنگ داشته باشیم چون هیچ چیزی را عوض نمی کند .. چون آژانسمان وب سایت دارد کارهای هم را می بینیم و در باره آن حرف می زنیم. در آژانس انجمنی تشکیل دادیم که بیشتر با هم متحد شویم. چون آژانس ها بعضی را اخراج می کنند .از طرفی چون مجله زیاد است، بازار خوب است. کارهای تحقیقاتی هم زیاد است، در واقع همه به هم احترام می گذارند و به سبک یکدیگر کاری ندارند."

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315629

vista.ir
Online Classified Service

معرفی آنتوان سوروگوین؛ عکاس دربار قاجار

آنتوان سوروگوین (۱۸۳۰ دهه -۱۹۳۳) یک عکاس رسمی در دربار پادشاهی ایران بود که استودیو عکاسی تجاری او یکی از موفق ترین استودیوها در تهران از اواخردهه ۱۸۷۰ تا سال ۱۹۳۴ بود . تصاویر این مجموعه ، مدارک و مستندات بصری غنی و با ارزشی از سلسله قاجار و اوایل سلسله پهلوی در ایران ارائه می کند . وسعت و رسایی حیرت انگیز عکسهای آنتوان سوروگوین و خروجی فراوان استودیو او ، منبع مهمی برای بررسی تاریخچه فرهنگی و عناصر سلسله مراتب جامعه ایران ، در اختیار بیننده امروزی قرار می دهد. این آثار به پژوهشگر در مطالعه مکانهای معماری که شاید صدمه دیده باشند یا تخریب شده باشند ، یا برای تحقیقات دست اول قابل دسترسی نباشند ، کمک می کند . عکس ها به طور روز افزونی به جهت عناصر هنرمندانه خود دارای ارزش می شدند ، که گاهی اوقات ارزش مستندی آنها را تحت الشعاع قرار می دهد . مهمتر از هم ، عکسهای او بخشی از تاریخ در حال پیشرفت است ، که گذشته دور را با حال پیوند می دهد .

- زندگی نامه

آنتوان سوروگوین (اواخردهه ۱۸۳۰-۱۹۳۳) ، مهمترین استودیو عکاسی تجاری مشهور در تهران را در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم اداره می کرد . شغل او با یک دوره حساس و بحرانی از تاریخ ایران متاخر ، دوره تغییرات تدریجی ، از زمان سلطنت ناصرالدین شاه (حکومت از ۱۸۴۸-۱۸۹۶) تا زمان سلطنت رضا شاه پهلوی (حکومت از ۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱) همزمان بود. گویا عکسهای او ، به شکل بسیار زیادی در غرب پخش و منتشرمی شده است .

استودیو های عکاسی تجاری ، ابزار بهینه ای برای توزیع و بازاریابی لذتهای نوستالژیک خاورمیانه درغرب بود . سوروگوین همانند سایر کسانی که

قبل یا بعد او بودند ، تصویری از خاور نزدیک را برای تماشاگران خارجی خلق می کرد که کلیشه های خاورشناسان خاصی را تقویت می کرد . اگرچه او به عنوان کسی که بیشتر عمر خود را در تهران گذرانده بود ، علاقه شدیدی به ایران و فرهنگ ایرانی داشت . او به جای آنکه شاهدی دور از محیط ایران باشد ، ارتباط آگاهانه و شخصی خود را با کشور حفظ کرد و زندگی کردن در ایران و تصویرکشیدن بصری آن را انتخاب کرد . تصویرهای او هم مورد استفاده برای افراد بومی وهم غربیان بود .

سوروگوین ، یک مسیحی ارمنی با نژاد روسی ، در اواخر دهه ۱۸۳۰ (تاریخ دقیق آن مشخص نیست) ، در سفارت روسیه در تهران متولد شد . پدر او واسیل سوروگوین ، دیپلماتی در سفارت روسیه در تهران بود که با آچین خانوم ازدواج کرد. آنها هفت فرزند داشتند : چهار پسر(ایوان ، آنتوان ، کولیا و امانوئل) و سه دختر (نام آنها مشخص نیست) . پس از مرگ نابهنگام واسیل سوروگوین به سبب حادثه اسب سواری ، همسر او به شهر خود تفلیس ، پایتخت گرجستان امروزی ، رفت . اوضاع و شرایط مالی ، خانواده را مجبور کرد تا به شهری در آکولیس بروند ، و در آنجا برادران به مدرسه رفتند . پس از فارغ التحصیلی ، آنتوان به تفلیس بازگشت و به نقاشی مشغول شد ، اما به زودی شیفته هنر جدید عکاسی شد .

او در آنجا با عکاس روسی ، دیمیتری ایوانوویچ ارماکف (۱۸۴۵- ۱۹۱۶) مشغول به کار شد و تحت تاثیرشدید عکسهای بسیاری که ارماکوف در هنگام سفر خود به ایران ، آسیای مرکزی و کوه قفقاز گرفته بود ، قرار گرفت .

در دهه ۱۸۷۰ سوروگوین تصمیم گرفت تا به وسیله عکس بررسی و مطالعه مردم ، مناظر و معماری ایران را بر عهده بگیرد و برادران خود ، امانوئل و کولیا را متقاعد کرد تا او را در این ماجراجویی همراهی کنند . آنها توسط کاروانی به آذربایجان رفتند و پروژه خود را در کردستان و لرستان ادامه دادند . این سفر ، اولین سفر سوروگوین ، از میان سفرهای بسیاری که در طول عمر خود به سرتاسر دنیا انجام داد ، بود .

او این سفر را به دلیل تمایل خود برای بررسی و مطالعه جامع و کامل ایران توسط عکاسی انجام داد. سرانجام سه برادر به تهران رسیدند و در سال ۱۸۸۳ ، یک استودیو عکاسی در خیابان علاء الدوله (خیابان فردوسی) تاسیس کردند .

آنتوان مرکز هنری تجارت بود و دو برادر دیگر ، خصوصا امانوئل کارهای مدیریتی را انجام می دادند .

سوروگوین در تهران با لوئیس گرجینیان ، یک ایرانی ارمنی ، ازدواج کرد و آنها هم هفت فرزند داشتندچهار پسر (ساشا ، آندرا ، ایوان و میشا) و سه دختر (الگای اول ، مری ، الگای دوم)

همچنان که تجارت آنها پیشرفت می کرد ، مهارت آنتوان در عکس های پیکره و صورت ، مشتریانی از طبقه ممتاز جامعه را جذب خود کرد و در نتیجه او به عنوان یکی از عکاسان رسمی دربار ناصرالدین شاه پذیرفته شد . سوروگوین برای اینکه خود را با پیشرفتهای جدید در زمینه عکاسی مطابق روز نگه دارد ، سفرهای سالیانه به وین و سایر شهرهای اروپایی ترتیب داد تا دوربین های جدید بخرد و صفحه های عدسی به شکل شیمیایی آماده تهیه کند .

دوره مشخص و برجسته در حرفه سوروگوین ، ماموریت مهمی از جانب تاریخ نویس هنری آلمانی ، فردریش سار (۱۸۶۵-۱۹۴۵) بود . سار با آنتوان و برادر او امانوئل قراردادی بست تا سفری طولانی از مناطق جنوبی و شمالی ایران ترتیب بدهند ، تا بتوانند از قبرهای سنگی ، لوح های یادبود و آثار تاریخی هخامنشیان (۳۳۱-۵۵۰ قبل از میلاد) و ساسانیان (۲۲۴-۶۵۱ بعد از میلاد) عکس برداری کنند . نا آرامی و آشوب در میان طوایف جنوبی ، سار را از بر عهده گرفتن این سفر خطرناک منصرف کرد و این مساله امتیاز و مزیتی برای آنتوان بود زیرا که او رابطه دوستانه ای با روسای قبایل مختلف داشت و بسیاری از آنها مشتریان او بودند . محتمل است که سار از تمام عکسهای سوروگوین در کتاب Iranische Felsreliefs (برلین ، ۱۹۱۰) ، که با همکاری ارنست هرزفلد منتشر کرد ، استفاده کرده است . شاید به دلیل توافق در قرارداد ، در کتاب نام سوروگوین ذکر نشد ؛ این مساله او را عمیقا مایوس کرد که تلاش های عمده و مهم او در ماموریتی خطرناک و پیچیده موجب اعتبار عمومی او نشد .

اگرچه سوروگوین با گرفتن جوایز و مدالهای مختلف در نمایشگاه های عکاسی بین المللی ، مانند دریافت جایزه در نمایشگاه بروکسل در سال ۱۸۹۷ و در پاریس در سال ۱۹۰۰ ، شناخته شد . جایزه نشان شاهنشاهی ایران (شیر و خورشید) ، توسط ناصرالدین شاه برای خدمت او به

خاندان شاهنشاهی به او اهدا شد ، همچنین لقب خان (شاهزاده) به او اعطا شد و به عنوان " خان آنتونی " در تهران معروف شد.

هنر سوروگوین زندگی او را اداره می کرد و همچنین او خواننده سیری ناپذیر تاریخ ، شعر و ادبیات ایرانی ، روسی ، فرانسوی و ارمنی بود . او دوست داشتنی ، مهربان و بزرگوار توصیف شده است که در جشنها و مهمانی ها با صدایی موزون به آسانی اشعاری از شاهنامه فردوسی (کتاب شهریاران) را از بر می خواند . دوستان او شامل درباریان ، روسای قبایل ، درویشان ، روشنفکران و سیاستمداران بودند . او همچنین به عنوان یک نقاش ، نقاشی سنتی ایران را مطالعه می کرد و سبک امپرسیونیسم فرانسه و کارهای رامبراند را تحسین می کرد و در عکسهای خود نور را ، به روشی که رامبراند در نقاشی های خود انجام می داد ضبط و کنترل می کرد.

کشمکش های سیاسی داخلی بین مشروطه خواهان و مستبدین و مرتجعین باعث آشوب و نآرامی در سال ۱۹۰۸ در تهران شد . در کنار استودیو عکاسی سوروگوین ، ظهیر الدوله ، فرماندارشت زندگی می کرد که یک مشروطه خواه ثابت قدم بود . به خاطر وجود او تمام خیابان آنها توسط سربازان شاه غارت شد و خانه ظهیرالدوله بمباران شد . بمباران و غارت به مجموعه عکسهای سوروگوین به شدت صدمه زد . از بین بیش از هفت هزار صفحه عدسی (نگاتیو) تنها دو هزار عدد ، بعدا ترمیم و دوباره جمع آوری شد . در دوره سلطنت رضا شاه پهلوی ، خانواده دومین صدمه مالی را متحمل شدند . شاه در تلاش های خود برای مدرن کردن کشور ، دستور مصادره دو هزار نگاتیو(صفحه عدسی) باقی مانده از مجموعه عکسهای سوروگوین را داد که اعتقاد داشت ، نشان دهنده و نماینده ایران (از مد افتاده و کهنه پرست) است . این موضوع پایانی برای این موسسه عکاسی برجسته و مهم به شمار می آمد .

سوروگوین در سال ۱۹۳۳ ، در سنی بیش از نود سالگی در اثر عفونت کلیه در گذشت . او در آرامگاه خانوادگی خود در تهران به خاک سپرده شد .

منبع : دوخت

http://vista.ir/?view=article&id=246561

vista.ir
Online Classified Service

معرفی آنتونی جیوکولیا؛ جهانی تقریبا امن

- آنتونی جیوکولیا و نمایشگاهی از آثارش در نیویورک

▪ جهانی تقریبا امن

«تقریبا امن» نام نمایشگاهی است از کارهای آنتونی جیوکولیا در نیویورک. این نمایشگاه تصویری است از زندگی رو به زوال ما در دوره ای که هرچیزی بوی تشویش و اضطراب می دهد. نمایشگاه از ۶ عکس دیجیتال با سایز بزرگ، طراحی هایی به سبک چهره نگاری قرن نوزدهم، یک نقاشی و یک فیلم ۷۵ ثانیه ای ۱۶ میلیمتری تشکیل شده است. این نمایشگاه از تاریخ ۲۸

آوریل تا ۲ ژوئن در گالری Postmasters برپا بود.

عکس های آتونی جیوکولیا پر از عناصر متناقض هستند و اغلب فضای فیلم های موج نوی فرانسه و علمی-تخیلی را تداعی می کنند. او همچنین در خلق آثارش به فضای آثار بزرگ ادبیات چشم می دوزد.

این هنرمند که دستی نیز در طراحی رقص دارد، با سفر به اقصی نقاط جهان تصاویری را تهیه کرده است و با ترکیب آنها به روش دیجیتالی، تصاویری باورنکردنی از واقعیت عریان شهرها و ویرانگری صنایع خلق کرده است. تصاویر خواب گونه او، آرامشی خاص دارند و مملو از ابرهای متراکمی هستند که در آسمان در حرکتند و نقاشی های رومانتیک قرن نوزدهم و شکوه و عظمت آنها را به یاد می آورند.

به طور مثال به عکسی که عنوان «بازسازی» را برخود دارد نگاه کنید. این عکس ساختمانی در حال ویرانی را برای ما به تصویر می کشد که شاید در نگاه اول هیچ چیز چشمگیری نداشته باشد. اما اگر کمی به عکس دقیق شویم در ننوهایی که از سقف آویزان است افرادی سالخورده را می بینیم. این یک کابوس است. آنها آنجا چه کار می کنند؟ آیا خوابیده اند؟ آیا آنجا مانده اند و انتظار مرگ را می کشند؟ آیا این اعتراضی است به نحوه رفتار جامعه آمریکا با افراد سالخورده؟ هنرمند به این صحنه های غیرقابل تصور را در کنار تصاویر ذهنی ما قرار می دهد و موفق به ویران کردن فهم اولیه ما از موضوعات می شود. زمین بایر و متروک جلوی تصویر و آسمان وحشی به شکلی عریان در برابر زندگی امروز و سرنوشت آینده ما موضع گیری می کند. این تصویر صحنه ابتدایی فیلم زندگی شیرین اثر فدریکو فلینی را به یاد می آورد.

«جزر و مد» عکسی است که کاملا می تواند متعلق به فیلمی از هیچکاک –مثلا پرندگان- باشد. در یک نگاه خوشبینانه تر این تصویر جزر و مد اقیانوس با منظره ای عریض از صخره های غار مانند که دور آب را گرفته اند می تواند یک نقاشی رومانتیک از قرن نوزدهم باشد.

جیوکولیا با به تصویر کشی بی نظمی، آلودگی و زوال، تعریف ما از زیبایی و چشم انداز زیبا را به چالش می کشد. جلوی تصویر تعداد زیادی ماهی در آب آلوده شناورند که تعداد مرده ها بیش از تعداد زده هاست. در زمینه تصویر صدها پرنده سیاه بر روی سیم های برق جمع شده اند که پشت انها آسمانی ترسناک بر همه چیز احاطه دارد. یک پیکره آهنی برروی نیمکت نشسته است و به این مناظر نگاه می کند. نرمند برخی المان های ناهمگون دیگری مانند برجی از آب، تیر چراغ برق و چیزی که مانند یک چاه نفت به نظر می رسد را نیز وارد عکسش کرده است. هیچگاه نمی توان چنین منظره ای را در ذهن تصور کرد.

در عکس «یخ سیاه»، جیوکولیا بار دیگر منظره ای از دریا را به تصویر می کشد. این عکس را می توان استعاره از ناتوانی جهان و مردمش دانست. چاه های نفت و ساختمان های صنعتی که به حال خود رها شده اند در دور دست نمایانند و کوه یخی در نزدیکی ما به چشم می خورد. مردی درون یک ماشین مشغول تماشای یک دیوار نقاشی شده است. این تصویر سیاه با آن ناظر کنجکاوش اگر نگوئیم که انسان را ویران می کند، اما به راحتی می تواند گیج کننده باشد.

«بانک شمالی» معماری یک منطقه صنعتی را به تصویر می کشد. اگر این عکس را از زاویه دید پوسترهای تبلیغاتی دوران جنگ سرد شوروی نگاه کنیم، این منطقه مانند در یک جهان فوق صنعتی یک سرزمین رویایی است.

در «توده دود» توده های دود در آسمان پاریس را نشان می دهد که از بالای بام ها دیده می شوند و تصویر رویایی این شهر را در ذهن ها ویران می کند و کابوس های جهنمی را به یاد می آورد. عکسی که به فضای رمان های چارلز دیکنز بسیار نزدیک است.

در «مهمانی جستجو» یک بازگشت خاطره انگیز به سرزمینی دیگر در غالب یک عکس رنگی. این تنها عکس رنگی این مجموعه است. در این عکس هنرمند یک تصویر نامانوس را به تصویر می کشد. سه مرد ماسک به صورت زده اند و قصد دارند فردی را از میان آتش نجات دهند. آنها در یک دهکده با نمایی قدیمی و خانه هایی چوبی ایستاده اند و عناصری نامتعارف وجه ما را به خود جلب می کنند؛ چاه های نفت، هلیکوپتری در در حال پرواز است، سیم های برق درهم ریخته و نامنظم، فواره آب و درختی که انگار تنها درخت زنده این منطقه است. حتی این دهکده کوچک و زیبا

نیز از زخم دنیای مدرن در امان نمانده است.

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=270995

vista.ir
Online Classified Service

معرفی آندریاس فینینگر؛ معمار عکاس

آندریاس فینیگیر در دسامبر ۱۹۰۶ در پاریس متولد شد. نام پدرش لیونل فینینگر متولد نیویورک بود و پدربزرگش در سال ۱۸۴۸ از آلمان به آمریکا مهاجرت کرده بود. آندریاس در ۱۹۲۵ به مدرسه فنی وایمار رفت و در ۱۹۲۸ در رشته معماری فارغ‌التحصیل شد. سپس به عکاسی علاقه‌مند شد و تاریکخانه‌ای در زیرزمین خانه‌اش دایر کرد. در سال ۱۹۳۲ به پاریس رفت و در آنجا به کار معماری پرداخت. در همان هنگام نیز در خیابانهای پاریس گشت و گذار کرده و دوربین عکسهایی از آنجا برمی‌داشت. از سن سی سالگی به بعد در سوئد به کار عکاسی صنعتی و عکاسی معماری پرداخت و کتابهایی در زمینه عکاسی برای یک ناشر آلمانی تألیف کرد. اولین کتاب عکسش «استکهلم» نام داشت. بعدی، «راه‌های تازه عکاسی» نام داشت که کارکرد فنون جدید عکاسی در معماری را نشان می‌داد.

در ۱۹۳۹ به آمریکا رفت و آنجا عکاس خبری آژانس عکاسی black star شد. در سال ۱۹۵۹ با اتومبیل، سفری به دور اروپا انجام داد و از فرانسه، ایتالیا، آلمان، دانمارک، سوئد، نروژ، هلند و بلژیک گذشت. حاصل این سفر کتاب عکسی بود با عنوان «انسان و سنگ» در سال ۱۹۶۲، سفر مشابهی کرده و از فرانسه، آلمان و کشور، وی از سال ۱۹۷۲ در دانشگاه نیویورک به تدریس عکاسی پرداخت.علاقه آندریاس به معماری و تخصص او در این رشته در آثار عکاسی وی بصورت المانهایی متحول شده به عناصر بصری نظیر، بافت، تاریکی، روشنی، حجم و... تجلی کرده است. او در آثارش، در جستجوی حقیقتی برتر از حقیقتهاست. حقیقتی که نه با کلام، نه با تصویر، بلکه با هیچ ابژه مصنوع انسانی، قابل بیان نیست، بلکه تنها خود حقیقت است که وجود دارد، در مجموعه عکس (درختها) می‌نویسد: زیر درختی بنشینید تا اینکه کلام از دهانتان پاک شود و در هوای خالی و پاکیزه رنگ ببازد. درخت باشید.» جهان او جهانی دو لته‌ای است که یک قسم آن ابژه های معمولی و روزمره که سرآمدشان ابژه های معماری و صنعت ساختمان است و یک قسم آن معنا و مفاهیم ذهنی است که در

واقع تجلیات حقیقت برتر از حقایق است و آندریاس ابژه های ساده و گاه کم‌ارزش روزمره را در چارچوب قاب فیلم خام طوری ترکیب‌بندی می‌کند تا ما را از لابلای این نشانه‌های تصویری به جهان معناها سیر دهد و با معرفی یک نظام میان انسان و ساخته‌هایش و ثبت و عکاسی از آن‌ها، شباهت میان این نظام‌های جزئی و نظام عظیم طبیعت و بی‌کرانه کائنات را به ما نشان دهد.

در واقع فضا ـ مکان در آثار وی محصول ارتباط معماری و هنرهای تجسمی است. او توانسته از تفاوتهای تعریفی و ماهوی فضا در این دو هنر به خوبی استفاده کرده و در انتقال مفاهیم و آرمانی نمودن ابژه به بهترین صورت در آثار عکاسی خود از آنها بهره‌گیری نماید.فضا در معنا به تنهایی هیچ ویژگی خاصی را مطرح نمی‌کند اما به محض درک شدن در ذهن ما به صورت مکان تصور می‌شود و توان‌های ارزشی متفاوتی به خود می‌گیرد. اندیشگی مدرن محصول اندیشه‌های دکارت و لایب نیتز است که در آن فضا صرفاً نوعی سیستم است که از روابط میان چیزها، حجم داری و... در ذهن پدید می‌آید. فضا را در معماری مدرن یکی از سر راست‌ترین نمادهای هستی می‌دانند که ازلی و همه جا گسترنده است. دریافت انسان از فضا را براساس کاربردهای فضا می‌دانند که به نحوی گرایش به طرز دریافتی دارد که می‌تواند تعبیری ماورایی از زندگی ارائه دهد. انسان درمی‌یابد که فضا، دریافت وجودی انسان از مکان، در تجربه‌های مختلف زمانی است. در واقع زمان را می‌توان ابتدایی‌ترین ابزار انسان برای ادراک فضا دانست. زمان بعد چهارمی است که ما از درونش مکان را تجربه می‌کنیم. آندریاس تجربیات منحصر بفردش را که در سفرهایش با آن‌ها مواجه می‌گشت در آثار عکاسی خود ثبت می‌نمود.

اورکات شخصی متفاوتی از فضا که در تغییر مکان او از پنجره زمان‌های متفاوت متبلور گشته و توسط فیلم عکاسی به ثبت می‌رسد. فضا ـ مکان در اثر معماری دارای ابعاد حقیقی است و در زمانهای کثیری می‌توان به یک سازه معماری از زاویه دیدهای متفاوت نظر داشت، اثر معماری در واقع خود را به فضا تحمیل می‌کند و در درون فضا جای می‌گیرد. یک عکس به عنوان اثر، ابعاد عناصر داخلی‌اش مجازی است و زمان و زاویه دید، ثابت و فیکس شده است و مخاطب تنها می‌تواند همان زمان و مکان و زاویه دیدی را داشته باشد که عکاسی از کل فضای پیش رویش گزینش کرده است. محصول عکاسی در واقع برعکس معماری، تصویر مجازی از فضا است و زاویه دید ثابتی را به مخاطب تحمیل می‌کند. آندریاس از این تفاوتها استفاده کرده است تا معنا را از دل ابژه های فاقد معنا که در فضا به نحو خاصی قرار گرفته‌اند، بیرون بیاورد، ثبت نماید و به ما انتقال دهد.

- جوایز:

۱۹۸۳: مدال برنز عکاسی (فوتوگرافیسکا فورنینگن) استکهلم ـ سوئد.

۱۹۵۹: یادنامه افتخاری هنر ایالات متحده.

۱۹۶۵: مدال طلای باشگاه کارگردانان هنری واشنگتن.

۱۹۶۶: جایزه رابرت لیویت، ایالات متحده.

http://vista.ir/?view=article&id=294073

vista.ir
Online Classified Service

معرفی اُرس فیشر؛ مالیخولیای اشیاء روزمره

کار اُرس فیشر به راحتی تن به طبقه‌بندی نمی‌دهد چرا که تمام انواع رسانه‌ها و منابع هنری را تجربه می‌کند. کار او شامل مجسمه، طراحی، نقاشی، اینستالیشن، متن، عکاسی و فیلم می‌شود.

ژانرهایی که او انتخاب می‌کند طیف وسیعی را شامل می‌شود؛ از فرم‌های سنتیِ طبیعت بی‌جان‌ها، پرتره‌ها، منظره‌ها و فضاهای داخلی تا اشکال جدیدی همچون اینستالیشن‌های متمایزی مثل «مادام فیشر» (۲۰۰۰-۱۹۹۹) که در آن کل کارگاه لندنش را به یک گالری منتقل کرد و رابطه بین هنر و زندگی را درهم شکست.

ما در زمانی زندگی می‌کنیم که تحت سلطه فرهنگ نافذ اطلاعات هستیم، جایی که در آن دنیاهای مجازی همان قدر حقیقی به نظر می‌رسند که خود حقیقت و حقیقت به کلاژی از اشیا، مکان‌ها، فکرها، داستان‌ها، رابطه‌ها، آداب، طبیعت، خرده فرهنگ، مهندسی ژنتیک، طراحی، سیاست و فلسفه تبدیل شده که همه در کنار هم روی یک سطح تخت و بدون هیچ سلسله مراتبی چیده شده‌اند.

فیشر مطالعه‌ای را آغاز کرده که در گفتگوی دائم با این ساختارها، مواد و واقعیت‌های اجتماعی است. کار او بیش از آن‌که تحت تاثیر یک امضای هنری شخصی باشد، از جریان پیوسته‌ی سوالاتی که به ساختارهای هنری و روابط و شیوه‌های عمل مربوط می‌شوند، شکل گرفته است. در واقع امضای هنرمند به خاطر کیفیت خاص و منسجم رفتار دگرگون کننده و تغییر شکل دهنده او با مواد قابل تشخیص است. فیشر مخالف شیوه متمایز، مشخص و کموبیش یکسانِ برخورد با چیزهای مختلف است. مطالعات او روی ساختارها، رابطه‌ها، ترکیب‌بندی‌ها و پیامدهای هم هنر و هم واقعیت، گفت‌وگویی باز و نامحدود است با طرح و نقشه‌ای نامحدود که با واکنش مخاطبین تقویت می‌شود و توسعه می‌یابد.

زنان زیبا، گربه‌ها، میزها، نیمکت‌ها، صندلی‌ها، گلدان‌ها، شمع‌ها، پاکت‌های سیگار، فندک‌ها، ظرف‌های میوه، سرویس چای و قهوه، یخچال‌ها، لیوان‌ها، قفسه‌ها، اشیا و سایه‌هایشان، صندلی‌ها و بدل‌های شکسته‌شان، اسکلت‌ها در موقعیت‌های خنده‌دار یا اروتیک، اشیا و مجسمه‌های گرفتار فرآیند فیزیکی یا مات‌ومبهوت و خشک و منجمد در سیلاب وصف ناپذیر مواد، عناصر دائمی کارهای او هستند. ناپایداری یکی و حضور دیگری. همه‌چیز در آثار فیشر دست‌خوش تغییرها و جهش‌های مادی و جوهری است. او همیشه رویکردهای جدیدی به فرم، مواد و محتوا پیدا می‌کند و آن‌ها را در معرض جریان بی‌پایان بازجویی و استحاله قرار می‌دهد: یک صندلی، یک دیوار، یک سر، یک سایه... چیست؟

در دستان فیشر این اشیاء آشنا معمولاً به چیزهای عجیب و غریب، مرموز و خیالی تغییر ماهیت می‌دهند. برای مثال «پی پوسیده» (۱۹۹۸) یک دیوار آجری بزرگ است که نشست می‌کند و از شکل می‌افتد چرا که پیِ آن میوه‌ها و سبزیجات در حال پوسیدن است. در Boffer Bix Kabinett ۱۹۹۸))، اسباب و اثاثیه تیره رنگ با دست‌خطهایی که نقل قول‌هایی از قطعات درخشان فیلسوفانه است، پوشیده شده‌اند و سایه‌هایشان که روی دیوار افتاده با مربای گل سرخ دوباره نقاشی شده‌اند که تعداد اشیا حاضر را دو برابر می‌کند.

ایده‌ها، متن‌ها و سوالات، شعرها و تصاویر معمولاً روی سطح اشیا نگاشته یا سوپر ایمپوز می‌شوند تا ساختارهای سه بعدی را شکل دهند. در تعداد دیگری از کارها مثل «هنر تکه‌تکه شدن» (۱۹۹۸) لیوان‌ها، طبقه‌ها، میزها، صندلی‌ها، تشک‌ها، ملحفه‌ها و اشیاء روزمره‌ی دیگر با شبکه سیاه و سفیدِ مثلث‌بندی شده‌ای رنگ شده‌اند که ساختار توری شکل آن سطوح را در آن واحد هم شکل می‌دهد، هم محو می‌کند و سبب می‌شود که آن‌ها آشکال کارتونی به نظر برسند.

علاوه بر اشیا و تصاویر که نقش قهرمان هایی را ایفا می‌کنند که در بافت دنیای هنری او زندگی می‌کنند، فیشر معمولاً موقعیت‌هایی را در فضا خلق می‌کند که فضاهای داخلی را از یک روایت بالقوه که در آن تمام اشکال تجسم و داستان‌سرایی را تجربه می‌کند، انتزاع کنند. اساس «دکتر کاتزلبرگ (نابودی تمدن)» (۱۹۹۹) سازماندهی مجدد شیوه بینایی ماست: گربه‌هایی که از سطوح منعکس شده ساخته می‌شوند، خودشان

به‌طور مکرر و متنوعی در روند بی‌پایان شکست‌ها، بازتاب‌ها و تجزیه‌ها در فضاهای بازتابی منعکس می‌شوند. در کارهای او گربه همیشه نقش واسطه پیام را ایفا می‌کند: لمیده در سنایورهای خانگی یا مصرانه نشسته روی یخچال یا مقابل اجاق.

ماده تغییر شکل دهنده دیگری که در مورد علاقه اوست موم است که پیکرها، سرها و اشیا را با آن روکش می‌کند، مثل زنان شمعی در «چه می‌شود اگر تلفن زنگ بزند» که زیبایی و شخصیتی‌شان در جریان نمایشگاه ذوب می‌شود. در طراحی‌های بی‌شمارش از همه چیز بهره می‌برد، از نماهای داخلی بدن تا تصاویر تبلیغاتی. در (۲۰۰۰) Jet Set Lady، طراحی‌هایش از درختی که با سرهم کردن الوارهای نخراشیده ساخته بود مثل میوه‌هایی فراوان آویزان شده بودند.

در «غشا (نیمی پر، نیمی خالی)» (۲۰۰۰) اتاق با ساختار سستی از قاب‌های چوبی تعریف شده است جسمیت آن فضایی خالی است که با پارچه قرمز بریده بریده شده‌ای آویخته شده؛ پارچه‌ای که انگار گرمایی شدید آن را ذوب کرده است.

بیانیه فیشر «خواستم موسیقی بشنوم اما از قبل داشت پخش می‌شد» بی‌هیچ تردیدی رابطه‌ی پیچیده و تناقض آمیز موضوع و محیطش را بیان می‌کند. آرزوها و امیال ما، نحوه رفتار ما، تصمیم‌هایمان و چگونگی عملی کردنشان، همه این‌ها را مجموعه‌ای از علت و معلول‌ها تعیین می‌کنند که هرگز نمی‌توانیم آن‌ها را کاملاً درک کنیم.

کار ارس فیشر جهانی را آشکار می‌کند که از لایه‌های متعددی تشکیل شده است. لایه‌هایی که به لحاظ زمان و مواد رندر(render) شده‌اند به گونه‌ای که موقتاً ممکن است «واقعیت» توصیف شوند. واقعیت موقتی که او با غرابت و تناقض شکل می‌دهد. تدارک دیدن سنایوهای محتمل و به وجود آوردن ساختارهایی برای فهم بالقوه آنچه که هنوز موجود نیست، هر دو در تجربه فیشر همیشه نقش عمده‌ای دارند: واقعیتی اتفاق افتاده است اما ما به آن هنوز توجه نکرده‌ایم. متأسفانه کار او همیشه به ما یادآوری می‌کند که ما خیلی خوب نمی‌بینیم، نمی‌شنویم، نمی‌فهمیم و با ما همدردی می‌کند که: «خواستم موسیقی بشنوم اما از قبل داشت پخش می‌شد.»

این جمله همچنین به همپوشانی وقایع و زمان‌ها اشاره دارد، به این معنی که واقعیت می‌تواند در جهان‌های موازی ادراک شود؛ به طور متقابل هم از طریق دریافت ذهنی و هم وجود عینی.

فیشر در کلاژهای اخیرش شروع به تجربه همپوشانی و همارزی همین لایه‌های واقعیت کرده است. مثل پرنده می‌خواند، باران می‌بارد (۲۰۰۴) که اثر در روند همپوشانی دو لایه بصری شکل می‌گیرد. انکار قطره‌ای بزرگ از گرافیتی بر زمین آسفالت فرو می‌چکد. این آمیزش نقاشی و عکس هم در سطح فوقانی تصویر که به نوعی شمایل نگاری است و هم در سطح میانجی روی می‌دهد و قطره‌ای که در بالای تصویر میان هوا و زمین آویزان است هم رد خود را روی آسفالت به جا گذاشته است. آیا این قطره در حال افتادن است؟ یا در حال بالا رفتن است یا اصلاً هردوی این‌ها در یک لحظه روی می‌دهد؟ این‌جاست که ممکن است هنرمند به ما اشاره کند: «فراموش نکنید این جاذبه است که شما را به صندلی می‌چسباند.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240672

vista.ir
Online Classified Service

معرفی اد کاشی

اد کاشی عکاس فوتوژورنالیست و مدرس عکاسی در سال ۱۹۵۷ در شهر نیویورك به دنیا آمد. در سال ۱۹۷۹ تحصیلات خود را در رشته فتو ژورنالیسم در دانشگاه سیراکوز (Syracus) به پایان رساند. در سال ۱۹۹۱ اولین جایزه مهم خود را به خاطر مقالات تصویریش از سلطنت طلبان ایرلندی دریافت کرد. پس از آن اد کاشی توجه خود را به منطقه خاورمیانه و مسایل آن معطوف کرد. از جمله موضوعاتی که توسط وی پوشش داده شده و در مطبوعات مختلف جهان به چاپ رسیده است، می توان به "بحران آب" ۱۹۹۳ و "ستیز کردها" که در شماره آگوست ۱۹۹۲ مجله نشنال جئوگرافیك به چاپ رسید، اشاره کرد.

مقاله تصویری ستیز کردها برای او جایزه اول مسابقه تصویر سال ۱۹۹۳ NPPA (National Press Photographers Association) میلادی را به ارمغان آورد. این مقاله تصویری به صورت کتابی تحت عنوان "وقتی که از مرزها خون جاری می شود: ستیز کردها" در سال ۱۹۹۴ به چاپ رسید. اد کاشی استاد راهنمای اریك گریگوریان عکاس ایرانی برنده جایزه عکس خبری سال ۲۰۰۲ World Press Photo نیز است و اریك، مدرك تکمیلی خود را در رشته فتوژورنالیسم تحت نظر او از دانشگاه سیراکوز اخذ کرده.

اد کاشی به عنوان یك فتوژورنالیست و عکاس مستند به موضوعات مورد علاقه خود ، از دید یك عکاس آزاد نگریسته و پس از ثبت، آنها را منتشر می کند. او کمتر سفارش عکاسی می گیرد و بیشتر علاقمند به تهیه مقالات تصویری است که دغدغه های فکری ، نگرانی ها و علایق او را تشکیل می دهند. او تا کنون مقالات تصویری زیادی را از شصت کشور جهان در موضوعات مختلف نظیر معضل هروئین در لهستان ، فرهنگ و زندگی شبانه در برلین ، بازگشت کهنه سربازان روسی از جنگ افغانستان و افزایش جمعیت در قاهره و شهر مرگ تهیه و منتشر کرده است. اد سه سال از زندگس خود را طی سال های ۱۹۸۸-۱۹۹۱ صرف عکاسی مستند از جامعه سلطنت طلبان ایرلند شمالی کرد. دریافت جایزه WESTAFNEA در سال ۱۹۹۱ ثمره این سه سال بود.او آثارخود را که حاصل این سه سال بود در کتابی به نام " پروتستان ها : تسلیم ناپذیر" که توسط خود او منتشر شد، به چاپ رساند.

چندی پیش او مقاله تصویری فرهنگ موتورگازی سایگون و مقاله تصویری ـ سیاسی آفریقا را منتشر کرد.

اد کاشی اخیرا سرگرم کار بر روی یك پروژه عکاسی دراز مدت از یهودیان مهاجر ساکن در کرانه های غربی بود. او در این پروژه زندگی یهودیان مهاجر را به تصویر کشیده است. یکی از عکس های این پروژه دیپلم افتخار World Press Photo سال ۱۹۹۵ را برای او به همراه داشت. در سال ۱۹۹۱ همزمان با فعالیت او در مجله نشنال جئوگرافیك اد به خاور میانه و مسایل آن علاقمند شد. نتیجه این علاقمندی تهیه چندین مقاله تصویری از موضوعات مختلف مربوط به منطقه خاورمیانه نظیر مسایل کردها و بحران آب در خاورمیانه بود که به صورت مقالات تصویری به بررسی این موضوعات می پرداختند.

اد در کنار این مقالات تصویری گزارش های تصویری نیز از سوریه تحت عنوان " سوریه ، آن سوی نقاب ها" تهیه کرد که در سال ۱۹۹۶ در شماره جولای مجله نشنال جئوگرافیك منتشر شد. این گزارش تصویری به ارتباط مسلمانان با یهودیان و موقعیت دشوار و نامطمئن ساکنان این منطقه پس از اشغال بلندی های جولان توسط اسراییل می پردازد.

او از میان موضوعات کاری مختلف، پروژه های شخصی و سفر ها وتجربیات خود را به کشورهای مختلف و عکاسی خبری و مستند در این سفر ها را ترجیح می دهد. او از سال ۱۹۹۲ در چندین کارگاه عکاسی ، سخنرانی و سمینار از جمله سخنرانی و ارائه کارگاه در مرکز بین المللی عکاسی نیویورك و در کارگاه عکاسی حرفه ای در مرکز دوستداران عکاسی در سانفرانسیسکو شرکت کرده و به ارائه دیدگاه ها، نظرات و تجربیات خود در زمینه های مختلف عکاسی به ویژه فتوژورنالیسم و عکاسی مستند پرداخته است.

کارهای کاشی در زمینه فتوژورنالیسم و عکاسی مستند در مطبوعات مختلفی نظیر تایم ، نشنال جئوگرافیك ،فورچون ،جئو، لایف، ایندیپندنت لندن، فوربس، نیویورك تایمز، گرانتا و اپرچر به چاپ رسیده و منتشر شده اند. یکی از منتقدان عکاسی در مورد او می گوید: "کارهای کاشی به خوبی تنهایی و افکار انسان های رانده شده به حواشی را نشان می دهند، اما در عین حال عزم آنها برای ادامه زندگی را نیز از نظر دور نگه نمی دارند."

▪ اد کاشی در مورد علت روی آوردنش به عکاسی می گوید:

"علاقه من به عکاسی ریشه در دوران کودکی من و زمانی دارد که صبح ها سوار بر قطار نیویورك مردمان کاسب پیشه ای را می دیدم که در زندگی شان به دام افتاده اند. من از همان سال ها تصمیم به انجام کارهایی گرفتم که در آنها خلاقیت وجود داشته باشد. ابتدا می خواستم نویسنده شوم ، یك داستان نویس. این رویای من در دبیرستان بود، سپس به کالج رفتم و فهمیدم به زمان طولانی و سال های زیادی نیاز دارم تا تبدیل به یك نویسنده خوب شوم و بدون هیچ طرح و برنامه واقعی به عکاسی رو آوردم. گاهی اوقات هنگام نگاه کردن به یك منظره احساس می کردم این تصویر همان چیزیست که من در زندگی به دنبالش می گردم ، سفر ، روبروشدن با مردم و روایت ماجراها و سرگذشت آنها دقیقا آن چیزی بود که می خواستم و اینگونه بود که من عکاسی را به طور جدی آغاز کردم."

▪ او در مورد یادگیری عکاسی می گوید :

"من همیشه این جمله آنسل آدامز را در ذهن و جان خودم حفظ می کنم :آنچه که من یادگرفته و در کارهای شخصی ام به کار می بندم، از کارهای تجاری که برای دیگران انجام می دادم یاد گرفته ام.

من همیشه این جمله را در خاطر دارم حتی موقعی که از گروهی از انسان ها که در برابر من ایستاده اند سرگرم تهیه یك عکس دسته جمعی معمولی هستم با خودم می گویم، خوب، حالا چه طور از فلاش و نور برای گرفتن یك عکس بهتر استفاده کنم؟ و سوالاتی از این قبیل"

▪ اد کاشی در مورد سبك خاص و به قول معروف امضایی که در عکس های او وجود دارد می گوید:

"مهم ترین چیزی که در عکس های من وجود دارد ارتباط صاف و ساده است. من همیشه سعی کرده ام طوری عکاسی کنم که انگار عکاس در آن صحنه وجود نداشته و لحظه ثبت شده حقیقت محضی بوده که اتفاق افتاده و بدون حضور من نیز اتفاق می افتاده است. من احساس می کنم که قدرت ذاتی در این مسئله وجود دارد که افراد را پس از مشاهده عکس های حقیقی شما حتی از زندگی روزمره و عادی مردم ، وادار به تفکر و پرسش می کند. من دوست دارم تصاویرم را با ترکیب بندی های پیچیده تر لایه بندی کنم و هر جا که امکان دارد بیش از یك عنصر را قرار دهم. اینها ویژگی های عکس های من هستند. من نمی دانم آیا اینها انحصاری و مختص به من هستند یا نه؟ شاید اینها بخشی از درس های دوران تحصیل من باشند که من ترجیح می دهم آنها را در کارها و افکارم دخیل کنم. اما آنچه مسلم است ، من سعی می کنم این ها را در کارهایم به کاربندم."

او در باره قدرت عکس می گوید:"من حتی برای لحظه ای خودم را گول نمی زنم که یك عکاس واقعا قادر به تغییر جهان باشد. من قدرت نهفته در تصاویر را می شناسم و یکی از گردآورندگان عکس و آرشیو تصویری هستم و همچنان معتقدم تك عکس بهتر از ویدیو و فیلم در ذهن ثبت شده و ماندگار می شود. من احساس می کنم با جمع آوری عکس های مختلف ، حافظه مردم اجتماع خود و جهان را جمع آوری می کنم."

اد کاشی معروف ترین عکس خود را عکس محاکمه یك زن کرد در دادگاهی در ترکیه به جرم ترور می داند و عکس های تکان دهنده ای را هم که از مراسم همسر سوزان در پاکستان گرفته است نیز جزو آثار مهم خود ارزیابی می کند و در این باره می گوید: " یکی از عکس هایم که تصویر زنی پاکستانی را نشان می دهد که به صورت خودش اسید پاشیده، عکس غم انگیزی است که در سراسر جهان بارها منتشر شده و جوایز زیادی را نیز کسب کرده است."

او در حال حاضر به همراه همسرش جولی وینوکر (Julie Winokur) که نویسنده است، سرگرم کار بر روی پروژه ای هفت ساله به نام "سال های پیش رو: کهن سالی در آمریکا " است. این پروژه تصویری به بررسی و نمایش شرایط اجتماعی جمعیت سالخوردگان آمریکا می پردازد. تعدادی از

عکس های این مقاله طی سال های ۱۹۹۷-۱۹۹۸ ، ۲۰۰۰ و ۲۰۰۱ جوایز مختلفی را از جمله در رقابت های سالانه World Press Photo از آن خود کرده اند.

اد و همسرش جولی موسسه چند رسانه ای غیر انتفاعی به نام Talking Eyes تاسیس کرده اند تا از طریق آن به ارائه و معرفی بهتر پروژه های عکاسی و جذب کمک های مادی برای انجام این پروژه ها بپردازند.

▪ اد درباره این موسسه می گوید:

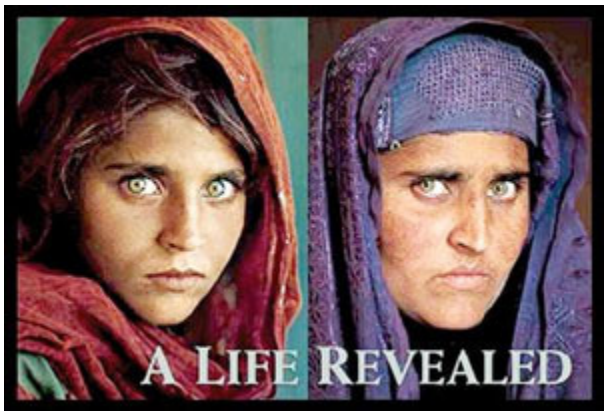
"ما باید به عنوان شاهدانی بر آنچه که در دنیا می گذرد زندگی روزانه مردم و به ویژه تاثیر جنگ را بر زندگی به تصویر بکشیم. به نظر من آنچه که فوتوژورنالیست های امروزی باید انجام دهند، تهیه گزارش های تصویری از این موضوعات، صرفنظر از ماموریت های کاری است. فوتوژورنالیست باید خودش به دنبال تهیه گزارش های تصویری تاثیر گذار باشد، کاری که خوب و حرفه ای تهیه شده باشد، مشتری هم خواهد داشت و به سرعت فروش می رود.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247230

vista.ir
Online Classified Service

معرفی استیو مک کوری - (Stive Makory)



در سال ۱۹۸۴ استیو مك كوری عكاس مجله «نشنال جئوگرافيك» در اردوگاه پناهندگان افغانی نصیرباغ در پاکستان فرصت یافت تا از دختری افغانی عکس بگیرد. مك كوری كه آرزویش برای گرفتن عكس از يك زن افغان هرگز برآورده نشده بود این فرصت را غنیمت شمرد و عکس دختر را گرفت. آن دختر یکی از دانش آموزان مدرسه ای غیررسمی در آن اردوگاه پناهندگان بود و عکاس به تنها چیزی که اهمیت نداد نام سوژه بود. سال بعد جلد یکی از شماره های نشنال جئوگرافيك به تصویر چهره این دختر که در بمباران افغانستان توسط نیروهای شوروی سابق یتیم شده بود مزین شد. با آنکه آن دختر هرگز تصویر خویش را ندیده بود، نگاه نافذ و سیاه روزی ترحم برانگیزش در چشم جهانیان بی درنگ چنان شهرتی نصیبش ساخت که ویراستاران مجله گفتند تصویر این دختر یکی از مشهورترین عکس ها در تاریخ ۱۱۴ساله نشنال جئوگرافيك تا آن زمان است. از آنجا که نامش معلوم نبود تصویر مورد بحث تحت عنوان «دختر افغان» روی جلد شماره ژوئن سال ۱۹۸۵ مجله چاپ شد.

تصویر چهره این دختر با آن شال سرخی که با بی قیدی روی سرش انداخته بود با چشم های سبز نافذش که مستقیماً به دوربین خیره مانده بود،

به زودی هم به نماد نبرد دهه ۱۹۸۰ افغانستان و هم وضعیت پناهندگان در سراسر جهان تبدیل شد، به طوری که آن را شناخته شده ترین عکس در تاریخ مجله نیز نامیدند. هویت «دختر افغان» تا پانزده سال همچنان مجهول باقی ماند. در افغانستان به روی رسانه های غربی تا پس از سقوط دولت طالبان در سال ۲۰۰۱ بسته بود. اگرچه مك كوری در دهه ۱۹۹۰ چندین بار تلاش کرد تا دختر را پیدا کند هرگز موفقیتی کسب نکرد تا آنکه در سال ۲۰۰۲ هیاتی از سوی نشنال جئوگرافیك به افغانستان سفر کرد تا سوژه عکس اکنون مشهور را بیابد. مك کوری پس از آنکه مطلع شد اردوگاه پناهندگان نصیرباغ اخیراً تعطیل شده سراغ ساکنان بازمانده اش را گرفت که یکی از آنها برادر دختر را می شناخت و به این ترتیب توانست پیامی به محل اقامت او ارسال کند. سرانجام او را که در آن زمان تقریباً ۳۰ساله بود در منطقه ای دورافتاده از افغانستان یافتند. شربت گولا که از اقوام پشتون است در سال ۱۹۹۲ به وطنش بازگشت. هویت گولا با استفاده از تکنولوژی زیست سنجی و مطابقت عنبیه چشمش با عکس تایید شد. او خاطره گرفتن آن عکس را به وضوح به خاطر داشت چرا که این تنها عکسی بود که در طول عمرش گرفته بود. شربت در اواخر دهه ۱۹۸۰ ازدواج کرده و اکنون سه دختر دارد. او گفت آرزو دارد دخترانش بتوانند آموزشی ببینند که خودش هرگز آن را به پایان نبرده بود. عکس های جدید او در مقاله ای درباره زندگی اش در شماره آوریل سال ۲۰۰۲ منتشر و بر همین اساس مستندی تلویزیونی نیز تهیه شد. پس از این موسسه نشنال جئوگرافیك بنیاد خیریه ای با هدف کمك به بهبود وضعیت زنان افغان تاسیس کرد.

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=15626

vista.ir
Online Classified Service

معرفی استیو مک کوری(Stive Makory)

استیومك‌کوری(Stive Makory) در سال ۱۹۵۰ در فیلادلفیا به دنیا آمد و پس از اتمام تحصیلات در زمینهٔ تاریخ و سینماتوگرافی (در دانشگاه پنسیلوانیا)، عکاسی را به صورت سفارشی آغاز کرد. او با عکسهای گزارشی خود از وقایع افغانستان و روسیه در سال ۱۹۷۹ توجه عرصهٔ بین‌المللی را به خود جلب کرد. بعد از آن ویژگی خاص آثار جغرافی (National Geographic) و بسیاری از مجلات بین‌المللی دیگر، جوائز بین‌المللی متعددی را از قبیل جایزهٔ Eisenstaedt در سال ۱۹۹۸ برای وی به ارمغان آورد. استیومك کوری یکی از اعضای آژانس عکس مگنوم بود و هم اکنون در شهر نیویورك زندگی می‌کند. این آثار گزیده‌ای است از مجموعهٔ South southeast که به خواهرش بونی مك کوری تقدیم کرده است.

پس از سال ۱۹۷۸ بارها به هندوستان سفر کرده‌ام اما این بار فرق داشت. این بار دوربینم را روی شانه‌ام انداختم و مصمم بودم که بنحوی خود را

با جدیت بیشتری رها کنم؛ رها کنم آن‌طور که دستفروشان دوره‌گرد قدیم در همه جا رها بودند و رنگها و عطرهائی را با خود به این طرف و آن طرف میکشاندند که هنوز بر تن جاده‌ها مانده‌اند.

سالهای بعد، آنچه مرا به آسیای جنوب و جنوب شرقی میکشاند، رنگ بود و زندگی و نوربودا است و «شیوا» و «الله لادن» نور معابد هزار ساله و بارانهائی که همچون نور در بورما و کامبودیان میبارند، و گرد و غبار بمبهای ویران‌کننده افغانستان، جائی که جنگهای قبیله‌ای هنوز ادامه دارد. هر زمان که به آن قسمت از دنیا میروید، شور و آشوب زندگی را در خیابانها و بازارها بوضوح میبینید.

این تداوم گسستنی ناپذیر گذشته و باورهای باستانی است که هنوز مرا به آسیا برمیگرداند و این خصوصیت بارز آسیا در دنیا و به طور خاص در هندوستان است در حالی‌که میلیونها نفر بیخانمانند، خیابانها متعلق به آنهاست و عملاً همهٔ امور زندگی در آن جا رخ می‌دهد: عبادت، خوردن، خوابیدن، پرستاری، دندانپزشکی، و حتی اعمال جسمانی.

در غرب بیمذهب اگرچه هیچ چیز ترسناکی به نظر نمیرسد، همه چیز پنهان است؛ اما در آسیا که هر چیزی خوف‌انگیز به نظر میرسد، همه چیز هویدا و آشکار است.

از همهٔ این حرفها که بگذریم، من رنگهای آسیا را احساس میکنم: حنای تیره، طلای کوبیده شده. زعفران، خوراك کاری و لاکهای سیاه غلیظ، طی این سالها دریافتم که طیف سیال رنگ در آسیاست که به من یاد داد ببینم و با نور آنها را بنویسم، از پله‌های آن کوچه پائین بدوم، آن بچه را دنبال کنم، نور زندگی را در فضای پر از گرد و غبار اما به شفافیت طلا و فراوانی اعماق دریا پیدا کنم.

با وجود همهٔ این فضاها، این رنگ و ترکیب آن نیست که در انتها برای من تصویری زیبا خلق میکند، بل‌که آنچه از آسیا این تصاویر پرتوان را میسازد، ترکیب همهٔ این عناصر و اِله‌مانهای در قالب جریانهای آشکار زندگی و قوانین مذهبی است.

بیش از بیست سال، گذشته است و من هنوز در آسیای جنوب و جنوب‌شرقی عکاسی میکنم، زیرا این‌جا، جائی است که همانند نور و اعتقاد به زندگی قدرت میبخشد، خستگی و تکرار را نیز در خود ندارد.

منبع : پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر

http://vista.ir/?view=article&id=241222

vista.ir
Online Classified Service

معرفی افشین شاهرودی؛ دهه ی شصت

- شاهرودی:

«یک اثر هنری باید انسان را به فکر و اندیشه وادارد. اگر چیزی را شسته و رفته به مخاطب بدهیم، بی آن که تلنگری به احساس و اندیشه‌ی او زده باشیم، کار مهمی صورت نداده‌ایم». باید روی واژه‌ی تلنگر حساب بیش‌تری باز کرد. نمی‌دانم شاهرودی باز هم از چنین واژه‌هایی بهره می‌برد یا نه ولی من سهم زیادی برای آن قایل‌ام. برخی‌ها زندگی دو نیمه‌ای دارند و از این نظر

قابل ارزیابی‌اند. نیمه‌ی نخست آثار شاهرودی نیز برایم جاویدان‌اند. دودکش آجرپزی بلندش مرا به زانو درمی‌آورد و این همان تلنگری‌ست که از شاهرودی ربودم. گرد آوردن واژه‌هایی درخور برای این آثار دشوار است و من قصدم فقط پرداختن به این دو گونه زندگی آثارش است. آن چه مرا به این متن رهنمون می‌سازد همین تلنگر مورد اشاره‌ی شاهرودی‌ست.

در این اثر، ارتباط دو نشانه ما را در برابر حجم کوره خم می‌کند. لایه‌هایی که از زبان ما آراسته می‌شوند تا تعبیری از اثر تولید کنند، باید بیش از تصویر دو بعدی عکس اثر بخشند. زبان هنر به خطوط و ریتم و رنگ است ولی زبان سخن ریتم خودش را دارد. یک جا نشاندن این دو کاری دشوار است و به همین جهت ارزش‌مند. روابط منطقی این دو (متن/ عکس) با بررسی نشان‌های موجود در اثر و مفهوم آن ایجاد می‌شود.

بهانه‌ی من برای طرح دوباره‌ی آثار شاهرودی رویکرد متفاوت او به عکاسی‌ست. با کنار هم گذاشتن تجربه‌های اخیر او رازی ناگشوده بر جا می‌ماند. به دست آوردن گوهر نگاه او انگیزه‌ام از این نوشتار است.

در کتاب ماندگارش «پنجاه و پنج عکس» ما شاهد توجهات او از گونه‌ی جامعه شناختی و روان شناختی به موضوعات مهمی هم چون کوره‌های آجرپزی، ماهی‌گیران، معلولان و زلزله‌ی منجیل هستیم. به نظرم او معتقد بود که عکس باید تماشاگر را برانگیزاند. زاویه‌ای که «چرایی و چه گونگی» در مردم تولید کند، برای او مهم بود. «شسته و رفته بودن اثر» در واقع نزدیک به این مضمون است که تلاش عکاس در کادر اثرش وارد نمی‌شود و کلیت اثر با نمایش‌های بی جا بر ذهن تماشاگر نمی‌نشیند. تکاپو برای یافتن زاویه‌ای که اهمیت و ارتباط موضوع را نشان دهد به چند سال کار نیاز دارد و این جست و جو در چارچوب عکس بر ذهن تماشاگر می‌نشیند. نتیجه‌ی این تکاپو پیچیدگی همراه با تعمق است ولی، این پیچیدگی در اثر تعمدی نیست. برای کسی که نسیم این تلاش را چشیده است سخن سرراستی‌ست. این در واقع، مربوط می‌شود به تجربه‌هایی از زندگی که برای هر کسی میسر نیست.خوانش عکس به چنین تجربه‌هایی نیاز دارد و در غیر این صورت، پیچیده به نظر می‌رسد. عکس هم چون فیلم حرکت ندارد بنابر این، در عکاسی باید در تصویری تک کادر از زندگی و کار بهره‌ای فشرده برده شود. از این رو، بهره‌مندی شاهرودی از وضعیت روانی و جسمی معلولان در موفقیت در چهره نگاری‌شان آشکار می‌شود. این تک کادر باید بیش‌ترین روشنایی از زندگی همیشگی آنان را رو کند، و آن چه که تماشاگر هیچ بهره‌ای از تجربه‌ی چنین زندگی را هرگز نداشته است.

کسانی که تجربه‌ی پروژه‌ی عکاسی دارند خواهند فهمید بی نفوذ به لایه‌های زیرین سوژه‌ی مورد نظر حرکتی از زندگی آنان پدید نخواهد آمد. و ما با تماشای این آثار بر مدار جسارت نگاه او قرار می‌گیریم که بی‌گمان از تلاش او برمی‌خیزد.

هنگامی که ما با این آثار به گذشته پیوند می‌خوریم یک احساس نوستالژیک و دردناک در وجودمان شعله می‌کشد. ما امروزه با برخورداری از تکنیک‌های عکاسی باز به گذشته برمی‌گردیم. دلیل این امر اگر چه وضعیت نابسامان کشور ما در اجرای آثار هنری‌ست، با این حال پاسخ شایسته‌ای نیست. وقتی از اکنون به سوی گذشته می‌نگریم یک پیام برای ما دارد: اکنونِ ما پاسخ‌گوی گذشته نیست. یعنی که، رونق گذشته‌ی ما بریده شده و گفتاری از آثارهنری پی ریخته نشده است. نقد و بررسی و متن نوشته‌ها وظیفه‌ی چنین امری را بر عهده داشتند که به نوعی بر مدار تساهل و سخره مدفون مانده است. هوس‌هایی با نام شعر، گسستگی گذشته‌ی پربار را به نمایش می‌گذارد. پیوند گذشته با اکنون با بازگشت دوباره امکان نمی‌یابد. گفتارهای متداول و کلیشه‌ای باید برکنده شود و بنیانی از انتقادها و فلسفه‌های هنر پی افکنده شود. پس، ارزیابی عکس نوشته‌ها از سوی عکاسان و ادیبان راه گشای شکوفایی هنری خواهد بود. من قصد بررسی آثار شاهرودی را ندارم بل که تنها مورد من مشکلی‌ست از نوشته‌های ساده انگارانه بر عکس‌های ایشان.

بنا به تجربه‌ی چند ساله‌ی شاهرودی مرا این خامی‌ست که چندان در حول و حوش او بپیچم. اما باز بودن بررسی آثاری از این دست به امید دست یابی به استحکام نوشته‌هاست. بدتر از این‌ها، فرآیند رسیدن به این موقعیت از عکس‌هاست که با نام خلاقیت در عکاسی تمام می‌شود. کسانی که به چنین خلاقیتی دست یافته‌اند با شاهرودی قابل مقایسه نیست‌اند. او تجربه‌های خوبی را پشت سر دارد. با مقایسه‌ی این آثار

می‌توان نتیجه گرفت، ما به فقر فلسفی دچار می‌شویم. فقری که تاروپود هنرمان را رشته می‌کند. آثار هنری ژرف، نگاهی ژرف می‌طلبد و سخنی ژرف پرتو این هنر را بازتاب خواهد داد. سهل انگاری‌هایی به نام شعر یا نوشته بر حول و حوش عکس نه شاهرودی که گریبان‌گیر همه‌ی توش‌وتوان هنر ما خواهد بود. توافق شاهرودی با نوشته‌هایی که بر اثرش رفته قابل گذشت نیست. در بررسی آثار هنری دو گونه برگشت به تاریخ رخ می‌دهد: برگشتی که با انبانی از توشه‌ی هنر همراه است و دیگر این که، برگشتی که یارای نگاه به تاکنون هنر را ندارد.

در این اثر متن نوشته‌ی شاهرودی، دو گونه نوشته آمده است که پاورقی این نوشته‌ها سنگ تمام سخرگی عکاسی‌ست. اما در نوشته‌ی خود شاهرودی، من به جای «گریه‌ی ماهی‌ها» تعبیر یدالله رویایی را قرار می‌دهم:

مرگ را کو همتی تا جان ما

بشکند زندان تن را پر غرور.

دست ما و موج سنگین هلاک

خون ما و آب دریاهای دور

گر زمانی ماهی بیتاب رود،

بگذرد بر بستر شن‌های داغ؛

گندم از شوراب روید، گل ز سنگ،

خو بگیرد با غم پاییز، باغ.

فضای شعر رویایی در نسبت عکس قرار گرفته است. به زعم من، فضای امکان هر دو وجود دارد ولی در نوشته‌ی شاهرودی چنین فضای امکانی از هستن‌ها با برگشت به ادبیات شفاهی و روزمرگی بریده شده است. نتیجه این که، هدایت شعر به فضای بازتری از زندگی و فلسفه، توانایی عکس را افزون می‌کند: گندم از شوراب روید، گل ز سنگ. و پس از این: خو بگیرد با غم پاییز، باغ. اما، «خو بگیرد» عادت کردن نیست؛ برقرار کردن همان تور پیچیده‌ی زندگی و هستی‌ست.

این گونه آثار غالبا دارای دو تعبیر گوناگون‌اند:

تلاش مردان و مرگ ماهی،

تلاش مردان و تضاد زندگی.

در این جا، دو واژه‌ی مرگ و تضاد در جای هم نشسته‌اند. در جای‌گزینی این دو ایرادی نیست ولی ذوق من در بهره بردن از «تضاد» در این است که زندگی را در برابر مرگ قرار ندهم بل که، در کنار هم روند. زندگی هم چون تور ماهی‌گیری در هم تنیده و گفتن این که بی‌ضرر و زیان باید زیست، برای من چندان خوشایند نیست. و در واقع، این خوشایندی از نگاه یا فلسفه‌ی من برمی‌خیزد. در نگاه شاهرودی، نسیمی از این پیچیدگی زندگی و مرگ دیده می‌شود ولی واژه‌ی «گریه» چنین بازتابی از «تور زندگی» را ندارد.

آثار شاهرودی با اشعار و سخنانی ترکیب شده که هیجان امر واقعی و ملموس را به سخره‌ی طنز آلوده است. دوستانی که معتقدند عکس را نباید به متن آلود، من بیرق مخالفت علم می‌کنم ولی نه این گونه برخوردهای ساده انگارانه از ادبیات. در این جا من تسلیم عکس محض هستم. تعبیری که من از اثر شاهرودی داشتم با این نوشته‌های دوروبرش متلاشی می‌شود. سخت کوشی مرد در برابر کوره‌ی عظیم ستودنی‌ست چنان که عکاس‌اش می‌خواهد. اما، نوشته‌ی اثر توش و توان مرد را بر باد می‌دهد. آیا عکاس با مرد این گونه رفتار می‌کند؟ مردی که در برابر این کوره بیل می‌زند چه گونه با این دست اندازهای ادبیاتی همراه می‌شود؟ رفتار ما در برابر تلاش او مبتذل است. خلاقیتی که این نوشته‌ها بر آثار شاهرودی فراهم می‌آورد تلاش‌های پیشین‌اش را رها می‌کند.

http://vista.ir/?view=article&id=365255

vista.ir
Online Classified Service

معرفی الیوت ارویت

الیوت ارویت(Elliott Erwitt)، در سال ۱۹۲۸ از پدر و مادری روس در پاریس به دنیا آمد. ۱۰ سال اول زندگی خود را در میلان (ایتالیا) گذراند و دوباره به پاریس بازگشت. در سال ۱۹۳۹ در پی مهاجرت والدین‌اش به آمریکا رفت و در سال ۱۹۴۷ تبعه‌ی امریکا شد. او در لوس‌آنجلس عکاسی خواند و قبل از این‌که در نیویورک به تحصیل در رشته‌ی فیلم سازی مشغول شود به عنوان دستیار عکاس در ارتش آمریکا کار کرد.

در سال۱۹۵۰ با رابرت کاپا (Robert Capa) و ادوارد استایکن (Edvard Steichen)ملاقات کرد. او همچنین همرا روی استرایکر (Roy Stryker) در پروژه‌ی عکاسی‌ای به‌نام Standard Oil شرکت کرد.

همچنین الیوت ارویت برای چند مجله از جمله Life و Collier به صورت آزاد عکاسی می‌کرد و بعضی از عکس‌هایش در نمایشگاه بزرگ استایکن با عنوان The family of man به نمایش در آمد.

الیوت ارویت در سال ۱۹۵۳ به دعوت رابرت کاپا همکاری خود را با گروه مگنوم (Magnum) شروع کرد و گزارش هایی تصویری از اروپا وامریکا برای این آژانس تهیه کرد تا این که در سال ۱۹۶۸ برای سه دوره نماینده‌ی مگنوم در نیویورک شد.

چند سال بعد از آن تعدادی از عکاسان مگنوم چند کار تجاری و تبلیغاتی انجام دادند که سبب شد ارویت استعدادش را در زمینه فیلمسازی نشان دهد. او دهه‌ی ۷۰ را به تولید و ساخت تعدادی فیلم بلند، مستند و آگهی تجاری گذراند. از فیلم‌های او می‌توان به مستندهای Beauty Knows No Pain -۱۹۷۱ و Red, White And Blue Grass -۱۹۷۳ اشاره کرد.

ارویت استعداد درخشانی در شکار صحنه‌های جذاب دارد و شوخ‌طبعی‌اش را می‌توان دراغلب عکس‌هایش دید. از وی تعدادی کتاب منتشر شده که از آن میان می‌توان به مجموعه‌ای از عکسهایش از سگها و همچنین عکسهایی که در ساحل گرفته اشاره کرد.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77834

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ایزیس Izis

● ایزیس ۱۹۱۱-۱۹۸۰(Izis)

ایزیس در سال ۱۹۱۱ در کشور کوچک لیتوانی واقع در شمال اروپا به دنیا آمد. نام کامل او (Israel Bidermanas) بود که بعد اً آنرا به Izis خلاصه نمود. در نخستین سالهای زندگی اش بود که به نقاشی علاقه مند شد.در سیزده سالگی مدرسه زبان عبری را ترک نمود و شاگرد یک عکاس شد. او یک بار آموزش دید و بعد سه سال با سرگردانی در چند کشور عکاسی کرد. وقتی به پاریس رسید جذب این شهر هنرمندان امپرسیونیست (۱۹۳۱) شد، بدون پول، بدون پاسپورت و بدون هیچگونه مدرکی و بدون اینکه حتی یک کلمه بتواند فراسوی صحبت کند.

پس از چند هفته زندگی خیابانی، موفق شد شغلی در یک استدیو عکاسی بدست آورد. پس از مدتی توانست خودش استدیو عکاسی باز کند. ایزیس در عکاسی حرفه ای پرتره موفقیت خوبی بدست آورد. با پولی که بدست می آورد می توانست مخارج خود را بپردازد و وقت اضافی خود را در بازدید از گالری ها ی هنری بگذراند.

موقع حمله آلمانهای نازی فرار کرد و در نزدیکی شهر لموگز واقع در جنوب مرکزی فرانسه پنهان شد. متأسفانه با خشونت تمام دستگیر شد. وقتی که توانست در مناطق آزاد شده ، رهبر مقاومت را ملاقات کند از او خواست که اگر ممکن است از آنها عکاسی کند. آنها موافقت کردند ولی وقتی او رفت و وسایل عکاسی خودش را آورد دید در این مدت آنها لباسهای مرتب و تمیز پوشیده و سرو صورت را هم شسته و اصلاح نموده اند. ایزیس فهمید که در این صورت او فقط می تواند پرتره های معمولی از یک جنگ دروغین بگیرد. لذا آنها را متقاعد نمود تا بگونه ای باشند که قبلاً آنها را دیده بود، استوره های از جان گذشته در لباسهای چرکین ، و تازه نفس از پیکار و مبارزه.

عکسهایی را که او گرفت حس پر شوری را در لموگز نشان میداد. وقتی به پاریس برگشت ،او به براسایی عکاس معروف شبهای دراماتیک پاریس معرفی شد. ایزیس مورد تشویق براسایی و دیگر هنرمنادن قرار گرفت. پس از چند ماه او به اندازه ی کافی عکس داشت تا اولین نمایشگاه واقعی و مستقل خود را در سال ۱۹۴۶ بر پا کند.اگر چه این نمایشگها او را معروف ساخت ولی برای او پولی بدست نیاورد. بنابراین فهمید که باید کارهایش را منتشر کند تا پولی بدست آورد. از سال ۱۹۵۰ کارهای او مرتباً در مجله ی هفتگی پاریس متچ منتشر شد و سپس در اولین کتاب او بنام پاریس افسون شده به چاپ رسید.

برای مجله پاریس متچ او از هنرمندان و نویسندگان بسیاری عکاسی نمود و با بسیاری از آنها نیز دوست شد. ایزیس بخصوص به مارک چگال نقاش معروف بسیار نزدیک شد و آنها ساعتهای زیادی را در پاریس و اطراف آن با یکدیگر قدم زده و صحبت می کردند. او همچنین با شاعر معروف فرانسوی ژاک پریورت دوست شد و اغلب آنها در اطاف شهر با هم قدم می زدند. این دوستی عمیق موجب شد که پریورت متن چند کتاب تصویری ایزیس را بنویسد.

ایزیس هم خیال پرداز بزرگی بود و هم سرگردان، و هر دوی این هر دوی این ویژگی ها را هم در خیابان داشت و هم در فکرش. او باورداشت که عکسها ساده به نظر برسند، اما در حقیقت پر از نقش محیط و اتمسفر فضا باشند و یک «واقعیت گرایی شاعرانه» در عکسای بظاهر معمولی ، نمود داشته باشد. دید او لطیف و مهربان و گرم بود، بدون اینکه فقط بر پایه ی احساسات باشد.ایزیس عشاق؛ بچه ها هنگام بازی ، سیرکها و هر چیزی که شامل طراوت و تازگی و بشاش بودن باشد را عکاسی می کرد.

ایزیس دوست نداشت پاریس را ترک کند. اما دو تا استثنا بوجود آمد که کتابهایش را در محل دیگری منتشر کند. عکسهای او از اسرائیل در زمان بازدیدش در سالهای ۱۹۵۲ تا ۵۴ انعکاسب از خوش بینی مردمی است که یک کشور جدیدی را می سازند. همچنین چند بار به لندن آمد تا برای چند کتابش عکاسی کند. در نتیجه توانست در اول ده ی پنجاه یک کتاب هنری که متنش را ژاک پریورت نوشته بود، منتشر کند. عکسهای او در این کتاب شامل فضای مه آلود لندن و خلق و خوی مردم آنجا بود. یکی از معروفترین آنها عکس مردی است که در یکی از خیابانهای فقیر نشین لندن ، کاملاً در یک شادی ساده ی دمیدن برای ایجاد حباب های صابون غرق شده است.

عکسهای او نشان می دهد که سوژه ها بسیار با او احساس راحتی داشتند.او عکسها را به گونه ای گرفته است که مثل یک ماشین زمان در یک لحظه بیننده را ده ها سال و هزاران کیلومتر در زمان به محلی که عکس برداری انجام شده است ، منتقل می کند و همان احساس شیرین بازیهای کودکانه یا لذت خوش لحظه های عاشق بودن را با تمام وجود حس می کند. این هنرمندان بزرگ همیشه زنده و مایه ی افتخار و سر بلندی دنیای هنرند.

http://vista.ir/?view=article&id=302435

vista.ir
Online Classified Service

معرفی JR عکاس نامرئی

● JR عکاس نامرئی

JR یک عکاس است. هویتش را هرجایی فاش نمی کند و تقریبا به صورتی نیمه مخفی فعالیت می کند. او عکس هایش را به صورت پوستر های بزرگ چاپ می کند و از سال ۲۰۰۱ در خیابان های شهرهای جهان آثارش را به نمایش می گذارد.

در سال ۲۰۰۶ موفقیت پروژه ۲۸ میلیمتری، عکس های او را به روی جلد نشریات معتبر جهانی آورد.

او در سال ۲۰۰۶ آثارش را بر هر دو طرف دیوار حائل بین فلسطین و اسرائیل به نمایش درآورد و این سری از کارهایش را «رو در رو» نامید. مصاحبه مجله NYarts با JR درباره او و آثارش را می خوانیم.

من ۲۵ ساله و مالک بزرگترین گالری هنری جهان هستم. من آزادانه در خیابان های جهان نمایشگاه برگزار می کنم و توجه مردمی که اهل موزه رفتن نیستند را جلب می کنم. کارهای من هنر و زندگی را در هم می آمیزد و از تعهد، زیبائی، آزادی، هویت و محدودیت ها سخن می گویند.

پس از اینکه در سال ۲۰۰۰ به صورت کاملا اتفاقی یک دوربین در مترو پاریس پیدا کردم، تور اروپایی نمایش هنر خیابانی خود را آغاز کردم و به خیل افرادی پیوستم گه از طریق دیوارهای شهر پیام خود را به مردم منتقل می کنند. پس از آن من سعی کردم بر محدودیت های عمودی غلبه کنم. به

دره ها و کنار ساختمان های بلند پاریس می رفتم و مردم و تصاویر را از محلات فقیر نشین و پشت بام های پایتخت نگاه می کردم.

مدتی بعد، من «تصویر یک نسل» را ارائه کردم. پرتره هایی از انسان هایی با عادات نامتعارف از طبقه متوسط حومه شرقی پاریس.

عکس ها از فاصله ای بسیار نزدیک به سوژه، به وسیله یک لنز ۲۸ میلیمتری گرفته و در اندازه ای بسیار بزرگ نمایش داده شدند. عکس ها را سیاه و سفید گرفتم تا هنگام نمایش بر دیوارهای شهر، از هجوم تبلیغات در امان و از آنها قابل تمایز باشد.

این پروژه نامتعارف، پس از مدتی به رسمیت شناخته شد به طوری که شهرداری پاریس و موزه عکاسی این شهر ساختمان های خود را در اختیار عکس های من قرار دادند.

در مارس ۲۰۰۷، به همراه مارکو، «رو در رو» را اجرا کردم. بزرگترین نمایشگاه نامتعارف را در هشت شهر بزرگ اسرائیلی و فلسطینی اجرا کردم. همینطور بر هر دو طرف دیوار حائل (به بلندی ۷ متر و عرض ۵۱ متر) عکس هایم را به نمایش گذاردم. ما عکسهای بزرگ اسرائیلی ها و فلسطینی ها را در کنار هم به نمایش در آوردیم.

به ما می گفتند هیچ کس حاضر نمی شود که عکس هایش را برروی دیواری به این بزرگی نمایش دهید و می گفتند که پلیس فلسطین، ارتش اسرائیل و نیروهای بنیادگرای اسلامی در مقابل ما خواهند ایستاد؛ اما این اتفاق نیفتاد. ما ۱۵۰۰۰ فوت مربع (تقریبا ۴۶۰۰ متر مربع) از دیوار را پر از پرتره هایی از اسرائیلی ها و فلسطینی ها کردیم و هیچ مشکل خاصی برای ما پیش نیامد.

در طول این برنامه، ما نشان دادیم که می توانیم محدودیت ها را از بین ببریم به شرطی که کمی ریسک کنیم و به عنوان هنرمند در کنار یکدیگر جمع شویم.

با یک لنز ۲۸ میلیمتری، افرادی که جلوی دوربین ژست می گیرند، تصاویر غول پیکر، من برخی از قوانین پایه هنر را تغییر دادم. هنگام نمایش عکس ها عکاس غایب است و از ارائه هرگونه تفسیری خودداری می کند و میدان را برای تفکر بیننده و برداشت شخصی او خالی می کند.

از افراد خواسته نمی شود که لبخند بزنند، بلکه به آنان گفته می شود که در مقابل دوربین هر ژستی که دوست دارند بگیرند. آنها سوژه نیستند، هنرپیشه اند.

پرتره ها در مکان هایی نمایش داده می شوند که مخاطب را به فکر بیاندازند. غافل گیر کردن مخاطب نباید تنها از طریق مسائل شگفت انگیز انجام گیرد، بلکه باید حقایق روزمره زندگی را طوری نمایش داد که مخاطب شوکه شود.

در این صورت این مساله می تواند برای او تولید سوال کند و مخاطب را وادار می کند که یک بار دیگر درباره کلیشه های رفتاری و تعصب های فرهنگی بیندیشد و به فکر رهایی از آنها باشد. تولید سوال. این چیزی است که من به دنبال آن هستم.

منبع : دو هفته نامه فریاد

http://vista.ir/?view=article&id=266644

vista.ir
Online Classified Service

معرفی پل استرند

پل استرند(Paul Starnd)،(تولد ۱۸۹۰- وفات ۱۹۷۶)، عکاسی را در دهه ۱۹۱۰ در نیویورك آغاز کرد. اوائل دهه ۲۰ او در عکاسی و همچنین نقاشی به شهرت رسید. در سال ۱۹۲۶ از نیومکزیکو دیدن کرد و سه تابستان متوالی که اولین آنها سال ۱۹۳۰ بود به آنجا بازگشت و از دوستان و آشنایان هنرمندش پرتره گرفت. میان هنرمندان و نویسندگان نیومکزیکو بود که اعتقاد استرند به ارزش انسان گرایانه چهره نگاری شکل گرفت.

پس از آن استرند به مکزیك سفر کرد، جائی که مناظر، معماری، هنر محلی و مردم موضوع عکاسی وی شدند. او در سال ۱۹۳۴ برای دولت مکزیك فیلمی درباره ی ماهیگیرها ساخت. ۱۳ سال قبل از آن هم با چارلز شیلر در ساخت فیلمی به نام مانهاتا (Manhatta) که تحقیقی بود درمورد آسمانخراشهای شهری همکاری داشت. با بازگشت به نیویورك در اواخر سال ۱۹۳۴ استرند زندگی خود را وقف تاتر و فیلم سازی کرد.

در سال ۱۹۴۳ او عکاسی را از سر گرفت و کار خود را روی مردم و محیط نیوانگلند (در شمال شرقی امریکا) متمرکز کرد. در اوایل دهه ۱۹۵۰ استرند به اروپا نقل مکان کرد. شش هفته را در کانون کشاورزی لازارا (Luzzara) در شمال ایتالیا سپری کرد و از آنجا به جزایر شمال غربی اسکاتلند رفت. در دهه ۶۰ او به شمال و غرب افریقا سفر کرده و در آنجا نیز به عکاسی پرداخت.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77832

vista.ir
Online Classified Service

معرفی پل السون ؛ فتوامپرسیونیسم در هنر عکاسی دیجیتال

درنگاه اول، برخی از مردم تصور می‌کنند که تصاویر پل السون کاملا نقاشی‌های آبرنگ هستند؛ آثار هنرمندی که سالهایی را به عنوان دانشجوی دوره امپرسیونیسم فرانسوی گذرانده است. اما این نکته نیمی از حقیقت است. السون زمانی در پاریس به تحصیل هنر مشغول بود و تحسین عمیق اساتیدش را برانگیخت، اما کار هنری ویژه او عملا با عکس شروع می‌شود،شیوه تصویرسازی منحصربه فردی که او آن را فتو

امپرسیونیسم می‌نامد.

این شیوه شامل تهیه یك تصویر به روش عکاسی یا نقاشی آبرنگ، اسکن تصویر و انتقال آن به کامپیوتر، ایجاد اصلاحات و تغییرات در آن و سپس تهیه یك نسخه چاپی از آن است. پس از آن مجددا روی نسخه چاپی نقاشی کرده و از آن عکس می‌گیرد تا سرانجام نسخه چاپی نهایی را بعد از دیجیتالی کردن از آن به دست آورد و این عملیات می‌تواند پیش از حصول تصویر نهایی چندین بار تکرار شود.

از آنجا که تصویر نهایی یك فایل دیجیتال است، پل السون می‌تواند خودش تصویر را مطابق با آخرین فناوری‌های دیجیتال چاپ کند. از دید او، این امکان که بتوان تمام بخش‌های تصویر را از ابتدا تا انتها ساخت و کنترل نمود، یکی از ارزنده‌ترین جنبه‌های فناوری دیجیتال است. و به همین دلیل او اغلب آن را در پردازش‌های خلاق خود دخیل می‌سازد. السون درباره آثارش می‌گوید: " بیشتر عکس‌های من از اسلایدهای ۳۵ میلیمتری شروع می‌شوند." علاوه بر این بسیاری از آنها در خلال سالهایی که او به عنوان عکاس تبلیغات مشغول به کار بوده، گرفته شده‌اند.

پل السون که در منهتن متولد و بزرگ شده. در طول دوران تحصیل در کالج و قبل از اینکه در سال ۱۹۶۷ به عنوان دانشجوی فلسفه از کالج آنتیاك در یلواسپرینگز واقع در اوهایو فارغ‌التحصیل شود، یك سال در پاریس به عنوان دانشجوی هنر تحصیل کرد و در آنجا بود که به درك کاملی از هنر متمایزی که به آن می‌پردازد رسید.

پس از فارغ‌التحصیلی از آنتیاك، مسیر هنر و فلسفه به خدمت در ارتش به عنوان افسر راهنمای کشتی ختم شد ، پنج سال بعد، پس از دو سفر به ویتنام از خدمت در ارتش مرخص شد و در سال ۱۹۷۵ کار خود را به عنوان عکاس در نیویورك آغاز کرد. وی در حدود سال ۱۹۹۸ وارد حیطه عکاسی هنری شد. تا قبل از آن اکثرا کارهای سفارشی انجام می‌داد، اما از آن زمان به بعد حال و هوای پروژه‌هایش تغییر کرد.

او به عنوان کسی که به مدت ۲۰ سال در زمینه معماری، سفر و مواد غذایی عکاسی کرده است، سفرهای ماموریتی گسترده‌ای به سفارش هتل‌های زنجیره‌ای خطوط هوایی و نشریات توریستی و تغذیه داشته است. او توانست در اواخر سال ۱۹۸۰ جایزه عکاسی تبلیغاتی صنعتی معادل اسکار(اندی اواردAndy Award) را به خاطر تبلیغات کارخانه سیباگایگی به دست آورد. پس از آن به دلیل آن چه او پایین آمدن سطح تشخیص کیفی در مشتریان می‌داند ، پروژه‌های سفارشی تبلیغاتی‌اش کاهش یافت.

وی درباره احتیاطات اولیه‌اش درباره درگیر شدن با عکاسی دیجیتال می‌گوید:

" بسیاری از جلوه‌هایی که با فتوشاپ ایجاد می‌شوند به نظر من زشت و بدنما بودند" با این حال زمانی که یك سیستم کامپیوترگران‌قیمت مکینتاش به عنوان هدیه از برادرش دریافت کرد، به گفته خودش وادار شد تا فتوشاپ، چاپ و تمامی فرایند دیجیتال را یاد بگیرد. تعلیمات قبلی او به عنوان افسر راهنمای کشتی نیز به او اعتماد به نفس و غلبه بر مشکلات آموخته بود. بنابراین السون در زمینه کامپیوتر کاملا خودآموخته است، حتی در زمینه تعمیرات آن.

- پل السون و نخستین گام‌ها در فروش آثار هنری

السون حتی پیش از آن که درگیر عکاسی صنعتی تبلیغاتی شود. در ابتدا به عکسبرداری در سفرها علاقه‌مند شد و در سال ۱۹۷۵ آثارش را در کتابفروشی "برنتانو" در خیابان پنجم نیویورك در معرض فروش گذاشت و این نخستین اقدام وی در فروش آثار هنری بود. برنتانو به سرعت همه کارهای او را فروخت و از او خواست که برای شعب دیگر فروشگاه نیز چاپ‌های مجددی تهیه کند. وقتی که او برای سفارش چاپ مجدد به لابراتوارهای تجاری می‌رفت، مغایرت‌های زیادی در چاپ‌های بعدی می‌دید. در سال ۱۹۹۸ که وی تصمیم گرفت بار دیگر عکاسی هنری را دنبال کند، می‌خواست این‌بارکنترل کاملی روی مراحل تولید کارش داشته باشد.

امروزه السون می‌تواند تصاویری در ابعاد ۶۰*۴۰ تهیه کند که با آنچه روی مونیتورش می‌بیند کاملا هماهنگ است. او اکنون کنترل کاملی روی تصاویر خروجی دیجیتال دارد و به گفته خودش، بسیار راضی‌تر از روزهایی است که مجبور بود وابسته به لابراتوارهای چاپ عکس باشد.

- ابزارهای هنرمند

او غالبا از نرم‌افزار پینتر(Painter) استفاده می‌کند که برنامه نرم‌افزاری طراحی شده برای تکثیر و به کارگرفتن تجربه‌ی قلم‌مو روی بوم برای

هنرمندانی است که به شیوه سنتی نقاشی می‌کنند. این برنامه در عین حال فایل تصویری را به عنوان نقطه شروعی در خلق همزمانی‌های دیجیتال بین قلم‌موی سنتی، جوهر و نقاشی روی بوم‌های سفید، می‌پذیرد. السون معتقد است که کیفیت کار با منحنی‌ها در این برنامه حتی از فتوشاپ بالاتر است و از فتوشاپ برای اصلاح رنگ و یا کاهش رنگ همراه با یك پالت رنگ بسیار دقیق و ظریف استفاده می‌کند.

وی اشاره می‌کند که در ایامی که عکاسی تبلیغات می‌کرد، از رنگهای تیره‌تری استفاده می‌کرد، اما در یکی از تصاویرش (از مجموعه سفرهایی با قرمز) برخی از رنگ‌ها را از تصویر اصلی برداشت تا به یك نمای مه‌آلود و تار برسد. اکنون فتوشاپ جای خود را در تصاویر وی باز کرده و یك نمونه خوب از این مورد میدان تایمز است که مونتاژی از دیدگاه‌های مختلف در پروژه نیویورك‌سیتی است.

السون ابتدا صحنه را روی فیلم اسلاید عکاسی می‌کند و سپس آن را پس از کمی تغییر در فتوشاپ یا پینتر روی کاغذ آبرنگ در ابعاد ۳۰*۲۰ چاپ می‌کند.

پس از آن آبرنگ یا رنگ آکریلیك را مستقیما روی عکس چاپ شده به کار می‌گیرد. بعد، مجددا از آن عکس می‌گیرد و آن را به وسیله اسکنر مجددا به فضای کامپیوتر برمی‌گرداند. او اغلب با فایل‌های ۲۲-۱۸ مگابایت و ۳۰۰ دی‌پی‌آی کار می‌کند که چاپ‌های ۲۵*۲۰ برایش فراهم شود. خودش می‌گوید با مختصری تغییر در رزولوشن، حتی تا ۴۰*۳۰ هم می‌تواند چاپ کند. گاهی ساعت‌ها و ساعت‌ها کار فیلتراسیون، تصحیح لبه‌ها، جلوه‌های ویژه و اصلاح شفافیت به طول می‌انجامد. در مراحل پایانی دوباره از اصلاحات نرم‌افزاری استفاده می‌کند و سرانجام کار هنری نهایی را روی کاغذ آرشیوی آبرنگ اجرا می‌کند.

السون معمولا سه بدنه دوربین ۱۳۵ به همراه دارد که یکی از آنها دارای مخزن فیلم پولاروید است. او هوادار فیلم‌های کداك و فوجی است و کامپیوتر او با یك چاپگر کامل می‌شود. وی در مورد دوربین‌های دیجیتال می‌گوید که در آینده یکی از آنها را خواهد خرید، هرچند دوست دارد اصلاحات را از طریق یك نرم‌افزار جانبی ببیند و کنترل کند. اما به دنبال کار با دوربین دیجیتال نیز هست، زیرا احساس می‌کند که در سفرها کار با آنها بسیار راحت‌تر است و نیز به خاطر پتانسیل آسیب‌پذیری فیلمها، سیستم دیجیتال ارجحیت دارد. او معتقد است شیوه استفاده از نرم‌افزار و سخت‌افزارهای جانبی از فناوری سنسورهای پیشرفته عقب نمانده ، فقط کمی کندتر و دست و پا گیرتر است.

- شهرت جهانی

السون اوایل نمی‌دانست که آثار هنری را چگونه بفروشد. همسرش پیشنهاد کرد که آثارش را در آرت‌اکسپوی نیویورك به نمایش بگذارد.هنگامی که بینندگان از آثارش با عبارت "چه آبرنگ‌های زیبایی" تعبیر می‌کردند، او فرایند کارش را توضیح می‌داد و برخی از مردم که به سختی می‌توانستند با فناوری دیجیتال کنار بیایند، راهشان را می‌کشیدند و می‌رفتند!

امروزه، تعدادی از گالری‌ها و مجموعه‌دارها از سبك زیبا و منحصر به فرد او تحت عنوان" فتوامپرسیونیسم" به عنوان هنر استقبال می‌کنند. تعدادی از آثارش توسط " گرافیك د فرانس" به صورت پوستر منتشر شده‌اند و سه گالری در استرالیا آثار او را می‌فروشند.

در پاییز سال ۲۰۰۰ یك نمایشگاه انفرادی در تایپه داشت و ۱۲ اثر از وی نیز در ابعاد ۴۰*۳۰ به مدت یك سال در کافه‌ای در محله سوهو در نیویورك به نمایش گذاشته شدند. در نیمه دسامبر ۲۰۰۱ نمایشگاه انفرادی دیگری در گالری برلکس برپا کرد. در سال ۲۰۰۲ بار دیگر به همان کافه محله سوهو بازگشت و از ماه مارس تا سپتامبر نمایشگاه انفرادی دیگری از تصاویر جدیدش در آنجا به نمایش گذاشت.

همچنین نمایشگاه دیگری در همان سال به مناسبت روز یادبود قربانیان جنگ برگزار کرد. پس از آن توسط هیات داوران" دیجیتال فاین‌آرت" در گالری نکسوس در نیویورك به فینالیست ملقب شد. آثار وی در مناطق دوردست نیز علائقی را به خود جلب کرده است. در ماه اوت ۲۰۰۲ دعوت‌نامه‌ای رسمی از سوی وزارت فرهنگ چین دریافت کرد تا ضمن نمایش آثارش در پکن، درباره هنرش سخنرانی کند و این دعوت او را بسیار خشنود ساخت. در سال ۲۰۰۵ نیز مجددا برای چهارسفر در طول هریك از فصل‌ها به یلوپلاتوی چین دعوت شده و از آنجا که خارجی‌ها ندرتا به این ناحیه سفر می‌کنند، پل اولین سفیدپوستی بوده که در بسیاری از روستاهای این ناحیه قدم گذاشته و از آنها مستندنگاری کرده است و این تجربیات همواره ماندگار خواهد بود.قرار است پل السون به عنوان مهمان رییس بزرگ‌ترین انجمن عکاسی چین، در تدوین کتابی که پیش از المپیك ۲۰۰۸

منتشر خواهد شد، با وی همکاری داشته باشد.

ابتکارات او در خارج از چارچوب انتخابی دنیای عکاسی نیز نادیده گرفته نشده است: سردبیران پاپیولار فتوگرافی (Popular Photography) به شدت تحت تاثیر تکنیك‌های خلاقانه، نحوه اجرا و کیفیت تصویری کارهای او قرار گرفتند و این موضوع به صورت مقاله‌ای مفصل در تابستان سال ۲۰۰۱ منتشر شد. همچنین در اکتبر ۲۰۰۱ با توجه به تبحر او در رویکرد زیبایی‌شناسانه، سردبیران مجله دیجیتال ایمیجینگ (Digital Imaging) یکی از تصاویر وی را با عنوان مانسون (موسم باران) جهت تقدیر و تجلیل از هنرمندان نوپای دیجیتال انتخاب و چاپ کردند. در یك مقاله چهار صفحه‌ای نیز در مجله پترسنز سال ۲۰۰۵ برای او اعتبار بیشتری در مجله گریت آوت‌پوت (Great Output) به همراه آورد. در شماره ماه مه، یکی از گزارش‌های تصویری او از چین، به عنوان عکس روی جلد انتخاب شد و داخل مجله نیز در یك مقاله چهارصفحه‌ای مفصلا درباره هنر وی سخن گفته شد. آثار او همچنین موضوع یك گزارش دوصفحه‌ای در شماره ژوئن ۲۰۰۵ مجله استودیو فتوگرافی اند دیزاین (Studio Photography & Design) قرار گرفت. وی دو سال

پیاپی (۲۰۰۴ و ۲۰۰۵) در روز یادبود قربانیان جنگ در نیویورك در نمایشگاه هنر در فضای باز میدان واشنگتن در گرینویچ‌ویلیج حضور داشت و برنده جایزه چشم‌انداز (Landscape Award) شناخته شد.

پس از آن از طرف یك مجله هنری در مصاحبه‌ای متفاوت از پل السون خواسته شد تا درباره آنچه که او به عنوان منبع الهام ابداعات قابل توجه خود می‌شناسد، توضیح دهد و او گفت:

"بسیاری از به یاد ماندنی‌ترین لحظات زندگی ما از گذراترین نمونه‌های آن نشات گرفته است – یك سفر خاطرات سایه‌روشن، یك گالری از تصاویر و صداهایی که با احساسات ما در آن لحظه مرتبط است. من خوشبختم که گفته می‌شود قادرم با تصاویرم این لحظات را مرتبط سازم و این ارتباط برای من ارزش بسیار زیادی دارد." و البته با توجه به فهرست رو به افزایش تحسین‌کنندگان وی این اتصال حقیقتا باارزش است.

به نظر پل السون، قابلیت او برای خلق و کنترل تمام مراحل یك تصویر از ابتدا تا انتها، یکی از ارزشمندترین جنبه‌های فناوری دیجیتال است. او نمونه‌ای بزرگ از کسی است که کارش را بازآفرینی کرده و در این راه موفق بوده است.

- حرفهای پل السون درباره سفرها و آثارش:

زمستان سال ۲۰۰۱، دوازده تا از آثار من در ابعاد ۶۰*۴۰ در کافه‌ای در محله سوهوی نیویورك روی دیوار رفت. یك گروه از مقامات عالی‌رتبه از وزارت فرهنگ چین که بی‌خبر در محله گردش می‌کردند، برای ناهار درکافه توقف کردند و نتیجه این شد که چند ماه بعد یك دعوت رسمی برای سفر و گردش در چین و سخنرانی و نمایش آثارم در پکن دریافت کردم.

چین سرزمینی پهناور با چشم‌اندازهایی بی‌کران و عاری از دخالت انسانی است. ده‌ها هزار مایل مربع در ناحیه‌ای که یك گام بلند به عقب و به سمت عصری است که کمتر آمریکایی می‌تواند آن را درك کند. از اوج و فرود شن‌های صحرای سینگ‌یانگ که بی‌وقفه در طول جاده باستانی ابریشم و در صحراهای شمال غربی حضور دارند، تا علفزارهای داخلی مغولستان که با ریتم مقطع بادهای سیبری همراه‌اند؛ از قله‌های تبت و تندبادهای بی‌امان زمستانی در دشت‌های منچوری تا سواحل شرجی و مالاریازده چین جنوبی.

- تکنیك‌ها

مجموعه سفرهایی با قرمز در ونیز شروع شد. هرچند آن موقع نمی‌دانستم تبدیل به یك مجموعه خواهد شد. یك روز قایقرانی را زیر پل دیدم که تلاش می‌کرد خود را از رگبار سیل‌آسا نجات دهد و مردم روی پل نیز از هر دو طرف هجوم می‌بردند تا سرپناهی بجویند. از طرح تاق مانند پل خوشم آمد و نیز از قایقران که می خواست از هجوم باران به داخل قایق جلوگیری کند.

منتظر شدم تا ببینم اقبال چه برایم فراهم می‌کند. شکستی در ابرها به وجود آمد و باران کمی کند شد. چند بارقه نور ساختمان صورتی پس‌زمینه را روشن کرد. سرانجام خدایان عکاسی دست به کار شده بودند، اما هنوز از زئوس خبری نبود! به انتظار ادامه دادم، اما بدبختانه همچنان که شدت باران کم و زیاد می‌شد، مسیر پل هم شلوغ‌تر می‌شد. منتظر یك حرکت منحصر به فرد و باشکوه بودم. زنی با چتر سیاه عبور می‌کرد. اما

این صحنه به نظر زیادی محزون و غمزده می‌آمد، با بارانی که می‌بارید، آسمانی که از رعد و برق روشن می‌شد و دیوارهای تیره‌ای که به پل منتهی می‌شد. باز هم لازم بود که فتوشاپ وارد عمل شود.

از میان همه ترکیب‌هایی که می‌شد فراهم کرد، بیش از همه عکس با چتر قرمز را دوست داشتم. به همین منظور با فیلترهای مختلفی کار کردم و از جلوه‌های نرم‌افزاری کمك گرفتم و بازنمایی‌های جورواجور دیجیتال و چندین ساعت بعد سفرهایی با قرمز شکل گرفت.

دفعه بعد، وقتی که عکس سفرهایی با قرمز، پل سنترال پارك را می‌گرفتم، به چیزی با یك نقطه از رنگ نیاز داشتم. مدتی چندین شات را که می‌توانستند تصاویر خوبی باشند تجسم کردم، به شرط آن که طبیعت با من یاری می‌کرد که کولاك برف را در عکس‌هایم داشته باشم.

به نظر می‌رسید که مناظر شهری پوشیده در هاله‌ای از سفیدی ممتد چرخان، می‌تواند پسزمینه کاملی برای عکسی از حالت تنهایی باشد. خوشبختانه طبیعت با من یاری کرد و با یکی از آن طوفان‌های نادر در نیویورك‌سیتی مواجه شدم، درحالی که تمام شب تا صبح برف می‌بارید. من در نیوجرسی زندگی می‌کنم، بنابراین ساعت ۵ صبح بیدار شدم تا به اتوبوسی که مرا به میدان تایمز می‌برد، برسم. حدود ۲ مایل به سمت جنوب رفتم تا به سنترال‌پارك برسم، یعنی جایی که عکس را گرفتم.

خوشبختانه همسرم به تمام شیفتگی‌های من میدان می‌داد و مهربانانه پذیرفت که نقش رنگ قرمز را بازی کند. ما درست موقع طلوع آفتاب به پارك رسیدیم و یك ساعتی تمام پارك انگار فقط مال ما بود. آن وقت صبح کمتر روح شجاعی پیدا می‌شد که در آن سرمای سوزان به پارك آمده باشد. بنابراین پس از گرفتن عکس‌های موردنظر، به کمك فتوشاپ، برف‌های دست‌نخورده را به صورت لگدکوب شده و دارای ردپاها نشان دادم. تصویر پل یکی از عکس‌های متعدد بود که آن روز در پارك گرفتم. دوتای دیگر توسط " گرافیك د فرانس" خریداری شد تا به صورت پوستر منتشر شود و مقاله‌ای هم درباره مجموعه سفرهایی با قرمز در مجله پاپیولار فتوگرافی به چاپ رسید.

همسرم نقش خیره‌کننده‌اش به عنوان قرمز را ادامه داد. چنانچه قبلا کشف کرده بودم، تصاویری که بیش از همه دوست داشتم، آنهایی بودند که از نظر مفهومی کامل بودند و به این ترتیب نیاز به تمرکز بیشتری در کار فتوشاپ روی آنها بود. در این عکس یك لایه مه اضافی روی نواحی اصلی عکس اضافه کردم و از منوی لولز برای تغییر تنالیته درختان استفاده کردم و کمترین جلوه‌ها را اعمال کردم. این تکنیکی است که آدم را درگیر می‌کند، اما دریافتم که مهمترین نکته میانه‌روی در استفاده از این تغییرات در عکس است.

برای من مهمترین جزء و یگانه عنصر، نظریه‌ای است که هر عکس با خود همراه دارد. غالبا، حتی این مناظر طبیعی خاطره‌انگیز هم نیاز به یك نقطه‌نظر دارند، چیزی که ارتباط ایجاد کند، ذهن بیننده را لمس کند و یا او را به سمت تصویر بکشاند. این عنصری ضروری برای هر عکس موفق است. در غیر این صورت عکس فقط ثبت موقتی یك لحظه غیرقابل تشخیص و فاقد زندگی است.

در پایان می‌خواهم به نقش ایده در هنر اشاره کنم. زمانی که غرق در یادگیری فتوشاپ بودم و به طرز محسوسی درگیر آن شده بودم، اهمیت زیادی برای توانایی‌های فرضی کامپیوتر و نرم‌افزارهایش قائل می‌شدم تا اینکه دریافتم که می‌توانم به سادگی ایده‌های خودم را به کامپیوتر داده و با مقدار منصفانه‌ای صداقت، همان را از چاپگر تحویل بگیرم.

دریافتم که درست مثل هر تلاش هنرمندانه دیگری، این ایده من است که بیشتر به حساب می‌آید. دوستان، عکاسان و آنهایی که عکس‌های مرا خریده‌اند، وادارم کردند که تدریس کنم یا حداقل یك کلاس داشته باشم، هرچند من معتقد نبودم که به قدر کافی معلومات داشته باشم که به دیگران انتقال دهم. اما حقیقت قضیه این است که مهم نیست چقدر زمان مصرف کنید و به چه شیوه‌ای بیان کنید، آنچه به ویزور و مونیتور منتقل می‌شود، آن چیزی است که فقط برای چند لحظه قلب شما و چشم ذهن‌تان را به حرکت درآورده است. این دوربین، کامپیوتر و یا نرم‌افزار نیست که تصویر را می‌سازد. همانطور که کاغذ، قلم و یا ماشین تحریر نیستند که یك قصه به یا دماندنی را می‌نویسند. مهم نیست چقدر از ابزار استفاده می‌کنید. کافی است بدانید که بدون ایده، کار تبدیل به یك تفاله خواهد شد.

منبع : کارگاه

http://vista.ir/?view=article&id=248474

معرفی تامس دیمند

تامس دیمند، در سال ۱۹۶۴ در مونیخ به دنیا آمد. وی تا سال ۱۹۹۲ تحصیلاتش را در دانشگاه‌های آلمان گذراند و در سال ۱۹۹۴ از کالج گلداسمیت لندن فارغ التحصیل شد. غالب تحصیلاتش بر پایه‌ی مجسمه‌سازی بود.

وی تمرین عکاسی‌اش را در خدمت عکاسی از مجسمه‌هایش قرار داد، که ماکت‌هایی کاغذی و مقوایی از محیط اطرافش بودند و در ابعاد واقعی ساخته می‌شدند.

عکس‌های او ابتدا در حکم شناسنامه‌ی یك اثر تجسمی بودند. اما اندك‌اندك بدل به اثری مستقل شدند. اتاق کاردیمند، درهم و برهمی از کاغذها، مقواها و آخرین ماکت‌های ساخته شده است. تکه کاغذهایی که بر روی زمین پوشیده در لایه‌های ضخیم خاك مانند یك لاشه رها شده‌اند. بخشی از دیوار را اشکال و اتودها کاملاً پوشانده است؛ و در میان این منظره‌ی فراموش شده، دوربین فانوسی دیمند روی سه پایه‌ی خود ایستاده است. او در این کارگاه از تکنیك‌های تصویری‌ای استفاده می‌کند که پیش‌تر در پاپ آرت استفاده می‌شد و یا هنوز هم در تبلیغات به کار می‌رود.

تامس دیمند، تصاویری از جهان واقعی که در جایگاه خود چندان هم انتزاعی نیستند را از درون فرم‌های سه‌بعدی بیرون می‌آورد و با بازآفرینی آن‌ها، به آن‌چه می‌خواهد نزدیکشان می‌سازد. خود در این باره می‌گوید: «کاغذ را انتخاب کردم چون در دسترس بود و من می‌توانم از تجربیات شما در القا آن‌چه می‌خواهم بگویم، استفاده کنم.

درباره‌ی فرم‌هایی از این دست باید بگویم، من نمی‌خواهم مجسمه‌سازی را به شکل سنتی دنبال کنم. اشکالی که تنها فضا اشغال می‌کنند.»

دیمند جایی برای نگهداری مجسمه‌های بزرگ خود نداشت، به همین دلیل آن‌ها را پس از ساختن یا بازیافت می‌کرد و یا دور می‌انداخت. «من همیشه آن‌ها را در ذهنم محفوظ نگاه می‌دارم و اگر ضروری باشد، دوباره می‌سازمشان.»

در مجموع وجود این فرم‌ها نیاز او را به عکاسی دوچندان کرد. اما عکس‌های اولیه‌ی او کاملاً ناامیدکننده بودند. «دو راه برای حل این مشکل وجود داشت؛ راه‌حل اول این‌که یاد بگیرم که چطور درست عکاسی کنم. خُب، لازم بود که بروم به «آکادمی هنر دوسلدورف» (Kunst aKademia of Dvsseldorf) و از استادان آن بپرسم: چطور باید از یك دوربین استفاده کنم تا بتوانم یك عکس خوب بگیرم؟ و آن‌ها تنها پاسخ می‌دادند: پیش از آن باید یك عکاس بشوی! باید به یك مدرسه‌ی عکاسی بروی و سه سال آموزش ببینی و بعد، ما همه‌چیز را به تو یاد خواهیم داد. خُب تصور کردم که درست می‌گویند. اما راه‌حل دوم این بود که تغییراتی در مجسمه‌ها ایجاد کنم تا در عکس مانند منظره‌ی واقعی دیده شوند.»

دیمند از آن پس دو جور مجسمه می‌ساخت؛ یکی به صورت درست و کامل و دیگری به صورت دستکاری شده و با پرسپکتیو تا تصویر آن پس از ثبت با لنز ۳۵ mm توهمی از واقعیت ایجاد کند. هرچند که بعدها با یافتن مهارت‌های عکاسی این تغییرات به مراتب تعدیل شد.

در نگاه اول هرکدام از آثار دیمند نمایش بخشی از زندگی بشری‌اند که تنها در قالب تصویر برش خورده‌اند. اما چشم که می‌چرخد، به جزئیات که دقت می‌کنیم، اجزا را بررسی می‌کنیم. اتفاق خاصی می‌افتد، شکاف‌ها، لبه‌ها، گوشه‌ها و بسیاری از جزئیات به ما خبر می دهند که حقیقتی در

کار نیست. بلکه این فقط جهان کاغذی دیمند است. روزگاری افلاطون هنر را چون تقلیدِ تقلید است، خار می‌شمرد. حال اگر می‌توانست در زمان حال با آثاردیمند مواجه شود، چه برخوردی با آن‌ها می‌کرد؟!

اما آیا او جهان‌اش را موبه‌مو از روی واقعیت اطرافش می‌سازد. دیمند می‌گوید: «هر جزئی مهم است. من معمولاً به یك موزه‌ی شخصی مراجعه می‌کنم. من همواره فهرستی از ارجاعات را در ذهنم دارم. چیزی از قبیل مسیر و خط ورود نور به پارکینگ یا ارجاع به یك نقاشی از ماگریت؛ یا منظره‌ای از عمق و پرسپکتیو در اتاق کارم.»

او به هیچ عنوان حکم آینه‌ای را ندارد که تنها آنچه می‌بیند را دو برابر کند. بلکه جهان باز ساخته‌اش یادمانی از درون اوست که از آنچه در گذشته و حال دیده، انتزاع شده است. حضور قاطع هنرمند مانند شیشه‌ای رنگی میان ما و واقعیت بیرون حکم پنجره‌ای را بازی می‌کند که گرچه تصویری از جهان بیرون را به ما نشان می‌دهد اما در این انتقال، تصرفی خود خواسته انجام شده است.

«مردم اغلب از من می‌پرسند که این درباره‌ی چیست. آن‌ها همواره نیاز به یك کلید برای درك تصویر دارند. جستجوی سرچشمه‌های یك اثر [...] ما را به سال‌های مهمی می‌برد، ۱۹۸۹، دورانی که ما همه‌چیز را در ذهن داشتیم. حتی از لحاظ رقمی نیز به تاریخ نزدیك بودیم. شما همواره می‌توانید، بررسی کنید، سعی کنید تا دریابید که قضیه از چه قرار است؟ مشکل این است که مردم مایل‌اند به کارهای من مانند بازآفرینی‌های سبك مادام توسو نگاه کنند. چیزی که مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد، یك جهان واسطه است. من آن‌را در مناظر پهناور، گستره‌های معنوی با شعرهای افتضاح شان، شهرهای ابر ستاره‌ها و باتلاق جنایت می‌بینم. همه‌ی ما با این تصاویر احساس همبستگی می‌کنیم. به‌خصوص از زمانی که برخی از آن‌ها اساطیر معاصر را می‌سازند. یك «میتولوژی تازه.»

تصاویر دیمند، بررسی‌هایی بازسازی شده از اساطیر دوران ما هستند. پس از آن‌که در دهه‌های ۷۰- ۱۹۶۰ هنرمندان پاپ آرت با تأکید بر محصولات تکنولوژیك زندگی قرن بیستمی آن‌ها را به اسطوره تبدیل کردند طرز تلقی تازه‌ای نسبت به این ابزار رایج گشت. اما اغلب نگاه هنرمندان متوجه کمپانی‌های سازنده اشیاء بود تا نفس شی: چرا که این نام‌ها بودند که اساطیر معاصر را شکل می‌دادند.

حال تصور کنید آگهی بازرگانی‌ای را از تلویزیون تماشا می‌کنید که شما را ترغیب به خرید یك یخچال می‌کند. بدون آن‌که نامی بر آن حك شده باشد. و یا از زبان گوینده شنیده شود. این تصور در ابتدا بیشتر به یك طنز تلویزیونی شبیه است تا آگهی بازرگانی. اما چنین ایده‌ای بخشی از آثار دیمند را شکل می‌دهد.

وی هر روز و هر روز ابعاد مختلف این تجربه را به ما نشان می‌دهد و آن‌ها را به زبانی ساده و قابل فهم ترجمه می‌سازد. ترجمانی کاغذی در ابعادی اسطوره‌ای.

تامس دیمند، نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش را در سال ۱۹۹۲ در گالری تانیت مونیخ، برگزار نمود و از آن روز تاکنون ۹ نمایشگاه انفرادی برپا کرده که آخرین آن‌ها به دوسالانه‌ی سائوپائولو (۲۰۰۴) باز می‌گردد.

هرچند که آثار تجسمی دیمند کمتر از کارگاهش خارج می‌شود اما وی به همان اندازه که در حوزه‌ی عکاسی نام آوراست در زمینه‌ی مجسمه‌سازی نیز نامی برای خود بدست آورده. وکمتر می‌توان میان این دو اولویت قائل شد. چرا که حیات هر یك به دیگری وابسته است. او اکنون در برلین و لندن زندگی می‌کند و سال‌های پر بار دیگری را می‌توان در آینده‌ی حرفه‌ای‌اش پیش‌بینی نمود.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=241420

vista.ir
Online Classified Service

معرفی تامس دیمند

از اولین باری که « توماس دمند» تمام توجه عمومی را به سوی خود جلب نمود یك دهه می‌گذرد. جایگاه خاص وی به عنوان یك هنرمند به وجود آورد که ما را به سؤالاتی درباره واقعیتی که ما را به تماشا وامی‌دارد دعوت می‌کند -در عکس‌های وی در زندگی روزمره این هنرمند وا می‌دارد.

دمند هم‌اکنون فرایند آفرینش هنری را با تصاویری که از رسانه‌های عمومی جمع‌آوری نموده، تجلیل می‌کند، که اغلب شامل دیوارها یا فضاهایی است که به خاطر مسائل سیاسی یا تاریخی زیر و زبر شده‌اند مانند: آشپزخانه‌ای در مکان مخفیگاه صدام حسین Tikrit, Iraq .

او به عنوان یك مجسمه‌ساز، نسخه‌ی عینی از تصاویر انتخابی را با استفاده از کاغذ رنگی و مقوا می‌سازد اما او آثارش را از هرگونه جزئیاتی که فرم‌های منابع یك متن مشخص را به وجود آورند. برهنه می‌سازد. به عنوان مثال آشپزخانه صدام حسین می‌توانست برای هر کس دیگری باشد.گام بعدی عکاسی از دورنمای صحنه است (و نهایتاً نابود سازی ساختمان بندی آن.)

تصاویر نهایی که او خلق می‌کند تاثیر شگرفی بر بیننده دارد. در اولین نگاه آثارش عکس‌های ثبت شده از مکان‌های آشنا و واقعی به نظر می‌رسند. این درك بیننده است که آن‌ها را به یك اثر کاملاً هنری تبدیل می‌کند. که بی‌شك تأثیری کاملاً روانشناسانه در کار دمند برجای می‌گذارد.

در سال ۲۰۰۵ او مفتخر به کسب نشان اولین عکاس دارنده یك نمایش سولو در MOMA فضایی وسیع و جدید در منهتن بود.

● Art Info: توماس، هر کس که نمایشگاه قبلی‌ات را در Moma در تابستان گذشته دیده باشد و سپس آخرین نمایشگاه‌ات در Serpentin گالری ببیند. از تمایز آن‌ها شگفت‌زده خواهد شد. برای مثال، نمایشگاه Moma به شکلی برگزار شد که کاملاً واقعی به نظر می‌رسید، تو فضای نمایشگاه‌ات را در Serpentin با کاغذ دیواری‌هایی پوشانده بودی که خود طراحی کرده بودی، چرا در این دو نمایشگاه تا این حد متفاوت عمل کردی؟

▪ دمند: به ندرت من در نمایشگاهایم کارهایی را با فضای معماری واقعی انجام می‌دادم. برای من ترکیب‌بندی تنها مسئله مهم نیست که من می‌سازم، در واقع مهم مکانی است که عکس از آنجا می‌آید و مسئله‌ایست که در ادامه عکس‌هایی که من گرفته‌ام ایفای نقش کرده و تأثیری می‌گذارد.

بنابراین برای من یك نقطه حیاتی از آنچه که انجام می‌دهم، در ارتباط با هماهنگی و شباهت با فضای نمایشگاه عمل می‌کند اما برای نمایشگاه Moma هیچ نقطه عطفی در ارتباط با معماری نمایشگاه وجود نداشت زیرا هیچ کس معماری آن را مشاهده نکرده بود. و من اولین فردی بودم که این فضا را به نمایش گذاشتم و بر همین اساس ناچار نبودم چیزی متفاوت را ارایه دهم.

من درSerpentine می‌خواستم میزان ارزش زمینه را بالا ببرم و آن را مورد تأیید قرار داده و برجسته سازم بنابراین آنچه که مهم بود در واقع کل فضا

بود. این یك فضای داخلی در اولین مکان بود و من می‌خواستم این حس این‌که زمانی این مکان پاویون چای بوده است و بر آن تأکید نمایم. و آسان‌ترین راه حل در نظرم استفاده از کاغذ دیواری بود.

بنابراین در ابتدا روی کاغذ دیواری کار کردم، وقتی شما در انگلیس کار کنید مجبور نیستید تا درباره کاغذ دیواری‌ها زیاد فکر کنید البته اگر ویلیام موریس را بشناسید و با روشی که او کاغذ دیواری می‌ساخت آشنا باشید که همان روش چاپ قدیمی است البته هنوز هستند کسانی که هم چنان از این روش استفاده می‌کنند، من نمونه‌ای را که برگرفته از یکی از عکس‌هایم بود طراحی نمودم. و هنگامی شما در طول نمایشگاه قدم می‌زنید متوجه می‌شوید که این در واقع یك دکوراسیون نیست و یك پیش زمینه است.

● Art info: تفاوت دیگر بین این دو نمایشگاه این است که در Moma تأکید بر روی عکس‌های معروف تو از فضاهای داخلی وجود دارد، حال آن‌که در نمایشگاه Serpentine تو از عکس‌هایی استفاده نمودی که طبیعی بودند و صحنه هایی طبیعی را نشان می دادند که برای بسیاری از بینندگان جدید بودند. برای مثال در آن‌جا یك عکس قابل توجه از غار Grotto وجود داشت که بی‌شك ساخت آن بسیار مشکل بوده است.

▪ Demand: برای پروژه Grotto، من با شماری از عقاید و تفکرات شروع به کار کردم. اولین فکر عکس های دیجیتال بود که من آزادانه روی آن کار کردم. شما متوجه شده‌اید که من در بخش عکس‌برداری در پروژه هایم چندان نگران نیستم. آنچه که در پشت دوربین برای من اتفاق می‌افتد بسیار جذاب است.

مهمترین نکته در رابطه با دوربین‌های دیجیتال این است که شما به آسانی قادرید با آن‌ها کار کنید بسیار آسان تر از ابزارهای دیگر عکاسی - و به آسانی عکس‌ها را دریافت می‌نمایید. اما، من آن را یك سر آغاز الهام‌بخش نیافتم. زیرا هنر برای من امری نیست که از طریق آن بتوانم زندگی خود را آسان‌تر کنم. هنر برایم آن چیزی است که زندگی را جذاب‌تر می‌سازد و ارتباط ایده‌های با چگونگی به وجود آوردن معنا برای من است.

بنابراین اگر من از روش دیجیتال استفاده کنم تنها به این دلیل است که به طریق دیجیتال می‌توانم آنچه مورد نظرم است به دست آورم و نمی‌توانم از طریق دستی نمی‌توانم این نتیجه دست یابم.

(artinfo)بنابراین برای شما،فرآیند آفرینش هنری و ساختن عکس بیشتر جذاب است یا شکل؟ اگر من کاری را شروع کنم و یك نفر بگوید که «اوه، این سخت است» من به این فکر می‌کنم که، اگر این کار سخت است پس جذاب خواهد بود، بعد نفر بعدی بگوید که «من نمی‌دانم که آیا تو می‌توانی این کار را انجام دهی یا نه» سپس این ایده برای من جذاب‌تر می‌گردد و سپس فردی بگوید که «من حتی فکر نمی‌کنم که نرم‌افزاری برای انجام این کار وجود داشته باشد» و بعد من فکر می‌کنم که «این بسیار جذاب خواهد بود!»

من متوجه شده‌ام که باید دو مرحله دیجیتال و عکاسی را از هم جدا نمایم تا این که از چیزی به طور دیجیتال عکاسی کنم. من باید از روش دیجیتال استفاده کنم و سپس از آن عکس بگیرم.

فکر بعدی من این بود که امری پیچیده در کاری وجود دارد که تنها از طریق دیجیتال می‌تواند انجام بگیرد. سپس متوجه شدم که جذابیت آن به دلیل پیچیدگی آن است. و آن مرا به ایده‌ی جذب توریست می‌کشاند زیرا هنگامی که شما به عکسی از آن نگاه می‌کنید اولین فکری که به ذهن شما خطور می‌کند این است که «وای» این بسیار پیچیده است. بنابراین عکس به تنهایی می‌تواند یك عامل جذب کننده باشد.و جذابیت در یك عکس می‌تواند مجموعه‌ی ایده‌هایی باشد که من با آن‌ها کار کنم.

بدین ترتیب من به فکر پروژه Grtto افتادم و سپس نیمی از سال را صرف آموختن جنبه‌های تکنیکی نمودم (آنچه که می‌بایست) انجام می‌دادم و تصورات خود را در فضای سه بعدی مجازی کامپیوتر طراحی نمودم.

● Art info : لطفاً راجع به مقیاس ساختاری که بر این اثر باید می‌ساختید. صحبت کنید.

▪ بعد از آن که همه چیز را در کامپیوتر طراحی نمودم، متوجه شدم که وزن این ساختار حدوداً ۳۶ تن است و شامل ۹۰۰۰۰۰ شکل است و از لحاظ تدارکاتی شما باید مقدار زیادی مقوا پیدا کنید و همچنین شما ملزم به ساختن چارچوبی هستید که توان نگه‌داشتن این وزن را داشته باشد.

این چیزی بود که در ابتدای شروع این کار مورد توجه من نبود و من باید اعتراف کنم که مدت زیادی به طول انجامید که این اندیشه در ذهن من

شکل گرفت.

● Art info: عکسی دیگری در نمایشگاه Serpentine با عنوان Clearing بود که به نظر می‌رسید در جنگل گرفته شده است. و به نظر من رسید که کاری که شما انجام داده‌اید کاملاً برگرفته از واقعیتی است که به طور معقول تقلید شده است.

▪ Demand: مسئله آن چیزی ایست که در رابطه با تمام این کارها وجود دارد. این لحظه در clearing زمانی است که شما نیاز ندارید به کسی توضیح دهید. ممکن است به دلیل آن باشد که تمام این‌ها در جنگل اتفاق افتاده و آن را به خاطرمان می‌آورد و یا ممکن است به دلیل آن باشد که آن‌ها کلیشه آن زمان را می‌شناسند و تصویر به طور جهانی قابل درك است. من نباید به رمانتی سیستم و یا هر چیز مانند آن ارجاع نمایم.

● Art info: در فیلم شما به نام «تونل» مانند جاده‌ای است که به طرف تونل پیش می‌رود. و این بازنمایی از همان زیرگذری است که پرنسس دیانا در پاریس در آنجا کشته شد. ولی اثر شما این احساس را در ما به وجود می‌آورد که گویی علاقه‌مندیم در آن تونل رانندگی کنیم.

▪ Demand: بله، همه ما تصویر آن تونل را دیده‌ایم و این بسیار مشکل است که بین چیزی که ما در واقعیت دیده‌ایم و چیزیکه در عکس ها وجود دارد تمایز قایل شویم.

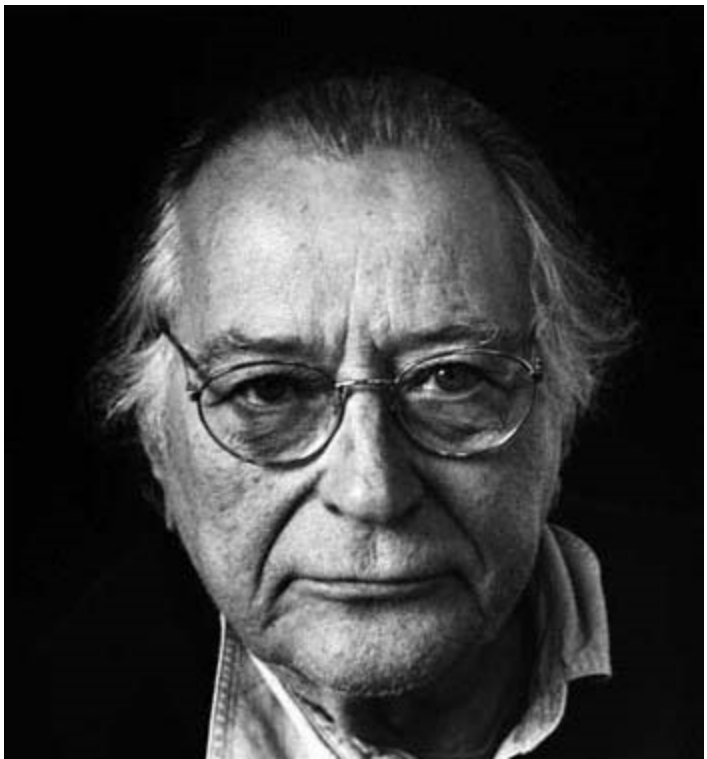
به هر حال همه ما، قطعاً حسی نزدیك و صمیمیت نسبت به یکدیگر داریم. و دلیلی برای انتقاد از آن وجود ندارد این همان حسی است که ما همیشه با آن زندگی می کنیم برای این‌که قادر به برقراری با یکدیگر باشیم به آن تکیه می‌کنیم.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=241422

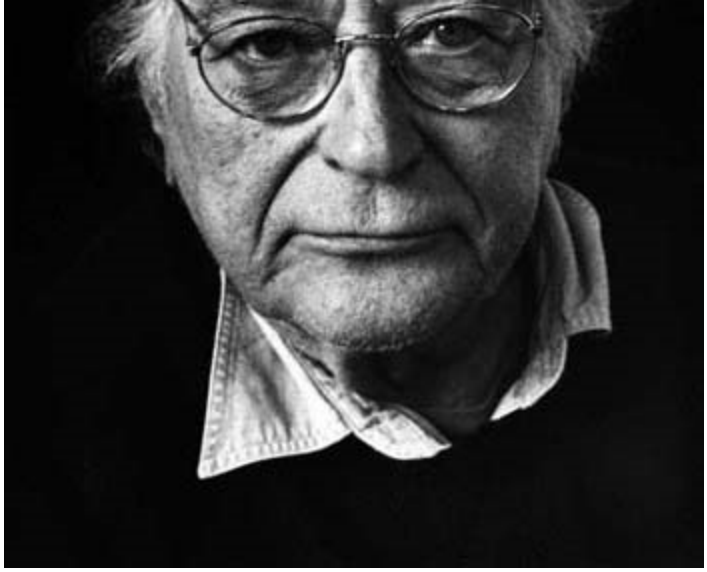
vista.ir
Online Classified Service

معرفی جان سارکوفسکی؛ مدیر مقتدر عکس موزه هنر مدرن



جان سارکوفسکی، نویسنده و عکاس، ۱۸ دسامبر ۱۹۲۵ در شهر اشلند ایالت ویسکانسین به دنیا آمد. او در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱ مدیر عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک بود. سال ۱۹۶۳ با جیل انسون ازدواج کرد. حاصل ازدواج او دو دختر و یک پسر است. وی در ۷ ژوئیه ۲۰۰۷ -۱۶ تیر ۱۳۸۶- درگذشت.

شاید گفتن این که "او به تنهایی چهره عکاسی را در دهه ۶۰ تغییر داد" اغراق باشد، ولی با این حال اثر او بر نسلی از عکاسان و منتقدان که مشتاق شکستن الگوهای سنتی بودند، بسیار عمیق بود. در مقام متصدی عکس در موزه هنر مدرن نیویورک از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱، دانشی نو را درباره عکاسی بنا



نهاد که صورتی جدید از عکاسی را در امریکا و اروپا تثبیت کرد. سارکوفسکی قهرمان‌هایی را از ضدقهرمان‌ها ساخت و بر نگاهی جدید به عکس‌ها پافشاری کرد و در همان حال، او تشکیلاتی مربوط به عکاسی بنا نهاد که از نظر دیدگاه بسیار سخت‌گیر و استوار بود و این چیزی بود که او از گذشته در فکر آن بود.

اما این چیزی نبود که جلوی موفقیت های او را بگیرد. او عقاید محکم بسیاری از برترین عکاسان دوران ما را به ارمغان آورد و به نسلی از عکاسان آموخت که از منظری خارج از آموزش های آکادمیک به عکس نگاه کنند.

جان سارکوفسکی کار خود را با عکاسی شروع کرد. بعد از فارغ التحصیلی از دانشگاه ویسکانسین در سال ۱۹۴۸ در رشته تاریخ هنر، در مرکز هنر واکر به عنوان عکاس موزه مشغول کار شد. ولی او مصمم بود که مسیر خلاقانه خویش را انتخاب کند. شروع کارش با نمایشگاهی از پرتره‌های خودش در مرکز واکر در سال ۱۹۴۹ بود. سارکوفسکی از یک سرمایه گذارخواست تا او را در انجام پروژه‌های عکاسی بلند پروازانه اش یاری کند.

در سال ۱۹۵۶او نتایج اولین مشارکت خود را با گوگنهایم منتشر کرد که ایده این طرح از لوئیس سولیوان بود. این پروژه، نمایش سیمای شهر مینه‌سوتا در سال ۱۹۵۸ بود.

تفکرات سارکوفسکی در مورد عکاسی از طریق مطالبی که در امریکا در اواخر دهه ۴۰ و ۵۰ منتشر می شد شکل گرفت.

او در مصاحبه‌اش با کی کنی گفت:

بیشترین چیزی که توجه من را جلب کرده، از مجله های Camera Annual و Coronet می آید، که نقاشی های سنتی پرتره ، قایق های درون مه و غیره بود. فکر می کنم چند ماه یا یک سال بعد بود که یک استاد دانشگاه تاریخ هنر به اسم جان فابیان کینیتز به من گفت با هم یک کتاب بخریم و نام آن را روی یک کاغذ نوشت. من از روی وظیفه شناسی کتاب را خریدم. به نظر می‌رسید که کتاب در مورد عکاسان امریکایی باشد که نویسنده‌اش واکر ایوانز بود.

آن کتاب من را با جنبه رازآمیز عکاسی آشنا کرد و از زمانی که ۴ دلار برای آن پرداخت کردم، احساس وظیفه می‌کنم که هر از گاهی به آن کتاب مراجعه کنم.

سارکوفسکی در مصاحبه ای با مارک دوردن در سال ۲۰۰۶ گفت:

نیوهال،استایکن و من آدم‌های متفاوتی بودیم، با استعدادها، محدودیت‌ها، گذشته‌ها و مشکلات مختلف. ما یک شغل را در زمان‌های بسیار متفاوت حفظ کردیم. در واقع شغل‌هایی یکسان نبودند. با این وجود من فکر می کنم که همه ما عقاید اساسی مشترکی درباره وظایف یک متصدی عکس در موزه داشتیم. من مطمئن هستم که همه ما احساس می‌کردیم که این شغل ماست که سعی کنیم بفهمیم چه چیزی در عکاسی گذشته و حال، خوب و حیاتی است.

با این که ما اشخاص متفاوتی بودیم ولی مطمئنا ما خودمان را به عنوان متصدی و معلم می ستاییم، نه به عنوان شخصی که فقط به آمار بازدیدکنندگان اهمیت می‌دهد.

با اینکه ایالات متحده فاصله زیادی از لحاظ تفکر عکاسی با انگلستان دهه ۶۰ داشت، ولی آموزش و نمایشگاه‌های عکاسی هنوز در سطح ابتدایی قرار داشتند. نیوهال در زمینه تاریخ نگاری عکاسی متون اثرگذاری را تالیف کرده بود و عکاسانی مثل هانری کارتیه - برسون، رابرت فرانک شروع کردند به نوشتن عقایدشان در عکاسی، به طوری که از شیوه آنان به عنوان مدیومهایی مستقل و خلاق نام برده می‌شود. عکاسانی هم مثل پل استرند و ادوارد وستون و انسل آدامز به عنوان خالقان فیگورهای رمانتیک شناخته می‌شدند.

به این ترتیب جان سارکوفسکی از یک عکاس به یک موزه‌دار تبدیل شد تا نسل جدیدی از عکاس‌هایی را کشف کند و پرورش دهد که تخیلات و آرامش رمانتیک وستون وآدامز را داشته باشند.

سارکوفسکی اصرار داشت که شکل نوینی از عکاسی می‌تواند مبدا جدیدی را برای تاریخ امریکا رقم بزند. وینوگراند و فریدلندر و آربوس به وسیله سارکوفسکی یک گروه تشکیل دادند و نمایشگاهNew Documents را در موزه هنر مدرن در سال ۱۹۶۷ برگزار کردند، طوری که سال‌ها بعد یک منتقد این حرکت را ستودنی خواند.

این عکاسان با کارشان مردم را به دوری از نژادپرستی دعوت کردند. آن‌ها با نشر آثارشان در نمایشگاه‌ها، مرز میان سفید و خاکستری و سیاه را نشان دادند. آن‌ها به رهبری ادوارد وستون و انسل آدامز ، نماهای نزدیک بسیاری را گرفتند تا واقعیت جامعه امریکایی را نشان دهند.

اما این تنها موفقیت یک گروه جوان از عکاسان نبود که سعی داشتند با استفاده از شهرت سارکوفسکی، عکاسی آن زمان را متحول کنند. در سال ۱۹۴۸، سارکوفسکی کتابی از جان کوونهاون را مطالعه کرد که این کتاب، حاوی اکتشافاتی از هنرهای بومی و مردمی بود. او می گفت:

این کتاب برای من بسیار مهم است. به دلیل اینکه نشان می‌دهد هرچند موضوعات رسمی و محلی موقتا از هم جدا هستند، ولی بتدریج در یکدیگر نفوذ کرده و با هم ادغام می‌شوند. منظورم این است که این دو با این که ظاهرا بسیار متفاوت‌اند ولی به وسیله نسخه‌برداری از هم نمی‌توانند با هم ادغام شوند بلکه این اصول است که آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند.

سارکوفسکی به احتمال قریب به یقین اولین شخصی نبوده است که به اهمیت هنرهای بومی و محلی اشاره کرده، ولی اینکه او مهمترین اثر را بر این نوع هنر داشته است انکار ناپذیر است. یک منتقد اذعان داشته است که در نمایشگاه سال ۱۹۶۶ به نام چشم عکاس بدون شک اثر کارتیه برسون که در آن کودکان مشغول بازی بودند یک شاهکار است.

سارکوفسکی از تعدادی از عکاسان به دلیل متفاوت بودن کارشان یا جاذبه و بی‌طرفی، یا علاقه بی‌حد به عکاسی و تیزهوشی و عمق نگاهشان و خطرات در کمین آن‌ها استقبال کرده بود. شاید شخصی بگوید من به آن‌ها به دلیل اینکه هنرمند هستند علاقه‌مندم.

نمایشگاه‌های موزه هنر مدرن زیر نظر سارکوفسکی این گونه عکاسان را به استادانی قابل، تبدیل کرد. از آثاری که سارکوفسکی در موزه به نمایش آن‌ها اهتمام ورزید می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

بحران اقتصادی، دوروتیا لانگ، ۱۹۶۶/ بنیانگذار مگنوم، هانری کارتیه برسون، ۱۹۶۸/ براسای (عکاس پاریس، نصف جهان)، ۱۹۶۸/ واکر ایوانز، ۱۹۷۱/ رنگپرداز نو، ویلیام اگلستون، ۱۹۷۶/ اوژن آتژه، ۱۹۸۱/ و ایروینگ پن عکاس مد، ۱۹۸۴

نمایشگاه بیل برانت که سهم عمده ای در پیشرفت و ترغیب عکاسان بریتانیایی داشت، نخستین بار در موزه هنرهای مدرن و به کوشش سارکوفسکی در معرض دید عموم قرار داده شد. کتاب سارکوفسکی راجع به نگاهی به عکس‌ها شامل ۱۰۰ عکس با بررسی است که تقریبا هر علاقه مند به عکاسی در بریتانیا یک بار آن را خوانده است (این کتاب با ترجمه فرشید آذرنگ به فارسی منتشر شده است).

آوازه قدرت و مهارت سارکوفسکی، کسی که برای مدت سه دهه از برترین‌ها در زمان خود بود، به بسیاری از شهرها کشیده شد. دیدگاه‌های سارکوفسکی یک سر آغاز جدید در نیمه دهه ۸۰ بود و نظر او درباره موج جدید عکاسانی که در نیویورک به پا می‌خواستند کاملا مورد قبول بود و بسیاری از منتقدان هم نظرات او را تایید می‌کنند.

با وجود استعدادهای بسیار و اعتبار و شهرت غیرقابل انکار، سارکوفسکی نقاط ضعفی هم داشت. او همیشه بیشتر به عکس توجه می‌کرد تا به عکاس. او هیچگاه نظرات و دیدگاه‌های بنیادی مخالف زیر دستانش را تحمل نمی‌کرد که این مورد اصلا در نظام مدیریتی نوین جایی ندارد. و او برخی از زمینه‌های کاری را رد می‌کرد که بسیاری از عکاسان دوست دارند هدف حرفه‌ای‌شان را روی آن متمرکز کنند. احساساتی بودن و درون گرایی و نفی آن با رفتار نیز مثال نمایانی از ایرادات اوست.

ولی سزاوار نیسست که بگوییم بدون جان سارکوفسکی، نوزایی عکاسی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ عملی می‌شد. علاقه او به عکاسی، دیگران را بر آن داشت که راجع به مدیومی صحبت کنند که به عکاسی، زبان و روح و تاریخ جدیدی بخشید و تاریخ خشک هنر را بر چید. "یک نفر تنها، موفق

نمی‌شود" این چیزی بود که او در یک مصاحبه در آمریکا گفته است.

او پس از بازنشستگی از موزه در سال۱۹۹۱، با برپایی نمایشگاه هایی در سان فرانسیسکو، به حرفه عکاسی بازگشت. تا پایان زندگی، عقاید او درباره عکاسی همچنان ثابت ماند. او همچنین بر نظر خویش که در نمایشگاه آیینه‌ها و پنجره‌ها به پال شملتسر بیان کرده بود استوار بود و نظر بنیادی او این بود:

"لوازم اساسی یک عکاس به خودی خود زیبا نیستند و اصلا شبیه چیز های قیمتی هم نیستند. شما نباید به شی نگاه کنید بلکه باید به درون آن نگاه کنید. این یک پنجره است و هرچیزی که پشت آن دیده نمی شود، باید در ذهن منظم چیده شود، حتی اگر هوای خالی هم باشد!"

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=280017

vista.ir
Online Classified Service

معرفی جف وال

جف وال عکاسی که در دهه‌های ۱۹۸۰و ۱۹۹۰ تأثیر بسزایی در اندیشه‌ی عکاسانه معاصر گذاشت در سال ۱۹۴۶ در بریتیش کلمبیای ونکوور در کشور کانادا زاده شد .وی تحصیلاتش را تا سال ۱۹۷۰ در دانشگاه بریتیش کلمبیا ادامه داد و سپس در رشته تاریخ هنر فارغ التحصیل شد.

جف وال یك داستان‌سراست. او داستانهایی درباره‌ی مردمان عصر ما می‌گوید که شهری و یا غیرشهری‌اند و تصاویری از زندگی روزمره یا غیرمعقول آنها پیش می‌نهد. در عمل آنچه وال در آثارش سعی در بسط آن دارد، ملغمه‌ای از ساختار تاریخی تجربه و اجتماع روز است. مردمانی که وال به تصویر می‌کشد گاه در جایگاه یك بازیگرند و گاه تنها یك مدل و در مقام یك فیگور.

«فیگورها و مکان‌ها» از مشهورترین مجموعه‌های جف وال است. مجموعه‌ای متنوع که به صورت گونه‌ای «تصویرگری روایی» از سال ۱۹۷۸ به مدت سه سال شکل گرفته بود. عکسهای این مجموعه که در قطع بزرگ، به صورت ترانسپارانت و بر روی جعبهٔ نور ارائه شده‌اند، تجربه‌ای خاص در برخورد با موضوع و سوژه‌ی عکاسی هستند.

وال در این تجربه فیگورها را در مقام موتیف‌های تجسمی استفاده نمود و نه

تنها آنها را به عنوان يك وجود فيزيكی از انسان نمايش داد، بلكه شخصيتی فراتر از آنچه معمولاً يك مدل دارد را نيز به اين نمود تازه تزريق كرد. او در اين مجموعه مفهوم مكان را در امكانات مختلفش ارائه می‌دهد. از طبيعت تا خانواده و اجتماع. و اين دو- فيگورها و مكانها - را در كنار هم به عنوان عناصری در روند توليد يك خاطره به كار می‌برد. عناصر روزمره و زنده در دستگاهی كه مبنايش را بر اقتباس بنا نهاده كه ظهور هر كدام از آنها به ديگری بستگی دارد. خاطرات تاريخی در آثار جف وال جايی ندارند. وی تصاويری از خاطرات كه به صورت تكه تكه در ذهن وجود دارند را بازآوری و آنها را جز به جز به زمان حال آورده و بازسازی می‌كند.

در اين شيوه با آمدن گذشته به آينده و اقتباس از زمان حال تصوير بر زمان و مكان غلبه می‌نمايد. تصوير او از جهان زادهٔ عكسهايی‌هايی هستند كه در بی زمانی بسرمی‌برند.

جف وال چه در زندگی هنرمندانه‌اش و چه به عنوان يك تئوريسين، نسبت‌های عميقی با فلسفه دارد و از ميان فيلسوفان، بيشترين تأثيرات را از فيلسوف آلمانی- يهودی والتر بنيامين (۱۹۴۰-۱۸۹۲) بيشترين تأثير را پذيرفته است. والتر بنيامين ميان تجربهٔ بی‌واسطهٔ روزمره (Erlebuis) و تجربهٔ اصيل يا فلسفی (Erfahrung) تفاوت قائل است. هدف حقيقی آثار بنيامين بدل كردن تجربهٔ روزمره به تجربهٔ حقيقی است. يافتن وجهه‌ای خاص در بطن روزمرگی‌ها. يافتن «تاريخ» در بطن امور صرفاً تاريخی، به منظور بازيافت نيروهای سركوب شدهٔ گذشته برای بنا كردن آينده‌ای بهتر.

آنچه وال در بازآفرينی‌هايش سعی در بيان و تحقق آن دارد نيز چيزی از همين دست است. بنيامين در رابطه با ناپديداری «مرگ» راوی در زمانهٔ ما چنين می‌گويد :«هرچند كه نام راوی برای ما آشنا است و هرچند كه حضوری همه‌جانبه دارد، اما اين حضور به صورت نيروی ملموس خود را نشان نمی‌دهد. او چيزهايی كه از ما دورند و يا از ما فاصله می‌گيرند را به پيش می‌آورد.»

جف وال نيز به وضوح، بر اين عدم حضور«آگاهی سنتی»، واقف است و آگاه از نيازی كه ما در به روز كردن خاطره‌هايمان احساس می‌كنيم. او بخشی از خودآگاه را تصوير می‌كند تا در ناخودآگاه جای بگيرد. زمانی كه وال يك پروژه‌ی عكاسی را آغاز می‌كند، ايده‌ای ثابت و يا مفهومی خاص را پی نمی‌گيرد و در عوض تكيه‌اش را بر دريافت مستقيم از خاطرات پراكنده می‌گذارد و برای تصاوير خاص، روزمره و يا زيبايی‌شناسانه موضوع تصوير را به حافظهٔ بلند و يا كوتاه‌مدت خود ارجاع می‌دهد.

مكان‌ها، تصاوير و فيگورهای موجود در آثار وال می‌توانند برداشتی از خاطره و ياحتی خاطره‌ای از اثری در تاريخ هنر باشند.

وال در برخورد با موضوعی خارجی، چون فيلسوفان پرسه‌زن در آتن دوران باستان رفتار می‌كند. به بيان ديگر درست مانند كسی كه شهودی مستقيم از برخوردش با زندگی شهری و مدنيت كسب می‌نمايد(چه در ارتباطش با مردم و چه با قرار گرفتن در معماری شهری).

تمام اين ارجاعات، تجربه‌هايی را به صورت تكه تكه در ذهن او- در زمان حال- شكل می‌دهند. جف وال خود در اين باره می‌گويد: مثل چيزی كه در پس ذهن شماست، وشما نمی‌دانيد كه پيش از اين آنجا وجود داشته ،اما بلافاصله كه با آن در تجربه‌ی مستقيم مواجه می‌شويد ، آن را می‌شناسيد.

فراتر از بستری كه انديشه‌ی وال را شكل می‌داد، در شيوه‌ی اجرا در رسيدن به پردازش صحنه و مونتاژ تصاوير، وی خود را تحت تاثير جريان سينما می‌داند.

« به طور كلی اغلب مشكلات عكاسی در فيلمبرداری نيز موجود است. اما سينما با پذيرش عناصر نمايشی ونيز پذيرش اينكه عناصر موجود در وجه ديداری عكاسی می‌توانند با مهارت های نمايشی بيااميزند، محدوديت‌های هنر عكاسی را شكست... از همان دست كه من با آن

محدودیت‌ها به جدال پرداختم . این فضای تازه که به ناگاه به روی من گشوده شد، بسیار شبیه به نوع خاصی از نقاشی بود که در آن ، گزارش وقایع و تخیل با هم می‌آمیزند».

« سینما نخستین مبنایی بود که در شکستن زیبایی شناسی عکاسی در دستور کار خود قرار دادم». جف وال در نوع دید و صحنه پردازی و نیز در نوع برخورد با موضوعاتش، بسیار خود را تحت تأثیر کارگردانانی چون آنتونیونی و برگمان می‌داند. وی درباره‌ی فیلم‌های این دو کارگردان چنین می‌گوید«:با دیدن این فیلم‌ها چیزهای زیادی درباره‌ی خویشاوندی میان هنر نمایش، صحنه پردازی، طراحی، ترکیب‌بندی و عکاسی آموختم. در نتیجه فیلم را به عنوان نخستین مدل در عکاسی برگزیدم.»

در عکس‌های وال همه چیز در جای خود و در حال ایفای نقشی است که به آن محول شده. هیچ عنصری به صورت اتفاقی در متن تصویر جای نمی‌گیرد. عنوان آثار اغلب ساده و بسیار گویا هستند ونیز نقش مهمی در برخورد مخاطب با اثر را به عهده می‌گیرند. نچه وال را از عکاسان گذشته و حتی هم عصرش متمایز می‌سازد، نوع نگرش او به سوژه در کنار چیدمان‌های دقیق و کارگردان مآبانه‌ی اوست. بر خلاف نظریاتی که عکاسی را هنری کاهشی می نامند، هنر وال هنری افزایشی است. او در محدوده‌ی قابش، هر چه را که بخواهد کم می‌کند ویا به وجود می‌آورد. ال حتی«لحظه‌ی قطعی» را بازسازی می‌نماید تا در آنچه سال‌ها برسون و شاگردانش گفتند، تجدید نظری صورت گیرد. در عکسی با عنوان«شیر،» چنین رویکردهایی به وضوح آشکار است.

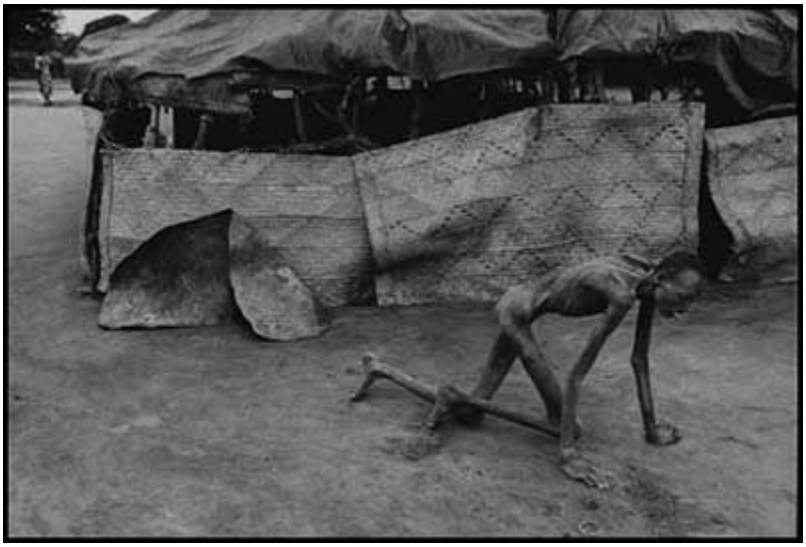
جف وال سال‌هاست که با دوربین قطع بزرگ عکاسی می‌کند و نیز تصاویرش را به صورت چاپ‌های بزرگ و یا ترانسپارنت‌های چند متری ارائه می‌دهد. وی در فاصله‌ی سال‌های ۲۰۰۱-۱۹۶۹ بیش از صد نمایشگاه در سراسر دنیا برگزار نموده و تالیفات بسیاری از خود بر جای گذاشته است. وال هنوز هم از هنرمندان فعال و جریان‌ساز هنر معاصر محسوب می‌شود واندیشه‌هایش با گذشت سه دهه، هنوز هم امکان ایجاد تحولاتی بزرگ را درشیوه‌های نگریستن با خود دارند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245839

vista.ir
Online Classified Service

معرفی جمیز ناکتوی James Nachtwey



«اگر عکس شما به اندازه کافی خوب نیست به اندازه کافی به موضوع نزدیك نشده‌اید» رابرت کاپا

این جمله‌ی مشهور از عکاسی مشهوراست که نام او سال‌ها برابر جذاب‌ترین تصویر از فتوژورنالیسم فرض می‌شد. «عکاس جنگ» نام فیلمی است، به کارگردانی کریستین فری «Christian Frei» که با این

جمله از کاپا آغاز می‌شود.

این فیلم چنان‌که از نام آن آشکار است فیلمی است درباره یك عکاس جنگ، عکاسی که تمامی سال‌های جوانی‌اش را در جنگ، ویرانی، و آتش گذرانده است.

جیمنر ناکتوی، متولد ۱۹۴۸ است. وی در ایالات ماساچوست ایالات متحده رشد نمود و تحصیلاتش را در دانشگاه Dart Mouth، در رشته هنر و علوم سیاسی و در فاصله سال‌های ۷۰-۱۹۶۶ پی‌گرفت.

ناکتوی در سال ۱۹۷۶ کار حرفه‌ای عکاسی را در نیومکزیکو آغاز کرد و در ۱۹۸۰ به نیویورك رفت. وی درباره تصمیمش برای عکاس شدن می‌گوید: «تصمیم من برای عکاس شدن، تبدیل شدن به یك عکاس جنگ بود. این تصمیم را اوایل ۱۷ سالگی‌ام گرفتم. در نیمه شبی از سال ۱۹۸۰ از خواب بیدار شدم، با تصمیمی واضح و روشن مبنی بر این‌که می‌خواهم هر چه لازم است بیاموزم، می‌خواهم به نیویورك بروم و تلاش کنم در مجله‌ای عکاسی شوم، یك عکاس جنگ. جداً احساس می‌کردم برای این کار آمادگی دارم.»

ناکتوی می‌گوید در دهه‌ی ۱۹۸۰ با دیدن عکس‌های مشهور ویتنام بسیار تحت تأثیر قرار گرفته و این موضوع، جرقه‌های اولیه‌ی تصمیم او را پدید آورد. در آغاز فیلم عکاس را می‌بینم که در خرابه‌های منطقه‌ای از کوزووِی پس از جنگ مشغول عکاسی است. او با آرامش و دقت به سوژه‌هایش نزدیك می‌شود، به سراغ آدم‌ها می‌رود- زمانی که بر فراز کشتگانشان شیون می‌کنند- به آرامی با نور سنج دستی نور را می‌خواند و عکس می‌گیرد.

تکنیك‌های فنی موجود در فیلم تجربه‌ای تازه را به مخاطب عرضه می‌کنند. تجربه‌ای بسیار نزدیك و خصوصی از آن‌چه پشت دوربین رخ می‌دهد. در این پروژه‌ی مستند، حضور یك microcam بسیار چشم‌گیر است. دوربین ویدئویی بسیار کوچکی که روی بدنه دوربین عکاسی ناکتوی قرار گرفته و همواره تصاویری از دوربین، سوژه، و انگشت عکاس را به ما نشان می‌دهد.

این تصاویر از جهات مختلفی مهم‌اند. نخست آن‌که مراحل مقدماتی مشهورترین عکس‌های ناکتوی را به ما نشان می‌دهند. دیگر آن‌که مشخصات فنی هر کدام از عکس‌ها را می‌توان به صفحه‌ی نمایشگر روی بدنه‌ی دوربین خواند و در نهایت می‌توان لحظه‌ای را رویت نمود که انگشت عکاس تصمیم نهایی را گرفته و تصویر را ثبت می‌کند.

وسواس ناکتوی برای رسیدن به عکس دلخواه‌اش را می‌توان به راحتی در فیلم دید. از دور سوژه چرخیدن‌هایش، گرفتن فریم‌های مختلف از زوایای متفاوت و نیز از انتخاب مجموعه‌ی نهایی در کارگاهش در نیویورك.

دو بعد متفاوت موجود در عکاسی ژورنالیستی، یعنی بعد زیبایی شناسانه و بعد خبررسان، در عکس‌های جیمیز ناکتوی در کمال خود قرار دارد. کمتر فوتوژورنالیستی را می‌توان یافت که تا این پایه خود را ملزم به رعایت اصول ترکیب‌بندی تصویر بداند، و در نهایت آن‌چه حاصل می‌شود از حوزه‌ی ژورنالیسم دور نشده باشد. انتخاب در حالی که عناصر صحنه در کنترل عکاسی نیستند، سرعت بالای تصمیم‌گیری و شعور بصری فوق‌العاده‌ای را می‌طلبد. با وجود چنین موانعی آثار ناکتوی در تعادلی میان هنرهای زیبا و ژورنالیسم جریان دارند.

هر چند نام فیلم «عکاس جنگ» است اما اغلب مأموریت‌هایی که عکاس را در آن می‌بینیم اجتماعی هستند. ناکتوی نخستین مجموعه‌اش را در ایرلند شمالی و به سال ۱۹۸۳ عکاسی کرد و سپس به کشورهایی السالوادور، نیکارگوا، گواتمالا، لبنان، اندونزی، تایلند، هند، رواندا و... سفر کرد.

در فیلم سفری به اندونزی را می‌بینیم، که عکاس در جستجوی سوژه‌هایش به حومه‌ی جاکارتا و به سراغ زاغه‌نشینان اطراف ریل راه‌آهن می‌رود. هر چند که تمام منطقه مملو از خانواده‌های تهیدست است اما عکاس از میان آنان نیز گستره‌ی محدودتری را انتخاب کرده به سراغ یك خانواده می‌رود.

ناکتوی در فاصله‌ی میان دو ریل قطار، محوطه‌ی کوچکی را می‌یابد که خانواده‌ی شش نفره در آن زندگی می‌کنند- پدر، مادر و چهار فرزند. مرد بومی که یك دست و یك پا ندارد؛ عکاس با نزدیك شدن به آن‌ها، شیوه‌ی گذران روز، کسب درآمد، استراحت، شستشو و در مجموع زندگی آنان را ثبت می‌کند.

در بخشی از فیلم، ناکتوی می‌گوید که وظیفه‌ی عکاس نشان دادن این تصاویر به دیگر مردم است. او به این وظیفه بسنده نمی‌کند. بلکه به وسیله‌ی مکاتبه با خانواده‌هایی که از آن‌ها مجموعه‌ای عکاسی کرده، کمك‌های مالی مخاطبان نمایشگاه‌هایش را برای آنان ارسال می‌دارد. تا بدین شکل جدا از حرفه‌اش وظیفه‌ی انسانی خود را نیز به انجام رساند.

ناکتوی با آنچه مقابل قاب دوربین قرار می‌گیرد، رابطه‌ی عاطفی عمیقی برقرار می‌کند. به انسان‌ها نزدیك می‌شود، با آن‌ها صحبت می‌کند. و با آن‌ها متأثر یا شاد می‌شود. و بدین ترتیب تصاویری بدست می‌آید که عمیق و نزدیك به سوژه است.

ناکتوی همواره از نگاتیو سیاه و سفید استفاده می‌کند. این موضوع در فیلم به صورت بارزی خود را نشان می‌دهد. چرا که بسیاری از مکان‌های عکاسی شده مملو از رنگ است رنگ‌هایی که در عکس‌های ناکتوی جایی ندارند. او فیلم سیاه و سفید به کار می‌برد تا تمرکزاش بیش از هرچیز به هویت انسان‌ها باشد. و عناصر دیگر تصویری که ممکن است جذاب به نظر بیایند، خود به خود در زمینه حل شوند. چنین مولفه‌هایی ماهیت متفاوت و برجسته‌ی آثار ناکتوی را می‌سازند.

ماهیت متفاوتی که برای او، ۵ بار مدال طلای رابرت کاپا، دو بار جایزه‌ی world press photo، و شش بار عنوان عکاس سال مطبوعات را به ارمغان آورد.

جمیز ناکتوی در طول سال‌های کاری‌اش نمایشگاه‌های انفرادی بسیاری برگزار نمود که از میان آن‌ها می‌توان به نمایشگاه‌های رم، مادرید، نیویورك، پراگ، آمستردام و... اشاره کرد.

وی اکنون به صورت ثابت با مجله‌ی آلمانی Stern در هامبورگ نیز کار می‌کند.

* ناکتوی، چنان‌که در فیلم بارها مورد تلفظ قرار می‌گیرد، گویش درست نام اوست. این نام در ایران به غلط نچوی تلفظ شده است.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240664

vista.ir
Online Classified Service

معرفی جن گروور Jan Groover

● جن گروور Jan Groover

گفتگو در موردخانم جن گروور (Jan Groover) اغلب از دوره ای شروع می شود که عکاسان جدیدی کار با عکسهای رنگی را در اوایل دهه ی ۱۹۷۰ شروع نمودند. زیرا تخصص و چیرگی او با پدیدار شدن تکنولوژیهای رنگ، بروز

نمود.

او در سال ۱۹۴۳ درشهر پلین فیلد، در شمال ایالت نیوجرسی آمریکا بدنیا آمد. او لیسانس هنرها ی زیبا را از انیستیتو پرات در نیو یورک گرفت (۱۹۶۵)، و سپس تحصیلاتش را در دانشگاه اوهایو ادامه داد (۱۹۷۰) . او نخست به عنوان یک نقاش آبستره (انتزاعی) شروع به کار نمود و در همین حال تحصیلاتش را در دانشگاه هادرفورد در سال ۱۹۷۰ ادامه داد. او خیلی زود به عکاسی رو آورد. اولین دستاورد او سری قابهای دو لوحی و سه لوحی اتومو بیلها، بزرگراه ها و خیابان های شهر بود که آنها را با فیلمهای ۳۵ میلیمتری رنگی تهیه کرده بود. در سال ۱۹۷۸ او کار روی طبیعت بیجان را که بیشتر بر شناخت ترکیب بندی وسایل آشپزخانه ، سبزیجات و گیاهان استوار بود شروع نمود .این کارها از نزدیک گرفته شده و در اندازه های بزرگتر از واقعی چاپ گردیده بود.

اگر چه مطالعه روی کارها ی گروور آثار او را فرمالیستی نشان می دهد ولی عکسهای او بصورت بذله گونه ای ، فهم و احترام به تاریخچه عکاسی را آشکار می کند.او در عکسهایش هم ازپرسپکتیوها ی دوره رنسانس استفاده می کند و هم در ترکیب بندی بعضی دیگر، از کار های سزان بهره می برد .آثار او با شوخ طبعی زیرکانه ای اشاره می کند به هنرمندان مشهور قرن بیستم ، همچون ادوارد سیگن، آلفرد سیگلتز، پائول استرنس و ادوارد وستون.

در سال ۱۹۷۹ گروور ، تجربه با چاپ پلنتینیوم – پلادیوم و سپس کار با یک دوربین مهمانی بر روی تأثیر فریم های کشیده و عریض افقی را شروع نمود. مرور کارهای او نشان می دهد که این تصاویر یک جور تحقیق اجتماعی است که فضاهای خارج منزل مثل پشت حیاط و میدانهای باز از طبیعت بیجان، که به صورت اتفاقی و درهم ریخته و چیدمان شده به وسیله صندلی داخل چمن ،کبابها و اسباب بازیهای بچه گانه را در بر گرفته است.

از میان جایزه های تعلق گرفته به گروور می توان به دو جایزه از انجمن هنر نیویورک (۱۹۷۸ -۱۹۷۵) ،بورس تحصیلی از هدیه ی ملی برای هنرها (۱۹۸۷) و مدال یادبود جان سیمون (۱۹۷۶) اشاره نمود.

او تعداد زیادی نمایشگاه انفرادی داشت . از جمله نمایشگاهی در موزه ی هنر مدرن نیویورک (۱۹۸۷) که با انتشار کاتالوگ نمایشگاه نیز همراه بود.

از جمله کتابهایی که به قلم او نتشار یافته عبارتند از « ابتکار خالص » ، « تخته رومیزی طبیعت بیجان » و « جن گروور : عکسها ».

گروور دوره های آموزشی دیگری را نیز در کالج نیویورک گذراند و سپس برای زندگی با شوهرش به فرانسه رفت.

گروور معتقد است که «فرمالیسم همه چیز است». او از پرسپکتیو واحد خود ، فضا ، نور و فرم استفاده می کند تا عکسهای خود را از یک کیفیت مرموز و عرفانی، سرشار نماید.در تصاویر او این اشیاع نیستند که نشان داده می شوند، بلکه اینکه چگونه می توان اشیاع را نشان داد، بیان می گردد.اگر چه او نخست به عنوان یک نقاش آبستره (انتزاعی) شروع به کار نمود ولی وقتی به عکاسی روی آورد ،همان ایده ها و ترکیب بندیها و برداشتهای نقا شی را به دنیای عکا سی خود آورد. مجموع این تدابیر و ائیده ها ست که از خانم جان گروور یک عکاس بزرگ و صاحب سبک می سازد.

http://vista.ir/?view=article&id=302436

vista.ir
Online Classified Service

معرفی جولیا مارگریت کامرون

بر اساس سر شماری رسمی، در تاریخ ۷ آوریل ۱۸۶۱ ساکنان دیمبولالاج در منطقه فرشواتر جزیره وایت یازده نفر بودند.پنج نفر از اینان اعضای خانواده کامرون و شش نفر دیگر خدمتکارانشان بودند.چارلز هی کامرون که ۶۶ سال داشت،زمینداری بود که قبلا به کار وکالت اشتغال داشت.همسراو جولیا مارگریت کامرون ۴۵ ساله بود.این زن در ۱۸۱۵ در هند به دنیا آمده و در همین سرزمین بزرگ شده بودو در ۲۳ سالگی با مدیر انگلیسی ثروتمندی که در آن کشور رتبه اجتماعی بالایی داشت،

ازدواج کرده بود.او زنی بود که همواره خدمتکارانی دوروبرش بودند و اگر چه مشغله ای جز رسیدگی به امور خانه نداشت،اما هیچ گاه دست به انجام کوچک ترین کاری نمی زد.با این همه،پس از ۴۰ سالگی با تسلطی کامل به سرگرمی پیچیده،آلاینده و دست و پاگیر قرن نوزدهم که همانا عکاسی بود، پرداخت.اراضی چارلز کامرون در سیلان (سریلانکای فعلی)واقع بود و او پس از آن که ساکن جزیره وایت شد.غالبا به سیلان می رفت . در یکی از این سفرها که در اواخر ۱۸۶۳ صورت پذیرفت،دختر اوو شوهرش که همراه وی بودند،یک دوربین عکاسی برای جولیا مارگریت کامرون سوغات آوردند تا اوقات تنهایی خود را با آن پر کند.این دوربین یکی از همان دوربین های جعبه ای شکل خاص دوران ویکتوریا بود که یک عدسی فرانسوی ژامن داشت.همچنان که در آخرین دوران عکاسی جولیا،تصاویر منفی وی غالبا نقص داشتند و بدون دقت ظاهر می شدند.او در ابتدای کار دوماه وقت صرف کرد تا بتواند یک تصویر منفی را به درستی بگیرد.سرانجام در ۲۹ ژانویه ۱۸۶۴،کامرون اجرای آخرین مراحل این شیوه دشوار را با موفقیت پشت سر گذاشت.نخستین تکچهره او که آن رااز دختربچه نه ساله ای گرفت.و از لحظه عکسبرداری تا چاپ۷ ساعت طول کشید.این۷ ساعت نقطه شروع پیشرفت جولیا در کار عکاسی بود و سبب گردید که وی مبدل به یکی از بزرگترین عکاسان تکچهره قرن نوزدهم شود.

جولیا علی رغم پشتکاری که از خود نشان داد و با وجود آن که کارهایش موفقیت آمیز بود،اگربا لرد تنیسون ملک الشعرای ملکه ویکتوریا که همسایه او در فرشواتر بود، آشنا نمیشد . هرگز به افتخار بزرگی در عرصه عکاسی نایل نمی آمد. تنیسون به زودی در برابر دوربین عکاسی او قرار گرفت و مشاهیر دیگری را نیز به انجام این کار راضی کرد. کامرون تنها از یک طرف به مدل های خود نور می تاباند(برای برخی عکس های نیمرخ جولیا جکسون فقط از نور آتش استفاده کرد) و زمان های نوردهی خود را بیشتر بر حسب دقیقه محاسبه می کرد تا ثانیه . در میان عکس های کامرون حتی یک عکس هم وجود ندارد که بر روی آن نشانه ای از تکان خوردن مدل آشکار نباشد. شناخت شخصیت انسانها بر اساس شکل ظاهری جمجمه شان در دوران ویکتوریا در اوج تداول بود و این احتمال هست که جولیا مارگارت کامرون اندیشیده که با نشان دادن کامل شکل سر نویسندگان ، نقاشان و دانشمندان ،بهتر خواهد توانست جوهره ی استعدادهای ذهنی آنان را بنمایاند. همچنین می توانیم فکر کنیم که برای آنها آسان تر بود که طی زمانهای نوردهی طولانی که کامرون اعمال می کرد ، مستقیما در یک عدسی بزرگ برنجی چشم ندوزند. اگر چه جولیا مارگارت کامرون در چهره مردان نامدار به جست و جوی هوشمندی آنان می پرداخت، اما در انتخاب مدل های زن خود ، به زیبایی آنان توجه داشت. خدمتکار شخصی وی ماری هیلیر یکی از مدل های مورد علاقه اش بود و کامرون چندان از او در هیات مریم مقدس عکس گرفت که گاه او را مریم

مقدس صدا می کردند . جولیا مارگریت کامرون همچنین می کوشید با نقاشان به رقابت پردازد و این کار را با مجموعه تصاویری که برای کتاب تنیسون موسوم به چکامه های شاه تهیه کرد ، به انجام رساند . پیدا است که کامرون آنقدر که به میزانسازی دقیق عکس ها یا مراحل حساس و خسته کننده فرایند عکاسی توجه داشت ، به کیفیت جامه ها وپس زمینه ها نمی اندیشید . خانواده کامرون در ۱۸۷۵ در سیلان رفتند تا برای همیشه در آنجا زندگی کنند. اگر چه جولیا مارگریت کامرون باز هم به کار عکاسی می پرداخت و بیشتر از کارگران تامیلی کشتزارهای همسرش عکس می گرفت ، اما از آن پس بیشتر وقت خود را صرف خانواده اش کرد . در زمانی که از پسر خود هاردینگ که بیمار شده بود پرستاری می کرد ، خود نیز مبتلا به سرماخوردگی شد و در ۱۸۷۹ درگذشت .

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=212331

vista.ir
Online Classified Service

معرفی چارلز ماکسول (Charles Maxwell) ؛ عکاس زیر آب

چارلز ماکسول در حقیقت فیلمبردار زیرآب است. او بیش از ۳۵ سال تجربه عکاسی دریایی دارد و در کنار تهیه فیلم و عکس های مستند، به تهیه فیلم هایی برای استفاده در جلوه های ویژه فیلم های سینمایی نیز می پردازد.

شبکه Discovery، BBC و مجله National Geographic از جمله مشتریان فیلم ها و تصاویر او از دنیای زیر آب هستند.

چارلز در سال ۲۰۰۲ تعدادی از جوایز Emmy را برای یکی از فیلم ها و مجموعه تصاویر مستندش از زندگی ماهیهای ساردین کوا زولا دریافت کرد.

به علت سفر چارلزماکسول نتوانستیم سوال های مان را از طریق اینترنت با او در میان بگذاریم و با پیغامی مواجه شدیم که خبر از سفر اندکی طولانی او می داد ، ماکسول در پاسخ ای میل این مصاحبه را که توسط دیوید براون از بخش خبری National Geographic با او انجام شده برای مان فرستاد.

▪ چطور وارد عرصه تصویر برداری زیر آب شدید؟

ـ من از سال ۱۹۶۸ غواصی می کردم و رفته رفته به تصویر برداری از مناظر زیر آب علاقمند شدم در آن زمان تجهیزات و امکانات زیادی برای انجام این کار وجود نداشت و ما حتی با هر بار بیرون آمدن از زیر آب مجبور به تعویض و بازسازی وسایلمان از جمله فلاش ها بودیم. از سال ۱۹۸۷ به

شدت به کشف غارها علاقمند شدم و از من به عنوان سرپرست یک تیم غواصی برای بررسی غار " نفس اژدها" دعوت شد. ظاهرا این بزرگترین دریاچه زیر زمینی دنیا است که در شمال نامیبیا در آفریقا قرار دارد.

در خلال انجام این پروژه من با جرالد فاور فیلمساز سویسی آشنا شدم ، او از فعالیت های ما در کشف و بررسی غار یک فیلم مستند تلویزیونی می ساخت. دوستان خوبی برای هم شدیم و من به عنوان همکار، او را در حل مشکلات مربوط به نور در محیط کم نور غار کمک کردم.

به محض بازگشت ما به کیپ تاون من یک دوربین فیلمبرداری ۸ میلی متری خریدم که در آن روزگار کیفیتی فوق العاده داشت. ساخت اولین فیلم زیر آبی من هیجان زیادی برایم به همراه داشت، آن فیلم برای تلویزیون آفریقای جنوبی ساخته شد و در مورد آسیب های زیست محیطی فاضلاب هایی بود که به دریا سرازیر می شدند.

بنا بر این اولین تجربه خام من فیلمبرداری از فاضلاب بود!

▪ چه تحصیلات رسمی برای این حرفه داشتید؟

ـ من یک غواص حرفه ای هستم . عکاسی و فیلم برداری زیر آب بعدا و به عنوان یک سرگرمی برای من شروع شد. مهمترین منبع آموزشی من غواصان حرفه ای دیگری بودند که در آن زمان به تصویر برداری از زیر آب می پرداختند.البته نباید فراموش کرد که هیچ جایگزینی برای تجربه و فعالیت های خود آدم وجود ندارد.

▪ شما به طور ویژه به تصویربرداری از چه نوع حیات دریایی می پردازید؟

ـ آنچه که من تصویر برداری می کنم ارتباط بسیار زیادی با فروش آن محصولات دارد.خوشبختانه در مورد کار من آنچه که فروش می کند مورد عشق و علاقه من نیز هست، کوسه ها ، نهنگ ها ،سیل ها و دلفین ها از جمله این موارد هستند. وقتی که من برای اولین بار این کار را شروع کردم تولیدات سالانه من مربوط به حدود ۱۵ کوسه سفید می شد ، فکر می کردم این کار خیلی زود اشباع و تمام خواهد شد ، اما در اشتباه بودم؛ همیشه زوایا و تکنیک های جدید و داستانهایی در باره این حیوانات با شکوه وجود دارد که باعث پایان این کار خلاقانه نمی شود.

من همچنین به فیلم برداری از موضوعاتی مانند سفر و زاد و ولد سالانه ساردین های KwaZulu ، کوسه های ببری، کوسه های شنی و نهنگها می پردازم و بسیار خوشبختم که کوسه های سفید، وال ها، و پنگوئن های آفریقایی در یک فدمی و دسترس من هستند.

هنگام تهیه مستندی از زندگی کوسه ها برای شبکه بی بی سی ،چارلز ماکسول این تصویر نزدیک را از مواجهه و روبرویی با یک کوسه خشمگین تهیه کرد.این کوسه بی خبر! به سکوی شیرجه او حمله می کند. ماکسول می گوید : چشمان کوسه در حالت حمله بسیار رعب آور بودند و خوشبختانه هیچ عکسی که چشمان و وضعیت مرا در این لحظات نشان دهد وجود ندارد.

▪ ازچه نوع ابزار ی برای عکاسی و فیلمبرداری زیر آب استفاده می کنید؟

ـ در حال حاضر از بیشتر دوربین های دیجیتال DV Cam با توجه به رزولوشن بالا و قابل قبول این دوربین ها و جمع و جور بودن و ارزانی شان استفاده می کنم. با دوربین های ۱۶ و ۳۵ میلیمتری هم کار کرده ام اما در حال حاضر راحتی دیجیتال و ویدیو را ترجیح می دهم.قدم بعدی برای من استفاده از فرمت جدید HD است که قرار است به زودی در دوربین های کوچک و فشرده قابل استفاده باشد. من همیشه خودم را به روز نگه می دارم و از آخرین دستاورد های تکنولوژیک برای کارم استفاده می کنم البته این فقط محدود به دوربین نمی شود ، لباس، نور ودستگاه های مخابراتی زیر آب نیز از دیگر ابزاری هستند که من همیشه از پیشرفته ترین و بهترین آنها استفاده می کنم.

من شانس آشنایی با یک تکنیسین دریا را نیز دارم که مرا در ساخت و تولید لوازم مورد نیازم کمک می کند، مثلا برای تهیه تصاویری از کوسه ها برای مجله National Geographic او برایم محفظه و محل خاصی برای دوربین ساخت تا به کمک آنها بتوانم به زندگی کوسه ها در زیر آب وارد شوم.

▪ یکی از تصاویر شما که در ساخت یک تصویر ساختگی و جعلی از حمله یک کوسه به هلیکوپتر و یکی از نیروهای ارتش آمریکا مورد استفاده قرار گرفته توسط ای میل و از طریق اینترنت در سراسر دنیا پخش و دست به دست شده است شما چه واکنشی به این کار نشان دادید ؟ آیا کسی

که این کار را انجام داده با شما تماسی داشته و او را می شناسید؟

ـ من هرگز به کسی اجازه چنین استفاده ای از آن عکس را ندادم . این عکس از گالری وب سایت من کپی و برداشته شده و پس از ایجاد تغییرات دیجیتالی دست به دست چرخیده است.

من سه ای میل مختلف از سه منبع مختلف دریافت کردم که هر یک ادعای ساخت این تصویر را داشتند به هر حال این عکس یک تصویر ساختگی است و حقیقی نیست.

▪ دیدن چنین صحنه نادری در طبیعت چقدر امکان دارد؟

ـ اگر شما به جزیره سیل بروید هنگام طلوع آفتاب در یک صبح زمستانی شاهد حمله و بیرون پریدن کوسه ها برای شکار پرندگان شناور بر روی سطح آب خواهید بود.

▪ تجربیات شما چه نکاتی را به شما آموخته است؟

ـ تجارب من در غواصی و تصویر برداری ارزش کار گروهی را به من نشان داده و اثبات کرده است . مشورت و مشاوره با دیگران از دیگر نکاتی است که من به ارزش آنها پی برده ام.این مشورت ها به من ایده های جدیدی در تصویر برداری از دنیای زیر آب داده است. همه کسانی که در تهیه یک پروژه فیلم و عکس برداری زیر آب حضور دارند از تصویر بردار گرفته تا افرادی که کارهای فنی را انجام می دهند در شکل گیری و کیفیت محصول نهایی نقش دارند.

برای ورود به این عرصه شما باید واقعا عاشق دریا باشید ، برای ساعت ها انتظار و فعالیت در محیط دریا آماده باشید ، ذهن فنی داشته باید و در عین حال چشمان و دید خوبی برای کار با دوربین داشته باشید، البته همیشه عنصری به نام شانس نیز وجود دارد که نمی توان نقش آن را در این کار نادیده گرفت.

من در سال ۲۰۰۰ سفر و زاد و ولد سالانه ماهی های ساردین KwaZulu را با بودجه وزمانی اندک انجام دادم که تبدیل به یکی از بهترین فیلم های زیر دریایی من تا امروز شد.این تصاویر در کانال های ماهواره ای بی بی سی و Discovery با عنوان

سیاره آبی :دریاهای زندگی

پخش شد و من به خاطر این فیلم تعدادی از جوایز Emmy را در سال ۲۰۰۲ دریافت کردم.

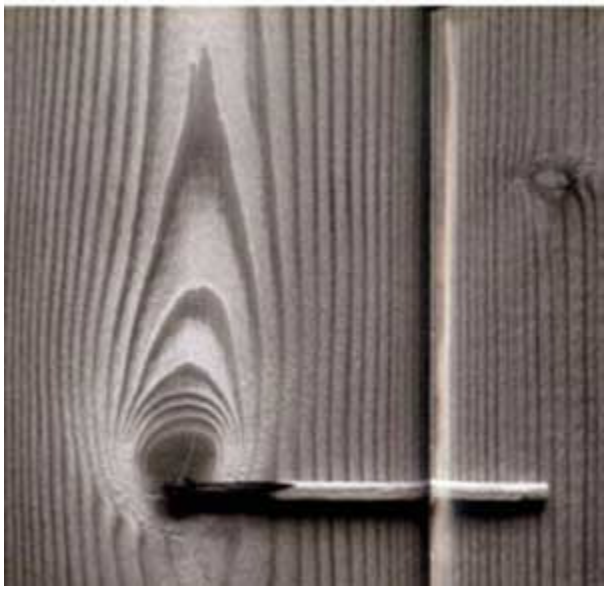
منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=274446

vista.ir
Online Classified Service

معرفی چیما مدوز - Chema Madoz

وقتی که در یك صندوق چوبی را که روی کف یك آپارتمان چشمگیر کار گذاشته شده باز می‌کنیم، میدبینیم که دیواره‌های داخلی صندوق با یکی از



نقشه‌های کره زمین پوشانده شده که ما را به نوعی راهی سفری خیالی در هاله‌أی از رنگ‌های صورتی زرد و ابی می‌کند. در داخل صندوق یك پاکت نامه قرا گرفته که وقتی آن را باز می‌کنیم متوجه می‌شویم نقشه دیگری ما را به سوی اقیانوس و ردهای سوماترا Ceylon و خرابه‌های Anykor می‌کشاند. این ویژگی Chema Madozاست.] Chema madoz نام عکاس و سبك وی است[.

جهان می‌تواهند در یك پاکت نامه با یك صندوق چوبی گنجانده شود. اشیا Chema چیزهایی را می‌توانند برای ما بازگو کنند که در وضعیت عادی مثل زار آن را در خود پنهان می‌کنند.

در نگاه اول (اما فقط نگاه اول) دنیای Chema Madoz دنیای اشیا است. اگر بتوان جهان را در حد اشیا و خواص آن تقلیلی داد، این اشیا گول زننده و گمراه کننده‌اند زیرا در زیر ظاهر سطحی‌شان، اعجابی از مفاهیم پنهان شده است و این درست چیزی است که مانع از توجه به عکس‌های Chema Madoz به‌عنوان «طبیعت بی‌جان» می‌شود.

در نیای عکاسی، «طبیعت بی‌جان» به‌نوعی از «زندگی» یا «احساس» انسانی ارتباط دارد. که در عین حال انسان را از خود دور می‌کند. یك تضاد مستقیم و مهیج و برانگیزاننده!

در حقیقت این موضوع دقیقاً طرح هوشمندانه یك پارادوکس و اغلب پارادوکسی با جلوه‌هایی (در) آینه است.

Chema دنیای ظریف و متعادل ما را که حاصل اطمینان خوش‌باورانه، بی‌غل و غش و گاه همراه با عقلانیت است، به تمسخر می‌گیرد و در صدد هدایت آن بر می‌آید. (یعنی Cartesiam باور به وجود عینی یك واقیعنت ناپایدار و شکننده).

این شیوه کار Madoz با طبیعت بجان به یك سبك برمی‌گردد و آن تمرین مداوم در لذت بردن از توهم (غیر واقعیت) است. (سبکی که از آن با عبارت Trompe L&#۰۳۹;oeil زیاد می‌شود و می‌تواند معادل چشم‌فریب ترجمه شود.

Madoz دنیایش را می‌آفریند و ما را وا می‌دارد که اشیا را به شیوه متفاوتی بنگریم و این کار را با جابه‌جایی‌های کوچك و تغییرات جزیی در اشیا عادی انجام می‌دهد. یکی از کارهای مورد علاقه وی جدا کردن اشیا از کارای اولیه‌شان است. برای مثال او آرشه ویلون را به‌صورت گیره‌ای برای کاغذهایی که قطعاتی طراحی شده برای نواختن ویلون بر روی آن نوشته شده (کثل گیره‌هایی که در کتابخانه‌های عمومی و کافه‌ها برای نگه‌داشتن روزنامه‌ها استفاده می‌شود) استفاده می‌کند. این دو شئ وقتی که با هم همراه می‌شوند، ارتباطی که بر پایه عقلانیت بیرونی است را شکل می‌دهد. قطعاً آن‌ها با هم یك ارتباط موسیقیایی دارند اما در یك رابطه ذهنی بین دو ایده، یکی به اشیا شناخته شده در ایده مشابه برمی‌کردد.

از این قالیت جداسازی اشیا از کاریایی معمول‌شان، Chema یك شعر شاد خلق می‌کند و ما را به دوباره فکر کردن در جانبداری از باورهای عمومی وامی‌دارد. استفاده از اجزا ساده و یك‌جابه‌جایی بسیار جزیی، تمام آن چیزی است که منجر به آفرینش مفهومی می‌شود که ما را شگفت‌زده می‌کند.

گاهی ساختار کمدی و پوچ آثار این هنرمند، الزاماً به قصد مواجه کرده ما به یك وضعیت غیر منطقی یا بسیار عجیب نمی‌باشد، بلکه قصد دارد ما را به گونه‌ایی به تعجب وادارد که «هنجاری» که عموماً شناخته شده و البته بسیار کم اهمیت است را زیر سوال ببریم. از طرف دیگر می‌توانیم فرض کنم که Andre Breton که در سال ۱۹۳۷ در L&#۰۳۹;Amour fog می‌نویسد: «من می‌خواستم ببینم ساختار یك شئ خاص، انعکاس دقیق یك تخیل شاعرانه است» و در سال ۱۹۳۴ در La Revolution Surrealist توضیح می‌دهد که: «هر کشف تغییر دهنده طبیعت، کارکرد یك شئ یا اتفاق شکل گرفته، یك حقیقت رئالیستی است.» باید مورد قضاوت قرار داده شود که Chema هم واقعاً سورئالیست است. اما Breton باید در یان حد

قانون‌مند بودنش، در این موضوع که ظاهر دوستانه کار می‌تواند بسیار مخرب بوده و باورهای عمومی را تخریب کند حق داشته باشد.

Madoz گاهی با اشاره غیر مستقیم ادبی، گاهی با جایگزینی‌های ساده شئ به تاثیرگذاری می‌رسد. (مثل استفاده از درب قوطی‌های کنسرو به جای دایره‌هایی که از ریزش قطرات درست باران بر سطح آب به‌وجود می‌آیند).

سادگی با تغییر جزیی در وضعیت کاربردی معمولی شئ مثل تغییر شکل یك متر پارچه‌أی که به جای نوار پای دیوار (که برای اندازه‌گیری اتاق به منور مجهز کردن اتاق به اثاثیه کاربرد دارد). این تمرین به‌طور واضح باطل‌نما (Absured) و غیر منتظره ما را به فکر و می‌دارد و بعد از اولین لبخند و یا شلیك خنده ظاهر چهره تغییر می‌کند و به فکر فرو می‌رود و به آن‌چه که پشت این تصور نهفته می‌اندیشد.

Madoz هم‌چنین می‌تواند به اشیایی که می‌آفریند و یا شئ‌هایی که ساخته شده‌اند یك دید درونی با قابلیت فهم عمیق بدهد. تحریك یك کشف اعجاب‌آنگیز ظریف در یك ذهن زایا و با قابلیت فکری چند جانبه.

یکی از مشخصات اشیا Chema Madoz این است که وجود «واقعی» آن‌هخا گارآیی به جز این‌که برای عکاس همراه با یك پیام فیلسوفانه ساخته می‌شوند ندارند. همچنین او در این زمینه با Man Ray متفاوت است. یعنی کسی که اشیا عجیب‌اش مجموعه و سرهم‌بندی‌هایی بود که ترجیحاً بر پایه جابه‌جایی‌های کارآیی‌شان بود تا ایجاد تخیلات جدید. کارهای Madoz در رابطه با رفتار اشیا به‌طور جزیی همان‌گونه است که Duchamp عمل می‌کند. اما Chema Madoz قطعاً آگاه است که آفرینش‌های خلاقانه‌اش به دنبال پیشتازانی که قبل از او بوده‌اند به شیوه خودش اشیا را برای ساختن شرایطی موافق یا مخالف دیدگاه‌های هنری و بازار هنر متحول کرده است.

عکاسی که با اشیا ارتباط درست برقرار می‌کند و استفاده از اِفکت‌هایِ چشمگیر را انتخاب نمی‌کند دو اصل را در ایده‌هایش برای مفهوم بخشیدن به اشیا داراست. یکی فضایی که شئ در آن قرار داده می‌شود و دیگری کنتراست‌های مقیاسی (که به شیوه‌ای ادبی Madoz برای یکی از عکس‌های معروفش که در آن نردبانی به‌صورت مورب در مقابل آینه گذاشته به‌کار گرفته است.)

وقتی به این تصویر به مدت طولانی نگاه می‌شود با انعکاس و محصور شدن تصویرش با قاب آینه ما را می‌آزارد که این یك استعاره عالی برای عکاسی است.

عموماً قاب (frame) در عکس‌های Madoz به‌صورت نامریی حضور دارد و بسیار ساده، نه به گونه‌ای که شئ را بپوشاند و نه به حدی که شئ در یك فضای خالی گم شود و چیزی که بیشتر مهم است اغراق کردن در آن از ترس جدی گرفته نشدن شئ می‌باشد.

در کارای او شیوه‌أی وجود دارد که بدون روضه خوانی و توضیح دادن جزئیات ما را وا می‌دارد که شادی مخفی شده در بطن کار را ببینیم و به آن فکر کنیم، آخرین اختراعاتی که می‌توانیم با تمایل غیرقابل تحملی منتظرش باشیم و دانستن این‌که آن‌ها ما را به شکل جدیدی متعجب خواهند کرد چگونه او، این کار را انجام می‌دهد؟

به‌طور قطع Madoz این کار را تنها به‌وسیله عکاسی از اشیا انجام می‌دهد. او با پایداری کم‌نظیر و عدم وجود حقه‌بازی، (با حق تصمیم‌گیری و اعتقاد قوی اجتناب‌ناپذیر (تفکیك‌ناپذیر) به ایده‌هایش و نقطه نظراتش، دنیایش را قابل رویت می‌سازد).

او مانند عکاسی که این مواد را برای خاص کردن رئالبیسم ظاهری‌اش استفاده می‌کند و سپس در جابه‌جایی‌های ساده، سوالاتی را به صورت پیوسته درباره دنیای امروز در ما برمی‌انگیزاند عمل می‌کند.

اما این چه نوع دنیایی است که در آن گردنبند به گردن‌های‌شان می‌اندازد و سپس با آویختن خودشان از یك حلقه دار که از گردنبندهایی مرواریدی ساخته شده (اشاره به یکی از کارهای Madoz خودکشی می‌کنند؟

شاید جواب در ته قوطی‌های ساردینی باشد که در آن باز می‌کنیم.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=247869

معرفی حسن سربخشیان، عکاس خبری

عکاسی خبری: فراتر از خبر (مصاحبه با حسن سر بخشیان، عکاس خبری)

حسن سربخشیان ازشاخص ترین عکاسان خبری ایران است که آثار خوب و چشمگیروی را می توان در مطبوعات مکتوب و دیجیتال داخلی و خارجی مشاهده کرد. سربخشیان که متولد ۱۳۴۷ است از ۲۰ سال پیش عکاسی را با یک دوربین قطع متوسط مارک لوبیتل شروع کرد و از هشت سال پیش، پس از تحصیل در رشته عکاسی وآغاز همکاری با یکی از معروفترین آژانس های خبری دنیا یعنی آسوشیتدپرس، از "کار گروهی" سینما برید و به صورت حرفه ای به به "کار انفرادی" مورد علاقه اش، عکاسی خبری پرداخت. آنچه در عکسهای سربخشیان بیش از هر چیز توجه را جلب می‌کند دقت و تیزبینی او در شکار و ثبت لحظه‌های ویژه است. به خاطر همین دقت و هنر خاص اوست که به دریافت جوایز زیادی در مسابقات و جشنواره های مختلف دریافت نائل شده است، از جمله: برگزیده‌ی مسابقه عکس سال ایران ۱۳۷۴، برنده‌ی سه دوره در بخش عکس جشنواره‌ی مطبوعات کشور در سالهای ۱۳۷۸، ۱۳۷۹ و ۱۳۸۱، برنده اول مسابقات عکس گفتگو ۱۳۸۲، برنده جایزه‌ی مسابقه عکس مطبوعاتی کاوه گلستان ۱۳۸۳. وی علاوه بر کار عکاسی، مدیریت آژانس عکس میراث خبر را نیز بر عهده دارد.

پیدا کردن یک عکاس خبری نباید کار راحتی باشد. همه چیز از یک ایمیل شروع شد و به فاصله کوتاهی جوابی مثبت و دوستانه. این حس صمیمیت در ایمیل های بعدی و تماس های تلفنی با او هم باقی ماند؛ قرار ملاقات هم برای ماه بعد در تهران ترتیب داده شد. در یکی از آخرین روزهای بهار همراه با نیما مهربانی به محل خبرگزاری آسوشیتدپرس در تهران رفتیم. پس از حدود یک ساعت انتظار و نوشیدن استکانی چای، حسن آنجا بود، با همان خنده همیشگی. چند دقیقه بعد هم عباس عطار (عباس مگنوم) به آنجا آمد. عباس که در حال حاضر ساکن فرانسه است، بر خلاف سربخشیان جوان، میانه چندانی با مصاحبه، شناخته شدن و انتشار تصاویرش ندارد. احتمالا به این خاطر که بتواند از وقت خود

بهترین استفاده را بکند. به نظر عباس یک عکاس به صورت ناشناس شانس بهتری برای ثبت لحظه ها دارد. عقیده ای که حسن با آن موافق نیست. وی شناخته شدن و پذیرش عکاس از سوی مردم که معمولا سوژه عکس های او هستند را عاملی مثبت در کار یک عکاس خبری و خصوصا در ایران می داند.

به نظر سربخشیان، مرزبندی چندانی بین عکاسی خبری و عکاسی هنری وجود ندارد، وذهنی خلاق می تواند از یک موضوع خبری، اثری هنری بسازد. وی با محدود بودن عکاس خبری به موضوع و اینکه عکاس صرفا یک گزارشگر است، موافق نیست و معتقد است که عکاس می تواند فکر و منظور خود را با انتخاب لحظه، زاویه و نیز تنظیمات مختلف برای یک فریم، به بیننده منتقل کند و پیام خاص خود را برساند. به عقیده وی عکاس فیلتری برای ثبت لحظات یک رویداد است که به مرور و طی سالها می تواند به شیوه شخصی دست یابد. آگاهی، دانش و مطالعات، تسلط به ابزار و مقداری شانس می تواند به عکاس برای خلق یک اثرماندگار و تاثیر گذار و نه صرفا ثبت خنثی یک خبر، کمک کند.

برای عکاسی ورزشی یا جاهایی که سرعت عمل زیادی می طلبد، امکانات امری لازم و تعیین کننده است ولی امکانات خوب تضمین کننده یک عکس خوب نیست و عکاس نقش تعیین کننده را در نتیجه کار دارد.

«با توجه انقلاب تکنولوژیکی در عکاسی، امروزه یک عکاس خبری نمی تواند همانند گذشته با دوربین های مکانیکی و یا با نگاتیو عکاسی کند و انتظار داشته باشد که "رسانه" نتیجه کار را به سرعت و سروقت دریافت دارد. از همین رو امروزه استفاده از دوربین های مدرن دیجیتال در عکاسی خبری، امری اجتناب ناپذیر است.»

به عقیده حسن، شرایط عکاسی خبری حال حاضر ایران نسبت به سال ها قبل بسیار بهتر شده و به طور خاص دسترسی عکاس به سوژه –صرف نظر از محدودیت های که در همه جای دنیا برای عکاس خبری وجود دارد- تسهیل شده است. وی در مجموع شرایط کنونی برای عکاسی خبری در ایران را رضایت بخش می داند.

حسن سربخشیان کتابی را با سرمایه شخصی در دست انتشار دارد. این کتاب صد عکس او را در برمی‌گیرد و با متنهایی از جیم میور، شهیدالاعلم، رضا دقتی و یونس شکرخواه، به دو زبان فارسی و انگلیسی، درباره‌ی عکسهای او همراه است. این کتاب عکس هایی از ایران، عراق و افغانستان را در برمی‌گیرد:

«کتابی که می‌خواهد کار یک عکاس خبری را تعریف کند.»

وی از روند چاپ کتاب خود بسیار گله مند است، به خصوص از موانع و مشکلات رودرروی نشر کتاب توسط افراد مستقل و نه موسسات انتشاراتی. گوئی که نشر یک کتاب به صورت مستقل، کاری ناشدنی می ماند. مشکلاتی که باعث شده تا هنوز نتواند برای این کتاب مجوز نشر دریافت دارد. در این رابطه می گوید:

«چرا باید برای انتشار کتابی که هزینه آن را شخصا پرداخته ام، اینقدر تحت فشار و تنگنا گرفته و استرس سرانجام کار را داشته باشم؟»

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=228241

vista.ir
Online Classified Service

معرفی حسین پرتوی

آیا شما حسین پرتوی را می‌شناسید؟ این سوال جدی است. او نه یک برج‌ساز معروف تهرانی است که در اتوبان‌ها هر روز نامش را بر بیلبوردهای بزرگ نوشته باشند یا حتی یک مسوول دولتی که به واسطه شغل و مقامش هر روز نامش در سر سطر خبرهای روزنامه‌های مختلف با فونت‌های بزرگ و کوچک نوشته شود.

اگر کمی فکر کنید نام حسین پرتوی را با ریزترین فونت موجود در جهان بر زیر یک عکس مشهور نوشته‌اند. عکس بیعت همافران با امام. خیلی‌ها معتقدند عکسی که حسین پرتوی، عکاس انقلاب و جنگ از بیعت امام(ره) با همافران گرفت بلوغ زودرس انقلاب را حاصل داشت.

اما این عکاس که به عقیده بسیاری نقش بسیار بالایی در شکست هیمنه تبلیغاتی نظام شاهنشاهی با این عکس مشهور داشته است، چند وقتی است که بر بستر بیماری خوابیده. دنیاست دیگر. اینجایش هنرمند و غیرهنرمند نمی‌شناسد.

سال گذشته در همین صفحه از ناملایمتی های برخی مسئولان هنری کشور در رسیدگی به اوضاع و احوال این هنرمند گفتیم. روز گذشته هم عکاسان جمع شدند تا برایش نمایشگاهی بگذارند تا عوایدش به نفع او خرج بیماری‌اش شود. (کاش می‌توانستم این جمله آخر را ننویسم)

هنوز چند روزی از صحبت‌های رهبر انقلاب در دیدار با شاعران نگذشته است که ایشان از شعر به عنوان ثروت ملی یاد کردند، اگر شعر ثروت ملی است، پس شاعران صاحبان این ثروت به شمار می‌روند. بالاتر از این می‌خواهید ارج‌گذاری به مقام هنر و ادب و فرهنگ در کشوری که خود را کشور فرهنگ و تمدن می‌داند؟

پس چطور در کشوری که این‌گونه دغدغه احترام به صاحب اندیشه از سوی بالاترین مقام آن به دیگران گوشزد می‌شود هنوز هنرمندانی هستند که درگیر نمی‌دانم خرج دوا و درمان و پول بیمارستان خود هستند.

آیا این‌گونه باید ثروت‌های ملی را هدر داد؟

این را هم به شمار آورید که در این وانفسا هر روز نمایشگاهی هنری و جشنواره‌ای فرهنگی زینت بخش ترازنامه های آخر سال همه دستگاه‌های دولتی است. به خدا آقایان مسوول!!! کمی از خرج همایش های یک روزه و دو روزه و نمی‌دانم دبیرخانه دائمی جشنواره هایتان بزنید شاید اندکی به یاد حسین بیافتید.

امروزه در ایران مانند حسین پرتوی کم نیستند، هنرمندانی که حتی عکس معروفی مثل او نگرفته‌اند. هنرمندانی که سال‌هاست با نام و نان هنرمندی خویش روزگار می‌گذرانند و شاید روزی قرار است برای ایشان هم نمایشگاهی همت عالی گرفته شود.

هنرمند است دیگر. نگاهش، نوع نگاهش، نوع رفتارش به دنیا با همه فرق دارد که قبای هنرمندی بر دوشش کشیده‌اند. اما یک سوال آن‌که آیا ما هم نوع نگاه و رفتارمان در مقابل هنرمند همان‌طور بوده است که در همه جای دنیا رایج است؟

منبع : روزنامه جام‌جم

http://vista.ir/?view=article&id=340806

vista.ir
Online Classified Service

معرفی دیان فیتزموریس (Deanne Fitzmaurice)

دیان فیتزموریس (Deanne Fitzmaurice) زنی ۴۷ ساله است که ۱۶ سال برای «سانفرانسیسکو کرونیکل» عکاسی کرده. رشته عکاسی را در دانشگاه سانفرانسیسکو خوانده و عکس هایش در نشریات معروف آمریکایی مثل تایم، نیوزویک، یو اس نیوز، پیپل و... چاپ شده.

او همان کسی است که جایزه پولیتزر ۲۰۰۵ یعنی معتبرترین جایزه روزنامه نگاری آمریکایی را در بخش گزارش تصویری از آن خود کرد.

او صالح خلف را پیدا کرد، مجروح ۹ ساله جنگ عراق که تا سرحد مرگ از او خون رفته بود. مردم با صالح با تیتر «جراحی قلب شیر» آشنا شدند. دیان فیتزموریس در ۵ نوبت، گزارش های مفصل تصویری از پروسه جراحی تا سلامت کامل صالح را در روزنامه کرونیکل چاپ کرد.

این گزارش ها از صحنه های دلخراش و جراحات عمیق به چشم و صورت صالح شروع شد و تا دویدن او در سالن بیمارستان و شادی اش در میان پرستاران ادامه یافت. در این میان سیل ای میل و نامه به سردبیر کرونیکل سرازیر شد و مردم خواستار قرارگرفتن در مورد جزئیات بیشتر این شیر کوچک عراقی شدند.

مردم دیگر می دانستند که صالح با پدرش رحیم در بیمارستان اوکلند روزها را می گذراند و جراحی های بزرگ و کوچک روی او انجام می شود. اعضای دیگر خانواده صالح هم در این مدت به او پیوستند.

دیان می گوید: «خیلی از مواقع من و مردیث (گزارشگر این ماجرا) با هم می نشستیم و گریه می کردیم. بعد دوربین را برمی داشتم و جلو می رفتم.

باید به این خانواده روحیه می دادیم. صالح تنها کسی نبود که در این جنگ ظالمانه تا سرحد مرگ رفته بود. مجروحان زیادی از عراق به بیمارستان اوکلند منتقل شده بودند ولی چیزی در صالح کوچولو وجود داشت که از روز اول مرا جذب خود کرد. صالح به ما اجازه می داد تا حتی در اوج دردکشیدن در کنارش باشیم. روح شاد و زیبای صالح بهترین وسیله برای آشنایی و پیوند ما بود.

او فقط عربی می دانست و من فقط انگلیسی. اما وظیفه انسانی عکاس است که در چنین شرایطی با سوژه ارتباط روحی برقرار کند. من از او عکس می گرفتم و عکس ها را روی ال سی دی دوربین نشانش می دادم. او آنقدر هیجان زده می شد که مرا به وجد می آورد. صالح و خانواده اش به من آنقدر اعتماد داشتند که روزهای آخر واقعاً جزیی از فامیلشان شده بودم.»

دیان پسرکی را به تصویر کشید که یک چشم و یک دستش را در اثر انفجار بمب در نزدیکی خانه شان از دست داده بود.

او برادرش را حین بازی در همان اطراف از دست داد. سردبیر کرونیکل به خاطر آشنایی با روحیه حساس عکاسش با سابقه ۱۶ ساله، او را رها گذاشت تا داستان غم انگیزش را از جنگ توصیف کند. فیتزموریس می گوید: «از جنگ متنفرم. از هر نوع کشتاری بیزارم. توان اینکه به عراق بروم و از نزدیک حجم بالای خونریزی و قتل عام را تماشا کنم، نداشتم.

به دنبال شرایطی بودم که بتوان به جزئیات و مسائل حاشیه ای جنگ بپردازم تا اینکه صالح را پیدا کردم. ایده من قبول شد... برای نشان دادن تنفرم از جنگ و کشتن مردم بی گناه، خداوند بی گناه ترین موجود را سر راهم قرار داد.

صالح بهترین دلیل برای نمایش مظلومیت مردم عراق بود.»

او این روش را سال ها پیاده کرده. به موضوعی علاقه مند می شود و ایده اش را به صورت گزارش تصویری از سوژه مورد نظر پی می گیرد. فاحشه خانه های نوادا، یکی از سوژه هایی بود که او سال ها پیش انجام داد و با سروصدای زیادی مواجه شد. او به زندگی خصوصی زنان در تقابل با مدیر این مراکز رسوخ کرد و نشان داد که چطور با تجارت جسم و روح این زنان و دخترانشان، مدیران صاحب همه چیز می شوند.

دیان با این روش مردم را متوقع کرده تا همیشه پیگیر موضوعات بکر و تازه از سوی روزنامه کرونیکل باشند. فیتزموریس در بیشتر مواقع گزارش عکس هایش را خودش می نویسد. سوژه هایش گاه خطرناک تر از آن هستند که یک زن به میان آنها برود. او در میان قاچاقچیان و موتور سواران وحشی هم رفته و از ظریف ترین روابط و شرایط زندگی آنها عکاسی کرده.

همسرش هم عکاس روزنامه کرونیکل است. او در مورد دیان می گوید: «کسی نمی تواند جلوی احساسات انسان دوستانه او را بگیرد. اگر احساس کند جایی وجود دارد که به عده ای از آدم ها ظلم می شود، دوربینش را برمی دارد و با همه خداحافظی می کند. ما با این روحیه عجیب دیان کنار آمده ایم و البته عادت کرده ایم که نتیجه انسانی عملش را هم ببینیم.

نیتش قبل از این که به حرفه اش فکر کند، حس همیاری و کمک به آدم ها است. همین حس از او عکاس ساخته. این چیزها را نمی توان در دانشگاه ها یاد گرفت!»

دیان فیتزموریس، جوایز زیادی را در زمینه عکاسی از آن خود کرده؛ تا به حال برگزیده انجمن روزنامه نگاران حرفه ای، اتحادیه ملی عکاسان مطبوعات، اتحادیه عکاسان مطبوعاتی کالیفرنیا شده و همچنین برنده عکس سال عکس های خبری سال ۲۰۰۲، هم شده است.

معتقد است، عکاسی فقط این نیست که همان چیزی را ثبت کنی که در حال وقوع است. عکاسی زمانی جوابگوی همه مسائل و مشکلات خواهد بود که به سراغ لایه های زیرین اجتماع رفته و موضوعاتی را عکاسی کنی که دیگران از دیدن و تحلیل کردنشان معذورند. او می گوید: «من همه چیز را وقتی یاد گرفتم که فهمیدم نباید منتظر بمانم تا دانشگاهم تمام شود. تازه فهمیدم که خارج از دانشگاه موضوعات حقیقی موج می زنند.

سوژه و دردهای جامعه را نمی توان در میان کاغذ و کتاب ها پیدا کرد. کارم را که در روزنامه های کوچک و بی اهمیت و انتشاراتی غیر معروف شروع کردم فهمیدم ایده آل هایم چیست. ایده آل من عکاسی تبلیغاتی، مد، ورزشی یا آتلیه ای نبود. دلم می خواست دنبال چیزهایی بروم که بوی گند می دهند! چیزهایی که همه از آنها فرار می کنند. این کار یعنی نه! شنیدن. و من رفتم و عادت کردم. حالا دیگر پوستم برای تبدیل کردن «نه» به «بله» کلفت شده و این برایم لذتبخش است.»

منبع : photomillenium

http://vista.ir/?view=article&id=277920

vista.ir
Online Classified Service

معرفی دیوید بارنت، فوتوژورنالیست

David Burnett تکلیف مخاطب را با عکس هایش روشن کرده است، همه چیز در عکس های بارنت در عین برخورداری از قوام بصری ، ساده و سر راست است. در کارهای او ،بویژه در عکس هایی که به عنوان یك فوتوژورنالیست گرفته است کمتر عکسی را می توان یافت که از کادر و ترکیب بندی پیچیده و شلوغ برخوردار باشد.

Burnett سالها در مناطق و کانونهای مختلف بحران و مرکز توجه در سرتاسر جهان حضور یافته و از اتفاقات مهمی همچون بازگشت آیت الله خمینی از تبعید و انقلاب ۱۳۵۷ ایران عکس های مهم و ماندگاری را تهیه کرده است. بارنت بیش از ۳۵ سال عکاسی می کند او پس از اخذ لیسانس در رشته علوم سیاسی از کالج کلرادو همکاری خود را به صورت آزاد با مجله "تایم" شروع و بعدها همکاری خود را با مجله "لایف " هم آغاز می کند. بارنت عکاسی را ابتدا از واشینگتن و میامی شروع کرد و بعد ها آن را با حضور در جنوب ویتنام ادامه داد.

پس از دوسال عکاسی در ویتنام به آژانس عکس فرانسوی "گاما" پیوست و طی دو سال کار در قسمت" اخبار" این آژانس به نقاط مختلفی در جهان سفر کرد. در سال ۱۹۷۵ در تاسیس "Contact Press Image" در نیویورك مشارکت و طی سه دهه به طور وسیعی به سراسر جهان سفر کرد و هم چنان عکس های او در مجلات و روزنامه های مهم اروپا و آمریکا به چاپ می رسند.

بارنت در زمینه های مختلفی از جمله خبری،اجتماعی،منظره ، ورزشی و حتی علمی عکاسی می کند و به "عنوان عکاسی که از هیچ ماموریتی دست خالی بر نمی گردد" معروف است. جوایز متعدد دیوید بارنت شامل جایزه عکاس مجله سال از سوی World Press، Picture of The Year Photo و جایزه" رابرت کاپا" می شود، عکس های درخشان او جوایز بسیار دیگری را نیز تا کنون از مسابقات عکاسی سراسر جهان نصیب وی کرده اند.

سفر های او به بیش از ۷۵ کشور جهان همچنان ادامه دارد و هنوز هم مقالات زیادی با عکس های دیویت بارنت در تایم،فرچون،ESPN و بسیاری مجلات دیگر به چشم می خورد. در میان مشتریان عکس های تبلیغاتی او نیز نام هایی همچون کداك ،رولکس،مرك،ارتش آمریکا و بانك Union سوییس دیده می شود. بارنت معتقد است بسیاری از عکس های مورد علاقه اش هنوز مجال انتشار پیدا نکرده اند با این حال همین تعداد عکس منتشر شده و به نمایش در آمده از او اعتبار و شهرت عمده ای برایش به ارمغان آورده است.

نمایشگاه های زیادی از آثار بارنت به ویژه در دانشگاه و کالج های عکاسی و فوتوژورنالیسم بر پا شده که از آن میان می توان به نمایشگاه مهم "سنجش زمان" که در چندین دانشکده و کالج ژورنالیسم برگزار شد اشاره کرد. در یك دوره یك ماهه از این نمایشگاه در مدرسه ژورنالیسم IU ۵۰ عکس از عکس های بارنت مربوط به جنگ ویتنام،انقلاب ایران،رقابت های المپیك و سیاست مداران واشینگتن به نمایش در آمد و خود بارنت نیز با حضور درمحل نمایش عکس ها به سخنرانی پرداخت.

بارنت در این نمایشگاه به دانشجویان یادآوری می کرد" سردبیر ها هنگام مشاهده و بررسی کارهای عکاسان جوان به دنبال استعداد و خلاقیت هستند نه داستان. آنها می خواهند ببینند شما به طور عمیق با یك سوژه چه می کنید ،این سوژه ممکن است مانند موضوع افغانستان نباشد که

هر کسی بتواند عکس های جالب و جذابی از آن تهیه کند."

بارنت با آنکه خود را عکاس ورزشی نمی دانسته اما در تابستان ۱۹۹۵ در پی ارجاع ماموریتی در مورد عکاسی از بازی های المپیك آتلانتا برای مجله تایم و آژانس Contact تصمیم می گیرد به گفته خودش برای" یافتن راه های جدیدی برای ثبت اعجاز ورزش" تلاش کند. او در مقدمه عکس های ورزشی خود نوشته است" در حال حاضر تکنولوژی هر ساله با ارائه ابزار و ادوات جدید عکاسی به ما بیشتر کمك می کند ، امروزه دیگر هیچ اتفاقی چندان دور و دست نیافتنی نیست . لنزها بلند تر و سریعتر(والبته سنگینتر!) شده اند فیلم ها سریع تر و دارای گرین های بهتری شده اند و حتی دسترسی به سوژه ها در آن لحظه جادویی برای عکاسان ورزشی نزدیك و نزدیك تر شده است .

عکاسان ورزشی به مدد تکنولوژی و ابزار و ادوات جدید به لحظه جادویی هماهنگی بدن ،کنش، کشش و احساس، نزدیك و نزدیك تر و در ثبت آن موفق تر شده اند. من برای آغاز کارم در این رقابت ها عکس های قدیمی را که چند دهه پیش از رویداد های ورزشی گرفته بودم بازبینی کردم تا ببینم آیا درس های جدیدی برای یادگرفتن از آنها وجود دارد یا نه؟ نگاه کردن به عکس های عکاسان خوب که در دوره های زمانی مختلف تهیه شده اند نیز اغلب آموزنده و الهام بخش است. ابزار و وسایلی که آنها مورد استفاده قرار می دادند در مقایسه با آنچه که ما امروزه استفاده می کنیم مقدماتی و ابتدایی به نظر می رسد و آنها در خلق عکس های بزرگ و ماندگار خود بر دید و قوه ابتکار خود تکیه می کردند تا ابزار مورد استفاده شان.

چیزی که در عکاسی ورزشی معاصر مرا آزار می دهد تلاش برای نزدیك کردن بیننده به رویداد، به قیمت از دست رفتن درك چگونگی و محل اتفاق آنست. من تصمیم گرفتم برای عکاسی از صحنه های ورزشی با جزییات بیشتر از لنزهای کوتاهتر و در عوض از فرمت Medium استفاده کنم. در این سری عکس ها پس زمینه و مکان رویداد های ورزشی عناصر بسیار قوی و پر رنگی هستند و شما می توانید حضور آنها را در عکس های ورزشی من مشاهده کنید.

در المپیك زمستانی ۱۹۹۲ در فرانسه صدها عکاس از سراسر جهان با لنزهای سوپر تله بلند و لباس گرم زیاد به آلبرت ویل آمده بودند و پس از دوهفته با تعداد زیادی عکس Close-up که فقط یك رویداد ورزشی را نشان می داد آنجا را ترك کردند بی آنکه عکس های چاپ شده آنها در روزنامه ها و مجلات نشانی از آلبرت ویل داشته باشد.

من و دوستانم اما ، سعی کردیم از شهر و اطراف آن و حواشی مسابقات هم عکس هایی تهیه کنیم و ورزشکاران را فقط در نماهای بسته و نزدیك به تصویر نکشیم.روال عکاسی من از آنجا به اینصورت بود که در ضمن نمایش اتفاقات ورزشی بیننده را به محیط و محل برگزاری مسابقات ببرم و حس حضور در آنجا را به او انتقال دهم.امیدوارم از پس اشتراك این حس با بینندگان عکس هایم برآمده باشم.

بارنت برخلاف بسیاری از عکاسانی که نوشتن متن مقالات تصویری خود را به نویسندگان و روزنامه نگاران دیگر واگذار می کنند، اغلب، نگارش متن مقالات و زیر نویس عکس را خود به عهده گرفته و انجام می دهد. نگارش او نیز مانند عکس هایش ساده و روان و در عین حال حاوی نکات اضافه و جالبی است که به درك بهتر تصاویر و محل و چگونگی اتفاقات کمك می کند.

او در مقاله ای به نام "روسای جمهوری که مرا شناخته اند(تقریبا)" از عکاسی در کاخ سفید و وضعیت خبرنگاران و عکاسان در مقایسه با سیاستمداران می گوید و معتقد است در آنجا و بسیاری از جاهایی که خبرنگاران و عکاسان برای پوشش خبری حضور دارند با ایجاد محدودیت ها و به قول او طناب های قرمز، خبرنگاران را در درجه ای پایین تر از سیاستمداران قرار داده اند در حالیکه بخش عمده ای از اعتبار و شهرت سیاست مداران را همین خبرنگاران و عکاسان می سازند. بارنت در این مقاله به خاطره ای از روزهای کودکی خود و عکس نا واضحی که از جان اف کندی گرفته اشاره می کند ،عکسی که همچنان پس از ۳۵ سال عکاسی در پاکتی از آن نگهداری می کند.

او در عکس های خبری خود نیز به شیوه ای مانند آنچه در عکاسی ورزشی اتخاذ کرده اعتقاد دارد و به دنبال گونه ای از عکاسی است که بیننده را به محل اتفاق رویداد یا حادثه بکشاند ، از این روست که با نگاه اول به بسیاری از عکس های او و به علت وجود عناصر مشخص کننده متعدد، ،تشخیص مکان و درك چگونگی حادث شدن اتفاقی که به تصویر کشیده شده ، ساده و سریع تر شکل می گیرد. بارنت همیشه به عکاسان و

دانشجویان جوان فوتوژورنالیسم توصیه می کند هر از گاهی کارهای گذشته خودشان را برای یافتن نکات آموزشی و در س های تازه مرور کنند و مورد بازبینی قرار دهند، او گاهی پس از سال ها دوباره به سراغ موضوعاتی می رود که چندین سال قبل از آنها عکاسی کرده است.

در سال ۲۰۰۰ گزارش تصویری او به نام "بازگشت به سایگون" که نگاهی به ویتنام امروز داشت بهانه ای بود برای بازگشت و بازدید مجدد او از ویتنام . بارنت حدود سی سال پیش از این ماموریت در روزهای جنگ ویتنام از آنجا عکاسی کرده بود البته در سال های ۹۴ و ۹۵ هم سفر کوتاهی به آنجا داشت و گزارش هایی تهیه کرد اما سفر ۱۲ روزه سال ۲۰۰۰ جامعه و وضعیت امروز ویتنام را بهتر و با جزییات بیشتر به تصویر کشیده است.

متن این گزارش نیز که توسط خود دیوید بارنت نوشته شده به خوبی وضعیت جامعه، جوانان، سالخوردگان، زنان و کودکان امروز ویتنام را برای بیننده و خواننده مقاله تصویری "بازگشت به سایگون" روشن می کند.و نشان از ارتباط و حضور قوی او در میان مردم و اجتماع مردم ویتنام دارد.

از میان دیگر مقالات تصویری او که در سال های اخیر و از موضوعات این سال ها تهیه شده اند می توان به " موضوع سال " اشاره کرد که به روزهای حضور " مونیکا لوینسکی" در دادگاه فدرال مربوط می شود.

در آن دادگاه برای صرف نوشیدنی همراه با لوینسکی و وکیلش از خبرنگاران و عکاسان دعوت و از آنها خواسته می شود آرامش را حفظ کنند. به عکاسان اجازه استفاده از تنها يك دوربین بدون فلاش داده شده بود و این کار را کمی سخت می کرد. با این حال او با استفاده از فیلم های ASA ۸۰۰ سرعت ۱/۳۰ و دیافراگم ۲.۵ پرتره هایی از حالات و احساست مختلف مونیکا لوینسکی در آن روز تهیه کرد. بارنت علاقمند است امروز که دیگر به قول او "بانوی -آن-سال" در موقعیت واقعی و عادی خودش قرار گرفته باز به سراغ او برود و لوینسکی را جدای از "مدارك " به تصویر بکشد.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247221

vista.ir
Online Classified Service

معرفی دیوید جولیان

● دیوید جولیان

دیوید جولیان عکاس حرفه ای متولد بوستون است که در زمینه تصویرسازی و طراحی هم فعالیت می کند و علاوه بر اینها در کارگاه های آموزش عکاسی در آمریکا تدریس می کند. دیوید سبك خاصی در عکاسی دارد. او با دوربینش تصویرسازی می کند. عکس های او در نگاه اول اصلاً يك عکس ساده به نظر نمی آید. او عکس هایش را برای گالری ها و کلکسیون دارها می گیرد درست مثل تصویرسازی که این کار را با مالتی مدیا انجام می دهد. عکس های او به دلیل همین ویژگی تابه حال جوایز زیادی را از آکادمی

هنر و تصویرسازی آمریکا دریافت کرده اند.

عکاسی را مثل بسیاری از عکاسان با یك دوربین ساده دستی در عبور و مرور از خیابان ها آغاز کرد. از آنجایی که عاشق حیوانات عجیب و کوچك و حشرات بود، ابتدا به سراغ لنزهای ماکرو رفت تا وارد جزئیات عکاسی شود و ترکیب بندی و ریزه کاری های عکاسی را یاد بگیرد. بعد از مدتی شروع به رفتن به سفرهای جاده ای کرد و از همین زمان عکاسی منظره را هم آغاز کرد. عکس های منظره معروف و ترکیب بندی های چنین عکس هایی از سال قبل در ذهنش مانده بود و با توجه ویژه به چنین مناظری نگاه می کرد تا کادر و شیوه خودش را به دست آورد.

یکی از ویژگی های کار او این است که قبل از عکاسی، طرح کادری را که می خواسته می کشیده: «ابتدا طراحی می کردم ببینم چه چیزی را می خواهم در کادر داشته باشم.

بعد یادداشت می کردم. با این روش خودم را عادت می دادم که دید گرافیکی نسبت به اشیا و مناظر داشته باشم و از ابزارم استفاده ای بکنم که مثل قلم مو و بوم قابل انعطاف باشد.»او عکس هایش را قبل از اینکه عرضه کند به دوستان و حتی افرادی که چیز زیادی از عکاسی نمی دانند، نشان می دهد تا نقد و نظر آنها را بشنود: «این کار می تواند یك منبع نقد اساسی از دید بیننده های مختلف باشد و به من کمك می کند تا بفهمم چیزی را که می خواستم در عکس بیان کنم، موفق شده یا نه؟ این روش حتی به اعتماد به نفسم هم کمك می کند ... چیزی که در جوانی و نوجوانی کمبودش را حس می کردم. من هیچ دوره عکاسی و کلاس آموزشی را نگذرانده ام بنابراین به دید و نظر و آموزش آدم های اطرافم نیاز دارم. نقد درست می تواند خودش دانشگاه باشد!

عکس های دیوید معمولاً تك رنگ است. بیشتر از اشباع رنگ های گرم و عمیق به شکل واحد در عکس هایش استفاده می کند.

او در سال ۱۹۸۴ به ونزوئلا می رود و ناگهان عاشق می شود: برای تعطیلات رفته بودم و ناگهان احساس کردم عاشق شدم... عاشق باران جنگل های مناطق گرمسیر که روح آدم را در جنگل ها و میان درختان نوازش می کند. این باران منبع الهام من شد و همه وجودم را پر از خلاقیت و هیجان کرد. آن منطقه برای کشف و شهود شخصی و عکاسی مستند گنجایش داشت. از همان زمان بخش زیادی از تعطیلات و سفرهایم را به شهرهای آن منطقه اختصاص دادم و شروع به ثبت تصویرهای یگانه ای کردم که در طبیعت واقعی شکل می گرفتند ... درختانی که در بادها شکل دیگری داشتند و برگ هایی که زیر باران شادمانه می رقصیدند.

بعد از آن در نیویورك یك نمایشگاه خیابانی از همین عکس ها برگزار کردم که به شدت با استقبال مواجه شد.»از آن زمان تعداد زیادی از عکس های طبیعت و منظره به شکل ویژه ای در قالب و سبك دیوید جا گرفت. طبیعت در عکس های او گاهی بسیار مهربان و گاهی وحشی است. عکس هایش از درختان، پرندگان و کوه ها گاهی بیننده را دچار حسی می کند که با دیدن یك تابلوی نقاشی مواجه است!او معتقد است که عکاسی حرفه و کار اصلی من در زندگی نیست، این بیشتر پیگیری و تعقیب کارهای حرفه ای است تا اینکه خودم یك آدم حرفه ای باشم. از وقتی یادم می آید در حال جمع آوری عکس ها و تصاویر حرفه ای و نیمه حرفه ای از مناظر و اشیا هستم.

این کار برای کپی کردن نیست بلکه چشمم را عادت می دهد تا زیبا ببینم و زشت ها را تشخیص دهم. این کار برای یك طراح و گرافیست هم ضروری است. این تیپ آدم ها باید دور و برشان پر باشد از تصویر و ذهنشان انباشته باشد از رنگ و طرح «...حتماً نباید عکاس باشی تا تصویر را عاشقانه نگاه کنی.»در واقع آرشیو و دیدن تصاویر مختلف اولین قدم برای عکاس شدن دیوید بود و به همین دلیل هنوز این عادت را حفظ کرده است: «این کار و تصفیه تصاویر باعث شد بخش زیادی از زمانم هدر نرود! در واقع با دیدن یك تك درخت و براساس مشاهداتم می دانستم که چه کاری بیهوده است و چه ترکیب بندی ای مفید! در حقیقت جلوتر از خودم حرکت می کردم و آزادی های الکی به خودم نمی دادم که وقتم را تلف کند.»

این روش به او اجازه داد تا کارش را در رشته های دیگری توسعه دهد که عکاسی نمی توانست آنها را در چنین زمان فشرده ای تامین کند.

او می گوید: «عکاسی به من اجازه داد تا با سفر در جاده ها زندگی را یاد بگیرم، دید بصری ام را بین هنرها تقسیم بندی کنم و روحم را در ارتباط با سیاره ای که در آن زندگی می کنم، قوی تر کنم. حالا دیگر بو می کشم ... دنبال چیزهایی می گردم که ممکن است سال دیگر وجود نداشته

باشند. یك جور حس وظیفه ... وظیفه ام ثبت و عکاسی از طبیعتی است که رو به نابودی می رود و باید زیبایی اش ماندگار شود.»

علاقه اصلی او در طراحی و تصویر باعث شد تا عکاسی را انتخاب کند چون در عکاسی می تواند هر دوی این موارد را تامین کند. او می گوید: «این روزها فشارهای اقتصادی و بازرگانی گاهی لذت عکاسی را برایم کمتر می کند و وظیفه را قوی تر!»

او به عکاسان نوگرا و جوان توصیه می کند که: «از بخار مسموم در جزئیات تکنیکی دوری کنید. این روش ها چیزی را در شما نهادینه نمی کند. دنبال روش و سبکی بروید که آرام آرام در روحتان می نشیند. چشمانتان را آموزش دهید و فقط عکس هایی را بگیرید و ببینید که «شما» می خواهید! به عنوان یك فیلتر در مقابل لنزتان قرار و چیزی را که به تصمیم شما بستگی دارد، بگیرید. به ندای درونتان گوش کنید. هرجایی که بروید و هر چیزی را که از آن عکاسی کنید مال شماست. سوژه و موضوعتان را شخصاً تجربه کنید... با هرچه که می توانید... شاید با کشیدن یك طرح یا گوشه های کادر و یا ساختن آن در ذهن... اول آن را لمس کنید. این در مورد عکس خبری نیست... چرا که آنجا فرصت فقط در حد فشردن دکمه شاتر است و بس!

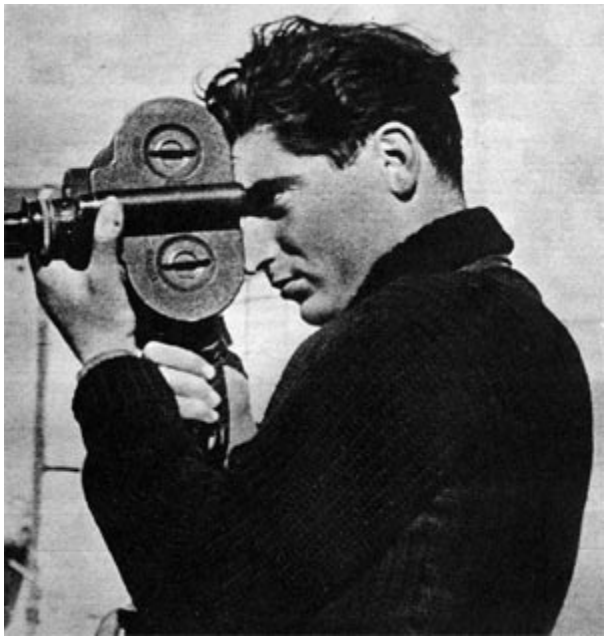
دیوید جولیان، عکاسی آنالوگ را ترجیح می دهد چون با زمان ظهور و رفتن در اتاق تاریك با نور قرمز شدید زندگی می کند: «با این همه می دانم که باید دوربین دیجیتال را هم به تجهیزاتم اضافه کنم چون نیاز این روزهاست. البته دوربینی را انتخاب خواهم کرد که بخش دستی و مکانیکی اش قوی تر از دیجیتالی بودنش باشد! دیجیتال خواص منحصربه فردی دارد: قابلیت تصحیح و ویرایش عکس ها، دیدن عکس روی مونیتور، اصلاح همزمان عکس موقع گرفتن آن، قضاوت سریع در مورد عکس و شرایط آماده برای گرفتن بیش از یك عکس با آن دوربین! با این حال من هنوز همان دیوانه و شیدای کاغذی هستم که زیر نور بی حال قرمز در تاریکخانه زیر دستانم جان می گیرد و با سرعت پایین، شکلش عوض می شود.»

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247227

vista.ir
Online Classified Service

معرفی رابرت کاپا؛ روایتگر ۵ جنگ



۵۴ سال پیش در چنین روزهایی مردی به خاک افتاد که بی‌شک در تاریخ عکاسی جهان نظیر ندارد؛ مردی که بعید است بتوان کسی را همپای او لایق لقب «عکاس جنگ قرن بیستم» دانست، مردی که زندگی (و حتی شاید مرگش) باید رویای هر روزنامه‌نگار و عکاس باشد: رابرت کاپا که در ۱۹۱۳ در بوداپست اتریش-مجارستان به دنیا آمده بود، در ۲۵ می ۱۹۵۴ در سن ۴۱ سالگی در شهر تای‌بین کشور ویتنام در حالی که دوربین خود را در دست داشت روی مین رفت و کشته شد. امروز نه دولت «اتریش-مجارستان»، مکان تولد او، و نه «دولت ویتنام»، مکان مرگ او، دیگر وجود

ندارند و هزار جور تحول یافته‌اند اما نام و خاطره رابرت کاپا هنوز زنده و شفاف و تصاویر او بهترین روایتگر تاریخ جنگ‌های قرن بیستم هستند. کاپا احتمالا تنها عکاسی است که پنج جنگ بسیار مهم در قرن بیستم را از نزدیک پوشش داد: جنگ داخلی اسپانیا، جنگ دوم چین و ژاپن، جنگ جهانی دوم (جبهه‌های اروپا)، جنگ اسرائیل و اعراب ۱۹۴۸ و جنگ اول هندوچین. او تنها در جنگ جهانی دوم از نقاط مختلفی همچون لندن، آفریقای شمالی و ایتالیا عکاسی کرد. کاپا نبرد نورماندی را از نزدیک و در ساحل اوماها عکاسی کرد و شاهد آزادسازی پاریس بود.

• زندگی

کاپا با نام اندره ارنو فریدمن به دنیا آمد و تنها ۱۹ سال داشت که در سال‌های بین دو جنگ به جرم فعالیت علیه دولت دستگیر شد و سپس کشور را ترک کرد. معروف است که او می‌خواست نویسنده شود اما در برلین شغلی در عکاسی پیدا کرد و چنان عاشق این هنر شد که تا پایان عمر راهش را از آن جدا نکرد. به راستی تاریخ عکاسی باید مدیون این اتفاق باشد که کاپا در برلین به عکاسی گروید. در سال ۱۹۳۳ از همان اوایل ظهور نازیسم، کاپا، که یهودی بود، احساس خطر کرد و از آلمان به فرانسه رفت اما کار به عنوان روزنامه‌نگار و عکاس برای کاپای مجارستانی و یهودی در فرانسه نیز آسان نبود. در همین دوران بود که او تصمیم گرفت اسمی آمریکایی‌تر انتخاب کند و «رابرت کاپا» را به دلیل شباهتش با اسم فرانک کاپرا؛ کارگردان شهیر آمریکایی، برگزید.

• جنگ اول: جنگ داخلی اسپانیا

در سال ۱۹۳۶ کاپای ۲۳ساله عازم اسپانیا شد و تا سال ۱۹۳۹ در آنجا ماند تا وحشت‌های جنگ داخلی اسپانیا را به تصویر کشد. در همان اوایل جنگ بود که عکس‌های کاپا شهرتی جهانی برای او به ارمغان آورد. عکسی که او در همان سال اول در جبهه کوردوبا گرفت (پایین) هنوز از معروف‌ترین عکس‌های جنگ داخلی اسپانیا است. او بسیار نزدیک به سوژه (سربازی در حال مرگ) بود و در دقیق‌ترین زمان ممکن عکس را گرفت؛ آنقدر که از آن روز تا به‌حال بسیاری به اصالت عکس شک کرده‌اند. یکی از مورخان اسپانیا صحت عکس را تایید کرده و سرباز در حال مرگ را فدریکو بورل گارسیا، از والنسیا، نامیده است. جالب اینجاست که وقتی کاپا در ۱۹۳۹ از اروپا می‌گریخت، مجموعه کامل عکس‌هایش از جنگ داخلی اسپانیا را از دست داد اما سال‌ها بعد در اواخر دهه ۱۹۹۰ این مجموعه در مکزیکو سیتی پیدا شد و جهان با نیم‌قرن تاخیر شاهد عکس‌های بی‌نظیر او از جنگ بود. هنوز معلوم نیست این عکس‌ها دقیقا چگونه تا مکزیکو سیتی سفر کرده‌اند.

• جنگ عالمگیر: جنگ جهانی دوم

جنگ جهانی دوم که شروع شد، کاپا کیلومترها دورتر از آن در نیویورک‌سیتی بود. او از هراس نازی‌ها که اروپا را فرا می‌گرفتند از پاریس به آمریکا گریخته بود. اما کاپا در آمریکا دنبال کار می‌گشت و چه کاری بهتر از عکاسی جنگ جهانی دوم! در نتیجه، او هنوز نیامده بود که عازم اروپا شد تا بعضی از بهترین عکس‌های جبهه اروپای جنگ جهانی دوم را بگیرد. او اول برای مجله کولیرز عکاسی می‌کرد و وقتی این مجله او را اخراج کرد کارش را برای مجله لایف ادامه داد. به یاد داشته باشید که کاپا شهروند مجارستان بود و مجارستان در آن زمان در کنار آلمان هیتلری و علیه متفقین می‌جنگید. اما کاپا در ضمن یهودی بود و این، امکان گرفتن ویزای اروپا را برای او ممکن ساخت. در تمام طول جنگ رابرت کاپا تنها عکاس متفقین بود که ملیت یکی از «دشمنان» را داشت. اولین اثر معروف او در جنگ عکسی بود که در روز هفت اکتبر ۱۹۴۳ گرفت. در آن روز او به همراه گزارشگر لایف، ویل لانگ جونیور، در شهر ناپل بود و توانست تنها کسی باشد که بمبگذاری پستخانه ناپل را از نزدیک عکاسی می‌کند. اما بی‌شک شاهکار معروف او در جنگ جهانی دوم عکس‌هایی است که از «روز دی» (روز اشغال نورماندی توسط متفقین و آغاز شکست نازی‌ها) گرفت. او در این روز دو دوربین کونتاکس ۲ با لنزهای ۵۰ میلیمتری و چندین حلقه فیلم خام در اختیار داشت و در همان دو ساعت اول حمله، ۱۰۶ عکس گرفت. اما بار دیگر دست اتفاق، حادثه‌ای عجیب رقم زد. یکی از اعضای تحریریه لایف در اتاق تاریک اشتباهی مرتکب شد که شاید گران‌ترین اشتباه برای

عکاسی تاریخ قرن بیستم باشد. اشتباه او باعث آسیب‌دیدن نگاتیوها شد به طوری که تنها ۱۱ عکس از گنجینه کاپا سالم ماند. کسی که این اشتباه را مرتکب شد نوجوانی ۱۵ساله به نام دنیس بنکز بود. مجله لایف در ۱۹ ژوئن ۱۹۴۴ ۱۰تا از عکس‌ها را با عنوان «کمی ناواضح» منتشر کرد و اعلام کرد دست کاپا از هیجان می‌لرزیده است. کاپا این ادعا را رد کرد و بعدها روایت طنز خود از جنگ را با نام «کمی ناواضح» منتشر ساخت. پس از پایان جنگ، کاپا در ۱۹۴۷ به همراه نویسنده شهیر؛ جان اشتاین بک، به اتحاد شوروی سفر کرد و از مسکو، کیف، تفلیس، باتومی و خرابه‌های استالینگراد عکاسی کرد. پس شاید بیراه نباشد اگر او را عکاس «جنگ سرد» نیز بنامیم! اشتاین بک در سال ۱۹۴۸ گزارشی طنز از این سفر منتشر کرد که مزین به عکس‌های کاپا بود.

- جنگ اول هندوچین، جنگ آخر کاپا

کاپا در اوایل دهه ۱۹۵۰ به ژاپن سفر کرد تا در نمایشگاهی که شرکت مگنوم فوتوز ترتیب داده بود، شرکت کند. کاپا قسم خورده بود تا چند سال از عکاسی جنگ خودداری کند (آخرین جنگی که در آن شرکت کرده بود، جنگ اعراب و اسرائیل در سال ۱۹۴۸ بود) اما وقتی مجله لایف به او پیشنهاد داد برای عکاسی جنگ اول هندوچین به آسیای جنوب شرقی برود، کاپا زیر قول خود زد و عازم سفری شد که مرگش را در پی داشت. او به همراه دو روزنامه‌نگار دیگر مجله لایف؛ جان مکلین و جیم لوکاس، همراه هنگی فرانسوی عازم ویتنام شد. در ۲۵ می ۱۹۵۴، ساعت ۱۴:۵۵ بعدازظهر، گروه با جیپ از منطقه‌ای خطرناک می‌گذشت که کاپا تصمیم گرفت از جاده بالا رود و عکس بگیرد. پنج دقیقه‌ای نگذشته بود که مکلین و لوکاس صدای انفجاری بلند را شنیدند. کاپا روی مین قدم گذاشته بود. مکلین و لوکاس به صحنه شتافتند و وقتی رسیدند کاپا هنوز زنده بود. اما پای چپش تکه‌تکه شده بود و سینه‌اش زخمی عمیق داشت. مکلین با داد و فریاد کمک‌های پزشکی را خبر کرد اما تا به بیمارستانی صحرایی برسند، کاپا جان داده بود. او در تمام مدت جان‌دادن، دوربینش را در دست داشت و به همراه آن جان سپرد.

- میراث

کورنل کاپا، برادر کوچک‌تر رابرت که خود عکاسی قابل است، میراث‌دار اصلی اوست. او در سال ۱۹۶۶ «صندوق بین‌المللی عکاسی متعهد» را برای حفظ میراث عکاسی رابرت کاپا و سایر عکاسان مشابه او، ایجاد کرد. در سال ۱۹۷۴ بود که کورنل با تاسیس «مرکز بین‌المللی عکاسی» در نیویورک‌سیتی، خانه‌ای دائمی برای این عکس‌ها دست و پا کرد. باشگاه «آورسیز پرس»؛ باشگاه معروف روزنامه‌نگاران در آمریکا، جایزه‌ای به نام «مدال طلای رابرت کاپا» به یاد او ایجاد کرده است که هر سال به عکاسی داده می‌شود که بهترین عکس‌ها را با شجاعت و خلاقیت در خارج آمریکا گرفته است. روح کاپا این تصویرگر دلیری‌ها شاد.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=317441

vista.ir
Online Classified Service

معرفی رالف هورن Rolfe Horn

رالف هورن در سال ۱۹۷۱ در خلیج Walnut ایالت کالیفرنیا به دنیا

آمد. دلبستگی او به فن عکاسی، معطوف به دوران کودکیش است که در گردش های خارج از شهر و برای ثبت خاطرات، با استفاده از دوربین پدرش، از سلسله کوهها و تپه های East Bay و مناظر اطراف دریاچه Tahoe عکاسی می کرد.

ولی این علاقه مندی، زمانی در وی شکوفا شد که طی دوره دبیرستان، در اولین کلاس عکاسی ثبت نام نمود. او در مدت ۲ ماه توانست در کارگاه پدرش تاریکخانه ای مهیا کند که بیشترین اوقات فراغتش را در آن سپری می کرد. وی به دلیل علاقه شدیدی که به عکاسی داشت، موفق به دریافت چندین جایزه مقام نخست برای عکسهائی از دره Yosemite و دشت Mt.Diablo شد. از افتخارات دوران تحصیل در دبیرستان، کسب رتبه عالی عکاسی بود.

وی همچنین توانست در سال ۱۹۹۳، عنوان Associate of Arts را از کالج Diablo Valley دریافت کند. رالف در طی سالهائی که دانشجو بود، به عنوان دستیار برای Don Corning، عکاس تجاری، کار کرد و تجربیات زیادی در ارتباط با روش های چاپ و راههای عکاسی از مناطق مختلف کسب کرد.

در سال ۱۹۹۳ و قبل از ورود به موسسه عکاسی Brooks درسانتاباربارا از ایالت کالیفرنیا، عکاسی از مناظر را به همراه Mark Citre، همکار انسل آدامز، مطالعه و تجربه کرد. سپس در زمان تحصیلش در موسسه Brooks، از کمک های Nick Dekker در جهت مطالعاتش استفاده برد. Dekker روش های دیگری به او معرفی نمود و برای ایجاد تصاویر قوی و بانفوذ، مشوق وی بود. همچنین رالف برای تصاویر سیاه و سفیدش از مناظر کالیفرنیا، چندین جایزه دریافت کرد و به عنوان پیشگام فعال و موثر در عکاسی دیجیتال شناخته شده و مورد تقدیر قرار گرفت.

هورن در سال ۱۹۹۶، موفق به دریافت درجه کارشناسی هنر از موسسه Brooks شد، و برای فعالیتش در عکاسی از مناظر و عکاسی دیجیتال قدردانی شده بود، به عنوان فارغ التحصیل ممتاز در دوره خود نیز شناخته شد. رالف پس از فراغت از تحصیل، بین سالهای ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۲، با عکاس مشهوری به نام Michael Kenna همکاری کرد. در طی این مدت، به عکاسی ادامه داد و در جستجوی گالری جدیدی برای نمایش آثارش برآمد.

هنگامی که وی از کمک و همکاری با عکاسان معروف کناره گیری کرد، پروژه های بزرگی طبق روش خود انجام داد. در چند سال گذشته، عکسهای او در کتابها و آلبوم های موسیقی و مجلات زیادی به چاپ رسید. همچنین از سال ۱۹۸۹، آثار وی در نمایشگاههای زیادی معرفی شد و در بسیاری از مجموعه های خصوصی و عمومی، از جمله موزه هنر سانتاباربارا و موزه هنر Houston نگهداری می شوند.

او در زمینه کارهایش می گوید: " اغلب افراد از من درباره تکنیکی که در کارهایم به کار می گیرم، می پرسند. در طی سالها کسب تجربه در زمینه عکاسی، به این نتیجه رسیده ام که تکنیک امر بسیار مهمی است. درست است که هنر عکاسی از قلب آدمی نشات می گیرد، ولی تکنیک صحیح بر ارزش دریافت های قلبی فرد می افزاید.

من اعتقاد دارم زمانی که سطح تجربیات شخص به یک حد معینی ارتقاء می یابد، در این زمان استفاده از تکنیک همانند یک بازتاب غیر ارادی و تقریبا به صورت یک واکنش نسبت به دریافت های بصری و احساسی عمل می کند.

حال به عنوان اولین مرحله از شما می پرسم که به نظر شما چه چیزی باعث درخشش یک عکس می شود؟ چرا یک عکس در گالری جلوه خوبی دارد ولی همین تصویر در منزل این زیبائی را ندارد؟ آیا عکس دارای سایه روشن های مناسب است یا فقط دارای یک چاپ خوب سیاه و سفید

است؟ به خاطر داشته باشید که تونالیته در عکس بسیار مسئله مهمی است.

سئوالات زیادی است که هم دیگران از من می پرسند و هم باعث تعجب و سئوال خود من است.

چگونه امکان دارد که یک تصویر خوب هم در گالری و هم در خانه، برجسته و درخشان به نظر آید؟ آیا این با رعایت تونالیته امکان پذیر است؟ یا اینکه این عمل بستگی به محل و چگونگی اجرا دارد؟ این سایه روشن ها چگونه به هم ربط داده می شوند؟

در ایجاد سایه روشن، یک ردیف معینی از پرده ها وجود دارد، سایه ها و توازن بین سایه و روشن ها.

یک عکس نیاز به این ندارد که سفید خالص باشد و یا سیاه خالص. یک عکس باید تقریبا بافتی از کیفیت و عمق را توام داشته باشد. هر تصویر خصوصیتی واحد در ارتباط با تونالیته دارد که با یک چاپ دقیق به دست می آید.

در اساطیر یونان، دیدالوس به همراه پسرش ایکاروس از روی دریا در حال پرواز بود و هنگامی که خیلی به خورشید نزدیک شد، بالهایش ذوب شده و ایکاروس در اثر سقوط کشته شد. من این تصویر را خیال پردازی کردم و دوست داشتم که روشنی معینی داشته باشد و اثر شور و هیجان حادثه را در خود حفظ نماید چون من به شدت روی اثر چاپ و تاثیر گذاری آن تاکید دارم.

نگاتیو صرفا اطلاعاتی است که شما ضبط کرده اید. نگاتیو کامل و بی نقص وجود ندارد، بلکه برای تهیه چنین نگاتیوی باید دست به کار شد. به قول انسل آدامز که می گفت: "نگاتیو منبع اطلاعات است و چاپ، مرحله اجرا و نمایش است" پس از ارزیابی نمونه عکس یا کار چاپ شده، تصمیم بگیرید که چاپ نهائی چگونه باید باشد. من ترجیح می دهم که یک کنتراست و زمان نوردهی معینی را به عنوان پایه و اساس به دست آورم. سپس با تغییرات نور و عمل سوزاندن و بعضی اوقات با استفاده از فیلترهای گوناگون کنتراست، نگاتیو را چاپ کنم. احساس می کنم که درهنگام چاپ، هرکاری می توان انجام داد.

از نگاتیوهای من تعداد کمی این چنین دستکاری شده اند. در نهایت بحث و در قسمت پرداخت تصویر، باید بدانید کسی که می تواند یک چشم انداز سطحی و متوسط (نه خوب و نه بد) را به اثری ویژه و استثنائی تبدیل نماید، مسلما در اثر خود، برای خیال و اندیشه هم جائی گذاشته است.همان گونه که Ruth Bernhard به من گفت: "اگر نگاتیو را دستکاری و اصلاح نکنی، عکاس نیستی".

مراحل زیادی برای واقعیت بخشیدن به یک عکس پرداخت شده وجود دارد، چه در تاریکخانه و چه زمانی که نگاتیو، آماده و خشک است. همان طور که انسل آدامزاشاره کرد، چاپ، مرحله عمل است. پس آنچه حائز اهمیت است دستکاری و رتوش نگاتیو برای پرداخت و تکمیل می باشد. عمل رتوش و دستکاری نگاتیو، از آن جهت حساس و مهم است که می باید خیال و تصور شخص را پیاده نماید و این کار از عهده یک چشم تیزبین، برای تنظیم تصویر بوسیله حذف موارد غیرقابل قبول برمی آید."

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=274441

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ران تارور؛ فوتوژورنالیست

"ران تارور" را در سال ۱۹۸۲ هنگامیکه در Philadelphia Inquirer کار می کرد دیدم. او بسیار سختکوش ، با شخصیت و با استعداد است و به طور مداوم جدا از کار های معمولش برای روزنامه ها ، هنر و تکنیك خود را با انجام پروژه های دیگری ارتقا می دهد.من از دیدن اولین تصویر مجموعه کار های او از" کابوی آفریقایی – آمریکایی" تحت تاثیر قرار گرفتم .تارور در این عکس ها تصویری نزدیك و صمیمی از مردمان آفریقایی –آمریکایی ، که در رسانه ها به آن ها پرداخته نمی شود ، ارائه داده است.

تارور خود از یك خانواده مزرعه دار است و در کارهایش به خوبی از پس نشان دادن روح و تاریخ زندگی این خانواده ها که راهی غرب شده اند بر آمده است. من خوشحالم که عکس های او در رسانه ها و نمایشگاه هایی در سراسر آمریکا به نمایش در آمده اند ، تصاویر او بخش مهم و با ارزشی از میراث آمریکا محسوب می شوند.

ران تارور در سال ۱۹۵۷ در Fort Gibson اکلاهما سیتی متولد شد.مدرك لیسانس خود را در روزنامه نگاری و هنرهای گرافیك از دانشگاه ایالتی شمال شرقی اکلاهما دریافت کرد . طی ۱۴ سال به عنوان فوتوژورنالیست در Philadelphia Inquirer کار کرد و در این دوره جوایز بورسیه های تحصیلی و تحقیقاتی زیادی نصیب او شد. انجمن ملی روزنامه نگاران حرفه ای ، POY Picture of the year،انجمن ملی عکاسان خبری و World Press Photo جوایزی را به او اهدا و از وی تقدیر کرده اند.

در سال های گذشته مجله " هفت هنر " نام او را در فهرست انتخابی خود تحت عنوان " ۵۰ ستاره مترقی" منتشر کرد.

فرصت مطالعاتی که از سوی انجمن هنرهای پنسیلوانیا و بورسیه ای که از جانب انجمن نشنال جئوگرافیك به وی اعطا شد امکان مطالعه و عکاسی عمیق او را از زندگی کابوی های آفریقا-آمریکایی مدرن فراهم کرد.

نمایشگاه تارور تحت عنوان " The long Ride Home" که در مورد کابوی های آفریقا – آمریکایی است ،به شکل وسیعی در نقاط مختلف برپا شده است.

تارور به همراه همسر ،دختر و پسر کوچکش در فیلادلفیا ی پنسیلوانیا زندگی می کند.

▪ عکاسی را چطور شروع کردید؟

پدرم یك عکاس آماتور بود. او از یك دوربین brownie و یك دوربین Zeis-Icon که برادرم هنگام سکونتش در آلمان برای پدرم خریده بود استفاده می کرد. پدرم طی سی سال، هزاران عکس با آن دوربین ها گرفته اما هیچ وقت نگاتیو هایش را فایل و فهرست نکرده و ترجیح داده بود نگاتیو هایش را به دیوار تاریکخانه اش آویزان کند.

هر سال من و پدرم نگاتیوها را پایین می آوریم آنها را شستشو می دهیم و دوباره آنها را به دیوار آویزان می کنیم.

در پنجاهمین سالگرد ازدواج پدر و مادرم ، تمام نگاتیو ها ی پدر را بریدم ، آنها را مرتب و فهرست بندی کردم و از آنها کنتاکت شیت و راهنما تهیه کردم.

وقتی که پدرم هدیه مرا دریافت کرد عمیقا تحت تاثیر قرار گرفت و منهم همینطور.

موقعی که نگاتیو ها را می بریدم داستان تصویری پدرم از خانواده و مردم شهر را پیش رو داشتم در نتیجه به طور جدی به فوتوژورنالیسم و به ویژه عکاسی مستند به عنوان یك حرفه فکر

می کردم .

▪ ماموریت عکاسی مورد علاقه تان کدام کار شما بوده است؟

برای مطبوعات زیادی از جمله Philadelphia Inquirer ماموریت های عکاسی زیادی انجام داده ام که برای من خاطره انگیز و جالب هستند. این ماموریت ها مرا به سراسر جهان بردند. با اینحال ماموریت مورد علاقه خودم پروژه ای بود که خودم شخصا انجام دادم : " کابوی های آفریقا –آمریکایی". پروژه " سرزمین فیلادلفیا" که مشغول کار بر روی آن هستم پروژه دیگریست که به ویژه مورد علاقه ام است. این پروژه برای من یك مبارزه و مواجهه واقعی است. در این پروژه مدت زیادی را صرف عکاسی از ۱۴ پل تاریخی کردم که با توجه به محدودیت فضاهای شهری و استفاده از یك دوربین ۴ در ۵ اینچ (۱۰ در ۳۰ سانتیمتر) Large-format کار سختی است. همه این عکس ها را به صورت سیاه و سفید گرفته ام . از دوربین ۳۵ میلیمتری که ۹ فریم را در ثانیه می گیرد ، به سراغ دوربین Large-format رفتن، مثل تعویض ماشین فراری با یك تانك شرمن است!

این دوربین می طلبید که من سرعت عکاسی ام را پایین بیاورم و توجه و دقت خودم را بر روی کمپزیسیون و زمانبندی متمرکز کنم.وقتی هم که به تاریکخانه می روم به نیت ۲۰ دقیقه می روم اما بعد از ۵ ساعت بیرون می آیم. البته بیرون آوردن تصویر از آن نگاتیو های بزرگ واقعا خشنود کننده و هنری است . من دائما در حال تجربه و یادگیری هستم.

▪ چه چیزی مجموعه عکس های مربوط به کابوی های آفریقا –آمریکایی را برای شما متمایز کرده است؟

همیشه متوجه نقشی که آفریقا –آمریکایی ها در رام کردن غرب وحشی داشته اند، بودم. پدر بزرگم یك کابوی بود که بر روی مزرعه بزرگی در اکلاهما کار می کرد. او یك سوار کار با استعداد و ماهر هم بود. همیشه از اینکه بسیاری از مردم نمی دانند که آفریقا –آمریکایی ها چه سهم و نقش بزرگی در غرب داشته اند متعجب می شوم. در حقیقت طی یك قرن بیش از یك سوم تمام کابوی هایی که گله های بزرگ را در غرب جمع آوری و نگهداری می کردند آفریقا –آمریکایی بوده اند. مطمئن نیستم که دست از عکاسی آنها بکشم اما ظرف ۵ سالی که بر روی این پروژه وقت صرف کردم بخشی از بهترین و شگفت ترین مردم روی زمین را ملاقات کرده ام. فکر می کنم عکاسی از آنها ، برای من تبدیل به یك ماموریت شده است.

▪ و توصیه ای برای علاقمندان فوتوژورنالیسم؟

فروش عکس های خبری و مستند به مجلات و روزنامه ها سخت تر شده است. با مرگ پرنسس دایانا به نظر می رسد فوتو ژورنالیست ها مورد سرزنش و نکوهش قرار می گیرند. من معتقدم بسیاری از فوتو ژورنالیست ها عکاسی اجتماعی را به تعقیب افراد مشهور ترجیح می دهند. واقعیت اینست:

استقبال عمومی به سمت عکاسی از افراد مشهور است. من فکر می کنم جوانتر ها باید قالب های قراردادی و آنچه که از آن انتظار می رود را در هم بشکنند و عرصه تازه ای برای ارائه کارهایشان بیابند. جوان ها باید مردم را نسبت به ارزش فوتو ژورنالیسم آگاه کنند. اینترنت در این راه ابزار بزرگ و مهمی است. جوان ها باید برای نمایش آثارشان در گالری ها تلاش کنند ، هر چند که بازتاب و مخاطب نمایشگاه ها نسبت به روزنامه و مجلات کمتر است اما عکاسان ، منتقدان و بازدید کنندگان حرفه ای نقد های کارساز خود را در این محل ها ارائه می دهند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247237

vista.ir
Online Classified Service

معرفی رضا دقتی

روز ۱۳ ماه می ۲۰۰۵، وزارت امور خارجه فرانسه در نامه ای رسمی اعلام کرد که به پاس خدمات رضا دقتی، عکاس و خبرنگار ایرانی برای احیای مطبوعات آزاد، اشاعه آزادی بیان دردنیا، مبارزه برای احیای حقوق کودکان و مبارزه بر علیه استبداد، رئیس جمهور این کشور او را به مقام افتخاری شوالیه ملی لیاقت منسوب کرده است.

رضا دقتی در سال ۱۳۳۳ در شهر تبریز متولد شد. اومبارز&#۶۴۴۲۰; خود برای اشاعه آزادی بیان و پیشبرد جامعه مدنی را از دبیرستان آغاز کرد و در دانشگاه هنگام تحصیلات معماری ادامه داد. در سال ۱۳۵۳ پلیس شاه او را دستگیر کرد و درطی سه سالی که در زندان ماند، پنج ماه را در سلول انفرادی زیر شکنجه ی روزانه گذراند.

او در سن چهارده سالگی با عکاسی آشنا شد و از سال ۱۳۵۷ به طور حرفه ای عکاسی خبری را با همکاری با مجله ها و روزنامه های معروف دنیا آغاز کرد. در حال حاضر او با مجله نامدار نشنال جئوگرافیک همکاری می کند و تا کنون بیش از صد کشور را تحت پوشش مطبوعاتی قرار داده است. گزارشهای او بازگو کننده جنگ ها، انقلاب ها و مصائب انسانهاست.

رضا دقتی همواره تصویر را به عنوان وسیله ای برای پیشبرد اهداف انسان دوستانه و مبارزات خود برعلیه استبداد به کار گرفته است. وی در سال ۱۹۹۰، پس از عقب نشینی شوروی از افغانستان، مسئولیت پخش کمکهای جامعه بین الملل را از طرف سازمان ملل متحد پذیرفت و بدنبال این تجربه بنیاد فرهنگی "آیینه" را در سال ۲۰۰۱ در کابل تأسیس کرد. در بنیاد فرهنگی " آیینه" تاکنون صدها تن از دختران و پسران افغان در رشته های روزنامه نگاری، عکاسی، فیلم برداری وطراحی تحت نظر اودر بالاترین سطح حرفه ای آموزش یافته و جذب دنیای کارحرفه ای در سطح بین المللی شده اند.

نشان شوالیه ملی لیاقت در فرانسه مهمترین نشان افتخاری در زمینه کارهای فرهنگی میباشد.

برای آشنایی با فعالیت‌های رضا دقتی می‌توانید به سایت‌های مؤسسه فرهنگی " آیینه" ؛ آژانس خبری "وبستان" (تأسیس: رضا دقتی) سایت نشنال جئوگرافیک و نیز سایت سنای فرانسه مراجعه کنید.

منبع سایت کارگاه

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=14503

vista.ir
Online Classified Service

معرفی روبرت ای همرزتیل

بسته‌بندی‌های پلاستیکی لباس عروسك‌ها بخشی از واقعیت روزانه‌ی دنیای بازار است. این بسته‌بندی‌ها الگوهای مصرف بزرگ‌سالان را به کودکان معرفی می‌کند. تاکتیك همرزتیل، عکاسی و باز تولید چنین بسته‌های کوچك مینیاتوری در مقیاس بزرگ است به گونه‌أی که برای بیننده, تفکر انگیز می‌شوند.

استراتژی او عموماً نمایش نحوه‌ی تولید چیزهایی است که آن را واقعیت می‌دانیم و بیان این مطلب است که؛ تمام فرآیند تولید، واقعیت طبیعی نیست بلکه ساختگی است. در نتیجه او به نمایش کالاها و خود کالاها علاقه‌ی فراوان دارد. در سری عکس‌های «Make it up» که کارهای او جزئی از آن‌هاست، تصاویری از عروسك‌هایی که به شکل‌های مختلف ساخته شده‌اند و یا این‌که تیپ لباس‌های بسته‌بندی شده را به نمایش می‌گذارند.

مجموعه آثار گذشته‌ی این هنرمند همچون Grune Heimat ۱۹۸۸-۱۹۹۰ اشیایی از جنس اشیا شهری و خانگی را به‌تصویر کشیده است. در مجموعه‌ی دیگری Mittagsportvates ۱۹۸۸-۱۹۹۰ به عکاسی از فضاها و جاهایی می‌پردازند که برای مقایسه کنار هم قرار داده شده‌اند. در مجموعه عکس‌های «صمیمیت عمومی» (۱-۱۹۹۰) موضوع عکس‌های او بیشتر, محل‌های ملاقات و میز و صندلی‌ها در فضاهای معماری است.

● اکسل هوت Axel Hutte

برف برجا مانده در شیار نشان می‌دهد که عکس, اواخر بهار گرفته شده است چرا که همه چیز در عکس به‌جز لکه‌های برف بسیار سبز است. شاید شیار, آن‌قدر عمیق است که آن را از اشعه‌ی آفتاب مصون نگه‌دارد. گرچه نمی‌توان از عکس چنین قضاوتی کرد. و باز نمی‌دانیم چرا باید به جزییات چشم‌اندازی که در حال تغییر است چنین علاقه‌مند باشیم. هوت دوست دارد درباره‌ی هویت و چشم‌انداز, ایجادِ سوال کند. به‌نظر می‌رسد او در این عکس این سوال را مطرح می‌کند که آیا ممکن است شیار کوه را به‌عنوان محلی با هویت خاص و ویژه‌ی خود قلمداد کرد.

مگر نه آن که شیار کوه فقط یك خط انتقالی است که بر روی مسیری قرار دارد؟ بیشتر چشم‌اندازهای هوت محل‌هایی را به تصویر می‌کشد که حتی اسم هم ندارند. محل‌هایی که همانند عکس, بخشی از یك گستره‌اند و یا مناظری هستند که اغلب در دسترس‌تر از پس‌زمینه خود می‌باشند.

● جوهان ون در کوکن Johan van der Keuken

▪ فروشندگان گل زنبق

این زوج در حال فروش گل زنبق وحشی در خیابان‌های پاریس هستند. عکس به سالروز پیروزی در جنگ جهانی در اواخر دهه‌ی ۵۰ تعلق دارد. زوج, شباهتی به فروشندگان خیابانی ندارند. شاید هر دوی آن‌ها در آرزوی بازیگری در سینما بودند و یا موقعیتی بهتر در دنیای هنر _ این را شاید بتوان از مدال دور گردن مرد و جواهرات زن دریافت - مرد مشغول تماشای خیابان است اما زن از حضور دوربین آگاه است. از نگاه آن‌ها آروزها، تمناها و گذشته‌ی هر یك را می‌توان دید و می‌توان هر یك از آن دو را به راحتی در فیلمی که متعلق به آن دوره است، تصور کرد. در داستانی عاشقانه و مرگبار.

«ون در کوکن» با چنین عکس‌هایی، شاهدی بر عمق شخصیت انسانی به‌دست می‌دهد و این واقعیت که زندگی مادی ما مملو از رویا هست. این عکس در کتاب Paris Morlel که مجموعه عکس‌های او از خیابان‌های پاریس‌اند در سال ۱۹۶۳ در پاریس به چاپ رسید.

● ژوزف کودلکا Josef Koudelka

در این عکس معروف، کولی دست‌بند به دست در پی بازسازی صحنه‌ی قتل است. در پس‌زمینه پلیسی دوربین را آماده می‌کند تا از این صحنه عکس بگیرد و گروه کوچکی در فاصله‌ای از صحنه مشغول تماشا هستند. کودکان با عکاسی از مناطق کولی نشین که عمدتاً در شرق اسلواکی و در خلال سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۶۳ انجام شده است منظره‌ای را به تصویر می‌کشد که گِل و تاریکی آن را فرا گرفته است. گویا آخرالزمان است. فقر مفرط هیچ نشان و اثری از جامعه برجا نگذاشته است و کاملاً آن را از بین برده است. چهره‌ی بسیاری از سوژه‌های «کودلکا» در اسلواکی و بعدها در اسپانیا، عمدتاً آدم‌های نیمه فراموش شده و ناشناخته‌ی جامعه‌اند. او یکی از عکاسان اروپایی بود که به مسئله‌ی فروپاشی فرهنگی توجه کرد و در کارش (کولی‌ها که در سال ۱۹۷۵ انتشار داد) فضایی را به‌دست می‌دهد که بعدها به‌شکل روزافزونی در عکاسی مستند دهه‌ی ۸۰ مورد توجه قرار می‌گیرد.

● دان مك گولین Don McGullin ویتنام

تصویر, متعلق به يك سرباز ویتنام شمالی است با وسایل داخل جیب‌اش که جلوی جنازه‌ی او ریخته شده است. وسایل او شامل کیسه‌ای از فشنگ‌های جنگی، نشانه‌هایی از زندگی خانوادگی و کارش می‌باشد.

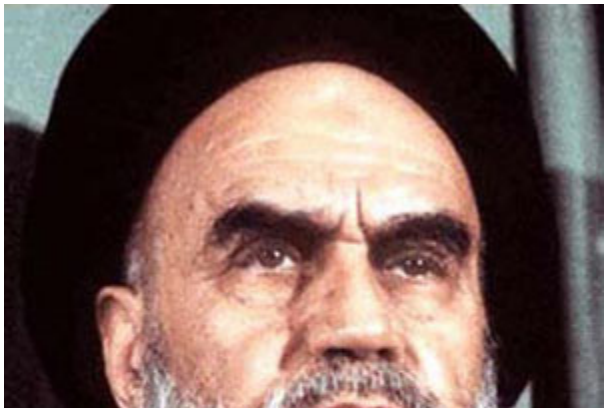
این عکس به‌وضوح درباره‌ی مصائب و وحشت جنگ, سخن می‌گوید و به‌خوبی مرگ را در مقابل زندگی قرار می دهد و رقابتی بین صورت سرباز مرده و دختری که هنوز زنده است وجود دارد و هر يك از این دو به‌گونه‌ای متفاوت مسئله‌ی خود را بیان می‌کنند. و در این میان سخن دختر به این دلیل ساده که هنوز زنده است _ گرچه در شکلی سایه‌دار در این عکس دیده می‌شود _ برتری دارد و بیان‌کننده‌ی بخشی از هدفی است که سرباز برای آن می‌جنگیده است. «مك کالین» را یکی از بزرگ‌ترین عکاسان جنگ می‌شناسند, گرچه این ارزیابی بسیار بیشتر از آن چیزی است که در عکس می‌بینیم. چرا که درك جنگ دربردارنده‌ی درك متضاد آن یعنی زندگی هم هست که عکاس به‌خوبی آن را در تصاویر کوچك, جلوی سرباز به‌نمایش گذاشته است.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249175

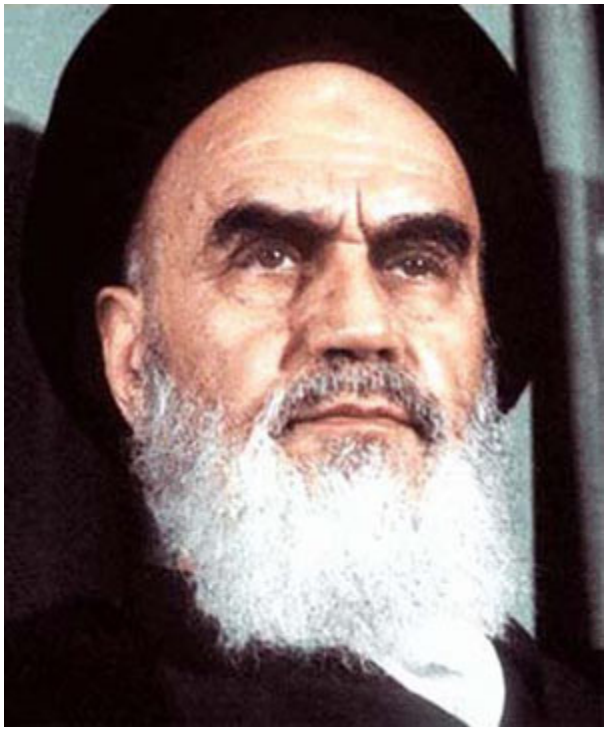
vista.ir
Online Classified Service

معرفی روبرت لیبک؛ وقایع نگار لحظات ماندگار



گاهی همزمانی برخی رویدادهای جهان به گونه‌ای است که نمی‌توان به سادگی از کنار آنها عبور کرد.

درست در همین روزها که کشورمان در آستانه برپایی جشن‌های سی‌امین



سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی است، در گوشه‌ای دیگر از جهان نمایشگاهی برپا می‌شود که در میان عکس‌های به‌نمایش‌درآمده در آن عکس‌هایی از بازگشت امام خمینی (ره) به ایران در بهمن ۵۷ نیز دیده می‌شود. این عکس‌ها متعلق به روبرت لیبک، یکی از مهم‌ترین عکاسان و روزنامه‌نگاران آلمان است که بسیاری از رخدادهای دهه‌های اخیر آلمان به‌ویژه سال‌های پس از جنگ این کشور در عدسی دوربین وی انعکاس یافته است. هم‌اکنون و البته برای نخستین بار در جهان مشهورترین عکس‌های این هنرمند صاحب‌نام آلمانی در چارچوب نمایشگاهی گسترده در ساختمان «مارتین گروفیوس» شهر برلین به معرض نمایش عموم گذاشته شده است.

هنری کارتیر برسون، عکاس و هنرمند فرانسوی (۲۰۰۴-۱۹۰۸) می‌گوید: « یک عکاس همیشه باید در کمال دقت و ظرافت و در حالی که روی پنجه‌هایش راه می‌رود به سوژه خود نزدیک شود حتی اگر سوژه بخشی از طبیعت بی‌جان باشد. یک عکاس باید از ایجاد هرگونه همهمه و شلوغی پرهیز کند. به عبارت دیگر هر کس می‌خواهد ماهی بگیرد اجازه ندارد آب را گل آلود کند.» و این همان چیزی است که روبرت لیبک نیز همواره مد نظر قرار می‌داد. وی که اکنون ۷۹سال دارد ۴۰ سال از عمر هنری خویش را به همین شیوه عکاسی کرده است. اما در این میان آنچه او را از دیگر عکاسان متمایز می‌کند بیداری، کنجکاوی و احساس غریزی تسلط بر موضوعات و موقعیت‌ها است.

به گفته کارشناسان توانایی بالای لیبک در «منتظرماندن» و در لحظه درست «شلیک‌کردن» بی‌نظیر است و چه بسا همین توانایی اوست که وی را به یکی از مهم‌ترین عکاسان روزنامه‌نگار در دهه‌های پس از جنگ آلمان تبدیل کرده است. در سال ۱۹۵۲ و درست ۴ماه پس از شروع به کار لیبک به‌عنوان عکاس، نخستین عکس وی که آن را از کنراد آدناور سیاستمدار آلمانی (۱۹۶۷-۱۸۷۶) گرفته بود در صفحه نخست روزنامه محلی «راین – نکار» هایدلبرگ منتشر شد.

لیبک در این زمان ۲۳ سال داشت. وی در طول این سال‌ها از جشن‌های خیابانی، مراسم ازدواج، بازی‌های فوتبال، کودکان، شهردارها، دانشجویان و باشگاه‌های موسیقی عکس می‌گرفت. وی تنها ۸ سال پس از انتشار نخستین عکس خود موفق شد در سال ۱۹۶۰ نخستین گام را برای کسب موفقیت و شهرت جهانی بردارد. لیبک که طی این سال‌ها در مجله هامبورگی کریستال مشغول به کار بود برای تهیه گزارش به مدت ۳ ماه به آفریقا سفر کرده بود.

در آن زمان قاره آفریقا در آستانه بیداری پس از دوران استعمار قرار داشت و قدرت‌های اروپایی مستعمره‌های پیشین خود را در این قاره آزاد کرده بودند. یکی از این مستعمره‌ها شهر لئوپولد- پایتخت کنگو- بود که بزرگترین شهر آفریقای جنوبی محسوب می‌شد. تمامی خبرنگاران جهان از گوشه‌گوشه دنیا در این شهر جمع شده بودند تا جشن استقلال کنگو را ثبت کنند. عکس افسانه‌ای لیبک زمانی شکل گرفت که پادشاه کنگو ایستاده و سوار بر اتومبیلی بدون حفاظ در حال حرکت بود. در این لحظه یک جوان سیاه‌پوست، ناگاه به سمت پادشاه دوید و شمشیر او را به سرقت برد.

این سیاه‌پوست اهل کنگو در حالی‌که اسلحه به‌غنیمت‌برده را پیروزمندانه در هوا می‌گرداند پا به فرار گذاشت. لیبک که شاهد این صحنه بود با ثبت به‌موقع این لحظه توانست بهترین عکس سال را از آن خود کند. این عکس به گفته کارشناسان از یک سو سمبل شکست قدرت مرد سفیدپوست و از دیگر سو نماد آشفتگی خونباری است که کنگو در آن غرق شده بود. طی سال‌های ۶۰ روبرت لیبک توانست با عکس‌های خود وقایع سراسر جهان را برای آلمانی‌هایی که در آن زمان نه وسع خرید تلویزیون داشتند و نه می‌توانستند به مسافرت بروند را به تصویر بکشد.

● وقایع‌نگار لحظات ماندگار

شهرت اصلی روبرت لیبک که سر آغاز آن به سال ۱۹۵۰ بازمی‌گردد قبل از هر چیز مرهون عکس‌هایی است که وی از نخبگان سیاسی یا ستارگان هنری ثبت کرده است. البته ثبت رخدادهای تاریخی دهه‌های اخیر جهان نیز در کارنامه این هنرمند پررنگ است. در بین سیاستمداران و هنرمندان مشهور جهان که وی با دوربین خویش عکس‌هایشان را ثبت کرده می‌توان به رومی اشنایدر (هنرپیشه آلمانی- اتریشی ۱۹۸۲-۱۹۳۸)، ویلی براند (سیاستمدار آلمانی ۱۹۹۲-۱۹۱۳)، الویس پریسلی(موسیقیدان آمریکایی ۱۹۷۷-۱۹۳۵) و آلفردهیچکاک اشاره کرد. اما در این میان بخشی از مشهورترین آثار وی، عکس‌های امام‌خمینی (ره) رهبر کبیر انقلاب اسلامی ایران است.

این عکس‌ها هنگام بازگشت ایشان به کشور در سال ۱۹۷۹(بهمن۵۷) گرفته شده است. روبرت لیبک در آن زمان از جمله روزنامه‌نگاران و عکاسانی بود که همراه امام به ایران آمده بودند. یکی از عکس‌ها مربوط به هواپیمای حامل امام است و دیگری هم مربوط به لحظه ایست که به‌دلیل استقبال پرشور و بی‌نظیر مردم از امام هنگام ورود به ایران برای لحظاتی عمامه امام در شلوغی و فشار جمعیت از سر ایشان افتاده است. از دیگر عکس‌های مهم و مشهور روبرت لیبک عکس خواهران کندی است که در ژوئن ۱۹۶۸ در حال عزاداری بر تابوت روبرت کندی (سیاستمدار آمریکایی) هستند.

به عقیده کارشناسان نمایشگاه برلین در حقیقت نشانگر آثار یک «شاهد دوربین‌به‌دست زمان» است که روند فتوژورنالیسم در دهه‌های پس از جنگ آلمان را به تثبیت رسانده است. روبرت لیبک در آثار خویش همواره از یک فلسفه ساده برای کار تبعیت می‌کرد: «با کوله‌باری کوچک راهی سفر شو و با دقت تمام به اطراف خود نگاه کن؛ سپس بی‌سروصدا و بدون جلب توجه ماشه را بکش!» روبرت لیبک همواره از گروه عکاسان خبرگزاری‌ها و به‌ویژه زبان تصویری استاندارد آنها فاصله می‌گرفت.

او ترجیح می‌داد منتظر وقوع رویدادها بماند. گاهی اوقات برخی از کسانی که عکس آنها توسط لیبک گرفته می‌شد عملا نمی‌خواستند موفقیت وی را باور کنند همچنان که صدراعظم سابق آلمان هلموت کهل عکسی را که لیبک به‌طور کاملا غیرمنتظره در سال ۱۹۷۴ از او گرفته بود و وی را در یک ژست ناپلئونی نشان می‌داد، با عصبانیت به‌عنوان یک عکس جعلی کنار گذاشت. روبرت لیبک با وجود محبوبیت بالایی که در طول سال‌های عکاسی به دست آورده بود، در مجله اشترن (نشریه‌ای که وی در سال ۱۹۹۴ پس از حدود ۳۰سال خدمت از آن خداحافظی کرد) همواره به‌عنوان یک عکاس با کمترین جاه‌طلبی هنری محسوب می‌شد.

لیبک که به گفته صاحب‌نظران قادر بود ارتباطات گسترده را در قالب یک تصویر روایت کند، هنگام گزینش عکس‌ها، صفحه‌بندی مجلات را در نظر می‌گرفت و در حالی که جایی را برای عنوان عکس‌ها خالی می‌گذاشت قبل از هر چیز فرمت عرضی عکس را انتخاب می‌کرد. روبرت لیبک برای بسیاری از عکاسان و دوستداران هنر عکاسی یک هنرمند واقع‌نگر و یک وقایع‌نگار لحظات ماندگار به شمار می‌رود.

● نگاه کالبدشکافانه یک جراح

کارشناسان معتقدند «لحظه تعیین‌کننده» در عکاسی همیشه تنها بخش کوچکی از یک عکاسی فوری و عکاسی ژورنالیستی است؛ این لحظه می‌تواند پرشور، خشن، هرزه یا احساساتی باشد. و این در حالی است که عکاسی لیبک هیچ‌یک از اینها را در بر نمی‌گیرد بلکه عکاسی او به طریقی بسیار گیج‌کننده واقع‌گرایانه است.

به نظر می‌رسد عکس‌های لیبک همواره چیزی از نگاه کالبدشکافانه یک جراح را در خود نهفته دارد لذا همین سردی و در حقیقت فاصله درونی عکاس با سوژه‌ها و رخدادهاست که عامل اصلی تاثیرگذاری آثار لیبک به شمار می‌رود. عکس‌های لیبک به عقیده خود وی سؤال‌برانگیز است بی‌آنکه عکاس بخواهد پاسخی به آنها بدهد. برخی از عکس‌های وی آنچنان در ذهن بیننده می‌نشیند که گویی با قلاب خاردار محکم شده است. علاوه بر آن آنچه به طور معمول «جنجال» نامیده می‌شود، (صرف‌نظر از چند استثنا) در عکس‌های لیبک وجود ندارد. او این کار را به دیگر عکاسان واگذار کرده است.

با این حال در مجموع آثار وی همواره نشانه‌ای از کنایه وجود دارد. پیشروی هنری روبرت لیبک در عرصه عکاسی که از اواسط سال‌های ۵۰ با مجله

مونیخی «ریوو» آغاز شد به‌تدریج از مرزهای جمهوری فدرال آلمان فراتر رفته و وی را به شخصیتی تاثیرگذار در تاریخ عکاسی تبدیل کرد چرا که روبرت لیبک در سال‌های فعالیت خویش در مجله کریستال و کمی بعد مجله‌های اشترن و گئو، از آغاز سال‌های۶۰ به‌مدت ۴ دهه در هر جایی از جهان که تاریخ نوشته می‌شد حضور داشت. روبرت لیبک همواره تاکید می‌کرد: « من یک روزنامه‌نگارم».

وی در سال ۱۹۹۱ موفق به اخذ جایزه دکتر اریش- سالومون از انجمن عکاسی آلمان شد؛ ضمن آنکه در سال ۲۰۰۷ نیز به‌عنوان نخستین عکاس، جایزه هنری نانن را برای مجموع آثارش دریافت کرد. امروزه عکس‌های لیبک به عقیده محققان، بخش اجتناب‌ناپذیری از تاریخ مستند جهان را تشکیل می‌دهد. «همسایه ما ایتالیا » و «اسپانیا و فرانکو» از دیگر موضوعاتی هستند که لیبک در طول سال‌های فعالیت خود به آنها پرداخته است.

نتایج تلاش‌های وی و نزدیکی این دو کشور اروپایی هم‌اکنون در عکس‌های وی دیده می‌شود. گزارش « آلمان در ماه مارس» نیز مرهون این عکاس و روزنامه‌نگار سرشناس آلمانی است. این گزارش در سال ۱۹۸۲ به‌عنوان عکس لحظه‌ای در ۱۲صفحه پشت و رو در مجله اشترن منتشر شد. در نمایشگاه کنونی دو فیلم نیز به نمایش درآمده که روبرت لیبک را هنگام کار به‌عنوان گزارشگر عکاس به‌ویژه در سال ۱۹۹۷هنگام آخرین گزارش خود در مجله اشترن در نمایشگاه بی‌ینال ونیز به تصویر می‌کشد. نمایشگاه آثار عکاسی روبرت لیبک تا ۲۳ مارس ۲۰۰۹(اوایل فروردین‌ماه) دایر خواهد بود.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=361868

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ریچارد آودون؛ اولین عکاس در تاریخ شهر نیویورک

اودان در ۱۹۲۳ در شهر نیویورك پا به عرصه وجود گذاشت و در مدرسه دیواید کلینتون در شهر برونکس به تحصیل پرداخت. اما هیچ وقت تحصیلات آکادمیك خود را به پایان نرساند.در سال ۱۹۴۲ به عضویت جامعه عکاسی "مرجت مارین" امریکا درآمد.

اودون بعد از ارائه عکسهائی از بازار چنگ و بعدها برای مد به عنوان یکی از معروف ترین عکاسان مد و صاحب سبك در کار مد شناخته شد.درسال ۱۹۹۲ به عنوان اولین عکاس در تاریخ شهر نیویورك لقب گرفت.

او در عکاسی مد بسیار موفق عمل می کرد اگرچه

بیشتر پرتره های او از موقعیت کاری او ناشی نمی شد بلکه اکثر آثار هنری بر جامانده از او در اثر کارهای شخصی او بوده است و هر کدام از آنها در قالب هنر بحساب می ایند زیرا پیچیدگیها و تزادهای انسانی را به نمایش می گذارند و جزء شاخص ترین بخش هنری او بشمار می اید.

پس زمینه یکپارچه بدون هیچ حائل یا جزئیات خارجی بین فاصله دوربین تا سوژه از مشخصات عکسهای او بود و زمانی که هر چیز خارجی در بین قرار می گرفت حتم بدانید که اودون به وسیله آن می خواست شخصیت سوژه را بشکافد.

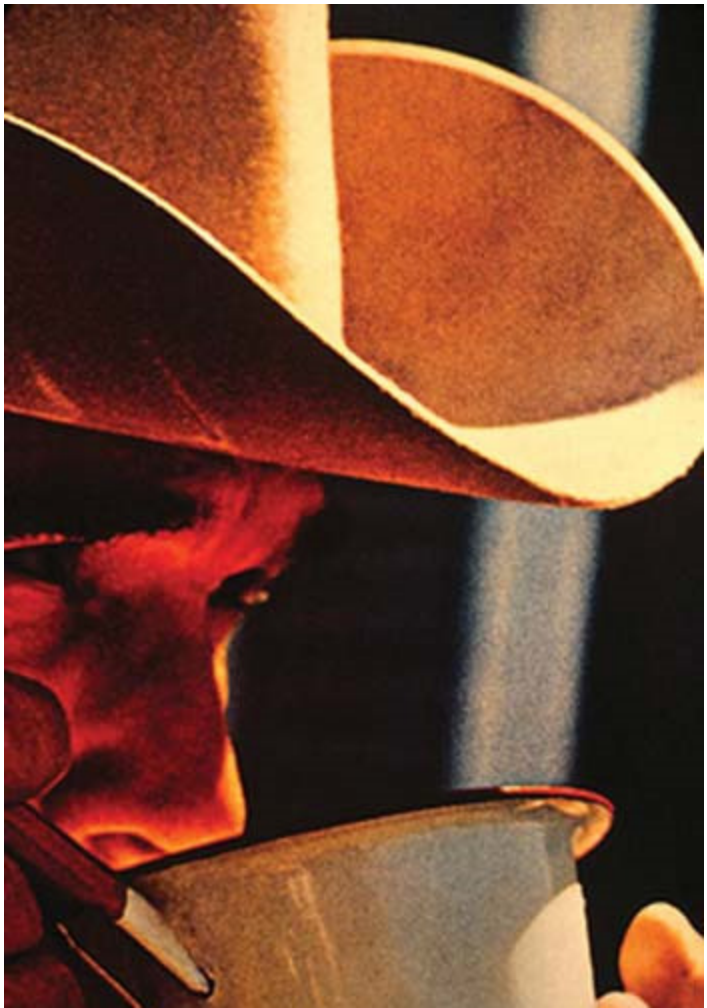
اودون در حالی که سمتی را در یك مجله نیورکی بر عهده داشت و عکسهائی را با عنوان دموکراسی ارائه کرده بود دچار خونریزی مغزی شد در سن ۸۱ سالگی در تگزاس درگذشت.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=14506

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ریچارد پرینس



ریچارد پرینس(۱) در سال ۱۹۴۹ در حوزه‌ی کانال پاناما(۲) ایالات متحده متولد شد (این منطقه اکنون جزو خاک جمهوری پاناما است). در سال ۱۹۵۶ پس از دستگیری پدرش به جرم خرید و فروش اسلحه، ریچارد و خانواده‌اش پاناما را ترک کرده به هاوایی کوچ کردند و تا زمان آزادی پدر در آنجا به سر بردند.

ریچارد پرینس یازده سال بعد یعنی در سن هجده سالگی به پاناما بازگشت؛ وی از سال ۱۹۵۶چنین می‌گوید: «تمام تابستان را با پدرم در هنولولو(۳) گذراندم؛ بلوند آن بلوند(۴)، جیمی هنریکس(۵)، دورز(۶). یک انقلاب زیبایی‌شناسانه در حال روی دادن بود و به نظر می‌آمد نظام کلاسیک در حال ناپدید شدن است»(Interview ۲۰۰۳).

وی پس از بازگشت به خاطر نقص موجود در مدارک هویتی، از ورود به خاک آمریکا منع شد و مجبور شد پنج بار بر فراز دریاهای کارائیب و آتلانتیک سفر کند. تا آن‌که دولت بریتانیا او را به صورت موقت پذیرفت تا مقدمات بازگشت وی به ایالات متحده را فراهم

آورد. «من تبدیل به شهروند هواپیمایی بریتانیا شدم [...] هواپیمایی بریتانیا بیش از سیزده هزار و پانصد دلار برای سفرها و خورد و خوراک من پرداخت نمود. و در عرض هشت روز پیاپی چیزی حدود بیست هزار مایل در فاصله میان لندن، جامایپکا، برمودا و باهاما در پرواز بودم» (Interview ۲۰۰۳).

این سرآغاز عجیب دوران جوانی هنرمندی است که همواره نوعی انتقاد هزل آمیز در آثارش مشهود است. ریچارد پرینس ابتدا کار خود را به عنوان یک نقاش آغاز نمود - مدیمی که هنوز هم از آن استفاده می‌کند- و پس از آن به شکلی متفاوت به عکاسی روی آورد.

پرینس در به سال ۲۰۰۲ در پاسخ که مصاحبه کننده‌ای از او درباره‌ی ملاحت شخصیت‌اش پرسش می‌کند به سادگی چنین پاسخ می‌دهد: «من بامزه نیستم؛ زمانی این موضوع را دوست دارم که دیگران نیز چنین باشند.» پرینس با جمله‌ای قاطع تمامی صفاتی را که به او و آثارش نسبت داده شده را زیر سوال می‌برد و ما را بر آن می‌دارد که انتقاد از وضع موجود حتی اگر با زبانی هزل‌آمیز باشد همچنان در حوزه‌ی نقد قرار می‌گیرد.

نخستین مجموعه‌ی پرینس که شهرت قابل توجهی برای او به ارمغان آورد و تا مدت‌ها مباحثات تئوریک هنر را تحت‌الشعاع قرار داده بود مجموعه‌ی بی‌نامی است که آن را «گاوچران‌ها»(۷) می‌نامند. این مجموعه ابتدا تنها از چهار عکس تشکیل می‌شد که نتیجه‌ی عکاسی دوباره از عکس‌های تبلیغاتی‌ای بود که در نیویورک تایمز(۸) چاپ شده بود. ارائه‌ی این آثار به سرعت مجموعه‌ای از مجادلات را بر سر حق مولف و جریان‌های حقوقی آن سبب شد.

این چهار عکس که در حقیقت عکس‌های تبلیغاتی سیگار مارلبرو(۸) است؛ سوژه‌ی کار پرینس شدند. هنرمند با عکاسی دوباره از این تصاویر آثاری را پدید آورد که آن‌ها را از آن خود می‌دانست. این ادعا سبب شد درگیری‌های قانونی‌ای بر سر حفظ و حراست حقوق مولف پدید آید که سرانجام به تصویب قوانینی ختم شد که اکنون به قوانین کپی رایت تصویر مشهور است.

ـ اکنون پرسش این است که اگر ریچارد پرینس را سارقی هنری به حساب نیاوریم، چگونه می‌توان از آثار او به عنوان آثاری مستقل دفاع نمود؟

ساده انگارانه‌ترین پاسخ به این پرسش این است که هنرمند همانگونه که می‌تواند از تمامی ابژه‌های جهان پیرامون‌اش برای خلق اثر استفاده نماید؛ این حق را دارد که صفحات مجله‌ای چون نیویورک تایمز را نیز به مثابه کارماده‌ی اولیه‌ی خود برگزیند. لیکن این نوع نگرش بیش از آن‌که کارآمد باشد، به نوعی دفاع بی‌منطق از تجربه‌ای خام دستانه شباهت دارد.

ـ بگذارید برای یافتن پاسخ، چند پیش فرض را مورد بررسی قرار دهیم. نخست تصور کنید اگر این تصاویر، که شخصیت‌های آن و الگوی تصویری‌شان به عنوان شاخص‌های تبلیغاتی مارلبرو شناخته شده بود، در مجموعه‌ی پرینس قرار نمی‌گرفت و به جای آن تصاویر دیگری که با وجود چاپ شدن در مطبوعات از شهرتی برخوردار نبودند به عنوان کارماده به کار می‌رفتند چه می‌شد؟ و یا اگر این تصاویر تبلیغاتی به صورتی کامل بازنموده می‌شدند، آثار پرینس چه جایگاهی داشتند؟

تصاویر مارلبرو بخشی از حافظه‌ی تصویری مردم آمریکا را تشکیل می‌دهند و پرینس با آگاهی از این نقش، آن‌ها را بر می‌گزیند و به نمایش می‌گذارد. هنرمند با کادربندی و جدا کردن بخشی از تصویر تبلیغاتی؛ عناصری چون عنوان (Marllboro)، شعارهای تبلیغاتی و یا پاکت‌های سرخ رنگ گوشه‌های کادر را حذف کرده و تصویری تازه ارائه می‌دهد. بدین ترتیب این تصاویر از لحاظ فرمی اندک اندک بدل به تصویری تازه می‌شوند. تصاویری دیگر نمی‌توانند تصویری تبلیغاتی برای کمپانی مارلبرو باشند. حال این تصاویر تازه که بخشی از فرهنگ آمریکایی را به نمایش می‌گذارد را در مجموعه‌ای گرد می‌آوریم. این مجموعه از لحاظ ساختاری بیش از هر چیز شباهت به مجموعه‌ای قوم پژوه و مستند دارد. اما به محض آن‌که این مجموعه را در برابر دیدگان مخاطب آمریکایی قرار دهیم، نام مارلبرو را به خاطرش می‌آورد.

پرینس با استفاده از الفبا و دستور زبانی شناخته شده دست به ارائه‌ی مفاهیمی تازه می‌زند. و این پرسش را مطرح می‌سازد که تصاویری از

زندگی روزمره‌ی آمریکایی چه ارتباط معنایی با کمپانی سیگار مارلبرو دارد؟

پاسخ ساده است هیچ چیزی جز سلطه‌ی فرهنگ مصرفی در کار نیست. این تصاویر نشان دهنده‌ی گذشته و تبار جامعه‌ای است که کمپانی سیگار سازی در آن سعی در جذب مشتری دارد. پس با کنار هم قرار دادن محصول و تصاویری که یادآور تاریخ کشور است، وابستگی‌های خود را با گذشته اعلام می‌کند. با این روش مصرف‌کننده دیگر در جستجوی یافتن ارتباطات معنایی موجود میان تصویر آگهی تبلیغاتی و مورد تبلیغ شده نخواهد بود. بلکه تنها در اثر مواجهه‌های مکرر نسبت به این ارتباط ، شرطی می‌شود.

با در نظر گرفتن موارد فوق، مجموعه‌ی «گاوچران‌ها» این شرطی شدگی که نمود بارز زندگی دوران ماست را مورد نقد قرار می‌دهد، و مخاطب را به بازخوانشی از روابط تصویری روزمره‌اش فرا می‌خواند.

با وجود مسائل یاد شده، بازهم موارد دیگری در ورود و پذیرش آثار پرینس به جهان هنر موثر بوده‌اند. «آرتور.سی.دانتو(۹) اعتقاد دارد که اثر تا وقتی که جایی در عالم هنر برایش تعیین نشود، هنر به شمار نمی‌آید. این جایگاه خود نتیجه‌ی تاریخ پیشین تولید هنری هم به طور کلی و هم توسط هنرمندی خاص است. پیکاسو می‌توانست با ترسیم کراوات خود اثری بیافریند، اما سزان اگر چنین می‌کرد اثرش جایی در بین آثار هنری نمی‌یافت.» (دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی:۱۲۹)

آثار ریچارد پرینس نیز با قرار گرفتن در بستری که خود و دوستانش در گروه «عکاسان پست مدرن» (همراه با هنرمندانی چون، سیندی شرمن، شری لواین و...) پدید آوردند، آثار خود را وارد جهان هنر ساختند؛ هر چند که خود آثار نیز به وضوح با روح زمان خود هم رای هستند. و این چنین، آثاری که روزگاری به سبب کپی بودن از سوی نهادهای هنر مورد تحقیر قرار می‌گرفتند بدل به یکی از گران قیمت‌ترین مجموعه‌های جهان می‌شوند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=276917

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ریکاردو زیپولی

ریکاردو زیپولی ایران‌شناس و عکاس مطرح ایتالیایی است که هم‌اکنون ریاست بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ونیز را برعهده دارد. او که در سال ۱۹۵۲ در شهر پراتوی ایتالیا به دنیا آمده سال‌ها در ایران به عکاسی از مناطق مختلف پرداخته و زبان و ادبیات فارسی را هم در دانشگاه تهران آموخته است. علاقه او به عکاسی و سینما باعث شد که ۱۶ سال پیش با عباس کیارستمی آشنا شود. این آشنایی همچنان ادامه دارد و گاهی در قالب برپایی نمایشگاه‌های مشترکی تداوم می‌یابد. زیپولی امسال همزمان

با برپایی شصت‌وپنجمین دوره جشنواره ونیز و حضور کیارستمی در ونیز به محل جشنواره رفته و از نزدیک با دوست قدیمی خود دیدار کرده است. مطلبی که می‌خوانید گزارش این عکاس و ایران‌شناس مطرح درباره نمایش آخرین فیلم کیارستمی در ونیز و دیگر رخدادهای این جشنواره است که اختصاصا در اختیار اعتماد ملی قرار گرفته است.

هر سال همزمان با ماه آگوست یک زیبایی به مجموعه زیبایی‌های ونیز اضافه می‌شود و آن برپایی جشنواره فیلم ونیز است. من امسال این افتخار را داشتم که در این جشنواره میهمان عباس کیارستمی باشم. معمولا کیارستمی در ونیز چهره شناخته‌شده‌ای است و این روزها سرش حسابی شلوغ است. وقتی کیارستمی به جشنواره ونیز می‌آید، از من دعوت می‌کند تا همدیگر را ببینیم. جشنواره هر سال در سالاگرانده در منطقه لیدو برگزار می‌شود. وقتی در ماه سپتامبر به عنوان یک خارجی پا به ونیز بگذارید، خیلی زود می‌توانید خود را به محل جشنواره برسانید هر چند برای ما ونیزی‌ها رفتن به لیدو سخت است. خود من به سختی توانستم به لیدو بروم چون خانه‌ام در مرکزی‌ترین نقطه ونیز قرار دارد و فاصله آن تا محل جشنواره ۴۵ دقیقه است. از طرف دیگر معمولا تهیه بلیت جشنواره کار سختی است و باید ساعت‌ها صرف ایستادن در صف کنیم! به هر حال چون کیارستمی مرا دعوت کرده بود، توانستم بدون دشواری‌های مرسوم به محل نمایش فیلم <شیرین> بروم. زمانی که به لیدو می‌رفتم یاد اولین‌آشنایی و دیدارم با کیارستمی افتادم. حدود ۱۶ سال پیش جشنواره‌ای در پارما برپا شد که کیارستمی هم به آن جشنواره دعوت شده بود. آن زمان من با عکس‌های او آشنا بودم و می‌دانستم که فیلمساز مطرحی است. با این حال وی را از نزدیک ندیده بودم. به خاطر دارم که کتاب باغی در صدا (مجموعه‌ای مشتمل بر اشعار سهراب سپهری و عکس‌های من) همراهم بود.

تصمیم گرفتم این کتاب را به کیارستمی هدیه بدهم. به هتل محل اقامتش رفتم و کمی منتظر ماندم تا عاقبت او را دیدم. بدون اینکه خودم را معرفی کنم، گفتم می‌توانم کتابی به شما هدیه دهم؟ او با تعجب کتاب را از من گرفت و گفت شما از کجا می‌دانید من عکس های ریکاردو زیپولی را دوست دارم؟ گفتم من زیپولی هستم! متعجب و خیلی خوشحال شد و از همان زمان ارتباط ما با هم شکل گرفت. آخرین بار هم هفته گذشته در جریان جشنواره ونیز به دیدار او رفتم. فیلم جدید او <شیرین> فیلم خوبی است، هر چند گویا تا به حال در ایران به نمایش درنیامده است. این فیلم به داستان خسرو و شیرین اشاره دارد. کیارستمی در این فیلم ۱۱۴ بازیگر زن را که در حال تماشای یک فیلم هستند مقابل دوربین خود برده است. ژولیت بینوش تنها بازیگر غیرایرانی این فیلم است. از چشمان این ۱۱۴ بازیگر می‌شود فهمید که چه اتفاقی در صحنه می‌افتد. شما در این فیلم، تصویری از خسرو و شیرین نمی‌بینید، آنچه می‌بینید چهره‌های این ۱۱۴ بازیگرا ست که غم، شادی، حسرت، بی‌تفاوتی و دیگر حالات این بازیگران را نشان می‌دهد. من و کیارستمی قبل از نمایش فیلم با هم بودیم و راجع به مسائل زیادی صحبت کردیم. سالن نمایش پر از تماشاچی بود و من فکر می‌کنم حاضران سالن بیشتر از ۵ دقیقه برای کیارستمی کف زدند.

این را بگویم که شیرین فیلم بخصوصی است و هیچ اتفاقی در آن نمی‌افتد. از این رو برای کسانی که کیارستمی را نمی‌شناسند ممکن است خسته‌کننده به نظر آید. در این فیلم هم زیبایی زنانه ایرانی نشان داده می‌شود و هم داستان خسرو و شیرین برای مخاطب ناآشنا با داستان‌های ایرانی بازتعریف می‌شود. در حقیقت این فیلم، بازتعریفی مدرن از یک داستان قدیمی است از خلال چهره‌های ۱۱۴ بازیگر. نکته‌ای که در مورد این فیلم به ذهنم می‌رسد، تئوری <تصاویر ذهنی> است که پیش از این در سخنرانی‌هایم به آن پرداخته‌ام. کیارستمی در آثارش از این تئوری برای بیان دیدگاه‌هایش استفاده می‌کند. او ایده مبتنی بر <تصاویر ذهنی> را به خوبی در فیلم شیرین به کار گرفته است. او در رسانه‌های مختلف از قبیل سینما، عکاسی، شعر و نقاشی این ایده را به اشکال مختلف به خدمت می‌گیرد. در حالی که در فیلم شیرین ایده تصاویر ذهنی بر محوریت <عشق> استوار است در عکس‌های این هنرمند مناظر طبیعی و عشق به طبیعت در خدمت بیان این ایده قرار می‌گیرند هر چند او در سینما به خوبی از پس بیان این ایده برمی‌آید و همین به جذابیت سینمای او می‌افزاید. به هر روی، سینما همیشه برایم جذاب بوده خصوصا زمانی که پای فیلم‌های کیارستمی وسط می‌آید. من خودم دیپلم کارگردانی دارم ولی متاسفانه نتوانسته‌ام در این زمینه کار کنم. امسال کارگردانان ایرانی دیگری هم در جشنواره حضور داشتند؛ از جمله امیر نادری که با فیلم <وگاس> در بخش مسابقه حضور دارد. زمانی‌که همراه با بابک کریمی به

طرف سالاگرانده می‌رفتم او را دیدم مردی حدودا ۶۰، ۶۵ ساله. او را از دور دیدم، ولی متاسفانه فرصت نشد با او صحبتی کنم.

از دیگر رویدادهای جشنواره امسال تقدیر از کیارستمی بود. او توانست جایزه‌ای افتخاری را از دستان کیتانو، کارگردان پیشکسوت ژاپنی دریافت کند. این مراسم در سالا گرانده برپا شد و هنگام برپایی آن همه بودند، از ویموندرس گرفته تا برادران کوئن و دیگران. به‌هر حال کیارستمی امسال حضور ویژه‌ای در جشنواره داشت. یادم می‌آید سال گذشته هم او به ونیز آمد و جایزه افتخاری برتولوچی را به او داد. شنیدم که برتولوچی گفته بود دوست دارد جایزه‌اش را از دستان کیارستمی بگیرد. کیارستمی جایزه افتخاری خود را از دستان کیتانو می‌گیرد و قبل از آن هم عکاسان از او می‌خواهند که برای لحظه‌ای عینک خود را از مقابل چشمانش بردارد تا بتوانند تصویری متفاوت و تازه از چهره او منعکس کنند. من هم در حالی‌که با کیارستمی خداحافظی می‌کنم راهم را از میان ازدحام لیدو به طرف خانه‌ام در مرکز شهر کج می‌کنم. به خانه می‌روم و به شهری که در آن هستم فکر می‌کنم، شهر غرق شده در آب‌ها. فکر نمی‌کنم دیگر بتوانم به جشنواره بروم چون سرم شلوغ شده است و وقت کافی ندارم. در عین حال کیارستمی هم آنجا را به مقصد تهران ترک کرد و من دیگر بهانه‌ای برای رفتن به لیدو ندارم. پنجره خانه‌ام را باز می‌کنم و به کوچه‌آب‌های اطراف خیره می‌شوم. متاسفانه آلودگی آب‌ها دامن ونیز را هم گرفته است. سابق بر این می‌شد در آب آن آب‌تنی کرد، ولی این روزها با وجود آلودگی نمی‌توان تنی به این آب زد. شاید همان بهتر که انعکاس این شهر را در پنجره‌ها دنبال کنم و رویاهای شیرین کیارستمی را در این شهر مرور کنم...

منبع : روزنامه جامجم

http://vista.ir/?view=article&id=337995

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ریموند دپاردون Raymond Depardon و ادوارد روشا Edward Ruscha

● ریموند دپاردون ۱۹۴۲(Raymond Depardon)

ریموند دپاردون عکاس، ژورنالیست، فیلمساز و نویسنده ای تواناست، اما او همه اینها را با چشم هایی که دید شفقت آمیز انسانی دارد، به وجود آورده است. او به دیگران احترام می گذارد و با مهربانی با واقعیت های زندگی آنها روبرو می شود. ریموند دپاردون در ششم جولای ۱۹۴۲ در شهر Villefranche-sur-saône واقع در ناحیه کوههای آلپ ،شرق مرکز فرانسه به دنیا آمد. او در دوازده سالگی عکاس خود آموخته ای بود.علاقه او به عکاسی باعث شد که کار و کسب پدرش را در زمینه کشاورزی ادامه ندهد . در سال ۱۹۵۶ به مدت شش ماه برای یک عکاس عینک ساز کار کرد و در این میان دوره های مرتبط با عکاسی را آموخت.

درسال ۱۹۵۸ به آرزوی عکاس شدن به پاریس رفت. او یک آگهی برای کار داد و توانست به عنوان کسی که به دنبال آدمهای مشهور می گردد تا از آنها عکاسی کند ،کارش را شروع نماید و سپس گزارش هایی تهیه می کرد که در مجله پاریس مارچ به چاپ می رسید.او عاقبت توانست آژانس گاما را پایه گذاری نماید.آنها سه گذارش را در سال ۱۹۶۶ انتشار دادند ولی نه به خاطر پول بلکه برای آزادی.او احساسات خودش را پنهان نگه می دارد و اجازه می دهد که خود عکسها و فیلم هایش بیان کننده ی خودشان باشند. او جایزه های زیادی از فستیوالهای معروف دریافت نموده، از جمله خرس طلایی جشنواره برلین در سال ۱۹۹۶ برای بهترین فیلم کوتاه،نخل طلایی جشنواره کن در سال ۱۹۹۰ و بسیاری جوایز دیگر. آنچه در مورد او بسیار مهم است ، نوع دید و محاسبات دقیق او در کارش از جمله عکاسی است . مثلاً او از یک فضای پارک ماشین در پارک آریزونا که فقط یک ماشن در خط افق دید پارک شده بود و برای هیچکس دیگری جاذبه عکاسی نداشت، چنان با محسبات حیرت آور و دید جادویی خود با ترکیب بندی عالی از خط افق ، خطوط سفید پارکینگ محل قرار گرفتن ماشین و دیگر عوامل صحنه عکس گرفته است که با دیدن آن به آدم شوک وارد می شود .یک دوربین ساده با لنز پنجاه میلیمتری دوربین لیکا فقط در دست یک استاد بزرگ است که می تواند از هیچ همه چیز بسازد. در مغز او در یک زمان بسیار کوتاه محاسبات بسیار زیاد ریاضی و هنری صورت می گیرد تا حاصل آن عکسی شود که بیننده را تکان دهد.این نهایت استادی و چیرگی در کار است.

او در سال ۱۹۷۸ گاما را ترک کرد و به مگنوم پیوست.او مثل روبرت کاپا مستقیم در جنگهای تن به تن حضور پیدا نمی کرد ولی مثل هانری کارتیه برسون هم خود نما نبود.او در نبرد های آزادی خواهانه جهان سوم مثل الجزایر و خاور میانه برای گزارشهای خود عکاسی و فیلم برداری نمود. او در قسمت های خطرناک دیگری از دنیا مثل ویتنام ، کامبوزیا ، چاد و ... نیز بکار خود ادمه داد.او بخاطر کارهایش در چاد توانست جایزه پلیترز را نیز بدست آورد.

- ادوارد روشا Edward Ruscha

اد روشا نقاش، طراح، گرافیست،نویسنده و عکاس معروف آمریکایی است. او جسارت استفاده از موضوعاتی را داشت که قبل از او توجه چندانی به آنها نمی شد .برای ساخت طرح ها و رسمهایش از مواد مختلف مثل گازوئیل و باروت هم استفاده می نمود. برای او حتی کلمات ساده هم می توانست با یک ترکیب بندی خاص موضوع مهمی برای کار و طرحهایش باشد.گاهی اوقات او ترکیبی از هنر ها ی مختلف را برای بیان موضوعی خاص بکار می برد.

اد روشا سال ۱۹۳۷ در شهر اوماها واقع در ایالت نبرسکای آمریکا به دنیا آمد. در سال ۱۹۴۱ به اکلاهما سیتی رفت و سپس در سال ۱۹۶۳ وارد انستیتو هنری چاینورد (Chouinard Art Institute) در لس آنجلس شد.اودر سال ۱۹۶۳ اولین نمایشگاه مستقل خود را در گالری فروس شهر لس آنجلس بر پا نمود.روشادر دهه ۱۹۷۰ همین کارها را در گالری لئو کاستلی نیو یورک و همزمان در گالری گگوژن به نمایش گذاشت.

روشا مایل بو که ترکیبی از مناظر شهر لس آنجلس را با زبان بومی به عنوان یک تجربه نشان دهد.کارهای روشا مثل نقاشی،نوشته ها ،عکس و کتابهای هنری او به نحوی آینه ای از ابتذال و پیش پا افتادگی زندگی شهری را نشان می دهد که با بمباران رسانه های تبلیغاتی به این حال و روز افتاده است و ما شاهد تصاویر هر روزه آنها هستیم.او خیلی زود به عنوان یک هنرمند گرافیک که به خود موضوع و زیبایی اهمیت می داد شناخته شد.

بزودی او مورد توجه بسیاری از موزه های معروف دنیا قرار گرفت.مسافرتهای او به دور دنیا شروع شد، در سال ۱۹۸۳ در موزه هنر مدرن سان فرانسیسکو، در سال ۱۹۸۹ در موزه مرکز جورج پیمپیدو و در سال ۲۰۰۰ در موزه هیرشهورن و باغ مجسمه ها حضور یافت. در سال ۲۰۰۱ روشا به عنوان عضوی از آکادمی هنر و نویسندگی آمریکا انتخاب شد.در همین سال نمایشگاه بزرگی از کارهای کامل او در موزه ملی رنیا سوفیای اسپانیا بر گزار گردید.

امتیاز انتشار تمام کارهای روشا در سال ۲۰۰۲ در اختیار انتشارات ام آی تی قرار گرفت و توسط این ناشر کارهای او انتشار یافت.اولین رساله کامل در مورد این هنرمند توسط ریچارد مارشال در سال ۲۰۰۳ نوشته شد.

در سال ۲۰۰۴ موزه هنر ویتنی آمریکا دو نمایشگاه را به طور همزمان برنامه ریزی نمود،که یکی دود و آینه ها (smoke and mirrors) که کنایه ای از بازار فریب مردمان نیز هست ،و شامل طرحها و نقاشیهای رمز گونه روشا است و دیگری نمایشگاه اد روشا و عکاسی بود (موزه های هنر مدرن لس آنجلس و گالری هنر ملی واشنگتن) . همچنین در سال ۲۰۰۴ موزه هنر مدرن سیدنی نمایشگاهی از کارهای نقاشی ،عکاسی و کتاب و طرح های او را بر پا نمود.سپس کارهای او در موزه ملی رم و موزه هنر اسکاتلند به نمایش در آمد.

http://vista.ir/?view=article&id=302437

vista.ir
Online Classified Service

معرفی زد نلسون ؛ فتوژورنالیست

عکاسی که از لندن به ایران می آید تا از سوژه «عمل جراحی بینی» عکس تهیه کند، باید فتوژورنالیست تیزبین و جالبی باشد. این عکاس بسیاری از نقاط جهان را در پی سوژه هایی بسیار ویژه و بومی زیر پا گذاشته و شم شگفت انگیزی در یافتن موضوعات خاص برای تهیه مقالات تصویری دارد.

مقاله تصویری زد نلسون فتوژورنالیست انگلیسی را درباره عمل جراحی بینی در ایران در مجله Geo دیدم و طی تماسی با او از وی خواستم از آنجا که قصد تهیه مقاله ای درباره او و کارهایش را دارم به سئوالاتم پاسخ دهد و اطلاعاتی را در اختیارم قرار دهد. زد نلسون در لندن زندگی می کند، او با آژانس عکس IPG همکاری عمده ای دارد و بیشتر عکس هایش را به این آژانس می فروشد. کارهای او که شامل تك عکس، مجموعه عکس و مقالات تصویری با موضوعات گوناگون می شود به طور وسیعی در بریتانیا و سراسر جهان منتشر شده است. از جنگ در سیرالئون تا گروه موسیقی رولینگ ستونز همه موضوعات و سوژه های متنوعی هستند که در آثار نلسون به آنها پرداخته شده است اما مردم و دنیایی که ما برای خودمان می سازیم اغلب موضوع اصلی عکس ها و نگرانی های او را تشکیل می دهد.

عکس های نلسون را می توان «تصویر زندگی امروز» دانست. نلسون همان طور که به ایران می آید تا از سوژه ای که حتی در ایران هم بسیار خاص محسوب می شود، عکس بگیرد به آمریکا نیز سفر می کند و در مجموعه عکسی به نام «ملت تفنگ» درگیری بسیاری از مردم این سرزمین را با سلاح های گرم به تصویر می کشد.

این مجموعه عکس آنقدر با استقبال روبه رو شد که نلسون را به فکر انتشار کتابی درباره آن انداخت. او طی سه سال عکاسی مستند از فرهنگ اسلحه در آمریکا به جای آنکه به موضوعات کلیشه ای مثل گروه ها و دسته های تبهکاران بپردازد به داخل اتاق نشیمن خانه ها، حیاط مدارس و اورژانس بیمارستان ها رفت تا ببیند مردم درباره اسلحه و استفاده از آن چه می گویند. نلسون در این باره می گوید: «می خواستم نشان دهم،

تفنگ ها چطور تمام جامعه را تحت تاثیر قرار می دهند.» تصاویر این مجموعه این پارادوکس را حل می کنند که چرا قوی ترین سمبل آزادی آمریکا در عین حال یکی از بزرگ ترین قاتلان نیز هست.

در آمریکا سالانه بیش از ۳۰ هزار نفر از شهروندان به قتل می رسند. کتاب «ملت تفنگ» توسط انتشارات وست زون و با ۱۱۰ عکس از زد نلسون منتشر شده است. این کتاب در ۱۲ کشور توزیع شده و جایزه اول رقابت های ورلد پرس فتو سال ۱۹۹۸ را نیز نصیب نلسون کرد. جوایز دیگری که به این مجموعه عکس تعلق گرفت عبارتند از جایزه Visa dشOr فرانسه ۱۹۹۸ و جایزه آلفرد آیزنشتات آمریکا ۱۹۹۹.

شبکه ها و برنامه های تلویزیونی مختلف نظیر بی بی سی و اسکای نیوز انگلیس و گود مورنینگ آمریکا و چارلی رُز شو نیز با دعوت از نلسون به مجموعه عکس ها و کتاب «ملت تفنگ» پرداختند. نلسون در سال ۱۹۹۹ جایزه اول نیکون بریتانیا را هم از آن خود کرد. کارهای او تاکنون در مجلات مختلفی از جمله UK ساندی تایمز، آبزرورلایف، اسکوایر، مجله آمریکا تایم، مجله لایف (USA)، میك جگر، مجله اشترن،(Germany)(USA).

به چاپ رسیده و منتشر شده اند. بحران های سیاسی - اجتماعی سومالی و قحطی در این کشور که در سال ۱۹۹۲ جزو اخبار مهم در بریتانیا به شمار می رفت توسط زد نلسون به طور ویژه پوشش داده شد. در این سال ها او به کشورها و نقاط دیگری نیز سفر کرده و عکس و مقاله تهیه کرد، جنگ فراموش شده افغانستان،جنگ انتخابات در السالوادور، گسترش عمل جراحی بینی در ایران، لژیون خارجی فرانسه، ملت چاق، تگزاس سمی، عواقب نیویورك و خشکسالی اکلاهما از جمله مهم ترین عناوین ماموریت ها و مجموعه عکس های او در سال های اخیر هستند. در افغانستان و هنگامی که سرگرم عکاسی بود از شلیك گلوله تعدادی از مبارزان جان سالم به در برد، اما همکار و مترجم او هر دو مورد اصابت گلوله قرار گرفتند.

نلسون به عکاسی پرتره نیز علاقه مند است و از مردم عادی و شخصیت های مختلف از جمله فیدل کاسترو، مارگارت تاچر و میك جگر از اعضای گروه موسیقی رولینگ ستونز پرتره های زیادی تهیه کرده است. او در دانشگاه ها و کالج های متعددی در بریتانیا و آمریکا به تدریس و ارائه دوره ها و دروس عکاسی و فتوژورنالیسم می پردازد و آثارش بر دیوار گالری ملی پرتره بریتانیا، موزه ویکتوریا و آلبرت، تالار فستیوال سلطنتی،موزه نیویورك، Oksnehallen کپنهاگ، گالری Westzone لندن و گالری انجمن لندن در معرض دید بازدیدکنندگان قرار گرفته است.

نلسون در یکی از عکس های کتاب «ملت تفنگ» پدری را نشان می دهد که با شلوار «لجنی» مخصوص نظامیان پسر کوچکش را در یك دست و هفت تیری را در دست دیگر گرفته و مصمم و خشمگین به دوربین نگاه می کند، در کنار عکسی که در کتاب به چاپ رسیده از قول «مایك» پدر و صاحب هفت تیر نوشته شده «این حق قانونی من است که برای محافظت از خانواده ام اسلحه داشته باشم» اما زیرکی نلسون در ترکیب بندی و انتخاب کادر موجب شده تا مخاطب تصور کند پدر هفت تیر را به سوی پسر کوچك خودش نشانه رفته است! انتخاب هوشمندانه کادرهایی که نشان از حضور موثر عکاس در صحنه های مختلف دارند یکی از مشخصه های آثار زد نلسون به شمار می رود.

در عکسی دیگر از همین مجموعه نلسون خانواده ای اهل لاس وگاس را نشان می دهد که سرگرم امتحان و خرید یك اسلحه نیمه خودکار برای حفاظت از خود هستند، برادر بزرگ تر اما خردسال خانواده تحت نظر پدر مشغول امتحان اسلحه است و برادر کوچك تر با نگاهی مضطرب و نگران او را نگاه می کند، همه سرگرم کار خود هستند و حواس هیچکس به نلسون که با دوربینش مدام در حال شلیك است، نیست! نلسون با حضور در اورژانس، تصاویر تکان دهنده ای از مجروحان و قربانیان خشونت و استفاده از سلاح در آمریکا را به ثبت رسانده که هر بیننده ای را تحت تاثیر قرار می دهد.

در مجموعه عکس دیگری به نام «لژیونرهای فرانسه» نلسون پا به پای لژیونرهایی که تحت شرایط سخت و تمرینات طاقت فرسا قراردارند حرکت می کند و از آنها و زندگی و تمرینات سختشان عکسبرداری می کند. لژیون خارجی فرانسه به خاطر تمرینات سخت و وحشیانه سربازان و پذیرش سربازان، فراریان و تبعیدی های سایر کشورها شهرت بدی دارد. این ارتش از مردانی که چیزی برای از دست دادن ندارند تشکیل شده. در حال حاضر لژیون فرانسه به عنوان یك نیروی ویژه واکنش سریع در ارتش فرانسه شناخته می شود.

مردانی که وارد لژیون می شوند باید حداقل به مدت ۵ سال تحت شرایط سخت تمرینات طاقت فرسایی را پشت سر بگذارند. در بدو ورود پاسپورت

آنها توقیف و نام جدیدی برای آنها انتخاب می شود و باید با زندگی گذشته شان خداحافظی کنند. در یکی از عکس های این مجموعه نلسون سربازانی را نشان می دهد که در رودی در جنگل های مرزی برزیل و از زیر سیم های خاردار مشغول عبور از آب هستند. در این منطقه انواع خطر ها در کمین این کماندوها است، مارهای سمی، کروکودیل ها، مالاریا، زالوهای ۱۵ سانتی متری که پوست را سوراخ و خون می مکند از جمله این خطرات به شمار می آیند.نلسون در این سفر همراه این سربازان و در کنار آنها بوده است. در عکس دیگری او سربازی را به تصویر کشیده که در دل جنگل، ماری را به دست گرفته است.

در مجموعه خشکسالی اکلاهما او دختربچه ۱۴ ساله ای را نشان داده که رنج و اندوه در دستان زمخت و صورت آفتاب خورده اش آشکار است. نلسون در قلب آمریکا هم سوژه خودش را پیدا کرده است.

نلسون برای عکاسی از ایران موضوع منحصر به فردی را انتخاب می کند. او به جای پرداختن به موضوعات و سوژه های سیاسی و اجتماعی کلیشه ای و نخ نمایی که بسیاری از عکاسان ایرانی و خارجی در عکاسی از ایران تنها به آنها می پردازند موضوع خاص و رو به گسترش این سال ها را در جامعه ما انتخاب می کند و با نگاه تیزبین و دقیق خود به آن می پردازد. رضا دقتی عکاس بزرگ ایرانی در جاهای مختلفی این نکته را یادآوری کرده که اکثر عکاسان ایرانی و خارجی که ایران را موضوع کار خود قرار می دهند اکثراً کارهایی تکراری و کلیشه ای انجام می دهند و در این باره با مثالی می گوید: «اینها دوباره از چند خانم چادری که از جلوی تابلو یا مکانی رد می شوند عکس گرفته اند!» البته زد نلسون هم از این قاعده مستثنی نیست و جمله «رضا» عکاس بزرگ جهان در مورد او هم صدق می کند! زد نلسون در مجموعه عکس هایش از ایران دقیقاً دو عکس طبق تعریف «رضا» گرفته است، اما موضوع اصلی او را در عکاسی از ایران يك سوژه ناب و تازه تشکیل می دهد: عمل جراحی پلاستيك بینی.

نلسون در این مجموعه عکس هم بسیار نکته بین و دقیق بوده است. او به کافی شاپ ها، آرایشگاه ها و اماکن مختلفی در سطح شهر تهران رفته و ضمن اینکه در این باره با جوانان صحبت کرده، از آنها عکس هم گرفته است. نلسون حتی به اتاق عمل هم رفته و از مراحل مختلف عمل جراحی زیبایی بینی نیز عکس گرفته است. در يك عکس او جراحی را نشان می دهد که با يك چکش کوچك مشغول ضربه زدن به قسمتی از بینی بیمار است .

در عکس دیگری او تصویر دختر جوانی را نشان می دهد که پس از عمل جراحی صورت و بینی خود را در آینه دستی کوچکی نگاه می کند و در حالی که جراح با دماغ پهن خود مشغول خنده است او هم لبخند رضایت آمیزی از تصویر خود در آینه بر لب دارد! عکس دیگری از این مجموعه زن جوانی را نشان می دهد که از طبقه متوسط جامعه است و پس از عمل در حالی که همسرش دست او را گرفته و پدر و مادر مسنش او را همراهی می کنند در حال حرکت است. در عکس دیگری همین زن جوان را در حالی که قسمت زیادی از صورتش با چسب و باند پوشیده شده در روبه روی خود می بینیم، آیا واقعاً ارزشش را داشت؟

نلسون با هیچ يك از عکاسان ایرانی مقیم داخل و خارج ایران آشنایی ندارد و درباره علت و چگونگی انتخاب موضوع «عمل جراحی بینی در ایران» برای یکی از مقالات تصویری خود می گوید: مقاله ای را در این مورد در نیویورك تایمز خوانده بودم که توجه مرا به خودش جلب کرد، ابتدا آن را به طور کامل باور نکردم اما فکر کردم اگر واقعیت داشته باشد داستان جالبی برای يك مقاله تصویری خواهد بود.

آن موقع روابط بین آمریکا و خاورمیانه به شدت ضعیف شده بود و من احساس کردم تهیه چنین مقاله ای، نادرستی برخی اظهارنظر های غرب را در مورد کشور های اسلامی آشکار می کند و نشان می دهد چقدر فرهنگ و رفتار مردمان کشور های اسلامی و غربی شبیه هم است. زد نلسون هم مانند بسیاری از خارجیانی که از ایران بازدید می کنند از برخورد گرم و دوستانه مردم شگفت زده شده و اقامت خود را در ایران لذت بخش و راحت توصیف می کند.

او علاقه زیادی به بازگشت مجدد به ایران و بازدید از نقاط مختلف آن دارد، اما هنوز طرح و برنامه تعریف شده ای برای این سفر تهیه نکرده است.

نلسون وضعیت سیاسی ایران را پیچیده ارزیابی می کند و درباره بازتاب مقاله تصویری عمل جراحی بینی در غرب می گوید: بسیار جالب و خوب

بود، چون این مقاله نگاه کلیشه ای غرب را به ایران و مردمش نداشت و من فکر می کنم مردم با دیدن این تصاویر بیشتر متوجه شباهت های فرهنگی موجود میان خود و مردم ایران می شدند تا تفاوت ها، که در این اوضاع و شرایط سیاسی بسیار خوب و ضروری است. نلسون هنوز از دوربین دیجیتال استفاده نمی کند و معتقد است: دوربین دیجیتال يك ابزار مفید و غیرقابل اجتناب است، اما من هم چنان در مقابل استفاده از آن مقاومت می کنم.

به نظر من جایی که سرعت و هزینه يك نیاز جدی و مطرح است «دیجیتال» به آرامی در حال پیشی گرفتن است. روزنامه ها و عکاسان ورزشی به طور عمده از این دوربین ها استفاده می کنند اما فتوژورنالیست هایی که سوژه هایشان عمر طولانی تری دارند و کیفیت برای آنها عامل حیاتی به شمار می آید هنوز نیازی به عکاسی دیجیتال ندارند. اما واقعاً مزیت بزرگ ارسال فایل های دیجیتال و کپی کردن آنها را بدون افت کیفیت نمی توان نادیده گرفت.

شخصاً ترجیح می دهم دوربین دیجیتال را برای تجربه و پیاده کردن ایده های ذهنی خودم خریداری و استفاده کنم.

نلسون در پاسخ به پرسش ام در مورد وضعیت عکاسی خبری در انگلستان می گوید: بودجه ها پایین هستند و مجلات مایل به صرف پول زیاد برای تهیه مقالات گران قیمت به ویژه مقالات بین المللی نیستند.

اینجا عکاس ها با جدیت کار می کنند و پول زیادی از فتوژورنالیسم عاید آنها نمی شود. در انگلستان شما به عنوان يك عکاس خبری باید تعهد بدهید، ایده های خوب ارائه کنید و از دیگر راه های عکاسی تجاری درآمدتان را سروسامان دهید.

«ملت چاق» یکی دیگر از مجموعه عکس هایی است که زد نلسون درباره انسان ها و زندگی آنها تهیه کرده است. انجمن ملی مساعدت در پذیرش چاق های آمریکا مراسم سالانه خود را برگزار می کرد و زد نلسون از فرصت استفاده کرد تا گوشه ای از زندگی و روابط این مردان و زنان بسیار بسیار چاق را به تصویر بکشد. نلسون از تمرینات، تفریحات و روابط این انسان های غول پیکر اما مهربان و خنده رو عکس های جالبی تهیه کرده است.

نلسون به نگرانی های زیست محیطی و مسائلی که محیط زیست بشر را تهدید می کند نیز پرداخته است. او در مجموعه مقالات تصویری «تگزاس سمی: میراث جورج دبلیو بوش» نشان می دهد که چگونه سیاست های مالیاتی و صنعتی دولت بوش مناطق وسیعی از تگزاس را به نابودی کشانده است. او در این مقالات گوشه هایی از تاثیرات مواد آلاینده و شیمیایی سمی را بر زندگی و محیط زیست ساکنان این منطقه نشان داده است. مردم این منطقه در صحبت هایشان با نلسون اظهار عقیده کرده اند، تگزاس مدلی از آینده آمریکاست. در یکی از عکس های این مجموعه پسر بچه ۹ ساله ای نشان داده شده که با استفاده از ماسك اکسیژن در حال تنفس است.

نلسون از مادر این پسر بچه نقل قول کرده است «دلیل مشکل این پسر بچه و بسیاری از کودکان این منطقه «سوپ سمین است که کارخانجات شیمیایی تگزاس در محیط رها می کنند» ارتباط با همه افراد و اعضای خانواده هایی که سوژه عکاسی نلسون را تشکیل می دهند از دیگر شگرد ها و مشخصه های عکاسی اوست.

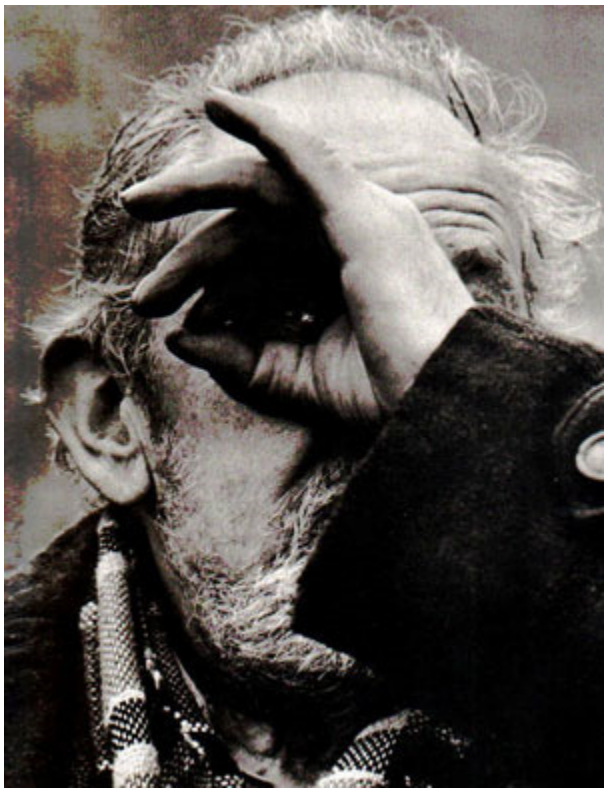
در سال ۱۹۹۲ سومالی یکی از کانون های بحرانی بود که در مرکز توجه مردم و رسانه ها قرار داشت. در آن زمان زد نلسون از نزدیك عمق فجایع در حال اتفاق در سومالی را به تصویر می کشید. عکس های او از خشکسالی و بحران های سیاسی - اجتماعی سومالی در این دوره در جلب توجه و کمك مردم اروپا تاثیر شایانی داشت.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=250883

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ژوزف سودک



ژوزف سودك، یکی از رازآمیزترین عکاسان تاریخ این رسانه است. جلوه‌ی رازآمیز آثار سودك چنان است، که هنوز پس از گذشت نیم‌قرن از دوران اوج فعالیت‌های او، و علی‌رغم جایگاه تاریخی و کلاسیك آثارش، نمی‌توانیم هیچ یك از توجیهات زیبایی‌شناختی‌ای را در مورد ارزش و دامنه‌ی نفوذ آن‌ها بسنده فرض کنیم.

بی‌تردید رازوارگی آثار سودك از شخصیت و زندگی خصوصی‌اش جدا نیست. کشاورز زاده‌ای، که در سال ۱۸۹۶ کنار رودخانه‌ی الب (Elb) در شهر کالین (Kolin) در پنجاه کیلومتری شرق پراگ به دنیا آمد و خوش‌بینانه‌ترین فرضیات درباره‌ی آینده‌ی کاری‌اش چیزی جز توفیق در پیشه‌ی اجدادی و اموری چون مزرعه‌داری و شبانی نبود. سودك جوان اما تحت تأثیر یکی از عموهایش که دکان عکاسی محقری در شهر داشت به دنیای هنر کشانده شد. هنوز سرگرم تجربه‌آموزی بود، که آتش جنگ جهانی اول درگرفت و رشد فزاینده‌ی میهن‌پرستی، سودك را نیز بی‌نصیب نگذاشت. او به خط مقدم جبهه‌ی ایتالیا اعزام شد و در اثر اصابت گلوله دست راست خود را از دست داد. به مدت سه سال در بیمارستانی در پراگ بستری بود و به زعم خودش در اوج جوانی به نسل سوخته ی جوانان اروپا تعلق گرفت و به یك کهنه سرباز بدل شد.

در سال ۱۹۲۰ به کلوپ عکاسان آماتور پراگ پیوست و در سال ۱۹۲۲ به مدت دو سال در نزد پروفسور کارل نواك (Karel Novak) در مدرسه‌ی هنرهای پراگ آموزش دید. در سال ۱۹۲۴ نیز انجمن عکاسی چك را بنیاد نهاد که تا سال ۱۹۳۶ پابرجا بود. ماحصل آموزش‌های بصری عکاس در این دوره رویکرد او به مهارت‌های فنی‌ای بود که برای خلق فضاهای رویایی عکس‌هایی که «هنری» (Fine Art) نامیده می‌شدند به کار بسته می‌شد. برآیند این دوره‌ی کاری سودك عکس‌هایی بود مربوط به کلیسای جامع در دست احداث سن‌ویتو (St Vitus) در پراگ.

در سال ۱۹۲۸ آشنایی با امیل فیلا (Emil Filla) نقاش مشهور کوبیست چك و دوست نزدیك پیکاسو، و از آن مهمتر، آشنایی با دکتر روژیکا (Ruzicka) عکاس خلاق چك - آمریکایی، مسیر هنری سودك را به کلی دگرگون کرد. روژیکا با آموزه‌های نوینی که میراث سنت عکاسی آمریکا بود معنای یکسر جدیدی از مدرنیسم را در اختیار سودك گذاشت. روژیکا به مثابه یك پدرخوانده‌ی معنوی، سودك را نسبت به توانایی‌ها و جهت‌گیری‌های زیبایی‌شناختی‌اش آگاه کرد. پیشنهادهای او برای سودك چنین بود: اول: محدود کردن محیطهای عکاسی‌اش به فضاهای محصور (Contained Space) دوم: استفاده از نور موجود (Available Light) سوم؛ حساسیت‌های فرمالیستی نسبت به تعیین مرزهای میان تاریکی و روشنایی و پالودن نور صحنه و ثبت سایه‌ها.

سودك پس از این دوره از علایق زیبایی‌شناختی پیشین خود صرف نظر کرد، دست‌کاری در عکس را محکوم ساخت و از همه‌ی آن روش‌های به

اصطلاح «هنری» روی گرداند. او و همفکرانش بسیار کوشیدند تا در انجمن عکاسی چك تعریف جدیدی از عکاسی به مثابه یك رسانه‌ی مستند، ارایه دهند.

از زندگی سودك در دهه‌ی سی اطلاعی در دست نیست. او بسیار جمع‌گریز و منزوی شده بود و تنها از آغاز دهه‌ی چهل است که ما به‌ازای هنرمندانه‌ی این انزوای خودخواسته‌ی او را شاهد هستیم.

با آغاز جنگ جهانی دوم و اشغال پراگ، سودك پناهنده‌ی استودیوی شخصی‌اش بود. او با روش فنی چاپ کنتاکت (Contact Print) در ابعاد ۴۰×۳۰ CM تا سال‌ها پنجره‌ی استودیو را به عنوان دریچه‌ی مشاهده‌ی جهان به کار گرفت.خاطره‌انگیزترین آثار او نیز به همین مجموعه تعلق دارند. دنیایی از طبیعت بی‌جان که در فضای ذهنی عکاس واجد معنایی نمادین می‌گردند: گذر مبهم رفت و آمدهای آن سوی پنجره؛ تك درختی که آن سوتر می‌خشکد و جوانه می‌دهد و گذار فصل‌ها و سال‌ها را به هم می‌پیوندد.

سودك در این باره می‌گوید: «وقتی در زمان جنگ پنجره‌ی استودیو را به عنوان موضوع کار برگزیدم، پی بردم که جزییات، تا چه حد می‌توانند ارزشمند باشند. کلیت یك اثر هنری برساخته‌ای است، از کنار هم‌نشینی هنرمندانه‌ی همین عناصر جزیی. معتقدم عکاسی شیفته‌ی اشیاء پیش‌پا افتاده است و من عاشق زندگی اشیاء: قصه‌های پریان آندرسن را به یادآورید: درست زمانی که کودك به بستر می‌رود، اشیاء، مثلاً اسباب‌بازی‌ها، زندگی می‌گیرند. بسیار مایلم تا داستان‌هایی را درباره‌ی زندگی اشیاء بی‌جان روایت کنم. هر آن چه با راز و رمز عجین است». سودك حقیقتاً عصاره‌ی وجودی خود را در این مجموعه به یادگار گذاشت. سودك در سال‌های پس از جنگ تا پایان عمر به عکاسی با دوربین «پاناراما» روی آورد و شهر محبوبش پراگ را به تصویر کشید.

عکس‌های سودك، سفر مکاشفه‌گرانه‌ی خوابگردی است، که همه‌ی نشانه‌های انسانی را حذف می‌کند و در سکوت پارك‌ها و باغ‌های بی‌رهگذر به یادآوری گذشته می‌نشیند. شاید تنها معادل عکاسانه‌ی این مجموعه، عکس‌های «اوژن آژه» از پاریس باشد با همان دقت و ظرافت و ژرف‌نگری. سودك با گزینش خود مجموعه «پاناراماهای پراگ» را در سال ۱۹۵۹ به چاپ رساند. از منظر تاریخ عکاسی، چاپ این کتاب به همراه کتاب «آمریکایی»ی رابرت فرانك در سال ۱۹۵۸ و «آلمانی‌ها»ی رنه‌بوری در سال ۱۹۶۲ اهمیت ویژه‌ای دارد.

روش بیانی فرانك، مبتنی بر نشانه‌های استعاری و نمادین است. برکشیدن لحظات، حالت‌ها و عناصری که تحولات سیاسی و اجتماعی یك جامعه‌ی شبه اسطوره‌ای را بیان می‌کنند. بوری، مستندپردازی است، که آلمانی‌های شاداب و پر جنب‌و جوش را بی‌اعتنا به کابوس جنگ به تصویر می‌کشد.

سودك اما فارغ از همه‌ی هیجانات، با سکوت و سکونی معنوی چشم‌اندازهای عریان پراگ را هدف می‌گیرد.

جابه جا در عکس‌های او به نیمکت‌ها و صندلی‌های خالی‌ای برمی‌خوریم که از غیاب انسان و گذشته‌ای انسانی خبر می دهد. غیابی که سرانجام در سال ۱۹۷۶ عکاس را نیز دربرگرفت.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=249194

vista.ir
Online Classified Service

می‌گویند: «سیف الله صمدیان مرد دقیقه نود است و بالاخره کاری را که بر عهده گرفته انجام می‌دهد. اما چگونه؟!»

نمونه‌اش همین جشن تصویر سالی است که ششمین دوره‌اش آذر ماه برگزار شد.

کم و کیف این دوره جشن تصویر، به ویژه شکل اجرایی آن حرف و حدیث‌های زیادی در پی داشت.

بخشی از این حرف و حدیث‌ها را پیش روی صمدیان گذاشتیم و گفت و گوی زیر حاصل آن است...

▪ در تصویر سال این دوره، بخشی ویژه جوانان زیر بیست و پنج سال در نظر گرفته شده بود که نام محسن رسول اف را بر خود داشت. چه ویژگی‌هایی باعث شد که او را به عنوان سمبل جوانان در تصویر سال انتخاب کنید؟

ـ ما در فراخوان توضیح داده بودیم که این جوان عزیز ایرانی که در سقوط هواپیمای قرقیزی جان خود را از دست داد، دارای چند ویژگی بود که همه دست به دست هم دادند تا به عنوان سمبل جوانان زیر بیست و پنج سال انتخاب شود. البته از مدت‌ها قبل و پیش از آنکه اسمی‌در ذهن من باشد، همیشه می‌شنیدم عده‌ای ناراحت‌اند از اینکه ما چطور آدم‌های حرفه‌ای را در کنار جوانانی با یکی دوسال تجربه قرار می‌دهیم. این موضوع باعث شد که فکر کنم چطور می‌توان بخش‌های جداگانه‌ای برای هر کدام از این افراد در نظر گرفت. برای همین بخشی از ذهنم همیشه درگیر این موضوع بود که چگونه جوانان را از افراد با تجربه جدا کنیم.

این اتفاق ناخوشایند سبب شد جرقه‌ای در ذهنم به وجود بیاید. او مناسب‌ترین فردی بود که می‌توانست نامش روی بخش ثابت و بسیار مهم جشن تصویر سال قرار بگیرد و انتخاب او تنها در گذشته هنری‌اش به‌عنوان یک جوان خلاق ایرانی، ریشه داشت.

رسول اف کسی بود که در چهار رشته از رشته‌های تصویر سال کار کرده بود. آن هم در مدت کوتاه یکی دو سال. مثلا در سال گذشته هفده نمایشگاه را یا مدیریت کرد و یا در آن شرکت داشت. در سایت شخصی‌اش دو مسابقه عکاسی راه انداخته بود. با گروه «شیر اوژن» سه نمایشگاه کاریکاتور برپا کرده، عکاس دو فیلم سینمایی لالایی های منیژه حکمت و آتش سبز محمد رضا اصلانی بوده و سه فیلم کوتاه ساخته بود.

من این ویژگی‌ها را در کمتر کسی سراغ دارم. نمی‌خواهم بگویم دیگر جوانان استعداد ندارند، اما او از جهت چهار وجهی بودن کار هنری‌اش، که کاملا برای ما سمبلیک است، انتخاب شد. این حداقل علت‌هایی است که می‌توانم برای انتخابم بیان کنم و از پیگیری‌ها، استعداد و ویژگی‌های شخصی‌اش می‌گذرم.

▪ چقدر به کمک مالی خانواده اش تکیه کردید؟

ـ همان‌طور که گفتم بعد از این اتفاق، بلافاصله به ذهنم رسید که این جوان ویژگی‌های منحصر به‌فردی دارد. اما اولین مانعی هم، که در ذهنم شکل گرفت، همین موضوع امکانات مالی و موقعیت پدرش در بانک اقتصاد نوین، بود. اما بالاخره به این نتیجه رسیدم که نباید به شایعاتی که احتمالا پیرامون این موضوع شکل می‌گیرد، توجه کرد.

▪ پس این موضوع به ذهن خودتان هم خطور کرده بود؟

ـ بله، چون ما همیشه بخش بد و منفی را در نظر می‌گیریم. اما باید بگویم اگر قرار بود ما چشممان به کمک‌های زیر میزی و رو میزی باشد که کارمان به اینجا نمی‌کشید. اگر قرار بود دنبال این باشیم که نانی به جیب بزنیم، از شکل و شمایل کارمان معلوم بود.

نه تنها این کار و نه تنها در این دوره، در هر نمایشگاهی که در دوره گذشته و حال انجام داده‌ایم، فقط ضرر مالی نصیب‌مان شده است. پس این موضوع شخصی است و ربطی به منافع مالی ندارد. برای من ویژگی‌های چنین فردی مهم است. او چه گناهی کرده که پدرش رییس بانک بوده

است.

برای افرادی که دوست دارند این را بدانند می‌گویم پارسال، یکی از اسپانسرهای ما بانک اقتصاد نوین بود. اما امسال آگاهانه گفتم با شما قراردادی نخواهیم داشت. در گذشته به خودم ثابت کرده‌ام که اینقدر حقیر نیستم که به‌خاطر مسایلی کوچک آبروی بزرگ‌مان را بفروشم. فقط می‌توان گفت این‌ها کوچک دیدن دنیای بزرگ هنر است.

▪ و درباره جوایز؟

ـ اما در مورد جوایز از اول هم قرار بود اسپانسرهایی که می‌گیریم جوایز همه بخش‌ها را بدهند. اما خانواده او که به یادش بنیادی فرهنگی و هنری راه‌انداخته‌اند، اعلام کردند که می‌توانیم پرداخت جوایز مسابقه شما را تقبل کنیم. این کاری است که همه می‌کنند و اینکه من جایزه‌ای را از شرکت خاصی بگیرم و به یک جوان بدهم کار خلافی نیست که بخواهم پاسخگوی آن باشم.

▪ به هر حال شما زیر نگاه هستید.

ـ اتفاقا خوب است. مثلا یکی از دوستان پرسید که چرا مثلا برای عکاسانی که در هواپیمای C۱۳۰ از دست رفتند، کاری انجام نشد. پاسخ من این بود که برای جان سپردگان در آن حادثه، چاپ مجله را نگه داشته و برای هر کدام هر چقدر توانستم مطلب چاپ کردیم. سال بعد هم گزارش‌های تصویری مربوط به مناسبت‌های آن سانحه ناگوار را منتشر کردیم. این کاری بود که آن زمان از دستم برآمد. اما آنها با تمام بزرگواری و توانایی در کار خودشان، اینگونه چهار وجهی نبودند.

از این‌ها گذشته می‌خواهم بگویم ممکن است متاسفانه جوانان دیگری از این مملک دچار حوادثی شوند، ولی قرار نیست ما برای هر اتفاقی یک برنامه‌ریزی کنیم. من مسوولش نیستم. چرا شما نمی‌کنید؛ چرا فلان وزیر یا فلان رییس این کار را نمی‌کنند!

من فکر کردم برای چهار بخش تصویر سال این جوان مناسب‌تر است و پای حرف هم هستم. اگر کسی مخالف است، برود برای خودش یک جایزه دیگر بگذارد. در جامعه ما نتوانستند یک «جایزه کاوه گلستان» را با کمک خانواده و دوستانش نگه‌دارند از بس از این حرف‌ها پیش آمد.

▪ از تصویر سال امسال، راضی بودید؟

ـ در من همواره احساس رضایتی وجود دارد که حاصل جدی گرفتن همه مسایل و وقت گذاشتن روی کار است. حتی با شرایط بدی که این دوره به لحاظ خانوادگی داشتم و دو برادرم را به فاصله کوتاهی از دست دادم.

▪ در مقایسه با دوره های قبل آن را چطور ارزیابی می‌کنید؟

ـ حقیقت اینست که من از چیدمان پارسال در تنهایی خودم حالم بهم می‌خورد. ما در راهرو و بدون امکانات نمایشگاهی، آن همه عکس را به‌نمایش در آوردیم.

▪ چندین سال است که نمایشگاه تصویر سال به راهرو های خانه هنرمندان آمده است.

ـ بله- ولی حداقل در سال‌های قبل‌تر، عکس‌ها کمتر بود و در هر پانل، یک عکس می‌گذاشتیم، اما پارسال سه عکس در کنار هم قرار گرفته بود. به نظرم این خیلی زشت و نشانه آماتور بودن نمایشگاه است.

▪ اما عکس‌های چاپ شده جلوه دیگری به جشن تصویر سال می‌داد.

ـ امسال مجبور شدم آگاهانه این ویژگی را برهم بزنم. حداقل حدود سی و پنج هزار عکس برای ما ارسال شده بود که چیزی حدود سه برابر آثار بینال عکاسی است. در مصاحبه مطبوعاتی هم اشاره کرده بودم که امسال مجبوریم به‌خاطر تعدد آثار، کمی‌بی‌رحمانه انتخاب کنیم. تقریبا از هر صد عکس، سه تا انتخاب شدند و با این همه هزار و دویست فریم کار روی دستمان بود. آن دوستانی که فکر می‌کنند ما می‌خواهیم دل هیچ کس را نشکنیم، توجه کنند که ما به سی‌وچهارهزار عکس «نه» گفتیم و با هر «نه» گفتنی واقعا دلمان شکست. چون اگر جوانی یک فریم از عکس‌هایش انتخاب شود، یک سال انرژی می‌گیرد و کار می‌کند، اما به‌خاطر محدودیت‌ها ناچار شدیم بگوییم حالا توی صف بایست!

حالا فکر کنید هزارودویست فریم عکس است و اگر روی سقف خانه هنرمندان هم می‌گذاشتیم بازهم جا نبود. پس دو راه بیشتر نداشتیم؛ یا

نمایشگاه برگزار نمی‌شد و می‌گفتیم فقط تصویر سال چاپ می‌شود یا به‌هر صورتی نمایشگاه‌مان را برگزار می‌کردیم. ما راه دوم را انتخاب کردیم.

در ضمن توجه داشته باشید که اسم این برنامه «جشن تصویر سال» است نه «نمایشگاه عکس» تصویر سال.

▪ نمایشگاه عکس، بخشی از جشن« تصویر سال» است.

ـ بله، اما می‌توانم در این جشن شیوه‌های نمایشی‌ام را نسبت به امکانات، حجم کار و حتی کیفیت آن عوض کنم. این از حالا تا زمانی که من زنده هستم ممکن است اتفاق بیافتد و دوستان باید هربار منتظر اتفاق جدیدی باشند. نهایت کار ما و آنچه که می‌ماند و دلمان به آن خوش است، کتاب «تصویر سال»است. اما برای این ده - پانزده روز جشنواره، ناچار باید شیوه‌های متنوعی را تجربه کنیم تا امکانات واقعی نمایشگاهی ایجاد بشود.

▪ امیدی به فراهم شدن امکانات نمایشگاهی هست؟

ـ امسال قول داده‌اند که دو سالن به خانه هنرمندان اضافه کنند. اگر این اتفاق بیافتد، می‌توانیم ایده‌های جدیدی که برای نمایش مجموعه عکس داریم، در آن پیاده کنیم.

اما در این دوره هیچ چاره دیگری نداشتیم به جز اینکه با این ایده جدید، نمایشگاه راه بیاندازیم.

در این زمینه هم شانس آوردیم که توانستیم ال سی دی هایی در سایز بزرگ پیدا کنیم و بچه‌ها برای این هزار و دویست فریم، سه ساعت فیلم ساختند و آقای فردین خلعتبری عزیز هم روی این فیلم‌ها آهنگ‌هایی از آثار پخش شده یا نشده‌اش گذاشت.

▪ چه نکات مثبتی درباره این شیوه نمایش شنیدید؟

ـ می‌گفتند شیک و تمیز بود، آرامش داشتیم و عکس‌ها به ما حمله نمی‌کردند. کسانی از اکسپو عکس صبا مثال می‌زدند که عکس های فراوان آن، بیننده مورد هجوم قرار می‌داد. ولی در این نمایشگاه روشن و مشخص شده بود که برای هر بخشی چقدر باید وقت می‌گذاشتیم و برای دیدن کل آثار سه ساعت زمان لازم بود.

البته من فکر می‌کردم چون یک کار جدید است ممکن است توی ذوق بخورد، اما خیلی‌ها واقعا پسندیدند. بعدها فهمیدم که در «تیت گالری» لندن هم این روش تجربه شده و با پروجکشن تصاویر را روی دیوار سیمانی انداختند که کیفیت کار را پایین آورده بود. ولی روش ما این مشکل را نداشت و حتی بهتر از چاپ عکس بود.

نکته‌ی دیگری که ما بعدا آن را کشف کردیم این بود که یک دموکراسی ایجاد شد و همه در کنار هم نشستند و کار همدیگر را دیدند.

▪ می‌دانید که تعداد زیادی هم از این شیوه نمایش ناراضی بودند؟

ـ ما راه دیگری نداشتیم. ناراحتیم که یک عده ناخشنود شده‌اند، ولی در عین حال خوشحال هم هستیم که یک روش امروزی برای ارایه به ذهنمان رسید و توانستیم نمایشگاه عکس را داشته باشیم؛ البته عادت شکنی، نارضایتی‌هایی را به‌دنبال می‌آورد و من به آن آگاه بودم.

اما همانطور که گفتم با این تعداد عکس، ما باید به سقف خانه هنرمندان هم کار می‌چسبانیدم وآن وقت باید هم پول گردن شکستگی تماشاگران را می‌دادیم و هم هزار تا بد و بیراه می‌شنیدیم که این چه کاری بود که کردی مگر مجبود بودی!؟

▪ البته من فکر می‌کنم خود شما هم این شیوه را نپسندیده‌اید چون در گفته‌هایتان به این موضوع اشاره کردید که به علت نداشتن فضای مناسب این شیوه را انتخاب کرده‌اید.

ـ نه، من به خودم حق نمی‌دهم که بگویم پسندیدم یا نه. چون کار آنقدر بزرگ است که از پسندیدن یا نپسندیدن من و شما خارج شده!

البته اگر در سال‌های دیگر امکانات و فضای بیشتری داشته باشیم شیوه‌های دیگری را تجربه می‌کنیم. ال سی دی‌ها می‌توانند به شکلی دیگر ادامه یابند یا حذف شوند. الان هیچ چیز در این‌باره نمی‌دانم.

▪ چرا اصرار دارید که در فضای محدود خانه هنرمندان برگزار کنید؟

ـ این جشن تصویر سال یک حسن ملی است و در عین حال یک دردسر ملی هم شده است. این همه آدم به ما اعتماد کرده و آمده‌اند. اما ما

جایی که بتوانیم آثار را به شکلی مناسب به نمایش درآوریم، نداریم. تهیه فضاهای فرهنگی کاری است که در خیلی از کشورها توسط شهرداری‌ها انجام می‌شود. اما به هر حال ما از این امکان فعلا محرومیم.

خودم شخصا فضای خانه هنرمندان را خیلی دوست دارم، چراکه برای همه ما حال و هوای خانه را دارد و جدا از همه گروه‌گرایی‌ها و زدوبندهای سیاسی و غیرسیاسی که هنر را همیشه آزار داده، آنجا احساس امنیت می‌کنیم. اگر کفاف کارمان را داد که دوست دارم آنجا برگزار شود، اگرنه، می‌رویم در اطراف پارک‌ها، جشن تصویر را برپا می‌کنیم.

▪ زمان نمایش هر قطعه عکس در فیلم‌های شما چقدر بود؟

ـ ما برای هر عکس کمی‌بیشتر از حد نرمالی که بتوان مضمون عکس را دریافت زمان در نظر گرفته بودیم که حدود هفت ثانیه می‌شد.

▪ این زمان برای دیدن یک قطعه عکس کافی است؟

ـ بستگی دارد که چه مخاطبی را درنظر بگیریم. ما مخاطب معمولی را درنظر گرفتیم که نه سریع الانتقال است و نه کند و با انواع و اقسام شگردهای منطقی آزمایش کردیم و به این زمان رسیدیم. اتفاقا قرار بود عکس‌های مجموعه‌ها تندتر نمایش داده شود ولی امکان اجرایی آن را نداشتیم و همان هفت ثانیه را گذاشتیم.

▪ یکی از مشکلات نمایش آثار به این شیوه این بود که اگر کسی می‌خواست یک عکس را دو بار ببیند، باید منتظر می‌ماند و همه عکس‌ها را دوباره می‌دید و بعد باز فرصت کوتاهی برای دیدن عکس مورد نظر داشت.

ـ خوب راهش این بود که اگر فردی با یک بار دیدن راضی نشد، صبر کند تا مجله در بیاید. اگر می‌خواست همان‌جا ببیند، باید می‌رفت و با توجه به زمانی که اعلام شده بود، به‌عنوان مثال یک ربع، در یک اتاق دیگر سپری می‌کرد و بعد می‌توانست دوباره بازگردد. به این شکل در یک روز می‌توانست یک کار را بیست بار ببیند. اینها همان گیرهایی است که به‌خاطر شکل اجرایی، در خود نفس این کار می‌توانست باشد و ما باید به‌زعم خودمان یک عدالتی را بر قرار می‌کردیم!

▪ پس به نظر شما کلا این دیکته بی‌غلط بود؟

ـ البته که اشکالاتی وجود دارد. مگر کار بدون اشکال هم می‌شود؟ اگر می‌بینید گاهی من از موضع دیگری برخورد می‌کنم، فقط برای یاد آوری انصاف است!

خودم می‌دانم کجای کار می‌توانست بهتر از این باشد، اما با آن امکانات و محیط اجرایی واقعا کار آبرومندانه‌ای کردیم.

▪ یکی دو ماه قبل از برگزاری تصویر سال که با شما صحبت کردم، گفتید که امسال با محدودیتی که برای ارسال عکس ها قائل شده‌اید، قصد دارید به کارها نظم و ترتیب بدهید تا بی‌نظمی‌های سال های پیش رخ ندهد، اما امسال هم شاهد همان بی‌نظمی‌ها بودیم.

ـ امسال خیلی کمتر بود. می‌توانم بگویم اگر بی‌نظمی‌ها در سال‌های پیش نود درصد بود، در این دوره به ده درصد رسید واین محدودیت واقعا نجات‌بخش بود، البته کافی نبود. بنا براین برای دوره بعد می‌خواهیم بگوییم هرکس بیش از ده عکس فرستاد ما تنها ده عکس اول او را می‌بینیم و از سال بعد از آن، می‌گوییم، هیچ کدام را نمی‌بینیم.

▪ بی نظمی‌کمتر نشده بود. مراسم افتتاحیه دو بار به تعویق افتاد. بعد از افتتاح هم هنوز بخش‌هایی آماده نبودند و روزهای بعد به تدریج کامل شدند.

ـ این تاخیرها به علت آماده‌سازی آن سه ساعت فیلم بود. شما فکر کردید اگر یک دکمه را بزنید اسلاید شو تحویل می‌گیرید!؟ با این اتفاقات و مشکلاتی که بود، ما می‌توانستیم بگوییم که اصلا نمایشگاه نیست و به کسی هم بدهکار نیستیم. اما شخصا به همه کسانی که کار فرستاده بودند بدهکاری روحی داشتم و به همین علت، مرگ دو برادرم را در کمتر از سه ماه، به‌طور آگاهانه از ذهنم پاک کرده و روی این کار متمرکز شدم. اما هیچ کس از ما نپرسید چطور این کار را رساندید؟ این کار دو وزارتخانه بود. هیچ کس به فضا سازی انجام شده توجهی نکرد، گویا همه روی نقاط ضعف زوم کردند.

▪ این توجه، دقیقا به‌خاطر اهمیتی است که تصویر سال به‌دست آورده، اما این مشکلات به آن لطمه می‌زند. بی‌نظمی‌در برگزاری هم مربوط به امسال و این دوره نیست و سال‌های قبل هم وجود داشته است. امسال انتظار می‌رفت که نظم بیشتری وجود داشته باشد، اما شخصا شاهد بودم که سه روز پس از افتتاح، تازه پلات بالای بعضی ال سی دی‌ها را با پیچ و مهره می‌بستند.

شما این یکی دو روزی که پلات آن بخش آماده نبود را به ما ببخشید. امیدوارم این«پرفکشنیزم» شما در همه ابعاد کاری مملکت صدق کند و امیدوارم سال آینده روز دوم گیر داشته باشیم نه روز سوم!

▪ هرچقدر حجم کارهای ارسالی بالاتر برود شما هم تعداد آثاری را که نمایش می‌دهید بالاتر می‌برید؟

ـ شما از معقول‌ترین، تندروترین و بی‌رحم‌ترین داور بپرسید که از صد اثر چند تا را انتخاب می‌کند، فکر نمی‌کنم به کمتر از بیست تا رضایت دهد، اما ما سه تا از صد عکس انتخاب کردیم. حالا سعی می‌کنیم سقف کارها را پایین بیاوریم، البته این کار درست نیست، چون یک عکاس در سال کلی کار می‌کند.

▪ بله، اما همه را که نباید یک‌جا نمایش دهد.

ـ از شما می‌پرسم کجا نمایش دهد؟ شما جایی برای عکاسی خبری دارید؟ برای ورزشی، مستند اجتماعی یا دیگر ژانرها چطور؟ همه این بلایا و قضایا خوشبختانه در تصویر سال گردآمده است. در حالی که جواب این استعداد ها را باید مسوولان بدهند.

پیشنهاد من این است که حالا که جشن تصویر سال، چنین ابعادی پیدا کرده و یا برای دیگر اتفاقاتی از این دست شهرداری فضاهای مناسبی بسازد یا به خانه هنرمندان کمک کنند تا سالن‌های جدیدش را کامل کند. سندش را که به نام من نمی‌زنند. این فضا می‌ماند و مورد استفاده همه قرار می‌گیرد و چند روز در سال هم تصویر سال آنجا برپا می‌شود. بالاخره این‌گونه کارهای فرهنگی در اولویت هفتم، هشتم شهرداری‌هاست و این حداقل انتظاری است که می‌شود از آنها داشت.

▪ اعلام شده بود که در دوره جشن تصویر سال، روزی به نام عکاسی نامیده می‌شود و برنامه ویژه ای به مناسبت آن برگزار خواهد شد.

ـ در بخش عکاسی از عکاسان، کارهای بسیار درخشان و خوبی دریافت کرده ایم که فضای عکاسی سی سال گذشته ایران را به تصویر می‌کشد. بنا براین تصمیم داشتیم روزی را به نام روز عکاسی اعلام کرده و در آن کارها را به صورت اسلاید شو نمایش دهیم. اما امکان اجرایی‌اش را به جهت فضاهای خانه هنرمندان، متاسفانه به‌جز ما همزمان در اختیار چند برنامه دیگر هم بود، میسر نشد.

خیلی دوست داشتم ۱۷ بهمن، سالروز تولد پیشگام همیشه عزیز عکاسی ایران «نیکول فریدنی» را روز عکاسی اعلام کنیم و برای دیدن تصاویر بخش عکاسی از نگاه عکاسان دورهم جمع شویم که‌خاطر فشردگی برنامه‌های این ماه از این کار منصرف شدیم.

اما تلاش خواهیم کرد شمارهی ویژه مجله تصویر را، که خاص عکاسی و عکاسان ایران است و بسیاری از اتفاقات مهم و پشت صحنه عکاسی را منعکس می‌کند، حداکثر تا بهار ۸۸ منتشر کنیم.

عکس: مهدی قاسمی

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=364535

vista.ir
Online Classified Service

معرفی شادی قدیریان

در طول سال های بعد از جنگ ویتنام (که اولین عکس های جنگ از جهت تاثیرگذار بودن در آن زمان برداشته شد) عکاسان بسیاری با مفهوم جنگ دست و پنجه نرم کرده اند. بدیهی است در تمام این آثار هدفی ضدجنگ در پس نمایش زشتی ها، خشونت ها و شقاوت ها وجود داشته و دارد. هنوز هم به تعداد جنگ ها و درگیری هایی که در گوشه گوشه جهان رخ می دهد و باز به تعداد تمام دوربین هایی که به این پدیده توجه دارند، می توان تصویر دید یا از طریق مدیوم های دیگر جنگ را محکوم کرد. قرار بر این است که در این آثار، اعضاء قطع شده بدن قربانیان، صورت های از ریخت افتاده، بدن های قطعه قطعه و خون آلود زنان، مردان و کودکان و اجساد روی هم تلنبار شده را ببینیم و بعد آرزو کنیم ای کاش دیگر هرگز گلوله یی به قصد آغاز جنگی دیگر از هیچ اسلحه یی شلیک نشود.

اما این بار از پنجره یی دیگر با مقوله جنگ (یا به عبارتی ضدیت با جنگ) طرف هستیم. شادی قدیریان که بیشتر شهرت خود را به واسطه مجموعه «زنان قاجاری» خود کسب کرده، برخورد دیگری با این پدیده ضدبشری کرده است. دو مجموعه «هیچ، هیچ» و «مربع سپید» حاوی ۳۱ عکس رنگی به دنبال قطعه یی از ترانه های «جان لنون» در گالری «راه ابریشم» به دیوار آویخته شده اند و قرار است روزگاری را نوید دهند که دیگر هرگز جنگی در هیچ کجای دنیا در نگیرد.

از همین رو ابزارآلات مرد جنگی به زندگی روزمره او وارد می شود و کارکرد دیگری می یابد یا قرار است بیابد. نارنجکی که تا پیش از این جمعی را به کام مرگ می کشانده، اکنون در ردیف انواع خوراکی های رنگارنگ با جلوه یی متمولانه درون یخچالی جای می گیرد که در گشوده آن تمامی محدوده یک تابلو را اشغال کرده است. یا در عکس روبه رویی که اولین تصویر نمایشگاه به شمار می رود، کوله پشتی یک سرباز، به جای وسایل شخصی او، بدنه یک جاروبرقی را در خود جای می دهد. به نظر می رسد عکاس در نگاه طنزگونه به این مقوله و همین طور آشنایی زدایی از آن در این تصویر موفق عمل کرده است.

قدیریان که پیش از این علاقه خود را به مفهوم تضاد و تقابل خصوصاً در مجموعه زنان قاجار نشان داده است، این بار همین مفهوم عام را در شکل و رنگی متفاوت عرضه کرده است. تقابل در این آثار با دو پدیده جنگ و صلح نمایان می شود؛ جنگی که پایان یافته و صلحی که قرار است بپاید. هرچند معلوم نمی شود در صورت پایداری صلح، چرا باید ابزارآلات آن را نگه داشت و شگفتی بیشتر از این است که چرا باید آنها را در صدر نشاند؟ در بحث قبل و در نمایش تقابل دو پدیده، عکاس فریم های دیگری نیز برداشته است (هرچند کل مجموعه با همین مفهوم تقابل کار شده است ولی در برخی از عکس ها آشکارتر دیده می شود)؛ کت سربازی مندرس لابه لای لباس های تمیز و مرتب آویخته شده در کمد لباس، پوتین های از ریخت افتاده و البته خون آلود در جوار یک جفت کفش پاشنه بلند زنانه، کلاه خود آویخته به رخت آویز در کنار یک روسری رنگارنگ و...

به نظر می رسد قدیریان در مواجهه با ایده های دست یافته و همین طور در انتخاب آنها بیش از حد لازم از خود گشاده دستی نشان می دهد. نگاهی به مجموعه های پیشین او موید همین نکته است. رویکرد عکاس در مجموعه «زنان قاجاری» که در آن سوژه ها در هر فریم با وسیله یی از دنیای مدرن در مقابل دوربین ظاهر شده اند یا مجموعه «مثل همه روزها» با کادرهای دقیقاً مشابه و فقط با تغییر ابزار روزمره مورد استفاده زنان خانه دار که البته هیچ نکته جدیدی را نسبت به اولین فریم از هر مجموعه پیش چشم بیننده قرار نمی دهد، درست مانند مجموعه های اخیر اوست.

در این دو مجموعه نیز عکاس از پدیده تقابل خشونت جنگ و آرامش صلح فریم های مشابهی برداشته است. شاید اگر او در نمایش ایده هایش

گزیده تر عمل می کرد بیننده راضی تر از نمایشگاه بیرون می آمد. از سوی دیگر به نظر می رسد اغراقی که قدیریان در نمایش تقابل، با هدف نفی یکی(جنگ) و تحبیب دیگری(صلح) به کار می بندد، به قصد اولیه منجر نمی شود. این عکس ها با نورپردازی دقیقی که نشان از تبحر و علاقه عکاسش به کار در استودیو دارد و با تعمدی که او برای آشنایی زدایی از ابزار جنگ، آنها را در بستری کاملاً متفاوت قرار داده است، زیادی لوکس و شیک به نظر می رسند.

به همین جهت در مقایسه با عکس های ضد جنگ دیگر عکاسان (که اغلب مستندند و فجایع را نمایش می دهند) در جایگاهی دیگر قرار می گیرند. تصاویر قدیریان در این مجموعه به طور مستقیم و بی واسطه با مخاطب ارتباط نمی گیرند و همواره فاصله خود را با او حفظ می کنند. از طرف دیگر ورود ابزار جنگی به یک فضای آرام، مرفه، لوکس و تمیز، بیش از آنکه از خشونت آن ابزار بکاهد و آنها را در حد وسایل مورد استفاده روزمره، طبیعی جلوه دهد، آن زندگی آرام و مرفه را ترسناک تر از آنچه هست نمایان می کند. کارد خون آلود ضخیمی که بر رومیزی سفید و تمیز در یک سوی بشقابی زیبا و روبروی قاشق و چنگال قرار گرفته است، خشونتی را با خود به کادر تصویر وارد می کند که به سختی با محکومیت جنگ هم داستان می شود. حضور نارنجک در ظرف کریستال پر از میوه و همین طور فشنگ ها در لابه لای جواهرات در صندوقچه جواهر نیز از همین دست تصاویرند. از این رو در این فریم ها پیش از دغدغه های دیگر، ما با یک برخورد فرمیک روبه رو می شویم که اگرچه مفهوم کلی اولیه را در خود دارد، اما ما را به لایه های بعدی راه نمی دهد. مجموعه مربع سپید نیز که در آن ارتباط ابزار جنگی به کل با جهان اطراف قطع شده و در حکم یک شی شاید تزئینی در صفحه یی سپید قرار گرفته اند، هرچند جسارت عکاس را در برخورد با چنین مقوله یی و رسیدن به یک فرم تازه نمایان می سازد، اما موفقیتی را برایش به ارمغان نمی آورد. نکته دیگری که در هر دو مجموعه حاضر در نمایشگاه در وهله اول به چشم می خورد، کادرهای تبلیغاتی عکس ها است که علامت سوالی را در ذهن مخاطب پدید می آورد؛ چرا با این مقوله باید به شکلی کار کرد که آنها را به شدت به عکس های تبلیغاتی چاپ شده در بروشورها و مجلات لوکس دکوراسیون داخلی نزدیک کند؟

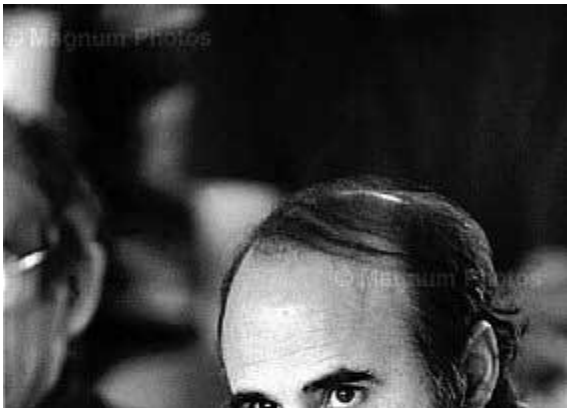
به هر شکل موفقیت عکاسی که به سبب حضور در حراجی های معتبری چون کریستی و ساتبی و همچنین شرکت در نمایشگاه های معتبر داخلی و خارجی برای خود اعتباری به دست آورده است، را در این نمایشگاه شاید بتوان در همان جسارت در آشنایی زدایی و برخورد تازه با پدیده یی به نام جنگ دانست.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=344953

vista.ir
Online Classified Service

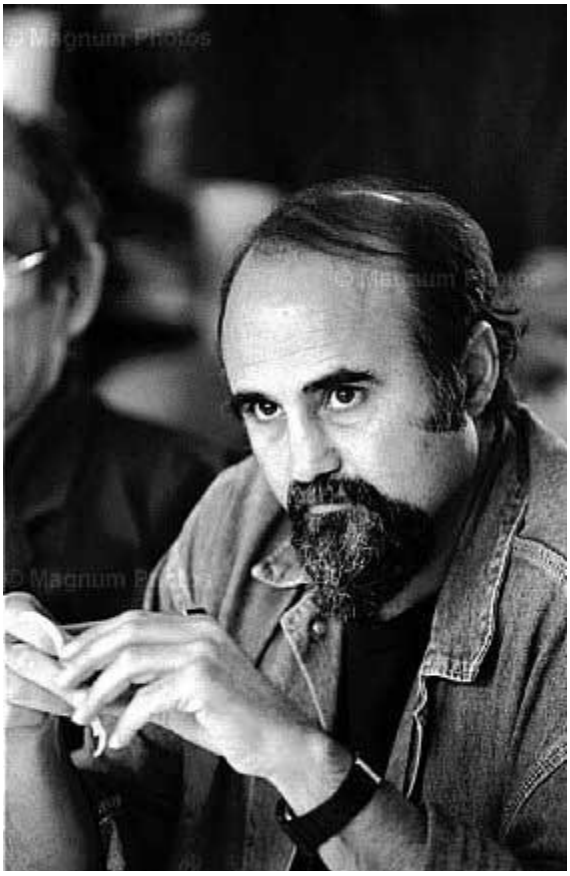
معرفی عباس عطار



قاب های روزشمار

عباس عطار، عکاس (فوتوژورنالیست)

متولد سال ۱۳۲۳ خاش



دانش آموخته رشته مطبوعات و ارتباطات در انگلستان

عضو مهمترین آژانس عکس خبری دنیا (مگنوم)

رئیس دوره ای (پرزیدنت) آژانس عکاسی مگنوم ۲۰۰۱-۱۹۹۸

یکی از چهره های اصلی مکتب فوتوژورنالیسم ایران

از عکاسان مطرح وقایع انقلاب ۵۷ و حواشی آن

حضور در بسیاری از مناطق جنگی و بحرانی دنیا و عکاسی از آنها

۱۴سال پژوهش تصویری درموضوع مذهب و درکشورهای مختلف مسلمان و مسیحی

برگزاری نمایشگاههای متعدد عکاسی درخارج از ایران و شرکت در چند نمایشگاه داخلی («میراث معنوی ملل» و «هنر و نیایش» و...)

انتشار یازده مجموعه عکس مستند و خبری («الله اکبر»، «چهره های مسیحیت»، «بازگشت به مکزیك»، «ایران»، «روزشمار ایران» و...)

همکاری و چاپ عکس در بسیاری از نشریات مهم دنیا (تایم، لایف، نیوزویك، لوموند، ساندی تایمز، اکونومیك و...)

محمد شمخانی: «عباس عطار» را حالا درعرصه عکاسی، نه با اسم فامیلش، که باعنوان بزرگتری می شناسند. عنوانی که دراصل می تواند اسم فامیل ۷۶نفر از فوتوژورنالیست های شناخته شده دنیا نیز باشد و این یعنی آژانس عکاسی «مگنوم» با آن همه هیبت و هیأت، تاکنون تنها ۷۷عضو رسمی داشته و «عباس مگنوم» نیز یکی از آنها بوده و به شمار می آید.

درباره هنرمندان ایرانی و در دنیای عرب البته این اتفاق تازه ای نیست، که یکباره یا به مرور اسم فامیل آنها حذف می شود و تنها اسم کوچك شان باقی می ماند تا عنوان تازه ای بدانها اضافه شود.

این را بیش ازهرچیزی فهرست معدود هنرمندان شناخته شده ایرانی درمتن هنر غربی به ما می‌گوید.

همین تقلید فیزیکی نام ها، اما، گذشته از دلایل دیگری که ممکن است داشته باشد، یك دلیل محکم دارد و آن اینکه هنر معاصر ایرانی آنچنان که باید درمتن هنر امروز دنیا حضور ندارد و شناخته شده نیست و اگر معدود هنرمندی هم به این گستره بزرگ و بایسته راه می یابند، نه به واسطه اسم شان، که به خاطر هنرشان شناخته می شوند.

دراین مورد بدنیست که به مقاله ستایش آمیز «پیتر هاندکه» درباره «عباس کیارستمی» اشاره کنم که: ما اروپایی ها قادریم به راحتی نام برخی از فیلمسازان را به خاطر بسپاریم. به عنوان مثال فریتس لانگ، جان فورد، لوئیس بونوئل و حتی نام های طولانی تری چون میکله آنجلو آنتونیونی، فریدریش ویلهلم مورنا و یا رابرت فلاهرتی نیز چنین وضعی دارند. تنها لازم است برای تماشاگر زمینه ای برای تماشای آثار آنان پیش آمده باشد، تا این نامها را کم و بیش درتمامی طول زندگی به یادداشته باشند... برخلاف کسانی که نام بردم، تا چندی پیش مدام نام خانوادگی یا شهرت عباس کیارستمی، فیلمساز ایرانی را که فیلم هایش مدت هاست به نمایش درمی آیند و حتی در فضایی غیر از سینما، یعنی در ذهن تماشاگران، همواره تکرارمی شوند، اشتباه می کردم.

نمی دانستم کدام را بگویم: کیوراستمی، کیوروستمی یا کیلوراستومی؟ سرانجام پس از تماشای یکی از فیلم های اخیر او تحت عنوان «زیردرختان زیتون» الفبای نامش را به خاطر سپردم: ك- ی- آ - ر - س - ت - م - ی.»

عباس (عباس مگنوم) حالا چه بخواهیم و چه نخواهیم در دنیا و حداقل در زمینه کاری خود (فتوژورنالیسم) هنرمندی شناخته شده و صاحب نام

است و این بیش از هرچیزی به شما و شیوه ای بازمی گردد که او برای هنر خود برگزیده است.

این شیوه، چه شخصی و چه اقتباسی، ریشه و تنه و شاخ و برگ در اصول و معیارهای جهانی دارد، که دید و دریافت انسانی و آنگاه هنری را برتر از هرنوع نظر و نگاهی می داند و می شمارد.

همین اصل اصیل را «میلان کوندرا» نویسنده نامدار چك چنین بازگومی کند: «به ارزش و مفهوم یك اثر فقط در یك متن بزرگ تر جهانی می توان پی برد. این حقیقت برای هر هنرمندی که به نسبت منزوی است مهم و مبرم می شود. یك سوررئالیست فرانسوی، یك نویسنده رمان نو، یك نویسنده ناتورالیست قرن نوزدهم توسط یك نسل، یك جنبش، که در سراسر جهان شناخته شده است، همراهی شده اند. به اصطلاح برنامه زیبایی شناسی آنها مقدم بر کارشان بود.

عطار بنا به شواهد و قراینی که درباره او هست این «متن بزرگ تر جهانی» را، در جغرافیای همان متن (اروپا) می آموزد و بعد به ایران بازمی گردد و درنهایت پیوستن به همان متن را ترجیح می دهد.

این رفت و بازگشت را به گونه دیگری هم می توان بازگو کرد و آن اینکه عطار در انگلیس و در رشته مطبوعات و ارتباطات تحصیل می کند و پس ازمدتی کار در فرانسه، اواخر دهه پنجاه و مقارن با جنبش مردمی و وقوع انقلاب ۵۷ در ایران حضور می یابد و به ثبت تصاویری از متن و حاشیه این حرکت بنیادی می پردازد و همین سرنوشت تازه ای را برای او رقم می زند.

سرنوشتی که با چاپ و انتشار عکس های او در نشریات مهم خارجی آغاز می شود.

به غیر از «کاوه گلستان» که نخستین گام ها را برای جهانی کردن فوتوژورنالیسم نوپای ایرانی برداشت و ازجان و جهان خود مایه گذاشت، شاید ما هیچ عکاس دیگری را نداشته ایم که دراینجا و دراین سرزمین بماند و ازهمین جا هم حرف و هنرش را به گوش و چشم جهانیان برساند.

همین کاوه ، به خیلی ها اعتقاد داشت که به زعم او باید می بودند و درایران می ماندند و حرف شان را ازهمین موضع و از متن همین «واقعیت» می زدند.

پیداکردن این چهره ها و هویت آنها، درمیان چندسطری که کاوه نوشته بود، حالا و بعد از چنددهه، شاید چندان سخت نباشد: «دیگران هم بودند که رها کردند. یکی فیلمبردار شد بهتر از عکاس خوبی که بود. تاب فشارو سردرگمی و هیجان را نداشت. یکی که در به دست آوردن جایزه پولیتزر دست داشت، درون صندوقی آهنین زیرباری از آجر از مرز کردستان به ترکیه گریخت. یکی طاقت محدودیت های حرفه ای موجود را نیاورد و درکشور دیگری خود را به تبعید کشاند و عکاسی شد بین المللی و پرکار و مشهور. یکی سر از آمریکای مرکزی درآورد با مقام مسؤول بخش عکس. یکی از خبرگزاریهای مهم در آمریکای جنوبی و مرکزی. فرشته پوتین ها در گل هم سر از نقاط داغ جهان درآورد. لبنان و نوار غزه، افغانستان، پاکستان، هند، رومانی، چك اسلواکی، لهستان، برلین همه هم موفق. اما دیگر جدا از واقعیت. اما آنچه باقی ماند وروان جریان دارد تصاویری است که ارزش در ثبت و انتقال واقعیت یك دوره از زندگی مردم این مملکت دارند.»

یکی از کسانی که کاوه در همین چند سطر به آنها اشاره می کند، بدون شك عباس عطار است. کسی که «واقعیت» موردنظر او را - در جایی - چنین بازگو می کند: «مردم حوادث آن سالها را به یاد نمی آورند. آنها با عکسهای این دوره خاص ارتباط دارند و عکسها را به یادمی آورند. حافظه ها از بین می رود، ولی امکان ندارد که عکسها همه چیز را برای مردم زنده نگه ندارد.»

بعد از یك دهه چاپ عکس های خبری در نشریات معروف و معتبر جهان، عباس در سال۱۹۸۱ عضو مهمترین آژانس عکس خبری جهان (مگنوم) می شود. بنیادی که پایه های آن را عکاسان مشهوری چون «هانری کارتیه برسون»، «رابرت کاپا»، «جورج رودگر» و یکی دو تن از فوتوژورنالیست های مطرح آن دوره می گذراند و درست دو سال قبل از پایان گرفتن جنگ جهانی دوم. آژانسی که ورود به آن بسیار سخت تر و پیچیده تر از ورود به آکادمی های آن سوی آب است و همین را، پیش از هر چیزی، اعضای برگزیده و دست چین شده آن به ما می گوید. کسانی چون «جوزف کودلکا»، «ژیل پرس»، «مارتین فرانك»، «دیوید سیمور»، «فیلیپ هالسمن» و... که هر کدام یادآور گوشه ای از فوتوژورنالیسم معاصر دنیا هستند. جالب آنکه این موفقیت عباس، بعدها جلوه دیگری نیز به خود می گیرد و او در انتخابات داخلی مگنوم (بزرگترین آرشیو عکسهای مستند قرن

بیستم)، در فاصله بین سالهای ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۱ پرزیدنت (رئیس دوره ای) این آژانس می شود و همین امتیاز و افتخار دیگری برای او به حساب می آید. بزرگترین موفقیت این عکاس، اما، عکسهای بی شماری است که از جای جای این جهان گرفته است. حالا و در ذهنیت تکه تکه، ولی منسجم عباس خیلی چیزها را می توان دید و پیداکرد. از چشم اندازهای شهری و روستایی ایران و گذر ایام بر این سرزمین تا گوشه های گمشده ای از جنگ و فرهنگ و فاجعه های انسانی در این دنیای پرهیاهو. به طوری که می توان سختی حضور و سختی سپردن وقایع به حافظه دوربین را در خلال همان تصاویر صامت و در عین حال گویا و چندبعدی این هنرمند به شدت احساس کرد. زندگی پرفراز و نشیبی که قلب تپنده آن هر بار در جایی از این جهان زده است و اگر ساعتها و ثانیه های سکوت و سر به زیری عکاس را از آن بگیریم و حذف کنیم، بیشتر به کابوسی مانند می شود که کسی در یك خواب طولانی و زمستانی دیده باشد. ایستادن در کمین و تیر انداختن به کمان و رها شدن در فاصله یك دم و بازدم، چیزی است که می توان در تك تك عکسهای او دید و دریافت کرد. در این بین گاهی موضوع و مضمون عکسها، صرف نظر از آرایه های عکاسی و ترفندهای هنری و انتخاب زاویه ها، آنقدر بزرگ است و آنقدر خود را به بیننده و بعد، تاریخ تحمیل می کند که تنها حضور عکاس و ثبت واقعیت می تواند چشمگیر باشد و گاهی وسوسه داشتن یك ایده و برداشتن یك عکس هنری همه چیز را در خود گرفته و پوشانده است. در این کنش نوع دوم، او بیشتر یك «مؤلف» است تا فوتوژورنالیستی که واقعیت را - آنچنان که هست و به چشم می آید - نشان می دهد. به عبارتی عکسهای عباس همواره میان دوسویه و وسوسه بزرگ عکاسی، «ثبت واقعیت» و «واقعیت ثبت»، درگیر و دربند بوده اند و همین دست خط او را شبیه دست خط رایج هنرمندان همیشه مگنوم کرده است و بیشتر محو موضوع و مضمون سوژه ها و توأم با حضور بی محابای عکاس در متن متراکم رویدادها.

یك واقعیت درباره عکاسان مگنوم وجود دارد و آن اینکه هیچگاه تابع سلیقه و ساختار رسانه ها نبوده اند و اغلب آنها را با نگاه خود همراه کرده اند. میل به مستندسازی رویدادهای مهم جهان و گزارشهای تصویری ناب، دلیل اصلی اقبال رسانه ها به عکسهای این آژانس بوده و آفرینه های عباس را هم نمی توان از این قاعده مستثنا کرد. او در میان گرایش ویژه ای که به عکاسی از مناطق جنگی و بحرانی داشته و دارد، هرگز از هدف های شخصی خود نیز غافل نبوده و نشده است. ۱۴سال فعالیت در زمینه ثبت مظاهر و نشانه های مذهبی و نشان دادن تردیدها، تقابل ها، تفاهم ها و تضادهای دینی در کشورهای مسیحی و مسلمان و رسیدن به یك سری جمع بندی ها از جمله مصداق های این نوع جست وجوگری وی به شمار می آید، که بخشی از آن را در یازده کتاب منتشر شده او می توان به وضوح دید. ایران، اتیوپی، مکزیك، شیلی، کوبا، بنگلادش، افغانستان، پاکستان، ترکیه، آفریقای جنوبی، لبنان، ایرلندشمالی و... از جمله کشورهایی هستند که عباس با دوربین «لایکا»ی خود در آنها به عکاسی پرداخته است. با این همه او هیچگاه از وطن اصلی خود غافل نشده و حضور او در ایران و بویژه در مهمترین وقایع چند سال اخیر، سندمحکمی بر این مدعاست. البته اگر و اگر کتابهایی چون «روزشمار ایران (۲۰۰۲- ۱۹۷۱)» یا «ایران» او را در نظر نگیریم. مردی که با این همه اعتبار و افتخار در عکاسی ممانعت مأمور انتظامی را در نزدیك شدن به جایگاه عکاسان مراسم ۲۲بهمن ۱۳۸۳ با لبخند پاسخ می دهد (به روایت تصویری «حسن سربخشیان»). لبخندی که پشت همه عکسهای جنجالی عباس و تمام فوتوژورنالیست های موفق و کهنه کار دنیا می توان دید و پیدا کرد!

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=228236

vista.ir
Online Classified Service

معرفی فردریک هنری اوانز

فردریک هنری اوانز _ متولد انگلستان۱۹۴۳- ۱۸۵۳ او که یکی از بزرگترین عکاسان معماری است، در ابتدا یک کتابفروش ساده بود، اما به دلیل علاقه فراوان به عکاسی، شروع به عکاسی از مناظر و معماری کرد.

شهرت وی بیشتر به دلیل عکسهایی است که از کلیساهای انگلستان گرفته و بر روی کاغذ پلاتینیوم چاپ کرده است. او چاپ پلاتین را بسیار ترجیح می داد. همچنین وی از رتوش و دستکاری نگاتیوها و چاپ هایش نیز به شدت پرهیز می کرد و این نیز یکی از دلایل برتری وی بر دیگر عکاسان بود. او روزها در کلیسای جامع به انتظار هماهنگ شدن کامل نور، جو موجود و همچنین حس موجود در اطراف محل مورد نظر برای عکاسی خود می نشست.

این عکس با چاپ پلاتین، در سال ۱۸۹۸، توسط وی از کلیسای جامع ایالت لینکن شایر انگلستان گرفته شده است که پلکانی را که به سمت جنوب غربی مناره کوچک می رود را نشان می دهد.

وی اولین عکاس انگلیس ای بود که آلفرد استیگلیتز در سال ۱۹۰۳، یک شماره کامل از مجله کمرا ورک را به آثارش اختصاص داد که عنوان آن، " برترین تعریف از عکاسی معماری " بود.

حدود سال ۱۹۰۰، در انجمن حلقه متصل که متشکل از تعدادی عکاس بریتانیایی بود، به عنوان یک عضو فعال شروع به کار کرد. همچنین در سال ۱۹۲۸، انجمن عکاسی سلطنتی، او را به عنوان عکاس افتخاری انتخاب نمود. در زمان جنگ جهانی اول که کاغذ پلاتینیوم به دلیل گران شدن این فلز قیمتی، کمیاب شد، او که علاقه بسیار زیادی به چاپ آثارش بر روی این کاغذ گرانبها داشت، عکاسی را کنار گذاشت.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77835

vista.ir
Online Classified Service

معرفی فیلیپ جونز گریفیتز - زندگی، جنگ و دیگر هیچ

عکاسی نقشی اساسی در تحول هنرها ایفا خواهد کرد.> ظاهراً این پیشگویی گوستا لوگوه (عکاس فرانسوی ۱۸۶۲ - ۱۸۲۰) که در زمان خود جسورانه به شمار می‌آمده، درست بود و شواهد ثابت می‌کنند که عکاسی حتی پا را از این فراتر گذاشت و در زندگی و نگرش مردم هم تحولات زیادی را ایجاد کرد؛ عکس‌های فیلیپ جونز گریفیتز از جنگ ویتنام همین نقش را ایفا کردند: آنها تصورات مردم کلیه جهان به خصوص آمریکا را از این جنگ تغییر دادند.

گریفیتز در سال های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۸ و مجدداً در ۱۹۷۰ به ویتنام سفر کرد و با به خطر انداختن جان خود عکس‌هایی از شرایط سربازان و مردم آن کشور گرفت. >Vietnam Inc< یکی از تأثیرگذارترین کتاب‌های منتشر شده در رابطه با این جنگ است.

نوآم چامسکی در مقدمه چاپ ۲۰۰۱ این کتاب می‌نویسد: <اگر کسی در واشنگتن)Vietnam Inc(را خوانده بود، جنگ عراق و افغانستان به راه نمی‌افتاد.

آنها باید کتاب <ویتنام در صلح> را هم می‌خواندند که ۲۵ سال بعد از آن منتشر شد و نسل جدید ویتنام را نشان داد.> فیلیپ جونز گریفیتز یکی از بزرگترین عکاسان ضد جنگ که آشکارا با حمله آمریکا به عراق مخالف بود، درست در پنجمین سالروز آغاز این جنگ در سن ۷۲ سالگی بعد از مبارزه طولانی مدت با بیماری سرطان درگذشت.

او در مقدمه کتابی که در سال ۲۰۰۵ از مجموعه عکس‌هایش از این جنگ چاپ کرد، نوشت: <توسعه طلبی آمریکایی‌ها دلیل این حمله بود. چیزی حدود صد هزار عراقی که در جریان این جنگ کشته شدند <دیگران> به حساب می‌آیند و اصلا نادیده گرفته می‌شوند و تصاویر جنازه‌های آنها حق ندارند صفحات مجلاتی را اشغال کنند که به حرف‌های خاله‌زنکی و گپ‌های خودمانی اختصاص یافته‌اند.> او در ژوئن سال گذشته در جلسه‌ای در نیویورک گفت: <نمی‌توانیم این حقیقت ساده را فراموش کنیم که جهان رو به زوال است ." البته ابراز امیدواری کرد که اینترنت و عکاسی دیجیتال بتوانند تغییرات مثبتی را ایجاد کنند . این عکاس بزرگ دوران کودکی خوبی را در ویلز گذراند . در ۱۹۶۱ با یان بری عکاس و یکی از اعضای اولیه آژانس مگنوم آشنا شد و در همان سال همکاری با آبزرور را شروع کرد که زمینه ساز همکاری تمام وقت با مجله هایی مثل تایم، کوئین، لوک، لایف، مک کالز، ساندیتایمز و نیویورک تایمز شد .

گریفیتزبرای ماموریت به کشورهای زیادی مثل ایرلند شمالی، الجزیره، اسرائیل، زامبیا و کامبوج سفر کرد . اما برایش ویتنام یک جای دیگر بود . در این کشور گویی یک غول مکانیکی طبیعت و حشره ها را ویران کرده بود . در ادامه مصاحبه‌ای را می‌خوانید که آنتونی براک وی در سال ۲۰۰۴ با فیلیپ جونز گریفیتز انجام داد.

▪ آنتونی براک وی: اولین عکسی که گرفته‌اید را به یاد دارید؟

ـ بله، در یک قایق پارویی از دوستم به همراه خانواده‌اش عکس گرفتم.

▪ در حال حاضر کتاب (>Vietnam Inc<۱۹۷۱) به عنوان اثری کلاسیک در زمینه عکاسی جنگ بسیار مورد ستایش است. در آن زمان شرایط به چه شکل بود؟ برای فروش آن مشکلی نداشتید؟

ـ در واقع فروش آن خیلی سخت بود. هر چند در آن زمان حتی بعضی از میهن‌پرستان به این جنگ شک کرده بودند، اما این کتاب حقایق تلخی را نشان می‌داد و آرامش آنها را به هم می‌زد.

▪ در جنگ چگونه براحساس‌ترس غلبه می‌کنید؟

ـ سوال خوبی است و من هیچ جواب قانع کننده‌ای برای آن ندارم. مسلماً از خشونت‌ها <فرار> نمی‌کنم. واقعاً از این کار متنفرم. روزنامه‌نگار باید

بتواند آینده‌نگر باشد. در غیر این صورت شانس او برای زندگی کمتر است.

در جنگ باید بتوانید بین ترس و حقیقت تفاوت قائل شوید. وقتی که سربازان مسلح برای قتل عام و یا کشتن افراد به راه می افتادند، مسلماً خیلی می‌ترسیدم. اما پیش خود فکر می‌کردم این از مردن در یک سانحه رانندگی خیلی بهتر است.

▪ چه شد که نوآم چامسکی برای چاپ ۲۰۰۱ >Vietnam Inc< مقدمه نوشت؟

ـ ما دوستان قدیمی بودیم و زمانی که این کتاب برای اولین بار منتشر شد از من خواست تا از یکی از شرح عکس‌هایم در کتاب خود استفاده کند و بعد از آن تصمیم گرفت این مقدمه را بنویسد.

▪ در (>۲۰۰۳Agent Orang<) شما تأثیرات طولانی‌مدت شیمیایی آمریکا در ویتنام را بررسی کردید. فکر می‌کنید استفاده گسترده از این سلاح‌ها جزء جنایات جنگی آمریکاست که باید برای آن مجازات شوند؟

ـ آمریکا هیچ وقت برای هیچ چیز مجازات نشده است. در حقیقت اگر آنها کوچک ترین علاقه ای به جلب حمایت جهانی داشته باشند باید غرامت قربانی‌ها را بدهند.

▪ نظر شما در مورد <بردن> روزنامه نگاران به همراه سربازان در جنگ عراق چیست؟ فکر می‌کنید با این کار به صحنه نبرد نزدیک شده اند و یا فقط معرکه گیر ارتش خود می شوند؟

ـ برای هر دو مورد نمی توان مرز مشخصی ترسیم کرد. خیلی از رسانه ها از آنها فقط به عنوان مبلغ یا همان معرکه گیر ارتش استفاده می کنند. آنها به صحنه نبرد نزدیک هستند، اما مسلما خیلی چیزها را نمی‌بینند.

من مدت زیادی با سربازان زندگی کردم ؛ سربازانی که در ظاهر متنفر از گناه بودند . اما نمی توان میزان خشونت آنها را تخمین زد. بعضی وقت‌ها ناچار بودم در جهت پیروزی‌شان کار کنم،بعضی وقتها با آنها دوست می شدم ، اما این دوستی به من اجازه نمی داد که <فراموش کنم> آنها در یک کشتار جمعی شرکت کرده اند.

منبع : روزنامه آفتاب یزد

http://vista.ir/?view=article&id=310788

vista.ir
Online Classified Service

معرفی فیلیپ هالسمن

وقتی یک انسان معروف در مقابل دوربین می‌پرد، چون حواسش جمع پریدن است، نقاب همیشگی صورتش کنار می‌رود و ما می‌توانیم چهره حقیقی او را ثبت کنیم.

در کوهستان آلپ بودند که حادثه رخ داد؛ پدرش

سقوط کرد و کشته شد. سپتامبر ۱۹۲۸ بود و با اینکه هیچ شاهدی وجود نداشت، یک دادگاه اتریشی او را به اتهام پدرکشی به ۱۰ سال حبس محکوم کرد. افراد مشهوری چون انیشتین و توماس مان به این رای دادگاه اعتراض کردند. در آخر او در سال ۱۹۳۱ از زندان آزاد شد، به این شرط که دیگر هیچ وقت به اتریش نرود. او به فرانسه رفت و به عکاسی برای مجلات رو آورد.

چند وقت بعد که آلمان به فرانسه حمله کرد، آنجا دیگر جای ماندن نبود. با کمک اینشتین که از دوستان خانوادگی‌اش بود، توانست ویزای آمریکا بگیرد. در سال ۱۹۴۲ با مجله life قرارداد بست و آثارش یکی از پس از دیگری روی این مجله دیده شدند. این چنین بود که فیلیپ هالزمن (philippe halsman) یکی از مشهورترین انسان‌های تاریخ عکاسی شد. او عاشق این بود که سوژه‌هایش را بپراند. عقیده داشت: وقتی یک نفر انسان معروف در مقابل دوربین می‌پرد، چون حواسش جمع پریدن است، نقاب همیشگی صورتش کنار می‌رود و ما می‌توانیم چهره حقیقی او را ثبت کنیم.

کار پراندن آدم‌هایی که از رییس جمهوری تا بازیگر و ورزشکار بینشان پیدا می‌شد، به جایی رسید که هالزمن توانست در سال ۱۹۵۹ کتابی منتشر کند که در آن، صحنه پریدن ۱۷۸ آدم مشهور ثبت شده بود. انجمن آمریکایی عکاسان مجلات در ۱۹۷۵، جایزه یک عمر فعالیت و تلاش در هنر عکاسی را به هالزمن داد. فیلیپ هالزمن که در ۱۹۰۶ در شهر ریگا در لتونی متولد شده بود، در سال ۱۹۷۹ در نیویورک در گذشت.

می‌گویند هالزمن ۵ ساعت زمان صرف کرد تا عکسی را که دلخواهش بود گرفت. هالزمن تا ۴ می‌شمرد، سالوادور دالی می‌پرید، یک نفر آب داخل سطل را به سمت دالی می‌پاشید، ۳ نفر گربه‌ها را به داخل کادر پرت می‌کردند و یک نفر دیگر هم صندلی را بالا نگه می‌داشت. این عکس بعد از ۲۸ بار عکاسی به دست آمده است. این عکس نمایانگر تعلیق و توقف زمان است.

بعید نیست که این عکس معروف‌ترین عکس اینشتین باشد. این عکس آن قدر مشهور است که مجله Time در سال ۱۹۹۹ به بهانه انتخاب انیشتین به عنوان شخصیت برتر قرن، دوباره چاپش کرد. هالزمن انگار به جای صورت، از افکار نابغه قرن بیستم عکس برداشته: غم، خستگی و حیرت در این چهره پیداست. بعضی‌ها این عکس را گویای پشیمانی آلبرت اینشتین از نقشی که در ساخته شدن بمب اتمی آمریکا داشت، می دانند. او بود که در نامه‌ای به روزولت خبر از تلاش‌های نازی‌ها برای ساختن بمب اتمی داد و روزولت هم خیلی زود پروژه منهتن را راه انداخت.

منبع : خبرگزاری ایسنا

http://vista.ir/?view=article&id=116338

vista.ir
Online Classified Service

معرفی فیلیپ هالسمن و ۵ عکس انتخابی

فیلیپ هالمسن در دوم می سال ۱۹۰۶ در «ریجا» پایتخت «لاتویا»، شهر کوچکی در کرانه‌های جنوبی دریای بالتیك واقع است، از پدر دندانپزشك و مادری که مدیر دانشکده دستور زبان بود، متولد شد. وی در ۱۵ سالگی علاقه‌اش را به عکاسی آشکار ساخت و شروع به عکاسی از خانواده و دوستانش کرد. او دوره متوسطه را در حالی که به زبان‌های یونانی، لاتین، فرانسه، آلمانی و روسی آشنایی داشت، فارغ‌التحصیل شد و سپس در رشته مهندسی برق دانشگاه «درسدن» آلمان شروع به تحصیل کرد.

هالمسن پس از ساکن شدن در نیویورك دست به تلاش بی‌وقفه‌ای زد و پس از گذشت سه ماه وقفه کاری در آمریکا، کاری در آژانس «بلك استار» با حقوقی ماهی ۴۰ دلار را پذیرفت و کارش را با عکس «کوینا فورد» در مقابل یك پرچم آمریکایی آغاز کرد و این در واقع باعث شهرت او شد. این عکس بعدها توسط «الیزابت آردن» خریداری شد.

او به عنوان ممتازترین و معتبرترین عکاس در زمینه فوتوژورنالیسم که در واقع حرفه جدیدی در آن زمان بود، منسوب شد و شهرتش بالا گرفت به نحوی که هالسمن به تدریج بیش از یك‌صد جلد برای مجله «لایف» عکاسی کرد و مجله لایف همچون ویترینی برای عرضه عکس‌های او به حساب می‌آمد.

در نهایت کارهای او مبدل به آثاری شد که هر کسی به خاطر آن‌ها، او را به خاطر خواهد آورد. هالمسن در سال ۱۹۴۵ به عنوان اولین رییس انجمن عکاسان آمریکا ASM انتخاب شد که جلسات این انجمن هنوز نیز ادامه دارد. او با استفاده از امتیازاتی که از انجمن عکاسان مشهور به دست آورده بود، سبك عکس‌هایش را به بینندگان معرفی کرد. توانایی او در یافتن حقیقتی که در ورای چهره‌ها نهفته است و ضبط آن با این شیوه، تحسین برانگیز و مبهوت کننده است.

به مرور زمان شیوه‌های خاص عکس‌هایی که در استودیو گرفته می‌شد آن‌قدر توسعه یافت که عکاس مشهور فیلیپ هالسمن آن‌ها را به دو روند مختلف و مراحل کاملاً مجزا تقسیم کرد. مرحله اول «گرفتن عکس» بود، یعنی ارزیابی واقعیت و درك سریع حالتی که از آن حاصل می‌شد. مرحله دوم «ساختن عکس» بود که متکی بر برداشت عکاس از صحنه‌ای بود که می‌بایست فراهم شود.

روش دوم را طبیعتاً می‌شد برای عکس‌های خارج از محیط استودیو به کار برد اما بهترین مکان برای گرفتن آن‌ها استودیوی عکاسی بود.

در سال ۱۹۵۸ مجله «پاپیولار فتوگرافی» طی نظر سنجی از خوانندگانش، هالسمن را جزو ۱۰ عکاس برجسته جهان به همراه: «ین» و «ریچارد اودون»، «اسل آدامز»، «هنری کارتیه برسون»، «آلفرد ایزشتات»، «ارنست هاس»، «یوسف کارش»، «یوجین اسمیت» به ثبت رسانید. چهره‌هایی که هالسمن برای شبکه «ان.بی.سی» خلق کرد، متعلق به زمان ظهور تلویزیون بود و روی هم رفته، موضوعات او چهره‌ی روشنی از جامعه‌ی مرفه آمریکا را در اواسط قرن ۲۰ ارائه می‌کند.

توانایی هالسمن در تلفیق شادی، مسائل جنسی و انرژی سالم در قالب یك پرتره او را به عکاس مورد علاقه ستاره جنسی «مرلین مونرو» و «سوفیا لورن» تبدیل کرد.

سه نمونه از بهترین عکس‌های چهره او یعنی عکس‌های «آلبرت انشتین»، «آدلای استیوفسون» و «جان اشتاین بك» بر روی تمبرهای پستی ایالت متحده آمریکا و همچنین عکسی از «آندره ژید» بر روی یکی از تمبرهای پستی فرانسه به چاپ رسیده است. هالسمن گاه خاطره‌هایی را از ثبت عکس‌هایش نگاشته است که در این‌جا با پنج نمونه آشنا خواهید شد.

- وینستون چرچیل Winston Churchill

چرچیل در یکی از جلسات که با هالسمن گذاشته بود، ناگهان قدم بلندی برداشت. هالسمن هم برای این‌که نمای خوبی از چهره او داشته باشد، مجبور بود سریع‌تر قدم بردارد و جلوتر از او قرار بگیرد.

او این موضوع را فهمید. درست وقتی که هالسمن به سمت راست او می‌رفت، او به سمت چپ رو کرده و به آن‌سو می‌رفت و هنگامی‌که هالسمن به طرف چپ او می‌رفت، او تغییر جهت داده و به سمت راست حرکت می‌کرد. این حالت ادامه داشت تا این‌که او به کنار باغ رسید، آن‌گاه بر روی سنگ کوچکی که در آن‌جا بود نشست. سگ کوچکی نیز که همراه وی بود، خودش را در پشت کمر وی پنهان کرد. چرچیل به منظره زیبا و پویای به‌ظاهر انگلیسی، چشم دوخت. هالسمن می‌دانست که اگر جلو می‌رفت، او دوباره روی بر می‌گرداند. چاره‌ای نبود جز این‌که، جایی را در پشت او انتخاب کند و به آرامی‌به آن‌جا رفت. البته پیش از این، در چنین نماهایی نیز عکس‌هایی از او گرفته بود. چنان که خود او یکی از همین عکس‌ها را روی جلد کتابش و روی جلد مجله «لایف» استفاده کرده بود. به هر حال، مثل این‌که تقدیر بر این بود که هالسمن این عکس را از نمای پشت سر او بگیرد.

- سالوادور دالی / Salvador Dali

دالی همواره به خاطر آثارش مشهور بود و برای شناخته شدن، نیازی به دوربین هالسمن نداشت. او در اولین برخورد، توانسته بود یك نزدیکی میان خودش و هالسمن احساس کند. روزی در بخش مربوط به زندگی نامه‌اش که توسط خودش نگاشته شده بود، هالسمن خوانده بود که او حتی زندگی پیش از تولد را به یاد می‌آورد. بنابراین، هالسمن به او مراجعه کرد و برای این قسمت از زندگی نامه‌اش پیشنهاد چاپ یك تصویر را مطرح کرد. تصویری که نمایشگر عکس خود او، در یك تخم مرغ باشد. او از این پیشنهاد هالسمن بسیار استقبال کرد و گفت که برای این کار باید به شکل عریان از او عکس گرفته شود. هالسمن نیز موافقت کرد و او نیز از این عکس در کتاب زندگی اسرار آمیز سالوادور دالی (۱۹۴۲) استفاده کرد. این، آغاز همکاری‌های سی ساله میان هالسمن و دالی بود. اگر عکسی از نظر او خوب از آب در آمده بود، با هالسمن تماس می‌گرفت و یا اینکه اگر هالسمن نسبت به عکسی نظر خوبی داشت، با او تماس می‌گرفت. بعضی مواقع نیز پیش می‌آمد که نظر هر دو آنها به طور اتفاقی مشابه بود مثلاً در خصوص موضوع «گربه‌های پرنده» چنین حالتی اتفاق افتاد.

نمایشگاهی در سال ۱۹۴۸ از سوی دالی برگزار شد. در این نمایشگاه، مهم‌ترین اثری که به نمایش گذاشته شده بود {«لدا اتومیکا» «Leda Atomica»} نام داشت. این اثر، منظره‌ای بود از خانم دالی که برهنه است و یك پرنده‌ی قو که وی را در آغوش گرفته است. این منظره، تماماً در فضایی معلق در هوا تصویر شده بود. در این منظره خانم دالی نشسته تصویر نشده بود بلکه روی یك پایه و یا یك ستون به صورت شناور تصویر شده بود و با این‌که آن پرنده قو در تصویر هیچ تماسی با بدن خانم دالی نداشت، ولی در عین حال او را در آغوش گرفته بود. حتی موجی که به آن پایه برخورد می‌کرد نیز، در منظره تماسی با قعر دریا نداشت. همه چیز کاملاً در فضای خاصی تصویر شده بود. وقتی علت انتخاب این اسم «لدا اتومیکا» را - برای منظره فوق - هالسمن از دالی پرسید او پاسخ داد: «در یك اتم همه چیز اعم از الکترون ها - پرتون‌ها- نوترون‌ها و سایر اجزا، همگی معلقند. پس برای این‌که در عصر اتم بهترین نقاش بود باید همه چیز را مانند اتم (معلق) تصویر کرد. فردای آن روز هالسمن با او تماس گرفت و به او گفت که تصمیم گرفته عکسی از او بگیرد که در آن همه چیز معلق باشد و نام آن را Dali Atomicus می‌گذارد. در این تابلو همه و همه در آن معلق و شناور در فضا تصویر خواهند شد.

- آلبرت انشتین Albert Einstein

آقای آلبرت انشتین همواره بیش از دیگر کسانی که تا به حال هالسمن از آن‌ها عکس گرفته است، مورد احترام او است. البته نه به خاطر نبوغ و هوش سرشارش که علم فیزیك را دگرگون کرد بلکه به خاطر حس آرمان‌گرایانه ای که در وی مشهود بود.

هالسمن، خود شخصاً خیلی به او مدیون بود. در واقع بعد از سقوط کشور فرانسه (در جریان جنگ جهانی دوم) تلاش‌های شخصی او بود که باعث شد نام هالسمن در لیست اسامی هنرمندان و دانشمندانی که امنیت جانی نداشتند و ایالات متحده به آنها روادید اضطراری اعطامی‌کرد، ثبت شود.بعد از آن خدمت بزرگی که آقای انشتین به هالسمن کرده بود، وقتی که در شهر پرینستون برای عرض تشکر نزد او رفت، اول انتظار داشت با

يك دانشمند لاغر و نحيف رويه‌رو شود ولی بر خلاف انتظار، با يك دانشمند خنده‌رو و دارای صدايی بلند و رسا، رو در رو شد. موهای بلندی كه گاهی اوقات در عكس‌ها چهره او را مانند چهره پيرزن‌ها كرده بود، حال مانند چيزی مثل يال و كوپال شير بود.

يك شلوار راحتی و ژاكت خاكستری رنگ كه يك خود نويس نيز به يقه اش چسبيده بود به تن داشت. كفش‌هايش چرمی و سياه رنگ وپاهايش بدون جوراب بود. وقتی كه هالسمن برای سومين بار او را می‌ديد راجع به علت جوراب نپوشيدنش از او پرسيد. منشی او كه به‌طور اتفاقی حرف‌های ما را می‌شنيد گفت: «پروفسور هيچ‌وقت جوراب نمی‌پوشد حتی زمانی كه برای ديدن روزولت (رئيس جمهوری وقت امريكا) به كاخ سفيد رفت جوراب نپوشيده بود.»هالسمن با تعجب به پروفسور نگاه كرد.

پروفسور لبخندی زد و گفت: «وقتی بچه بودم هميشه انگشت بزرگ پايم جوراب را سوراخ می‌كرد و بيرون می‌آمد.» اين استقلال او بود كه به وی - زمانی كه يك جوان ۲۶ ساله بود - جرات داد تا با يك مقاله علمی كليه نظرياتی كه توسط دانشمندان آن زمان بديهی فرض می‌شد را رد كرده و فرضيه‌های علمی جديدی ارايه كند.

اين موضوع كه چگونه می‌توان به وسيله عكس و يك تصوير به كُنه ماهيت اين مرد پی‌برد، كمی هالسمن را نگران می‌كرد. سرانجام در سال ۱۹۴۷ روزی به همراه دوربين و نورافكن به ديدن او رفتم. بعد از صرف چای از او خواست كه اجازه دهد تا چند عكس از او بگيرد او هم قبول كرد، آنگاه نشست و كارش را روی محاسبات رياضی خيلی آرام آغاز كرد. هالسمن نيز چند عكس از او گرفت. البته او به‌خاطر اين كه هالسمن ميهمان او بود و اين‌كه تلاش او تا حدود زيادی باعث شد كه هالسمن نجات پيدا كند، حاضر شد كه بپذيرد با هالسمن در اين مورد همكاری كند وگرنه او از عكاس‌ها زياد خوشش نمی‌آمد و همواره به آن‌ها می‌گفت ليخنافن (چيزی شبيه ميمون).

با وجود اين تسليم تقاضای دوستش شد و به اين ترتيب هالسمن نور را تنظيم كرد و عكاسی از او را در حالی كه پشت ميز كار سر گرم محاسبات رياضی بود شروع كرد. هر كسی برای آماده ساختن موضوع‌اش تا زمانی كه به طور آسوده در مقابل دوربين قرار گيرد، روشی دارد.

روش «مارگارت بورگ وايت» اين بود، بلافاصله با دوربين بدون فيلم شروع به عكس گرفتن می‌كرد زيرا می‌دانست برای راحتی موضوع در برابر دوربين زمان لازم است. روش هالسمن چنين نبود اما او نيز می‌دانست كه عكس‌های بهتر بعداً گرفته خواهد شد.

او فرا رسيدن آن لحظه‌ی جادويی را در آن جلسه عكاسی از انيشتين چنين شرح می‌دهد.

ناگهان انشتين رو به دوربين شروع به صحبت كرد او درباره افسوس‌اش راجع به فرمول ($E=MC^2$ كه امكان ساخت بمب اتم را فراهم آورد و نامه را به رئيس جمهور روزولت و نتيجه تحقيقات علمی‌اش كه به مرگ آن همه انسان منجر شده بود، صحبت كرد. او از هالسمن پرسيد (آن را خوانده‌ای ؟) آن انسان‌های مقتدر می‌خواهند كه اكنون يك بمب روی روسيه افكنده شود، قبل از اين‌كه آن‌ها زمان كافی برای كامل كردن بمب خودشان داشته باشند. با تمام وجود هالسمن احساس كرد كه اين مرد بی نهايت خوب و صبور با اين كشفش كه باعث شده سياستمداران به اسلحه‌أی ويرانگر و كشنده دست يابند تا چه حد رنج می‌برد، او ساكت شد، چشم‌هايش بسيار اندوهگين بود. در چشمانش سوال و سرزنش موج می‌زد. افسوس آن لحظه تقريباً هالسمن را فلج كرد. بعد به دشواری دگمه دوربينش را فشاری داد. انشتين سرش را بلند كرد و هالسمن پرسيد؛ پس شما فكر نمی‌كنيد هرگز صلحی وجود داشته باشد و انشتين پاسخ داد: «نه تا هنگامی‌كه بشر باشد جنگ هم خواهد بود.»

بعد ها وقتی هالسمن عكس را به ماكو دختر انشتين نشان داد، چشمان او پر از اشك شد، او گفت: «نمی‌توانم به تو بگويم كه چقدر اين عكس برای من تكان دهنده است.»

انشتين خيلی رُك بود و او يك بار به هالسمن گفت: (از تمام عكس‌هايی كه از من گرفته شده بدم می‌آيد ولی از اين كمتر بدم می‌آيد).

احتمالاً هيچ كس به اندازه‌ی انشتين نسبت به موفقيت‌اش فروتن نبود، يك بار به هنگام (يك جايزه نهايی) درسالن كارمگی چنين گفت: (در طول زندگی طولانی‌ام بيش از آن كه شايسته باشم، مورد تاييد همكارانم قرار گرفته ام و اعتراف می‌كنم كه بار شرمندگی‌ام همواره بر لذتم سنگينی كرده است.)

او افزود: اين جايزه از هر جايزه‌ای ديگر دردناك‌تر بود زيرا مطلع شده‌ام كه چه شانس كمی برای شعور و عدالت در جستجوی صلح وجود دارد.

اگر چه انیشتن از این که عکسش گرفته شود، خوشش نمی‌آمد، با این وجود یکی از چهره‌های خوش عکس زمان خود بود.

در پرتره هالسمن از او، شخصیت بی‌نظیر در حالت چهره، سبیل پُرپشت و موی نامرتبش مشهود بود. آدم نه تنها بصریت بلکه حساسیت و فروتنی فوق العاده‌اش را حس می‌کند. در عکس هالسمن چیزی وجود دارد که وقتی به چشمان نجیب و مرطوب انشتین می‌نگریم، احساس می‌کنیم در حضور کسی هستیم که اعماق دوردست‌ترین نقاط عالم را دیده و بینشی به دست آورده که مفهوم غایی هستی بشری است.

• آلدوس هاکسلی Aldous Huxley

هالسمن کتاب‌های point counter point و دنیای جدید شجاع هاکسلی را خوانده بود و می‌دانست که او کم‌کم داشت بینایی خود را از دست می‌داد. سعی کرد چهره اشراف‌منشانه او را در کنار دیوار آجری شومینه، به صورت تصویر مجسم کند. برای همین، دست به کار شد و یك صندلی راحتی، درست در مقابل شومینه گذاشت. سپس چند نور افکن نیز در اطراف آن قرار داد.

هالسمن در استودیو بود که هاکسلی سررسید. آدم قدبلند و کشیده و لاغر اندامی‌بود. تعجب هالسمن از این بود که با وجودی که تقریباً می‌توان گفت که نابینا شده بود ولی برخلاف انتظار، با یك سرزندگی خاصی راه می‌رفت. هوا خیلی گرم بود. ژاکتش را در آورد و روی صندلی گذاشت. خیلی زود مشغول صحبت شد. او تازه از مکزیك ـ کشوری که درآنجا قارچ مقدس را خورده بود ـ برگشته بود . اصطلاح «داروهای روانپزشکی» تا آن زمان تقریباً برای کسی شناخته شده نبود ولی او می‌دانست که وارد دنیای جدیدی شده است. سرزندگی و نحوه صحبت کردن او باعث شد تا هالسمن بفهمد که چقدر تصورش از او که انسانی غیر فعال و غیر پویا بود، اشتباه بوده است.

• آنا مگنانی Anna Magnani

هالسمن هنگامی‌که فیلم «بلیسیما» را در ایتالیا دید، یکی از طرفداران پر و پا قرص آنا مگنانی شد. فیلم چندان خوبی هم نبود، به‌طوری که تنها در داخل این کشور به نمایش گذاشته شد، ولی با این همه باعث شد که هالسمن به این نتیجه برسد که آنا بهترین هنرپیشه‌ای است که تا آن زمان دیده بود. هنرپیشه‌هایی نیز بودند که نمایش بازی نمی‌کردند بلکه نقش خود را با شور و شدت خاصی بازی می‌کردند و معمولاً با شور و نشاط فراوانی آغاز و با اندوهی غیر قابل تحمل به پایان می‌رساندند.

از اینکه قرار شده بود از خانم آنا مگنانی عکس بگیرد، خیلی خوشحال بود. به همراه همسرش که مانند دستیار برایش بود و در حمل و جابه‌جایی وسایل و تجهیزات بسیار کمك می‌کرد، راهی شدند. تا این که به یك محل زندگی او رسیدند. آنا در طبقه سوم زندگی می‌کرد. هالسمن دوست نداشت که آنا یك جا به طور ثابت و ساکن بایستد. بنابراین سعی کرد حین صحبت از او عکس بگیرد. طولی نکشید که سر صحبت را باز کرد. او بیشتر درباره پسرش که تنها فرزندش هم بود، صحبت می‌کرد. تنها فرزند آنا که پسری خوش ظاهر و باهوش به نظر می‌رسید، به دلیل ابتلا به بیماری فلج اطفال معلول شده بود و در آسایشگاه ویژه‌ای در کشور سوئیس بستری بود. آنا هر کاری که از دستش بر می‌آمد انجام داده بود، ولی هیچ فایده‌ای نداشت. در آن روز آنا بیشتر به جای این که یك زن هنرپیشه جلوه کند. مانند زنی بود که فقط از سختی‌ها و مصیبت‌هایش سخن می‌گفت.

هالسمن در این مدت هیچ‌گاه سعی نکرد که در عکس‌ها، آنا زیبا به نظر بیاید. همه‌ی زن‌هایی که هالسمن از آنها عکس می‌گرفت، اعم از هنرپیشه و یا نویسنده همیشه از من می‌خواستند که در عکس‌هایی که از آن‌ها می‌گیرم، بسیار زیبا به‌نظر برسند. نمی‌خواستم آنا ناامید شود. به او گفتم؛ «لنز دوربین من خیلی قوی است و همه خطوط روی صورت را هم نشان می‌دهد.» او در جواب گفت: «آن‌ها را پنهان نکن. برای نشستن آن‌ها بر روی چهره‌ام رنج فراوانی کشیده‌ام.»

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=248266

vista.ir
Online Classified Service

معرفی کامران عدل

«می‌گفتند بچه برو درس بخوان دکتر شو، مهندس شو، آدم شو.

من؟!

من نه درس خواندم، نه آدم شدم... عکاس شدم

و زندگی کردم.»

این خلاصه زندگی کامران عدل است از زبان خودش.

ما، به بهانه برگزاری نمایشگاه «نیم قرن حرکت»، که آثار پنجاه سال فعالیت او را در برگرفته، به دیدارش رفتیم و گپ و گفتی داشتیم.

آنچه می‌خوانید حاصل بخشی از آن عصرانه پاییزی است.

▪ کامران عدل چرا اینقدر جنجالی حرف می‌زند؟ پشت هر مصاحبه‌ای که از شما منتشر می‌شود، کلی آدم دلخور می‌شوند.

ـ اگر به خاطر حرفی که می‌زنم، عده‌ای ناراحت می‌شوند، خوب بشوند. مساله‌ای نیست. من با برادر خودم شهریار عدل سر تاریخ عکاسی داد و فریاد دارم.

من که نیامده‌ام اینجا محبوبیت پیدا کنم تا رییس جمهور عکاسی ایران شوم.

چند وقت پیش در تبریز، دیدم یک کارخانه چرم سازی قدیمی را داده اند به دانشگاه هنر و یک فردی آمده و ساختمان مهملی آن جا ساخته است.

سازنده هم باد در غبغب آمد که بله، این ساختمان من است.

به حرف کشیدمش و پرسیدم این ستون ها چیست؟ اینجا چیست و آنجا چیست؟ و آخر سر گفتم تو خجالت نمی‌کشی که محیط را اینجوری خراب کرده‌ای و آمدم بیرون.

بعد فردی دنبال من آمد و گفت این فرد از دست شما خیلی دلخورشده برو از دلش در بیار.

من هم رفتم و گفتم آقا ببخشید که من این حرف را به شما زدم.

گفت مساله‌ای نیست من هم از عکس‌های شما خوشم نمی‌آید!

مساله ما دقیقا این است. جامعه ما دوست دارند پشت سر هم حرف بزنند. دوست ندارند شما باز و روشن صحبت کنید.

اگر من کار کسی را نقد می‌کنم و می‌گویم کارش مهمل است، زبان دارد، عقل دارد، چشم و گوش دارد و می‌تواند جواب من را بدهد. در این صورت بحثی ایجاد می‌شود که در هر صورت سازنده است.

اما اینجا، متاسفانه، این اتفاق نمی‌افتد.

▪ گاهی هم بحث به راه می‌افتد، مثلا وقتی درباره حراجی‌های دبی حرف زدید.

ـ بله- در مورد حراجی‌های دبی گفتم همه دروغ و ساختگی است بعد بعضی‌ها ناراحت شدند و پاسخ‌هایی به دنبال آن آمد که هیچ کدام درست و قانع کننده نبود که در مطلب دومم به آن اشاره کردم.

▪ این بحث که به راه افتاد، نتیجه‌ای داشت؟

ـ بله- می‌دانید چقدر ایمیل از سراسر دنیا به من رسید که دست مریزاد کامران عدل، و چقدر ایمیل به روزنامه رسید؟

من احساس می‌کردم که هنرمندان ایرانی، چه عکاس و چه نقاش، بد جوری تحت تاثیر قرار گرفته بودند. مخصوصا نسل جوان که فکر می‌کردند دیگر راه به جایی ندارند. آنها فقط می‌شنیدند که یک فردی رفته و اثرش را با ارقام کلان میلیون دلاری به فروش رسانده است. اما نمی‌دانستند که همین فرد، اینجا در یک گالری درجه سه نمایشگاه می‌گذارد. من هم اتفاقی دیدم. دانشجوهای خود من نمایشگاه گذاشته بودند رفتم و دیدم بله فلان آقا هم آنجاست.

من شفاف گفتم که چه اتفاقاتی در این حراجی‌ها رخ می‌دهد و چطور قیمت بازی می‌شود. کاری که چندان عاقبت خوبی هم ندارد. مخصوصا الان و با این رکودی که در اقتصاد دنیا به وجود آمده، خود دلالان هم نگران اند که ، چطور می‌توانند کارها را با این قیمت‌ها، به فروش برسانند. [در همین رابطه + + + + +]

▪ در یک مصاحبه دیگر گفته بودید عکاسی در ایران با من شروع شد. راستش این حرف به دو دلیل برای خیلی تعجب آور بود. اول اینکه معنی و مفهوم این جمله مبهم است و دیگر اینکه کامران عدل چه نیازی به القابی چون اولین، آخرین و یا پایه گذار بودن دارد؟

ـ من در موقعیت و شرایط آن مصاحبه، این حرف را زدم. بعد هم چرا حرف ام را نگویم...

محمد فرنود، بعد از آن مصاحبه از من پرسید چرا این حرف را زده‌اید و من گفتم برای اینکه تو نبودی که ببینی عکاسی خبری قبل از انقلاب چگونه بود. کاوه گلستان نسل دوم ده سال بعد از من است. او ۱۳۵۷ شروع کرد در حالی که من ۱۳۴۷ عکاسی خبری می‌کردم.

بارها و بارها گفته‌ام که ما، نسل اول، چهار نفر بودیم رضا نور بختیار، مسعود معصومی، فرید سینمایی و من. آنها رفتند دنبال عکاسی تجاری و من آمدم طرف مردم و عکاسی خبری واجتماعی.

یکی از شاگردان شهریار عدل هم از اینکه از کار علی خان حاکم تعریف کرده بودم خوشش نیامده و گفته بود چون این فرد نسبت خانوادگی با ما دارد از او تعریف کرده‌ام.

این بی انصافی است. علی خان حاکم اولین عکاس تحصیلکرده ایران بوده و کاری که او انجام داده در عکاسی ایران نظیر ندارد. آلبومش الان در دانشگاه هاروارد است و توی آلبوم خانه روی سرشان گذاشته‌اند.

▪ میانه‌تان با عکاسان دیگر چگونه است؟

ـ عالی است. من با هیچ کس مشکل ندارم به جز یک نفر. آن هم به این دلیل که عکاس نیست. کسی است که کار یک دانشجو را به نام خودش چاپ می کند.

▪ چرا باید فرد با فرد درگیر بشود؟

ـ پس چه کار باید کرد؟ کی باید از عکاسی در این مملکت حمایت کند؟

یک مثالی می‌زنم. عکاسان جوان نمی‌توانند از امکانات گالری ها استفاده کنند، چون همه ماهی گنده می‌خواهند.

▪ پس برای اینکه یک عکاس جوان معروف بشود چه باید کرد؟

ـ یک راه این است که مرکزی درست کنیم و آنجا، آدم‌هایی باشند که تشخیص بدهند کار یک عکاس خوب است و می‌توان آثارش را به نمایش گذاشت.

اگر روابط سالم نباشد، آنجا اگر باز سرو کله این فرد پیدا می شود و باز باند خود را وارد می کند و همین داستان دوباره تکرار می شود. ، آن وقت چه کار باید کرد که یک عکاس جوان مستعد و خوب، که عضو باندی نشده است، معروف بشود.

▪ اگر واقعا چنین روابطی می‌بینید چرا جدی تر و منسجم تر با آن برخورد نمی‌کنید؟

تا جایی که بتوانم برخورد می‌کنم. به همه می‌گویم، اعتراض می‌کنم، به روزنامه ها می‌کشم. این جواب سوال اول شماست. جنجالی صحبت می‌کنم برای اینکه جریان، جنجالی است.

چند بار پیشنهاد شد که بیایید عضو فلان انجمن عکاسی بشوید. گفتم نمی‌شوم چون در این صورت جزو باند شما می‌شوم و مجبورم از هر کاری که می‌کنید، حمایت کنم.

من به سهم خودم سایت ایران جوپ «Iran Journal Of Photography» را راه انداختم ولی هزینه اش زیاد بود، وقت زیادی هم می گرفت و یک نفری از عهده‌اش بر نمی‌آمدم.

▪ با این وضع موجود، به نظر شما چه کار باید کرد تا یک عکاس جوان مستعد و خوب، مطرح بشود؟

ـ باید تعریف مان از عکس و عکاس درست شود.

چند وقت پیش، برای گرفتن جواز کار و راه اندازی یک گالری از من کمک خواستند.

آن موقع میانه من با آقای سمیع آذر خوب بود و سی ثانیه هم طول نکشید که جوازش را گرفتم.

بعد به آن خانم پیشنهاد دادم که بیایید کار گالری را با سعید صادقی که عکاس جنگ است، آغاز کنید. عکس‌ها را بزرگ کنید تا بیننده عکس و کار عکاس را حس بکنند.

گفت:«نه من می خواهم عکس های آقای کیارستمی را بگذارم.»!

یک روز دیگر گفتم خانم یک نمایشگاه از این عکاس جوان ها، از این بچه های با استعداد برگزار کنید.

گفت: «حتما ، ولی باید در این نمایشگاه چندتا عکس اساتید هم بگذاریم...»!

آمدم بیرون ودیگر پایم را توی آن نمایشگاه نگذاشتم. چون نگاهشان به این کار، بورژوا مابانه است.

▪ چرا کار سعید صادقی را پیشنهاد دادید؟

ـ نگاه مردم به عکس خیلی خنثی است. به نظر من، باید آن را تغییر داد. ما دو وجهه داریم. یکی عکس‌هایمان است، که مردم می بینند و یکی خودمان که هیچ کس نمی‌بیند. نمی‌بینند که توی آن جریان ما چه کشیدیم و کجا بودیم.

من می‌خواهم افرادی که می‌آیند توی گالری، حس کنند که این عکاس چه زندگی‌ای کرده است.

سعید صادقی عکسی دارد از فردی که با دو عصا زیر بغل، از خاکریزی بالا می‌رود. در حالی که پای قطع شده‌اش هنوز باند پیچی است. یعنی تازه عمل کرده است اما جبهه را ترک نکرده است.

موقع شروع جنگ امریکا، مجموعه عکس‌هایی از سعید صادقی را باعنوان Don’t cry for me Saddam Hussein، در سایت «ایران جوپ» گذاشته بودم. از پاریس با ما تماس گرفتند که این شاهکارها مال کی است.

عباس کیارستمی دوست من است و خیلی هم کارهایش خوب است. موقع هم که خیلی معروف نبود و در گالری گلستان نمایشگاه گذاشته بود، عکاس خوبی بود اما آن چیزی که من از عکاسی می‌بینم او نمی‌بیند.

من می‌خواهم مردم عکس‌های صادقی را ببینند و موی تنشان سیخ بشود. من می‌خواهم مردم فکر نکنند ما یک مشت آدم «لای زرورق پیچیده» ایم و می‌خواهم ببینند و بدانند که ما، در هر صورت در مقایسه با خودشان، آدم‌های خارق العاده‌ای هستیم.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359078

vista.ir
Online Classified Service

معرفی کریس مالوشنسکی

عکس هایش در میان بقیه عکس های خارجی به شکل عجیبی مخاطب را نگه می داشت. چند بار که مقابل یهودیان در حال عبادت می ایستادی و رد می شدی باز هم احساس می کردی، چیزی در این عکس ها هست که ندیده ای و باید دقیق تر نگاه کنی. کادرها گویا امضا دارند و نور و کنتراست به شکل دلهره آوری تصویر را منحصر به فرد کرده.

پیدا کردنش زیاد سخت نبود. معمولا یا در میان طبقات فرهنگسرای نیاوران با دوستان ایرانی اش حرف می زد یا دوربین به دوش از زوایای عجیبی در حال عکاسی از آدم ها و عابران بود.

کریس مالوشنسکی، وقتی در ایران بود ۳۰ ساله شد. تا به حال به بیشتر کشورهای اروپایی مثل لندن، ایرلند، اسپانیا، ایتالیا، هلند، فرانسه، کشورهای اسکاندیناوی، روسیه و آمریکا سفر کرده ولی خودش معتقد است: "همه این کشورها شبیه به هم هستند. سال هاست که دلم می خواست به ایران بیایم و اینجا عکاسی کنم ، چون ایران پر از تفاوت است و همه نوع فرهنگ متناقض و متفاوت را در خود پذیرفته. فکر می کنم بهترین و بکرترین سوژه ها را می توان در ایران برای عکاسی پیدا کرد که البته برای عکاسان ایرانی، عادی شده اند. "

اصلیتش لهستانی است و از ۷ سالگی همراه با خانواده اش به سوئد مهاجرت کرده. علاوه بر رشته فیزیک و مهندسی الکترونیک، تاریخ هنر، تاریخ عکاسی و ارتباطات تصویری را تا فوق لیسانس در دانشگاه سوربن فرانسه و دانشگاه لینکوپینگ خوانده و در نهایت عکاسی را انتخاب کرده است.

کارش را با عکاسی مطبوعاتی شروع می کند و در روزنامه های معروف سوئد مشغول به کار می شود.

او می گوید:" تجربه های زیادی در عکاسی خبری ومطبوعاتی پیدا کردم. محدودیت های زیادی در این زمینه وجود دارد. مثلا باید سریع عکس را بگیری و برسانی. باید اتاق های کسل کننده کنفرانس، رنگ های مرده میز و صندلی ها و شخص مصاحبه شونده ای را تحمل کنی که هیچ جذابیتی برای عکاسی ندارد. اما یاد گرفتم که صبور باشم و در چنین شرایطی منتظر یک اتفاق بمانم تا بتوانم عکس دلخواهم را بگیرم. گاهی واقعا هیچ چیز خوبی در جایی که می خواهی عکاسی کنی وجود ندارد که به کادرت کمک کند؛ نور وحشتناک است و فرد هم خسته کننده ولی من به عنوان عکاس یا باید حرف جدیدی برای گفتن داشته باشم یا اینکه بی خیال عکاسی شوم! "

او جوایز متعددی را در زمینه عکاسی خبری از آن خود کرده که از میان آنها می توان به جایزه اول عکس سال سوئد در سال های ۱۹۹۹و۲۰۰۱ و ۲۰۰۳ اشاره کرد.

یکی از مواردی که در اکثر عکس های او مشهود است، ارتباط حسی او به عنوان عکاس با سوژه است: "تکنیک مهم نیست. احساس عکاس اهمیت دارد. عکس باید بیننده را به تفکر وادار کند. حقیقت این است که من اول موضوع را نگاه می کنم. اگر لازم باشد با او همکلام می شوم و بعد از مدتی دست به دوربین می برم. ممکن است در این فاصله حتی چندین فریم خوب را از دست بدهم ولی ترجیح می دهم قبل از عکاسی سوژه ام را بشناسم. گاهی نقاط ضعف سوژه دلیل عکاسی ام می شود و گاهی احساسات درونی او وادارم می کند که عکس بگیرم. درهرصورت چیزی که برجستگی روحیه سوژه را نشان دهد، مدنظرم خواهد بود. "

او در گزارش تصویری که از "خواهران برژیدت" در یک صومعه کوچک و دورافتاده داشت، عکس های غریبی را از نحوه زندگی آنها، مراسم نیایش،

آداب مذهبی و گذران روز و شبشان ثبت کرده و در کتابی به چاپ رسانده. در مورد این پروژه کریس بیش از ۳ سال با آنها زندگی کرده و به مدت چند هفته فقط نگاه کرده و تلاش کرده تا با آنها همراه شده و اعتمادشان را جلب کند، نه اینکه بر حسب وظیفه فقط عکاسی کند.

در عکس هایش جزئیات ریز و درشت اطراف کادر ها، پسزمینه و پیش زمینه متحرک، حرکت و فوکوس نبودن بعضی از بخش ها مشهود است. این ها جزو تکنیک های او محسوب می شوند. او تحت تاثیر برسون عکاسی را شروع کرده. عاشق سالوادور دالی است و از عکاسی تخت متنفر است. همه اینها یعنی اینکه حرف جدیدی را در عکس هایش می زند.

وقتی از کریس در مورد عکس های عکاسان ایرانی می پرسم، می گوید: " نمی توانم بگویم عکس خوب چیست ولی این را می دانم که عکس باید آنقدر عمق داشته باشد که بیننده را نگه دارد. عکاس در کشور ما فقط روی یک رشته تمرکز دارد و در همان زمینه هم کار می کند ولی در ایران به نظر می آید که یک نفر هم ورزشی عکاسی می کند، هم خبری، هم پرتره!

این به نظر من باعث می شود که فرد توانایی و علاقه شخصی خودش را پیدا نکند. این را در مورد تعداد معدودی از عکس هایی می گویم که در نمایشگاه و جاهای مختلف و نشریات شما می بینم. در تعدادی از عکس های شرکت کننده در نمایشگاه هنر و نیایش، حرکت، زاویه و سوژه خوب را پیدا کرده ام ولی احساس می کنم چیز جدیدی در میان آنها نیست. یعنی کسی به خود سوژه آنقدر نزدیک نمی شود که احساسات، عواطف و انرژی آن را هم ثبت کند. همه از لنزهای تله استفاده کرده اند و از فاصله های دور عکس گرفته اند. "

کریس در مورد عکاسان سوئدی می گوید: "در سوئد بیشتر عکاسان خیلی خوب نیستند! در حالیکه در کشور شما عکاسان خیلی خوب بیش از متوسط ها و ضعیف ها هستند. من عکس های رضا دقتی و عباس را خیلی دوست دارم. آنها واقعا به با سوژه هایشان ارتباط برقرار می کنند، واقعا موضوع را درک می کنند. در میان خیلی از عکاسان ایرانی این موضوع وجود دارد ولی گاهی به فراموشی سپرده می شود."

او می گوید: " ببینید، این نوع کادربندی ونگاه به سوژه شاید فقط از سرانجام یک وظیفه می آید.

من فارسی نمی دانم ولی مطئنم که در این کنفرانس خبری با وجود همه محدودیت ها، بالاخره زاویه ای وجود دارد که این عکس را از بقیه متفاوت تر نشان دهد. "

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315627

vista.ir
Online Classified Service

معرفی کریستوفر موریس؛ جنگ شغل من است

● در باره کریستوفر موریس، عکاس جنگ آمریکایی

شاید عکاسی جنگ یکی از مشکل ترین شاخه های این هنر باشد. حضور در جنگ با یك دوربین مستلزم این است که عکاس همیشه و در بدترین شرایط حضور داشته باشد و به خاطر انتخاب زاویه مناسب در خطرناك ترین

وضعیت هم قرار بگیرد.

برای همین است که معمولاً عکس های مناسب جنگ یا کم است و یا نایاب و کمتر کسی جرات دارد جا پای بزرگان این حیطه بگذارد. کریستوفر موریس یکی از این عکاسان است که زندگی اش را در جنگ های مختلف گذرانده. نگاه گذرایی به عکس های موریس نشان می دهد که او در دل خونریزی و مرگ عکاسی را یاد گرفته و رشد کرده است.

سال ها جنگ در افغانستان، کلمبیا، چچن، پاناما، روسیه، یوگسلاوی، عراق و... از او فردی ساخته که مجلات مختلف برای پوشش رسانه ای خود در هر نوع جنگ و نزاعی از او دعوت به همکاری می کنند.کریستوفر متولد سال ۱۹۵۸ در فلوریدای آمریکاست. او با گرفتن مدرك لیسانس خود در رشته عکاسی، بورسیه ICP را دریافت کرده و به گروه عکاسان خبری اسطوره ای می پیوندد که سرنوشتش را تعیین می کنند.

هوارد چاپنیك که عکاسان حرفه ای مثل نچوی، استیو مك کوری، دونا فراتو و چندین عکاس دیگر را به محل های مختلف معرفی کرده بود، موریس را به عنوان متصدی بخش عکس انتشارات خود می پذیرد. کریس در سال ۱۹۸۴ فکر می کند که به اندازه کافی برای عکاسان دیگر کار کرده و آنقدر عکس دیده که می تواند در یك نظر نام عکاس ها را حدس بزند. او به فیلیپین می رود؛ زمانی که همه چیز در هرج و مرج و بی نظمی می گذرد شروع به عکاسی می کند.

خودش هم تصور نمی کرد که از همان زمان تبدیل به عکاس جنگ شود. عکس هایش هر روز در نشریات و مجلات مختلف چاپ می شوند و نامش زیر عکس ها قرار می گیرد. بعد از آن به آمریکای مرکزی می رود و با حضور در جنگ ها و مناقشات شیلی و کلمبیا گزارش های تصویری متنوع و عجیبی را به تایم و نیوزویك می دهد. در سال ۱۹۸۸ اولین سفرش را به افغانستان انجام می دهد: «افغانستان تنها جایی بود که آن زمان به من فهماند معنای واقعی جنگ چیست! آنجا با همه وجود با پوست انداختن و یادگرفتن عکاسی آشنا شدم.»

به پاناما که می رود، مجله تایم با او قرارداد می بندد تا برایش عکاسی کند. به چند کشور آفریقایی می رود و بعد به عراق تا جنگ خلیج فارس را پوشش دهد و بعد، ۵ سال را در جنگ های غمناك و عجیب یوگسلاوی می گذراند.

او می گوید: «در این ۵ سال آنقدر از خودم دور شدم و روح و جسمم آزار دید که حس کردم فقط از روی وظیفه عکاسی می کنم. آنجا مرگ طبیعی ترین بخش زندگی آدم ها شده بود و من همه احساساتم را در مقابل این پدیده از دست می دادم. همین باعث شد که برگردم ولی مجله تایم دوباره از من خواست که خودم باشم. آنها خواستند که روحم را بازسازی کنم و به کارم ادامه دهم. برای همین در ماموریت های بعدی یعنی جنگ غیرنظامیان یمن و درگیری های روسیه، چچن و کوزوو دیگر خودم را پیدا کرده بودم.»

موریس در مورد انتخاب این بخش از عکاسی می گوید: «خیلی سخت است که بخواهم دلیل انتخابم را توضیح دهم. مدت زیادی از لحاظ احساسی روی خودم کار کرده ام. بعضی وقت ها بعد از اینکه کارت را انجام داده ای و عکست را گرفته ای... وقتی صدای شلیك و فریاد های دلخراش کمرنگ می شوند و تو به یك فضای طبیعی تر برمی گردی، تازه متوجه زیبایی زنده بودن می شوی.

من بعد از ماموریت های سنگین و وحشتناکم تا مدتی فقط راه می روم، نفس می کشم و هوای بدون باروت، دود و مرگ را به ریه هایم می کشم و می بینم که زنده ام... دست ها، پاها، روح و زندگی ام وجود دارند! این زمان است که از همه چیز زندگی لذت می برم.» او می گوید: «در کنار همه این مسائل وقتی عکس هایم را می بینم، متوجه می شوم که زندگی واقعی اینهاست. من عکاس مد یا ورزشی نیستم. من از لحظات زجرآوری عکاسی می کنم که شب ها کابوسم می شوند و روزها واقعی اش را می بینم. واقعیت بدترین لحظاتی است که من عکاسی می کنم.»موریس ۲۰ سال از زندگی اش را در بیش از ۱۸ جنگ گذرانده. تنها چیزهایی که همیشه به او امید داده تا در جبهه های سیاه جنگ طاقت بیاورد و کارش را عاشقانه انجام دهد، فکر کردن به همسر و دو دخترش بود و اینکه عکس هایش می تواند نشان دهنده بخشی از واقعیت زندگی مردم جوامع دیگر باشد.

تعدادی از سردبیران نشریات مختلف کارهای موریس را نسبت به بقیه عکاسان کاملاً متفاوت می دانند اما نه به دلیل مواجه شدنش با اصل

موضوع. آنها معتقدند که او موضوع درست را انتخاب می کند. جایی که لازم است اصل خشونت و کشتار را نشان دهد بی پروا با لنزهای مختلف باعث اشك ریختن مخاطبانش می شود و جایی که فقط نیاز به حس کردن عمق ماجراست، گوشه ای از آن را نشان می دهد.

او به خودنمایی قاتلان توجه می کند و تشنگی جنگ طلبی. او روی چهره وحشت زده یا تسلیم شده کشته شدگان فوکوس می کند و عکس هایش واقعیت وحشت، درد کشیدن، یتیم شدن و شکنجه را فریاد می زنند. او به دلیل به تصویر کشیدن شجاعت، جسارت و نشان دادن حس انسان دوستی در دلخراش ترین عکس هایش تا به حال جوایز زیادی را کسب کرده؛ نشان طلای رابرت کاپا، جایزه الویر ریبوت، جوایز اول و دوم متعدد ورلد پرس فتو، عکاس برتر خبری از طرف دانشگاه ژورنالیستی میسوری و... فقط بخشی از این جوایز هستند.

او معتقد است که سال ها مثل یك سرباز زندگی کرده و همچنان باید منتظر باشد تا جایی جنگ شود و خودش را برساند: «از این بابت خیلی متاسفم ولی جنگ شغل من است. شاید باور نکنید که من یکی از آن آدم هایی هستم که همه روزهایش را برای وجود صلح جهانی دعا می کند.»

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247224

vista.ir
Online Classified Service

معرفی کارلو بن‌ون‌تو

فنجانی روی لبه میز؛ حالت سقوط، تخم‌مرغ‌های پراکنده، کنج دیوارها که با چراغ قوه روشن شده، سطح آب‌های مورب یا محدب و میز و صندلی‌هایی که مانند اسب روی دو پا ایستاده‌اند. این‌ها موضوع اصلی آثار کارلو بن‌ون‌تو را تشکیل می‌دهند.

این آثار نه بیانیه صادر می‌کنند و یا نه با برخوردی پروست گونه ارجاعی به گذشته دارند. زمان صفر و مکان ناکجاآباد است. عکس قرار نیست چیزی بگوید و عکاس نیز متنی برای سخنرانی آماده نکرده است. پس از تماشای یك مجموعه کامل از بن‌ون‌تو مصرف یك آرام‌بخش پیشنهاد دور از ذهنی نیست. با دیدن هر تصویر ضربان قلب تندتروتندتر می‌شود. بن‌ون‌تو روی نقاطی از عادات بصری ما دست می‌گذارد که بسیار حساس‌اند.

او بی‌رحمانه مانند یك شکنجه‌گر گشتاپو، ناخودآگاه بیننده را تحریك می‌کند. اما تفاوت عمده‌ای وجود دارد. تماشاگر عکس‌های او با خواست قلبی پا به گالری گذاشته یا کتابی از آثار هنرمند را گشوده پس در این بازی شریك

است.

اما وی چگونه به سراغ سوژه‌هایش می‌رود: نرم، آرام و با نوك پنجه. از سوژه‌هایش می‌گذرد، آن‌ها را پشت سر می‌گذارد و درست در همان لحظه عکس آغاز می‌شود. او به جستجوی رهایی سوژه از بند ایده‌ها و پیش فرض‌ها است و با این هدف شیطنت‌های ذهنی‌اش را آغاز می‌کند. برای این کار در اتاق کارش می‌ماند، در را از پشت قفل می‌کند، ارتباطش را با جهان سیاست و خبر و هر آنچه پشت در اتاق می‌گذرد، قطع می‌کند. سراغ دوربین، میز و لیوان‌هامی‌رود، ماده‌ی خام‌آش را عکاسی می‌کند و پس از آن با فرآیندهای دیجیتال و دست‌کاری استادانه، اثر نهایی را خلق کرده از اتاق بیرون می‌رود.

کارلو بن‌ون‌تو متولد ۱۹۶۶ در استرزای ایتالیا است و اکنون در میلان زندگی می‌کند. وی کار جدی عکاسی را از دهه ۱۹۹۰ پی‌گرفت و از سال ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۳، پنج نمایشگاه انفرادی در ایتالیا و نزدیك به چهل نمایشگاه گروهی در شهرهای مختلف دنیا برگزار کرد.

در مواجهه با آثار بن‌ون‌تو که اغلب بدون عنوان هستند، بحث انگیزترین مورد، نفس سوژه است. خود در این باره می‌گوید: «سوژه اهمیتی به اندازه آنچه پیش از انتخاب آن می‌افتد، ندارد. کنار گذاشتن جهان و محبوس کردن خود در خانه یك انتخاب است و در عین حال انتخاب نیست. این یك انتخاب است به دلایل شاعرانه‌اش و همین‌طور انتخاب نیست چرا که من آن را در مقام درجه صفر در تعیین یك سوژه می‌بینم. حد فاصل میان عمل کردن و نکردن.»

عکاس با گریز از انتخاب سوژه به آن دست می‌یابد و در نهایت تصویری خلق می‌کند که در خلوص جریان دارد. عکس‌های او عاری از هرگونه ارجاعی هستند؛ نه دلالت به تصویری خاص دارند و نه مفهومی از پیش تعیین شده را به ذهن متبادر می‌سازند. آن‌ها تنها حقیقتی نوظهورند که خود را بی‌نیاز از تاویل به رخ می‌کشند.

«حسن نوستالژی، مزاحم بیننده است و احساس او را نسبت به زمان و فضا به‌هم می‌زند. من دوست دارم تصاویرم خالص باشند، مانند اسطوره‌ی بازگشت ابدی (اشاره به بازگشت نهایی عیسی مسیح در آخر الزمان) دوست دارم آن‌ها را آویخته به دیوار، پشت جك نیکلسون در آخرین پلان فیلم درخشش (ساخته استنلی کوبرلیك) ببینیم.

در اغلب آثار بنونتو آنچه اثر را تشکیل می‌دهد، بیرون قاب در جریان است. به بیان دیگر آن چیزی است که عکس را به وجود آورده. یعنی آنچه تصویر را خلق می‌کند و این تنها دلالت ضمنی است که می‌توان به آثار او نسبت داد.

فضاهای تاریك، نورهای موجود در قاب و اثر آن‌ها بر دوربینی که آن را ثبت کرده، ردی از حضور هنرمند است. در عکس از یك دوربین. او یك دوربین را در لحظه‌ی عکاسی، زمانی که شاتر باز است و فلاش در حال شلیك به نمایش گذاشته: «باایده‌ی این عکس هیجان زده شدم. سوژه‌ی عکس به صورت بالقوه‌ای میان دو سطح کروی شفاف موجود بود به صورتی برابر از هر دوسو، میان دو نفر، نگاه من بود و دوربین در تقارنی آینه‌ای. شفافیت، دستمایه‌ی بنیادین تصویرگری است. من به رنگ هوا در مناظر لئوناردو داوینچی فکر می‌کنم، به طبیعت بی‌جان‌های فلاندری کاردین، به لیوان آب لیوتار و تمام راه‌هایی که به vite Silenti اثر دیکریکو ختم می‌شوند.

برای رفتن به ماورای سوژه به این‌ها می‌اندیشم، برای عکاسی از هیچ. نور، نور زبان اصلی عکاسی است. حال من مانند یك پارادوکس ادبی به سر حرف خود می‌ایستم که می‌خواهم از تاریکی عکاسی کنم، تاریکی چشمان بسته.»

در مواجهه با آثار بن‌ون‌تو پس از دلهره‌ی اولیه، بی‌درنگ شکست عادات دیداری مجموعه‌ای از روابط را پیش می‌نهد. روابطی میان اجزای تصویر با واقعیت ابژه‌ها، با خودشان و حقوقشان در برابر نگاه مؤلف و رابطه‌ای سهل و ممتنع میان اندیشه‌ی شالوده شکن [البته نه در معنای سبك شناسانه‌اش] هنرمند و اثری که مقابل دیدگان مخاطب قرار گرفته. گاه این اندیشه به سادگی چند اثر انگشت روی لیوان یا دستان هنرمند که لیوانی پر از شیر را در تاریکی به حرکت در آورده‌اند خود را به نمایش می‌گذارد.

حضوری حقیقی از هنرمند حتی در مقام کوچك‌ترین عناصر تصویری. او در گفتار خود پیرامون چنین آثاری با لحنی طنزآلود، مشهورترین آثار مدرن را به مقابله می‌خواند: «وقتی کارگرفتن عکس‌های استروب را آغاز کردم، به عکسی فکر می‌کردم که در آن دوشان از نردبان پایین می‌آمد. من

نردبان نداشتم اما تاریکی اتاقم برای خط سیر عبور یك لیوان پر از شیر مناسب بود.»

بن‌ون‌تو لیوان را به دست می‌گیرد و در تاریکی اتاق کارش آن را به پرواز در می‌آورد. این لیوان که چهار بار روی یك قاب ثبت شده نه تنها تجربه‌ای از دست تجربه‌ی دوشان در عکس اشاره شده نیست که بسیار پخته‌تر و اندیشمندانه‌تر است.

لیوان که از حالت سایه‌وار خود در عدم وضوح بیرون می‌آید و در آخرین تکرار در بالاترین بخش تصویر واضح و آشکار می‌شود، تصویر نهایی را هولناك می‌سازد.

در نهایت با در نظرگرفتن تمامی گفتارها پیرامون آثار باید دانست که ترس و دلهره، خلاقیت‌ها و شیطنت‌های هنرمند، نوعی شعبده بازی و یا دستکاری‌های تجربی نیستند چرا که این‌ها نمایشی هستند از آنچه که کارلوبن‌ون‌تو می‌خواهد که شما ببینید. چیزی در تاریکی یا نمایش در تاریکی چشمان بسته.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=243827

vista.ir
Online Classified Service

معرفی گیلیان ورینگ

● هنر هویت‌های جابه‌جا شده: گیلیان ورینگ

هر یك از ما زمانی اشتیاق شدید برای تبدیل شدن به شخصی دیگر را تجربه کرده‌ایم، اما در هر حال، چه آرزوی تبدیل شدن به شخص خاصی را داشته باشیم یا صرفاً بخواهیم کس دیگری غیر از خودمان شویم، چه تصورمان از این تغییر هویت برای یك شب باشد یا همه عمر، انگیزه نفی واقعیت خودمان به نفع شخصی دیگر پیشنهاد آنچنان وسوسه‌انگیزی نیست.

وقتی فکر می‌کنیم که چقدر برای بسیاری از ما سخت است که با دیدگاه‌های فردی دیگر همدلی عمیقی برقرار کنیم، احتمالاً زندگی در پوست آن‌ها به مراتب مشکل‌تر خواهد بود. برای این‌که واقعاً احساسات فرد دیگری را به جای احساسات خود دریافت کنیم، برای این‌که با باز کردن دهانمان صدای شخص دیگری از دهانمان خارج شود، می‌بایست چنان جایگزینی برای ادراك خود مهیا کنیم که ممکن است دیگر باز پس‌گیری کامل آن به شکل وجودی یکپارچه ممکن نباشد و از آن بدتر آن‌که احتمال دارد دیگر هیچ‌وقت از ماندن در محدوده لاك فردی خود خرسند نباشیم.

به نظر می‌رسد هنر گیلیان ورینگ، علی‌رغم غنا و همه فن حریفی‌اش در بهره‌گیری از رسانه‌های مختلف به موضوع واحدی اختصاص یافته است:

این‌که امکان دخول به واقعیت یك فرد دیگر می‌تواند هم آموزنده باشد و هم بسیار نگران‌کننده. ورینگ با رجوع به نگرش‌های مختلف و با استفاده از روش‌های متفاوت همواره همان مسائل را مد نظر دارد و مرز ظریفی را که نقطه پایان فردیت او و آغاز فردیت دیگری است بررسی می‌کند.

آغاز کار هنری ورینگ با اثری بود که جایگاه او را در مقام هنرمندی تاثیرگذار تثبیت کرد: «تابلوهایی که آن‌چه را تو می‌خواهی بگویند، می‌گویند و نه تابلوهایی که آن‌چه را دیگری می‌خواهد بگویی، می‌گویند.» ورینگ بابرانداختن ساز و کار نهانی ژانر مستند نشان داد که بی‌طرفی‌ای که مستند نگاری مدعی آن است، در حقیقت ابزار ظریفی است برای دستکاری سوژه؛ آن‌هم در حالی که مولف با آسودگی خارج از دید دوربین قرار دارد. ورینگ با دعوت از رهگذران به خلق متن خودشان و سپس ثبت آن‌ها با دوربین، تضمین می‌کند که بیننده نهایی اثر به طور ضمنی از گفتگوهایی که در پشت صحنه انجام گرفته نیز آگاه می‌شود.

ورینگ نمی‌خواهد که آن‌چه را در دنیا یافته و به ما نشان می‌دهد به عنوان واقعیتی عینی بپذیریم بلکه در همان حال که از دیگران برای انجام کار کمك می‌گیرد، به روشنی نشان می‌دهد که در نتیجه به دست آمده کاملاً دست داشته است. حاصل این کار بیش از آن‌چه معمولاً از دیدن عکس‌هایی از غریبه‌ها در موقعیتی خنثی انتظار داریم، احوال درونی آن‌ها را بر ملا می‌کنند و ما را دو چندان شگفت‌زده می‌نمایند، و این ناشی از تجربه فرهنگی ماست که آداب و رسوم عکاسی مستند چنین ژرف در آن ریشه دوانده‌اند. در ابتدا چنین می‌نماید که آن‌چه می‌بینیم با عرف معمول چنین تصاویری سازگار است اما زود متوجه می‌شویم که قواعد پیشین با جدیت و قاطعیت وارونه شده‌اند.

بسیاری از آثار ورینگ با خلق تصاویری که احساس صمیمیت غیرمنتظره‌ای را با سوژه‌هایش در ما ایجاد می‌کنند، بیننده را تا حد زیادی آزار می‌دهند و آسایش او را مختل می‌کنند. ورینگ سعی در انحراف یا مانع‌تراشی در برابر آن صمیمیت ندارد، آن‌چه که در پروژه او نقش محوری ایفا می‌کند تنزل هویت است؛ به این ترتیب او به ما یادآور می‌شود که برای این‌که احساس کنیم که به افکار و احساسات بسیار درونی کسی تعدی کرده‌ایم، احتیاجی به شناخت او و دانستن این‌که چه کسی است، نیست. ورینگ در یکی از دردناك‌ترین ویدئوهایش به‌نام «دو به یك» (۱۹۹۷)، کش‌مکش احساسی یك مادر و دو پسرش را بررسی می‌کند. او از هر دو طرف می‌خواهد که موقعیت خودشان را صادقانه و بی‌پرده مطرح کنند و سپس نقش‌هایشان را جابه‌جا می‌کند، به طوری‌که مادر با صدای پسرها صحبت می‌کند و برعکس.

از آن‌جا که هر طرف در نهایت با بیان نظرات طرف دیگر به‌کار خود پایان می‌دهد، این وضعیت بغرنج، ناگهان ناراحت کننده‌تر و آسیب‌پذیرتر از قبل می‌گردد. با آن که این شیوه نسبتاً سرراستی که ورینگ به کار گرفته،وجوه تمایز را هرچه عمیق‌تر و شدیدتر کرده است، بازهم ما در این خیال به سر می‌بریم که توانایی حرف زدن با صدای دیگری به ما توان درونی کردن احساسات آن دیگری را می‌بخشد. گاه آثار ورینگ این پرسش را مطرح می‌کنند که دریافت ما از هویت خود تا چه اندازه واقعا ثابت و قطعی است؟

او از طریق هویت‌ها و نقاب‌های معاوضه شده به ما این امکان را می‌دهد که واقعاً دو فرد را در آن واحد تجربه کرده و متعاقباً ابهام و گنگی بین گوینده و سوژه‌اش را درك کنیم، تا یادآور این نکته باشد که چقدر این بده بستان می‌تواند به طور نگران کننده‌ای سیال و نامشخص باشد. یکی دیگر از مشهورترین ویدئوهای او «۱۶-۱۰»، ۱۹۹۷، یك مجموعه مصاحبه ضبط شده با کودکان ۱۰ تا ۱۶ ساله بود که مشکلات بزرگ شدن و تلاش برای هماهنگی با نیازهای متغیر خانواده، دوستان و مدرسه را بررسی می‌کرد. ورینگ پس از تدوین بخش صوتی و گفتاری اثر، با هنرپیشه‌های بزرگسال قرارداد بست تا با صدای بچه‌ها روی ویدئو لب‌خوانی کنند.

به این ترتیب او حس غریبی به‌وجود آورده بود، گویی بچه‌های قدیم بزرگ شده‌اند و به افرادی تبدیل شده‌اند که صورت‌هایشان را می‌بینیم. یکی از فرضیه‌های محوری روان‌کاوها «کودك پدر بشر است» در این اثر نقطه‌ی حرکتی است برای یك داستان؛ حکایت تأثرانگیزی از ترس‌ها و اضطراب‌های کودکی که آرام‌آرام زیر لایه‌ای از مشقت‌های بزرگسالی شکل می‌گیرد.

ورینگ در اثر دیگر خود «همه روی نوار ویدئو اعتراف کنید، نگران نباشید، چهره شما مخفی خواهد بود. کنجکاو شده‌اید، به ورینگ رجوع کنید.»، ۱۹۹۴، به طریقی مشابه از گمنام بودن به‌عنوان ابزاری برای ترغیب مردم به آشکار کردن تاریك‌ترین رازهای‌شان استفاده می‌کند. ورینگ به‌جای این‌که افراد را بدون هویت نشان دهد، امکان استفاده از پوشش و نقاب را به فرد اعتراف کننده واگذار می‌کند. او به این ترتیب یك واقعیت دولایه را

خلق می‌کند که در آن داستان و پنهان‌کاری به شکل غیرمنتظره و آزاردهنده‌ای با هم برخورد می‌کنند.

قابل تصور بود که ورینگ در ادامه موفقیت‌اش در استفاده از زندگی سایرین، توان آزمایشی خود را در نهایت به سمت هویت خودش سوق بدهد. او در مجموعه عکس‌اش، «آلبوم»، ۲۰۰۳، ظریف‌ترین مراسم بالماسکه‌اش را تا به امروز اجرا می‌کند و با مجموعه‌ای از نقاب‌های مصنوعی، لوازم آرایش و ... خود را به تك‌تك افراد خانواده‌اش بدل می‌کند.

مسأله در این اثر نماینده‌ی پدر و مادر بودن، یا خواهر و برادر یا دیگر بستگان نزدیك نبود، بلکه هدف اصلی کپی کردن شکل و شمایل‌شان در یك عکس خانوادگی مشخص بود. به این ترتیب تنها کافی نیست که ورینگ تبدیل به بدل پدرش شود، او باید به پدرش آن‌چنان‌که در یك عکس مشخص هست، تبدیل شود، «پدر»ی که پدرش به‌عنوان نمادی از هیئت خود در زمان مشخصی از تاریخ پذیرفته است.

در آخرین روایت اثر، با هر شش عکس در کنار هم، تنها با نگاه کردن به درون چشم‌ها از نزدیك می‌توان فهمید که هر کدام از خواهرها در واقع خودِ هنرمند است. قطعاً ورینگ می‌خواهد ما را از این نکته آگاه کند که در یك خانواده، جدایی بین خود ودیگری، فاصله‌گذاری بسیار ظریف و شکننده‌ای است، چرا که از دیدگاه ژنتیکی صرف، ما نتیجه‌ی آمیزش والدین‌مان هستیم. تشابهات بین ورینگ و بستگان نزدیکش نه تنها از تنش و فشار عصبی «آلبوم» نمی‌کاهد، بلکه روند شخصیت‌زدایی را آزاردهنده‌تر می‌کند. در واقع او شبیه سازی از خودش را از مؤلفه‌های خود واقعی‌اش آغاز می‌کند.

هر چه هنر ورینگ بیشتر رشد کرده و توسعه می‌یابد، پیام‌های عمیق‌تر و درونی‌تر آن آشکارتر می‌شوند. هنر او بررسی بی‌وقفه و موشکافانه خودِ درون جامعه است که در معرض یك جریان بی‌سرانجام شك و تردید قرار گرفته است. اهمیت ورینگ در مقام یکی از باهوش‌ترین هنرمندانی که به مسأله حد و مرزهای هویت می‌پردازد، بر این حقیقت متکی است که جستجوهای او توأم با روحیه راسخی از آزمایش و تجربه اندوزی است.

هنر برای او وسیله‌ای برای محکم کردن و تقویت اعتقادات و رویه‌های معمول نیست. او با هنرش در جستجوی آن حد غایی است که قادر است نظام‌های اعتقادی بسیار سفت و سخت و جاافتاده‌ای را که به یك هسته‌ی مرکزی هویتی وابسته‌اند، با ضربه‌های روحی از هم بپاشد و یا با یك بحران محو کند. هنر ورینگ به‌عنوان بخشی از جامعه‌ای متکی بر اطلاعات که در آن تشخص فردی با دانش تزلزل‌ناپذیری شناخته می‌شود که هر کس را فردی می‌داند که ادعا می‌کند که هست، امکانات بیشتر (و در عین‌حال تردید تشدیدشده‌ای) را فرا رو می‌گذارد. امکان این‌که یك فرد، در آنِ واحد، آمیزه‌ای از بسیاری افراد، ازجمله غریبه گمنامی در خیابان باشد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=239512

vista.ir
Online Classified Service

معرفی لورتالوکس

«عکس‌های لورتالوکس از کودکان وهم‌آلود و معماگونه، به طور غریبی شگفت‌انگیزند. کودکانی که همگی چشم‌های رنگ شده عجیب،

پوست‌هایی نیمه شفاف و موهایی ابریشم‌گونه دارند. نتیجه کار او، یک تناقض خیره‌کننده مابین واقعیت عکاسی و انتزاع نقاشی است، از کودکانی بیش از حد واقعی که بتوان آنها را باور کرد، و بیش از اندازه مطلوب که واقعی باشند.» (لوری واکسمن)

لورتالوکس هنرمند چندرسانه‌ای، از پدیده‌های سال‌های اخیر دنیای هنر است که آثارش مورد توجه بسیار منتقدان، هنردوستان و مجموعه‌داران قرار گرفته است و آثارش در موزه‌های معتبر جهان نگهداری می‌شود. وی در سال ۱۹۶۹ در درسدن آلمان متولد شده است. از سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۶ در آکادمی مونیخ در رشته نقاشی به تحصیل پرداخته و از سال ۱۹۹۹ تجربه‌هایش را در زمینه عکاسی شروع کرده است. ترکیب نقاشی با عکس و استفاده از نرم‌افزار فتوشاپ از ویژگی‌های این هنرمند است. تاکنون نشریه‌های معتبری چون اپرچر، آرت فروم، نیویورک تایمز، ویلیج و ویس، نیویورکر، فریز و پی‌دی‌ان به بررسی آثار او پرداخته‌اند. او در درسدن در زمان جمهوری دموکراتیک آلمان متولد شد که اشاره بر زمان و مکان خاصی می‌کند که در عکس‌هایی که لورتالوکس از بچه‌ها می‌آفریند همواره حضور می‌یابد. باید به خاطر سپرد که ادبیات آلمانی شماری از زیباترین و تاریک‌ترین متون درباره کودکی را آفریده است. همچنین نباید اوضاع و احوال سیاسی‌ای که لوکس تحت آن رشد کرده است را از خاطر ببریم. در جوانی‌اش به دلیل مسائل حکومتی، تنها به واقعیتی توجه می‌شد که از فیلتر رئالیسم سوسیالیستی عبور کرده باشد. در این جامعه ستایش از پنهان‌کاری و کنترل، واقعیت هر روزه بوده. در عکس‌های او ترکیبی از بچه‌های زیبا، در محیطی رویاگونه را می‌بینیم، مناظر دلچسبی که با پاستل رنگ‌آمیزی شده است، مثل اینکه این بچه‌ها را در کتاب داستان مصوری قرار داده باشیم، فضایی بین پرتره‌های زیبا و تجاری تداعی می‌شود، این بچه‌ها کمی شبیه به عروسک یا مدل به نظر می‌رسند و به خاطر آورنده فیگورهای عکاسی چون دارگر و بیش از آن یادآور کودک نگاره‌های لوئیس کارول و پرتره‌های استادان کهن و یا نقاشی‌های قرون وسطی هستند. این کودکان هیچ علاقه‌ای به ما ندارند و قصد ندارند که ما را شیفته و مجذوب خود کنند. آنها در حالتی منزوی، غرق در رویا به سر می‌برند؛ حالتی که ما آن را کودکی می‌نامیم و یا با تصورات ما از معنای کودک بودن مطابقت دارد. آنها موجوداتی معصومند که ما را با تمامی فوق‌العادگی خود به وجد می‌آورند. کودکان عکس‌های لورتالوکس به‌رغم زیبایی مجذوب‌کننده خود، چیز دیگری جز آنچه که هستند نمی‌توانند باشند، آنها فرازمینی یا دست‌نیافتنی نیستند.

همچون تمامی کودکان، کودکان این عکس‌ها نیز اسراری برای بزرگ‌ترها دارند که برایشان بسیار مهم‌تر و پرمعناتر از دنیای واقعی احاطه‌کننده‌شان است. حتی وقتی که آنها از درون عکس‌ها به ما زل می‌زنند چیزی را بروز نمی‌دهند. غالبا به خاطر زیرکی درونی، نگاهشان روشن و خیره، شفاف و در عین حال تودار است. این کودکان لباس‌های به دقت گزین شده‌ای بر تن دارند که تحسین‌برانگیزند. غیرواقعی بودن و سادگی پس‌زمینه‌ها توجه ما را به سوی تمامی جزئیات لباس و آرایش و چهره‌شان هدایت می‌کند.

البته برخلاف عکاسی مد، در اینجا مدل کودکانه در حاشیه نیست. بلکه توجه ما خیلی بیشتر به خود کودک معطوف می‌شود و نه به لباسی که بر تن دارد. با مشاهده عکس‌های لورتالوکس احساس می‌کنیم که کمپوزیسیون و سوژه، حداقل به‌صورت نظری بسیار ساده تصویر شده‌اند. آشکارا، بچه‌ها و هنرمند دست به دست یکدیگر داده‌اند تا ما را به هر وسیله‌ای به سطح قابل رویت عکس‌ها جذب کنند. با این همه، هر چه بیشتر این سطوح ما را به سوی خود جذب می‌کنند، به همان نسبت برایمان آشکار می‌شود که وقتی هنرمندی چون لورتالوکس کودکی را به عنوان دستمایه بر می‌گزیند، برای ما و نیز برای خود او بسنده کردن به همان سطوح کار عملا ناممکن می‌شود. چون اثر هنری‌ای که نگاه را معطوف به کودکان می‌کند، زیر پوستمان و در زمان و خاطره دنیایی نفوذ می‌کند که دوست داریم جزئیاتش را به خاطر آوریم. هنگامی که کودکان در عکس واقعی به نظر می‌رسند، باز هم بی‌هیچ شبهه‌ای بخشی از بازیگردانی‌ای محسوب می‌شوند که در آن، از آنها هیچ توقعی برای فاش کردن خود یا حتی گوشه‌ای از شخصیت‌شان نمی‌رود. این بچه‌ها اغلب در دنیای خیالی نقش بازی می‌کنند، چیزی که کودکان اغلب آن را با علاقه انجام

می‌دهند. درست به همین دلیل عکس‌های لوکس از کودکان سوءاستفاده نمی‌کنند.

باید اذعان کرد که این عکس‌ها در واقع قصد ندارند که درباره طبیعت کودکی اظهارنظر کنند. آنها تصویر روشنی که بتوان از دریچه آن کوچک بودن را حس کرد به ما نمی‌دهند. علاوه بر این، این عکس‌ها نمی‌خواهند دیدی بیرونی از وجود کودکانه به ما بدهند، عکس‌های لورتالوکس کودکان را نه به عنوان کودک که همچون کودکانی که از سوی بزرگسالان دیده می‌شوند نشان می‌دهند. مدل‌های لورتالوکس کودکان واقعی‌اند، هر قدر هم که این عکس‌ها با کامپیوتر ویرایش شده باشند، همچنان عکاسی باقی می‌مانند و نقاشی نیستند. این جلوه نقاشانه نه فقط نتیجه سطح فریبنده‌کار، بلکه از آن روست که این عکس‌ها نگاهی بسیار دقیق را طلب می‌کنند. همچون نقاشی این عکس‌ها نیز افراد دقیق را با لذتی پایدار و شناختی والاتر پاداش می‌دهند، شاید وقتی صرفا به سطح کار بسنده کنیم چیزی جز سکون و زبردستی به چشم‌مان نیاید ولی جزئیات بسیاری را در این کارها می‌بینیم که هنرمند آنها را حذف نکرده و تمام اینها شاید به این خاطر است که لوکس فارغ التحصیل نقاشی است.

لوکس می‌گوید:«معمولا با دوربین دیجیتال کار می‌کنم و ترکیب‌بندی و آثارم را به طریق دیجیتالی می‌بندم. یا پرداخت نهایی‌شان را با کامپیوتر انجام می‌دهم تا آنها را دقیقا با اندیشه‌هایم منطبق کنم» امروزه عکاس چنانچه بخواهد، می‌تواند همچون نقاش از یک لوح سفید شروع کند. که تصاویر پدیدار بر آن بیشتر ترسیم شده باشند تا برداشته شده. لوکس مدل‌هایش را روبه‌روی صفحه‌ای سفید عکاسی می‌کند و پس‌زمینه‌ها را از عکس‌هایی که در سفرهایش گرفته و یا نقاشی‌هایی که کشیده انتخاب می‌کند و در فتوشاپ در کنار هم می‌گذارد. و جزئیات را حذف می‌کند تا حدی که بچه‌ها در یک فضای خنثی و رویاگونه قرار بگیرند و هماهنگی بسیار زیادی میان رنگ‌های لباس بچه‌ها با فضای پس‌زمینه وجود دارد و این نشان‌دهنده دقتی است که عکاس می‌کند. زمانی که ما کارهای او را می‌بینیم حیرت‌زده می‌شویم که آیا کودکان این تصاویر محصول نرم‌افزار هستند یا تا چه حد ساخته دست هنرمند بوده‌اند. عکس‌های تعریف شده لوکس، بیش از همه متعلق به سنت عکس چهره‌های تجاری سنتی است که در آنها از پس‌زمینه‌هایی با پرده‌های نقاشی شده استفاده کرده‌اند. لوکس برای آنکه کارش با نوع عکاسی پرتره استودیویی اشتباه شود به بچه‌ها با دقت نوری تخت و بدون سایه می‌دهد. اما او به سمت و سوی همان تمایلات نوستالژیک گام برمی‌دارد، رنگ‌های پاستیلی شیری‌رنگ و روشن که یادآور عکاسی تجاری آمریکای دهه ۵۰ است. لوکس از دوربین به عنوان یک ابزار استفاده می‌کند تا بتواند از منظری جدید به نقاشی نزدیک شود و موضوع کار خود را کودکان انتخاب می‌کند، و آنها را در قالب استعاره‌هایی از دوران کودکی و معصومیت به کار می‌گیرد؛ استعاره‌ای از بهشتی گمشده.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=325604

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مارینا کانو

صاف بشین، سرت به این طرف، گردنت رو به بالا، لبخند بزن... نه زیاد شد ... آها خوبه، به دست من نگاه

کن ... عالی شد!

هر کس نداند فکر می‌کند «مارینا کانو»، با این گورخرها دوست شده، آنها را به عکاسخانه‌اش برده، سر فرصت برایشان پس‌زمینه انتخاب کرده، نورش را تنظیم کرده، بهشان موبه‌مو گفته چه‌کار کنند و چه ژستی بگیرند و آن‌وقت این عکس‌ها را ازشان گرفته! از بس که همه چیزشان به دقت انتخاب شده، ترکیب‌بندی، نورپردازی، زاویه دید و حالت این گورخرها جلوی دوربین.

اما مارینا، این عکاس اسپانیایی ۴۴ ساله، خیلی خوب می‌داند چه‌طوری از حیوان‌های غیراهلی در همان‌جایی که زندگی می‌کنند، چنین عکس‌هایی بگیرد. می‌خواهی بدانی چه‌طوری؟ خودش برایت می‌گوید:

- دنبال سایه بگرد

وقتی از حیوان‌ها عکس می‌گیری، باید کاری کنی که همه توجه بیننده روی موضوع عکس متمرکز شود. برای همین باید سعی کنی هیچ چیزی غیر از خود آن حیوان، در عکس دیده نشود. یکی از راه‌هایش این است که موضوع عکس را در برابر زمینه‌ای تاریک قرار بدهی. برای این کار باید دنبال جا و زاویه‌ای بگردی که وقتی دوربینت را به طرف موضوعت گرفتی، پشت آن کاملاً سایه باشد. معمولاً نور صبح زود یا عصر نزدیک غروب برای این کار مناسب‌تر است، زمانی که نور محیط ملایم‌تر است و سایه‌ها هم بلندترند.

آن طرف تیرگی، این طرف روشنایی، دو نگاه در میانه. همه چیز به اندازه است تا زمانی طولانی خیره‌ات کند.

یکی در پس‌زمینه، یکی در پیش‌زمینه، یکی در میانه؛ در کنار هم و یگانه با هم.

در ضمن برای این که چیزی تمرکز چشم بیننده را برهم نزند، حواست باشد که در پس‌زمینه هیچ چیزی قرار نگیرد که رنگش با رنگ موضوعت تضاد ایجاد کند یا روشن‌تر از موضوع عکست باشد.

- حذف چیزهای اضافه

یکی دیگر از کارهایی که کمک می‌کند چشم بیننده روی موضوع عکس متمرکز شود این است که هر چیزی را که در پس‌زمینه قرار می‌گیرد، محو یا حتی حذف کنی؛ مثلاً جزئیات پس‌زمینه یا سایه‌های سیاهی که در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند و هیچ کمکی به عکس نمی‌کنند. این‌طوری کسانی که به عکس نگاه می‌کنند جنبه‌های تازه‌ای از آن حیوان را کشف می‌کنند، انگار که بار اول است آن را می‌بینند.

- صبور باش و مقاوم

پیدا کردن پس‌زمینه و نور مناسب یک طرف، به‌دام انداختن لحظه‌ای که حیوان در وضعیتی مناسب قرار می‌گیرد یک طرف. حتی در باغ‌وحش هم به ندرت می‌توانی بلافاصله عکسی خوب از حیوانی بگیری. من ساعت‌ها صبر می‌کنم تا بالاخره موضوع عکس در حالتی مناسب قرار بگیرد؛ حالتی که در عکس بااحساس‌های بیننده حرف بزند.

اگر بخواهی مجموعه‌ای از عکس‌های خوب و موفق از حیوان‌ها داشته باشی، باید بارها و بارها به سراغ موضوع عکست بروی و منتظر شوی. کم‌کم یاد می‌گیری که حرکت‌های حیوان را تحلیل کنی و بلافاصله بفهمی که کدام لحظه از حرکتش می‌تواند به عکسی خوب تبدیل شود.

وقتی این شناخت دقیق را پیدا می‌کنی حتی می‌توانی از آن عکس‌هایی انتزاعی بگیری؛ عکس‌هایی که اصلاً مهم نیست موضوعشان چه بوده، مهم این است که خطها، شکل‌ها، نقطه‌ها و رنگ‌های بدن حیوان، چه‌طوری درکنار هم قرار گرفته‌اند و چه ترکیب‌بندی‌ای را به وجود آورده‌اند و این ترکیب‌بندی چه احساسی را به بیننده منتقل می‌کند. مثل بعضی از عکس‌هایی که از گورخرها گرفته‌ام.

از این طرف به آن طرف، از آن طرف به این طرف؛ خطها نگاهت را به دنبال خودشان می‌کشانند تا برسد به آن نگاه پنهانی.

● حیوان‌ها را دوست داری؟

ممکن است فکر کنی عکاسی از حیوان‌ها کاری طاقت‌فرسا و سخت است، اما اگر آنها برایت جذاب باشند، هیچ‌وقت خسته، بی‌حوصله یا ناامید نمی‌شوی. همیشه می‌گوییم عکاس است که از موضوعی عکس «می‌گیرد»؛ در مورد من برعکس است، موضوع عکس است که مرا می‌گیرد!

● نرم‌افزارهای رایانه‌ای

همه تلاشم را می‌کنم که جلوه‌های عکسم را با استفاده از مهارتم به وجود بیاورم، اما گاهی برای این که موضوع عکس خودش را در برابر پس‌زمینه بهتر نشان بدهد، با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای، روشنایی و تفاوت تیرگی و روشنی آن را تنظیم می‌کنم.

خودشان را تکرار کرده‌اند تا اگر بی‌طاقت شدی و خواستی نگاهت را بدزدی از این همه زیبایی، آن را اسیر کنند و تسخیر تکرار زیبایی.

● عکست را چه‌طوری ارائه می‌دهی

اگر می‌خواهی یک مجموعه عکس از حیوان ها داشته باشی که در کنار هم دیده شوند، باید به آنها قالبی یکسان بدهی. این‌که برایشان چه قدر حاشیه بگذاری، پس‌زمینه‌هایت با هم هماهنگ باشند، قاب یا کادری اضافه برایشان بگذاری یا نه و ... خلاصه طوری که وقتی عکست را از چند کیلومتری هم ببینند، تشخیص بدهند که در مجموعه تو قرار دارد. من در این عکس‌ها پس زمینه‌ها را تیره و بدون هیچ ویژگی خاصی انتخاب کردم که با حاشیه سیاهشان در هم می‌روند و یکی می‌شوند.

آتوسا رقمی

منبع : همشهری آنلاین

http://vista.ir/?view=article&id=116956

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ماریو جاکوملی

«از خوشبختی ما بود که فقیر به دنیا آمدیم. پدرم وقتی نه سالم بود، مُرد و مادرم می‌خواست که درس بخوانم... سال اول را پشت سر گذاشتم اما سال دوم، خُب چیز زیادی در خانه برای خوردن پیدا نمی‌شد. هرگز اسباب بازی‌ای نداشتم. وقتی فقیر هستی همه با دید تحقیر به تو نگاه می‌کنند.»

ماریو جاکوملی عکاس ایتالیایی، در سال ۱۹۲۵ به‌دنیا آمد. چنان‌که از زبان وی گفته شده، در خانواده‌ای بسیار فقیر، بدون پدر و با مادری که در خانه‌ی سالمندان رخت‌شو بود، زندگی می‌کرد.

شخصیت درونی او چنان‌که از زندگی‌اش بر می‌آید، ملغمه‌ای است از رهایی و نشاط جوانی، همراه با رنج و فقر. چیزی میان خوشبختی و اندوه. رگه‌های این درون دوگانه را به سادگی می‌توان در آثار او جستجو کرد.

در فضای پس از جنگ جهانی دوم، پس از پیروزی متفقین، هنرمندان ایتالیایی که پس از گذشت چند سال نام پُر طمطراق نئورئالیست را برای خود دست و پا کردند، هر کدام در حوزه‌های مختلف و به‌خصوص به صورتی پُررنگ‌تر در سینما، دست به نقد اجتماعی حول سیاست‌های مخرب دوران فاشیستی ایتالیا زدند.

هنرمندان ایتالیایی که با رهایی از شکنجه‌های موسیلینی، اکنون به دام تازه‌ای افتاده بودند - فقر و بیگاری‌های بلند مدت پس از جنگ - از فضای آزاد دوران جدید به سود خود و بیان هنری‌شان استفاده کردند. هنرمندانی چون، ویسکونتی، سینمای نئورئالیستی را با نابازیگران و موضوعاتی که برگرفته از دردهای اجتماعی بود، آمیختند و چنان بر موضع خود پافشاری می‌کردند که گویی همچنان در مقابل کاخ موسیلینی در حال شعار دادن هستند.

در آن دوران ماریو جاکوملی شاید تنها هنرمندی بود که فارغ از جریان پر خروش نئورئالیسم، به کار می‌پرداخت . در سال ۱۹۵۴ مجموعه‌ای را با نام «پی بردن به طبیعت» آغاز کرد. تصاویر هوایی از مزارع و زمین‌های کرت‌بندی شده‌ای که گاه با چند تك درخت، گاه با سایه‌ای از شاخ و برگی در هم پیچیده و گاه به تنهایی، مناظری فرمگرا را می‌ساختند که در نوع خود بی‌نظیر بود.

سه سال بعد در سال ۱۹۵۷، جاکوملی به سراغ تصاویری فیگوراتیو رفت. هر چند دو مجموعه‌ی بعدی یعنی «اسکانو» که در ایتالیا عکاسی شد و «لوردس» که شهری است در جنوب فرانسه، مملو از تصاویر انسان‌هایی از طبقه‌ی متوسط، کشاورز و فقیر هستند. باز هم به هیچ وجه نمی‌توان این آثار را آثاری اجتماعی نامید. چرا که پیر مردان و پیرزنانی که سوژه‌ی اصلی تمام عکس‌ها هستند، حضورشان در سطحی فرمگرایانه به نمایش درآمده است. آن‌ها موتیف‌هایی انسانی هستند که ترکیب‌بندی زیبایی شناسانه‌ی بشریت را تصویر می‌کنند.

شاید مشهورترین و محبوب‌ترین آثار ماریو جاکوملی، مجموعه‌ای است به نام «دستانی نیست که چهره‌ام را نوازش کند». این مجموعه در سال های ۳-۱۹۶۱ عکاسی شد و نام آن برگرفته از شعری است، سروده‌ی کشیش «دیوید ماریا تورولدو». این مجموعه با تصاویری بسیار منحصر به فرد همراه است.

تصاویری از یك مدرسه‌ی اسقفی که در آن کشیش‌های جوانی را در حالات مختلف چون پای‌کوبی، بازی گوشی، در برف، در خوابگاه و در فضای آزاد می‌بینیم. تصاویر کشیش‌ها در جامه‌های سیاه و در زمینه‌ی سفید به نمایش در آمده است. نشاط بصری خاصی که دراین مجموعه به چشم می‌خورد، آن را از دیگر مجموعه‌های جاکوملی جدا کرده است. در این عکس‌ها کشیش‌ها در حالاتی دیده می‌شوند که کمتر ممکن است از یك کشیش سر بزند. در میان این مجموعه عکسی از دو کشیش وجود دارد که سیگار برگ به لب دارند و یکی سیگارش را با سیگار دیگری روشن می‌کند.

جاکوملی خود درباره‌ی این عکس که آخرین عکس مجموعه است، چنین می گوید: «برای یك مسابقه ی عکاسی با موضوع سیگار، مجموعه‌ای از تصاویر کشیش‌ها در حال سیگار کشیدن را ارایه دادم. آن‌ها در فضای باز سیگار می کشیدند ... سیگارها را من برای آن‌ها برده بودم. در نهایت سر اسقف من را پیدا کرد و از آنجا بیرون انداخت. هر چند که دیگر نتوانستم پایم را آن‌جا بگذارم، اما جایزه ی مهمی را بردم.»

در دهه‌ی ۱۹۷۰ که هنرمندان ایتالیایی روند گرایشات خود را به سوی هنر آمریکایی سوق می‌دادند و فیلم سازانی چون میکل آنجلو آنتونینی (متولد ۱۹۱۲) و برناردو برتولوچی (متولد ۱۹۴۰) سعی در خلق آثاری با الگوهای بین‌المللی آمریکا داشتند، جاکوملی همچنان با گرافیك نفوذناپذیر و مناظر تهی از سانتی‌مانتالیسم، سعی در ارایه‌ی باز نمودی زیبایی‌شناسانه از ایتالیا به جهان داشت. به گفته‌ی آلیستر کرافورد، جاکوملی تنها عکاس ایتالیایی بود که در آن دوران چهره‌ای مستقل از ایتالیا به جهانیان نشان می‌داد.

در مجموعه‌ی «نقش مایه‌هایی بر درختان بریده»، جاکوملی از کنده‌های بر جای مانده و درختان افتاده و تصاویری که در مقطع آن‌ها یافت می‌شود، به عنوان ماده‌ی اولیه‌ی عکس‌هایش استفاده کرده.

زمانی که تصمیم به خلق مجموعه‌ی انتزاعی گرفته بود، به طور اتفاقی تصویری از صورت یك مرد را روی یك کُنده دید - تصویری شبیه جیغ اثر ادوارد مونش.

از دیگر مجموعه‌های انتزاعی جاکوملی، که سال‌ها بعد شکل گرفت، مجموعه عکسی است از بلوك‌های بزرگ بتونی با آرماتورهای در هم پیچیده که از درون آن‌ها بیرون آمده‌اند. مانند بوته‌های جنگلی که رشد کرده و در هم پیچیده‌اند. او تیزبینانه قاب‌هایی از این فرم‌های مغشوش را انتخاب کرده که شباهت بسیاری به آثار تجسمی پس از جنگ دارند. هر چند مجموعه‌ی «داستانی درباره‌ی معانی درونی ممکن» در فاصله‌ی سال‌های ۸۴-۱۹۸۳ عکاسی شده و از جهت تاریخی در دوران پس از مدرن قرار دارد، ولی دلبستگی‌های هنرمند را به بیان مدرنیستی به وضوح آشکار می‌سازد.

جاکوملی در گفتگویی از ریشه‌های ذهنی این عکس‌ها می‌گوید و از هنر قصه‌گویی و خاطرات دوران کودکی‌اش صحبت می‌کند. او این میله‌های آهنی را قطعاتی از شعرها و قصه‌های دوران خود می‌داند. چنان‌که از نام این مجموعه نیز پیداست.

در سال‌های بعد، دیدگاه انتزاعی و نیز فرمگرای او به صورت توامان بروز کرد و جاکوملی به گونه‌ی تازه‌ای دوباره به سراغ سوژه‌های انسانی رفت. در مجموعه‌ی «دریای داستان‌های من» ۸۷-۱۹۸۳ تصاویر هوایی‌ای را، از سواحل زادگاهش به تصویر کشیده که در آن‌ها انسان‌ها و زیراندازها و چترهای‌شان چون عناصر کوچکی در زمینه‌ی پهناور ماسه‌ای جای گرفته‌اند. درست مانند این‌که لکه‌هایی سیاه و خاکستری را روی زمینه پاشیده‌اند. سایه‌های بلند یا کوتاه، ماهیت اجسامی که قابل تشخیص نیستند را بر ملا می‌سازند. چنین تصاویری دوره‌ای طولانی از حیات کاری جاکوملی را به خود اختصاص داده است.

پس از آن حادثه‌ای ناگهانی - البته نه آن‌قدر ناگهانی که به یك تغییر جهت تبدیل شود - در کار جاکوملی روی داد. مجموعه‌های «نمایش برف» ۶-۱۹۸۴، «دستیابی به شادی» ۸-۱۹۸۶، «بی‌کران» ۸-۱۹۸۶، «گذشته» ۹۰-۱۹۸۷، «تقدیم به سیلویا» ۸-۱۹۸۷، « من هیچ کس‌ام !» ۹۴-۱۹۹۲، «شب ذهن را می‌شوید» ۵- ۱۹۹۴، همه در فضایی فرا این جهانی قرار دارند. هنرمند ابزاری چون نوردهی‌های طولانی مدت، حرکت دوربین، امکانات لابراتواری و سوپرایمپوز را در خدمت خلق جهانی قرار داده که گویی در میان‌سالی و پیری به ناگهان از درون او فوران کرده است.

ماریو جاکوملی به بیان قطعی خود رسید و تصاویری خلق کرد که گویی سال‌ها در اندیشه‌اش مخفی بود. هر چند که این تصاویر برآیند تمام سال‌های کاری‌اش بود. پایان برنده‌ی این مجموعه‌ها ، مجموعه‌ای بی‌نظیر است با نام «دوست دارم این خاطره را برای شما تعریف کنم»۲۰۰۰-۱۹۹۸، این مجموعه شامل آخرین آثار جاکوملی است.

این آثار مانند بیانیه‌ای در برابر تمام زندگی هنرمند قرار گرفته است. بیانیه‌ای که خود هنرمند نیز در آن لحاظ شده است. تصویر جاکوملی نیز دراین آثار وجود دارد، هنرمند خود در مقابل دوربین ایستاده، حرکت کرده و حضور خود را از پشت دوربین به مقابل آن منتقل کرده است. گویی می‌دانسته این واپسین مجموعه‌ای خواهد بود که از او بر جای می‌ماند. تصاویری از دنیایی ناآشنا، مملو از عروسك‌ها و مجسمه‌های انسان‌ها، پرندگان، گرگ‌ها و سگ‌ها، اشیا کهنه و بی‌مصرف، پارچه‌ها و لباس‌ها.

با به پایان رسیدن این مجموعه، ماریو جاکوملی در ۲۵ نوامبر ۲۰۰۰ در اثر ابتلا به سرطان از دنیا رفت و خاطره اش را چنان که خواست تعریف کرد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=247921

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مانوئل آلوارز براوو

• نگاهی به عکس های مانوئل آلوارز براوو

آثار مانوئل آلوارز براوو قاطعانه در پندار و عشق انسان دوستانه‌ی او به سرزمین، و خواست‌ها و رنج‌های مردمانش ریشه دارند. او هرگز از تلاش برای مواجهه‌ی رو در رو با زندگی دست نکشید .... او با همان اشتیاقی از مکزیکو سخن می‌گفت که اتژه از پاریس.

عکس‌های مانوئل آلوارز براوو رازواره‌هایی بودند با سیمایی سیاه و سپید و سکوتی همواره گویا: بی‌آنکه چیزی بگویند، به کنایه واقعیات دیگری را پیش کشیدند و بی‌آن‌که چیزی بنمایانند تصاویر دیگری را مجسم ساختند.

شاید همین دو نقل‌قول برای ترسیم عمق پنهان دنیای عکاسی براوو کافی باشد. عکاسی که آثارش بیش از هرچیز از بطن فرهنگ سرزمینش مایه می‌گیرند. براوو در سال ۱۹۰۲ در مکزیکوسیتی به‌دنیا آمد و در سال ۲۰۰۲ در همان مکان درگذشت. اوج فعالیت‌های او به دهه‌های سی تا پنجاه باز می‌گشت و در همان زمان نیز مورد ستایش بسیار هنرمندانی چون کارتیه برسون (۳)، ادوارد وستون(۴)، پل استرند(۵)، دیه‌گوریورا(۶) و آندره برتون(۷) بود.

در بازنگری آثار او می‌توان شاهد سنت‌های تجسمی بسیاری بود. از نظرگاه تاریخ عکاسی با هنرمندی مواجه می‌شویم که کاملاً در راستای عکاسان و شیوه‌های عکاسی متداول زمان خود قرار دارد. از میل شدید فرمالیستی هنرمندانی چون آرون سیسکین(۸)، پل استراند و ادوارد وستون گرفته تا تمایلات سورئالیستی اتژه(۹) و سودك(۱۰)؛ و نگاه شاعرانه کرتژ(۱۱) و براسایی(۱۲)؛ و طنز دوناوو(۱۳)؛ و شیوه‌ی مستند و زنده‌نمای کارتیه برسون؛ و فضاهای صحنه‌سازی شده و هدایت شده (directorial) عکاسی چون میتیارد(۱۴).

در حقیقت، دنیای عکاسی براوو، با آگاهی عمیقی که او از هنر زمان خود داشت، ترکیب چند لایه و پیچیده‌ای است از روش‌های بیانی عکاسان نامبرده بی‌آنکه به لحاظ زیبایی‌شناسی به هیچ يك از آن‌ها وابسته باشد و استقلال شخصی خود را از دست دهد.

براوو، در ارایه‌ی چشم‌اندازها، پرتره‌ها، لحظات زندگی روزمره و نماهای گزینشی خود از مناسك و نشانه‌های فرهنگی مکزيك بیش از هر چیز از بینش فطری و شهودی خود سود می‌جست. نگاهی که گویی به‌تنهایی نمود ناخودآگاه جمعی و روح قومی يك سرزمین باستانی بود. شاید نظر دیه‌گو ریورا درست باشد که او را مکزیکی‌ترین هنرمند زمان خودش نامید. البته عشق بی‌پایان او به مکزیکوسیتی کاملاً آشکار است. (به‌ویژه با توجه به این‌که تقریباً همه‌ی آثار مهم براوو تا پایان عمر به شهر مکزیکو تعلق دارند) اما نکته‌ی بسیار با اهمیت‌تر در نگاه مکزیکی او به فرهنگ مکزيك است.

به یقین برای درك درست مطلب باید به ژرفنا و زیرساخت‌های این فرهنگ دقت کنیم، اما حداقل‌ترین نتیجه‌ی تجسمی این است که ماهیت مکزیکی عکس‌های براوو به‌دلیل صرفِ استفاده از نمادها، نشانه‌ها و نقش‌مایه‌های مکزیکی نیست. آثار او از روحی برخوردارند که از جهان‌بینی ویژه‌ای حکایت می‌کنند. اعتقاد به این مسئله آن‌جایی سویه‌ی شادمان کننده‌ای به خود می‌گیرد که در می‌یابیم عکاس با فراست تمام از راهبردهای رسانه‌ی عکاسی برای بیان خود سود می‌جوید. به‌نظرم یکی از نکات محوری کاربست نور است.

نورهایی که من آن را مکزیکی می‌خوانم. نوری شدید، گاه آزارنده و گاه نوازش‌گر، نوری که گاه بی‌رحمانه به حذف بسیاری از جزییات می‌انجامد و گاه از سر ترحم چیزهایی را از دل تاریکی بر ما آشکار می‌سازد.

دنیای عکاسی براوو غرقِ در نور است. این عکس‌های سیاه و سفید با چاپ‌های به غایت هنرمندانه‌اشان گوشه و کنار زندگی درفرهنگی را به ما می‌نمایانند که گویی برساخته‌ای است از جدال و آشتی دائمی تاریکی و روشنایی. اگر کاربست نور را به نگاه جست و جو گر و گزیده‌وگوی بیافزاییم، ماحصل، عکس‌هایی می‌شود که به آسانی و به‌گونه‌ای فطری و به‌دور از هر گونه برداشت تحمیلی، زندگی گذشته و امروز مردم مکزيك

را به هم پیوند می‌دهد.

نگاه اسطوره‌ای عکاس در هر با توقف شاتر دوربین به واژگان مشترکی می‌رسد. من آن را یك زبان بصری عامیانه می‌نامم. زبانی که با لحنی آرام و آهسته برش‌هایی از زندگی مردمی کهنسال را روایت می‌کند: دختری رقاصه، طرح یك نقاشی دیواری، درختی خشکیده، یك سنگ قبر، گل‌های کاکتوس، پنجره‌ای بر دیوار، پرتره‌های زنان، شمایل‌های مسیح، جوان مقتولی بر کف خیابان، قایقی به گل نشسته و ... . در کنار برداشت اسطوره‌ای از آثار آلوارز براوو ذکر دو نکته دیگر را نیز لازم می‌دانم.

اول، ارجاعات سیاسی و اجتماعی عکس‌ها که در خوش‌بینانه‌ترین حالت نیز از ساده‌انگاری‌های افراطی رئالیسم سوسیالیستی به‌دورند. از همه‌ی آن کلیشه‌هایی که می‌توانست در زمان فعالیت عکاس سرمشق او قرار گیرد.

می‌توان قاطعانه از وجود تدابیر سیاسی نمادین و آگاهانه‌ای در آثار براوو با خبر بود اما از شعارگرایی و عوامزدگی خبری نیست. دوم، عنوان گذاری‌های بسیار هوشمندانه‌ی عکاس برای آثارش که گاه ماهیت آن را دگرگون کرده و به آن جلوه‌ای رازآمیز می‌بخشد. تلاشی که به هر حال از تمایلات سورئالیستی و نمادگرایانه‌ی هنرمند حکایت می‌کند و تصدیق‌گر این نکته است که براوو در چاره‌جویی خود برای هم‌نشینی واژگان و عکس‌ها از بسیاری از هنرمندان هم‌عصر خود پیشروتر بود.

از همین روی، عکس‌های براوو همواره پذیرای معانی تازه‌ای است و مادامی که دادو ستد ذهنی لازم میان مخاطب و اثر صورت گیرد به‌تازگی آن افزوده نیز خواهد شد.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=251578

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مجید ناگهانی

بارزترین ویژگی علوم امروز ناموزونی معرفتی آنهاست، علوم در حوزه‌های گوناگون با سرعت نور به پیش می‌شتابد اما بی‌مقصد. آنچه می‌توان دیدگان همه را در مقابل پدیده‌های اجتماعی امروز باز کند وجود رسانه‌ای با مسئولیت است که توجه همگان را برآنچه که می‌بینند اما نمی‌بینند جلب نماید.

مجید ناگهی، عکاس پیشکسوت عرصه عکاسی، از افرادی است که صدای خود را با عکس‌هایش به گوش مخاطب می‌رساند. آنچه در وهله اول درعرصه عکاسی مهم جلوه می‌کند، مستقل بودن این حوزه به عنوان یک هنر است.

مجید ناگهی در پاسخ به این سوال که حوزه عکس یک حوزه مستقل است یا وابسته، به خبرنگار سرویس فرهنگی هنری ایسکانیوز گفت: عکس علاوه بر اینکه یک حوزه کاملاً مستقل است، در مواقع گوناگونی به کمک علوم دیگر نیز می‌شتابد، این حوزه به صورت اختصاصی اثراتی ارایه می‌دهد که علاوه بر جنبه زیبایی شناختی، بسیاری از محسوسات اجتماعی را تحریک می‌کند.

وی درخصوص استقلال عکس و عکاسی در میان هنرهای تجسمی افزود: آنچه حایز اهمیت است پایه‌های مشترک و یکدستی است که در تمام عرصه‌های تصویری هنرهای تجسمی وجود دارد.

در بخش بصری و تصویری هنرهای تجسمی، از بحث‌های مشترک و قواعد یکسانی (از لحاظ کمپوزیسیون اسلوب رسم و...) استفاده می‌شود.

وی افزود: هنرها از یکدیگر تاثیر می‌پذیرند. هنر عکاسی هم پویا است یعنی هنری است که تاثیر می گیرد و تاثیر می‌گذارد اما این موضوع نافی استقلال این حوزه به عنوان یک هنر نیست.

ناگهی ویژگی یک عکس تاثیرگذار را در داشتن نگاه موشکافانه و دانش عکاس دانست و گفت: یک عکاس در وهله اول باید حوزه‌اش و ویژگی‌هایی که با آن موضوع ارتباط می‌یابد را بشناسد، سپس بتواند نگاه موشکافانه‌اش را به آن حوزه معطوف کند البته تسلط دانش تئوریک و علمی و اسلوب مناسب کار وی را یکپارچه می‌کند.

همه این ویژگی‌ها در کنار هم منوط به عکس تاثیرگذار می‌شود.

این عکاس جوان حرفه‌ای بودن عکاس را در برقراری تعاملات کامل با جامعه دانست و افزود: در هر جامعه‌ای فیلتر و سانسور وجود دارد.

اگر عکاس به عنوان یک هنرمند خصوصیات جامعه را بشناسد و کار خود را درست انجام دهد، هیچگاه دچار فیلترینگ‌ها نمی‌شود، ضمن اینکه یک هنرمند بالغ و کامل هیچ وقت خودش دست به خودسانسوری نمی‌زند اگر مانعی هم وجود دارد، عکاس باید هوشمندانه و با نگریستن از دریچه‌ای دیگر اثرش را ارایه دهد.

باید توجه داشت حرفه‌ای بودن عکاس در تعداد کثیر نمایشگاه‌هایش نیست بلکه در تعاملاتی است، که به سبب نوع نگاه عکاسانه‌اش با مخاطب بر قرار کرده است.

ناگهی داشتن اشراف کامل بر روی مقولات فنی و تکنیکی آشنایی با تکنیک و فن به روز شده و دانستن کامل روابط اجتماعی شناخت و آگاهی صحیح و مطالعه و دیدن سازمان یافته را عوامل موثر بر روند عکاسی دانست.

وی افزود: عکاسان حرفه‌ای که به شکل مستمر و جدی برای بیان حرفشان حرکت می‌کنند و با عکس‌هایشان حرف می‌زند و نه آنکه به رزق و روزی بپردازند در ایران زیاد داریم.

اگر عکاسان جوان که آکادمیک تحصیل می‌کنند، باید بدانند تنها دانشگاه به عنوان یک سیستم خروجی ملاک نیست،این عکاسان باید بتوانند کار کنند و اثر خود را ارایه دهند و دیده بشوند. آنهایی که امروز حرفه‌ای محسوب می‌شوند تنها بسیار تلاش نموده‌اند و این رمز موفقیت است. کار و کار و کار!

منبع : آتی بان

http://vista.ir/?view=article&id=278609

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مرتضی لطفی

مرتضی لطفی، متولد ۱۳۴۱ مشهد است و دانش آموخته رشته عکاسی دانشکده هنرهای زیبای تهران. داوری جشنواره های مختلف عکس را برعهده داشته و سالهاست در دانشکده های مختلف هم، به تدریس رشته عکاسی می پردازد.

با او درباره اتفاقهایی که در عرصه عکاسی این روزگار رخ می دهد و بخصوص درباره تأثیر گذاری جریان عکاسی دیجیتال بر عکاسی امروز به گفتگو نشستیم.

ـ عکاسی و ابزار آن یعنی دوربین عکاسی، همچون هر ابزار هنری دیگر، وسیله و ابزاری است در دست عکاس، که هر لحظه اراده کند، می تواند تصویرگر چیزی باشد که انتخاب کرده.

▪ و به عنوان کسی که از زاویه دید هنری به «عکس» و «عکاسی» نگاه می کند، چه تعریفی برای آن دارید؟

ـ طبیعتا آنچه را یک عکاس می بیند و به آن یک شکل هنری می دهد، از ویژگیهایی برخوردار است. نگاه عکاس به عنوان یک هنرمند، در یک اثر عکاسی، یک اتفاق نو و تازه بوده و همین نو بودن است که از یک عکس، یک اثر هنری می سازد .

▪ و آن چیز که باعث تفاوت میان یک عکس صنعتی و یک عکس هنری می شود ... ؟

ـ عمل فیزیکی ثبت یک تصویر، یک کار فنی است. حتی عکاسی هم که سرگرم خلق یک اثر هنری است، در بخشی از کارش، عمل فیزیکی ثبت تصویر را انجام می دهد، اما آنچه یک عکس را به یک اثر هنری نزدیک می کند، نگاه انسانی عکاس نسبت به سوژه است. همان چیزی که محتوای عکس را تشکیل می دهد و همین محتواست که می تواند هنری باشد و هنر تلقی شود .

▪ پس آیا می توان مرزی را بین یک عکس به عنوان یک اثر هنری و یک عکس به عنوان یک اثر صنعتی مشخص نمود؟

ـ به نظر من نمی توان مرز مشخصی میان عکاسی هنری و عکاسی صنعتی قائل شد، اما ویژگی هایی مثل خلاقیت، زیبایی و نو بودن (که از ملزومات یک اثر هنری است) می تواند یک عکس (حتی یک عکس صنعتی) را به طور نسبی، به یک اثر هنری نزدیک کند، اگر چه این مرز در جامعه ما هنوز شکل نگرفته و به عنوان مثال یک عکس مستند / اجتماعی (که الزاما یک عکس هنری شمرده نمی شود)، در جامعه ما به عنوان یک «عکس هنری» شناخته می شود !این در حالی است که ما هر اثری که دارای بیان باشد را، هنر نمی دانیم .

▪ پس با این تعریف، از دید شما، شاخصه های یک عکس هنری چیست ؟

ـ ترکیب بندی عکس، اولین نشانه ساختاری قابل رویت هنری بودن عکس است. از لحاظ محتوا هم، موضوع و حسی که عکس به خواننده منتقل می نماید، آن را به هنر نزدیک می کند. به اعتقاد من، وقتی به عنوان یک عکاس به محیط اطرافمان می نگریم، چیزی، نوری، حسی، حرکتی ما را جذب خود می کند و تلاقی این عناصر و زمان و مکان و اشیایی که در محیط وجود دارند، مفهومی را در ذهن عکاس می سازد که انگیزه بالا آوردن دوربین و ثبت آن لحظه می شود. چنانچه عکاس بتواند این تلاقی عناصر را ببیند و چیزی را هم از دنیای ذهنی خودش به آن اضافه کند، آن وقت این عکس، تا حدود بسیاری دارای ویژگی های یک اثر هنری خواهد بود. البته شاخصه های یک عکس هنری را با تعاریف مختلفی می توان ارائه کرد. بنا به تعریف عامه مردم، عکسی که دارای پیام است و بیننده را به اندیشیدن وادار می کند، یک عکس هنری است، اما از دید کارشناسان و منتقدان عرصه عکاسی، نو بودن نگاه عکاس، مهمترین شاخصه هنری بودن یک عکس است. یک عکس هنری باید بتواند با اثر ثبت شده قبل از خودش، فاصله محتوایی داشته باشد، اما زیبایی و حسی که از یک عکس به مخاطب منتقل می شود، شاخصه اصلی و البته مهمترین عامل هنری بودن یک عکس است .

▪ معمولاً چه عامل یا عواملی، یک عکاس را به عکاسی از یک سوژه وادار می کند ؟

ـ گاهی عکاس با قصد قبلی به سراغ سوژه می رود، و به الطبع در این حالت تمام تلاش عکاس این خواهد بود که کادر بندی و فضا سازی خوبی در عکس ایجاد کند و یا زوایای مختلفی را بررسی کند تا بهترین زاویه برای ثبت سوژه اش را بیابد. گاهی هم این تلاش تا آنجا پیش می رود که عکاس، موضوع را فراموش می کند و به دنبال ساختن یک اثر هنری مستقل می رود. عکاسان فرم گرا و ساختارگرا معمولا این گونه عمل می کنند، یعنی موضوع و سوژه عکاسی را، به نفع ساختن ترکیب بندی هایی که در ذهن آنها به عنوان هنر شکل گرفته است فراموش می کنند. به نظر من باید از این مساله فاصله گرفت. هنر، عنوان دیکته شده و مشخصی نیست که ما بتوانیم آن را بگردیم و پیدایش کنیم. گاهی عکاس، بی هیچ قصدی به اطرافش نگاه می کند و تلاقی عناصری از زمان و مکان، مفهومی را در ذهن او می سازد که انگیزه عکس گرفتن او می شود. چنانچه یک عکاس بتواند این تلاقی را ببیند و ذهنیات خودش را به عنوان هنرمند به عکس اضافه کند، عکسی با ویژگی های هنری آفریده است .

▪ یکی از ویژگی هایی که هنر عکاسی را از بقیه هنرها متمایز می کند، سرعت خلق این هنر است. یک عکاس چگونه می تواند در یک لحظه کوتاه، یک اثر هنری خلق کند؟

ـ تجربه و تمرین بر سرعت عمل عکاس مؤثر است، اما چیزی که در عکاسی شیرین و جذاب به نظر می رسد این است که عکاسی در کسری از ثانیه اتفاق می افتد و عکاس، لحظه ای را برای فشردن دکمه شاتر انتخاب می کند و در این لحظه کوتاه، تصویری از اتفاقی که به سرعت رخ داده، برای همیشه ثبت می شود.

▪ پیشرفتهای تکنولوژیک و رواج دوربینهای عکاسی دیجیتال، چه تأثیری بر وضعیت عکاسی امروزه گذاشته است؟

ـ رواج دوربینهای دیجیتال، بخصوص در بین مردم عادی، تأثیرهای بسیاری بر روند پیشرفت عکاسی گذاشته که البته وجوه مثبت این اتفاق، بر وجوه منفی آن می چربد. شاید بتوان مهمترین ویژگی خوب این اتفاق را آن دانست که با رواج دوربینهای دیجیتال، هنر عکاسی، هنری عمومی و مردمی شد. با استفاده از دوربینهای دیجیتال، تعداد بیشتری از مردم عادی، این فرصت را پیدا می کنند تا اتفاقهای پیرامونشان را ببینند و آنها را ثبت کنند. این مسأله زمانی اهمیت بیشتری می یابد که بدانیم از ابتدای پیدایش عکاسی، این هنر چون هنری تخصصی بوده، فقط در اختیار افراد خاصی قرار داشته و به همین دلیل هم، از دوران اولیه پیدایش هنر عکاسی، اسناد زیادی در دسترس نیست، اما در حال حاضر و با رواج دوربینهای دیجیتال و گسترش دامنه عکاسی، هیچ اتفاقی و در هیچ برهه ای از زمان از دست نمی رود، چون یکی از وظایف مهم عکاسی، ثبت تصاویر دوران خودش است و هر چه این هنر رواج بیشتری داشته باشد، در نتیجه تصاویر بیشتری از زمان خودش را هم ثبت خواهد کرد. دستاورد دیگر هنر عکاسی دیجیتال آن است که عکاسان حرفه ای را از قید و بند کارهای فنی و تخصصی عکس رها می کند و آنها بیشتر می توانند به محتوای عکس توجه کنند. بنابراین به نظر من دوربینهای دیجیتال، عکاسان معاصر را به هنر نزدیک کرده است.

▪ اما به همان اندازه هم ممکن است کارکرد منفی پیدا کند!

ـ بله، طبیعتا ممکن است رواج بسیار این نوع عکاسی و مشاهده زیاد عکس، به عادتی تبدیل شود که حساسیت مخاطبان نسبت به دیدن و دقت در عکسها را از بین ببرد. آدمهایی که زیاد عکس می بینند، در دراز مدت، نسبت به عکس بی تفاوت می شوند و از کنار عکسها، بی تعمق می گذرند.

▪ یعنی به نظر شما، رواج دوربینهای دیجیتال، تأثیر بصری عکس را در ذهن مخاطبان از بین می برد؟

ـ بله، اما این موضوع وجه مثبتی هم دارد و آن این است که انتظار مخاطب از عکاسی را بالا می برد. مخاطب در این موقعیت، بیشتر به دنبال دیدن عکسهای نوتری است تا انتظارش را برآورده کند.

▪ آقای لطفی!تأثیر اینترنت بر دیدگاه های بصری عکاسان را چگونه می بینید و این وسیله، تا چه حد، بر نگاه بومی عکاسان تاثیرگذار بوده؟

ـ عکاسی، فناوری ای است که از غرب آمده و متعلق به ایران نیست، اما از ابتدای ورود عکاسی به ایران، عکسهایی در تاریخ عکاسی ما وجود دارند که کاملاً ایرانی اند و فرهنگ ایرانی را منتقل می کنند و این نشان دهنده آن است که دیدگاه عکاسان ایرانی در آن زمان، کاملاً با دیدگاه

عکاسان غربی همان زمان متفاوت بوده است. این اتفاق در عکاسی معاصر هم باید رخ دهد و به هر حال، اینترنت می تواند باعث نزدیک شدن نگاه ها و دیدگاه ها شود. البته شاید باعث ایجاد الگوهای منفی هم در ذهن عکاسان باشد، اما این مسأله باعث نمی شود عکاسان صاحب سبک و اندیشه، نتوانند اندیشه هایشان را بر محمل فناوری سوار کرده و از آن به عنوان یک ظرف فرهنگی مناسب استفاده کنند.

▪ و چگونه می شود این ابزار و فناوری را از آن خود کرد؟

ـ با اندیشه!اندیشه در یک اثر هنری بسیار مهم است. کسی که عکاسی می کند یک انسان است و این انسان دارای اندیشه است. اگر این اندیشه، پشتوانه ای با هویت بومی و ایرانی داشته باشد، می تواند تأثیر خودش را بر آثار عکاسی هم نشان دهد. عکاسی که با فرهنگ خودش بیگانه است و مطالعه، آگاهی و بینش لازم را ندارد، حتی اگر به موضوعات بومی هم نگاه کند، نمی تواند برداشتهای بومی داشته باشد. پس همه اینها به شخصیت عکاس برمی گردد. هنر، یکی از مشتقات فرهنگ است و چنانچه فرهنگ توسعه پیدا کند، هنرمندانی را پرورش خواهد داد که تحت تأثیر فرهنگ خودی خواهند بود. البته این فقط مشکل عکاسان نیست، بلکه همه جامعه فرهنگی در معرض این هجوم هستند و اگر فرهنگ، قدرت آن را داشته باشد که بر فناوری غلبه کند و مغلوب آن نشود، خواهد توانست در عرصه های مختلف هنر، از جمله عکاسی، فضای خوبی را برای هنرمندان فراهم کند. آنچه مسلم است اینکه مشتاقان عکاسی زیادی وجود دارند که با هویت مورد انتظار بحث ما، فاصله دارند، اما باید به این قشر امیدوار بود. به نظر من باید منتظر بود و تأثیر دنیای دیجیتال را دید. بسیاری از عکاسان بسیار نومیدانه به عکاسی امروز می نگرند و عکاسی را از دست رفته می بینند، در حالی که همیشه با ورود فناوری به یک عرصه، موجی به راه می افتد که این موج طبیعی است و باید آن را از سر گذراند.

▪ یعنی معتقدید بعد از ورود فناوری دیجیتال به عرصه عکاسی، نگرش تازه ای در این هنر شکل گرفته است؟

ـ حداقل من انتظار دارم در آینده، عکاسان صاحب اندیشه بر عکاسان صاحب فناوری پیشی بگیرند.

▪ و تصور می کنید برگزاری نمایشگاه های عکاسی، دوسالانه های عکس و مسابقات عکاسی، چه تأثیری بر سیر حرکت این هنر بگذارد؟

ـ نمایشگاه ها، دوسالانه ها و مسابقات عکاسی، باید مثل ذات هنر، خلاقیت داشته باشند و به دنبال شیوه هایی که حرکت نویی را ایجاد کند، اما متأسفانه، جشنواره ها و مسابقات عکس بسیاری در کشور ما برگزار می شود که همه دارای موضوعاتی مشابه اند، در حالی که لزومی ندارد چهار نهاد، چهار مسابقه عکاسی با یک موضوع برگزار کنند!این اتفاق باعث می شود عکاس ما، به سمت عکاسی از برخی موضوعات خاص کشیده شود. متاسفانه بیشتر عکاسان، خط مشی کاری شان را از جشنواره ها می گیرند و کمتر دیده شده که یک عکاس، برای خودش پروژه تعریف کند و با توجه به آن هدف تعریف شده برای خودش عکاسی کند. از طرف دیگر، ما هنوز یک بایگانی و آرشیو حرفه ای از عکسهای گرفته شده در طی این سالها نداریم. سی سال است جشنواره عکس برگزار می کنیم و بعضاً عکسهای خوبی هم در این جشنواره ها به نمایش در آمده اند، اما این عکسها در جایی ثبت نشده و فراموش شده اند.

▪ و حرف آخر ...

ـ به نظر من، هنر، بخشی از عکاسی است. عکاسی می تواند هنر باشد، می تواند هنر نباشد. خیلی هم مهم نیست که حتماً اصرار داشته باشیم یک عکس، یک اثر هنری باشد. عکاسی می تواند خود عکاسی باشد! عکاس می تواند لحظه های ناب را در مکانهای فیزیکی ناب ثبت کند و اتفاق جادویی که در این میان می افتد آن است که عکس، تکه ای از زمان و تکه ای از مکان را به آینده می برد و در برخوردی که در زمانهای بعد با آن خواهد شد، واقعیت تازه ای شکل می گیرد و زیبایی های آن دیده می شود. اتفاقی که در حوزه عکاسی باید رخ دهد آن است که در این هجوم بی پایان عکسهای مختلف، با بهره گیری از یک جریان نقد قدرتمند، مطلوب و نامطلوب از یکدیگر جدا شوند .

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=319837

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مری الن مارك

مری الن مارك با کتاب ها، نمایشگاه ها و عکس های متعددی که در مجلات مختلف منتشر کرده، چهره ای شناخته شده در عالم عکاسی است. این بانوی عکاس علاوه بر همکاری با «نیویورکر» مقالات تصویری و پرتره های زیادی را در «لایف» نیویورك تایمز رولینگ استون و وانیتی فیر به چاپ رسانده است.

حدود سه دهه است که او با سفرهای گسترده خود، بازتاب دقیق و با کیفیتی از مسائل مربوط به بشر را در نقاط و موقعیت های مختلف، ارائه و انتشار می دهد.امروزه وی در میان موثرترین و بزرگ ترین عکاسان معاصر برای خود جایگاه ویژه ای دارد. عکس های او از جهان ما و از فرهنگ های مختلف تبدیل به شاخص هایی در زمینه عکاسی مستند شده اند.

روایت تصویری او از «مادر ترزا»، سیرك های هندی و فاحشه خانه های بمبئی، محصول و نتیجه سالیان متمادی حضور و تلاش او در هندوستان است.

یکی از مقالات تصویری او از کودکان فراری «سیاتل» مبنای ساخت فیلم استریت وایز شد که توسط همسرش مارتین بل کارگردانی و نامزد دریافت جایزه اسکار شد.در همین اواخر مرکز بین المللی عکاسی، جایزه Cornell Capa را به وی اهدا کرد. مری الن همچنین جوایز متعدد دیگری را دریافت کرده که از آن میان می توان به این عناوین اشاره کرد:

بورس بنیاد ارنا و ویکتور هاسلبلاد، بورس مطالعاتی والتر آننبرگ به خاطر کتاب و پروژه نمایشگاهش درباره آمریکا، کمك هزینه تحصیلی جان سیمون گوگنهایم جایزه «ماتریس» به عنوان بانوی برجسته در زمینه عکاسی، جایزه دکتر Erich Salomon به عنوان شخص برتر در زمینه «عکاسی مطبوعاتی» سه فرصت مطالعاتی از سوی موسسه ملی کمك به هنر، جایزه عکاس سال از دوستان عکاسی، ورلد پرس فتو، دو جایزه رابرت کندی و جایزه هنر خلاق در زمینه عکاسی از دانشگاه برندیس.

درجه دکترای افتخاری هنرهای زیبا از سوی دانشگاه پنسیلوانیا و دانشگاه هنر نیز به او اعطا شده است. مری الن مارك تاکنون ۱۴ کتاب از جمله پاسپورت، سلول ۸۱، جاده فالکلند، ماموریت خیرخواهانه، مادر ترزا در کلکته، مری الن مارك: ۲۵ سال، سیرك های هندی، پرتره ها، فریادی برای کمك، مری الن مارك ۵۵ ساله و دوقلوها (سال ۲۰۰۳ میلادی) منتشر کرده و نمایشگاه هایی نیز از عکس های منتشره در کتاب های او در کشورهای مختلف برپا شده است.در رای گیری اخیر خوانندگان مجله آمریکن فتو او به عنوان «بزرگ ترین بانوی عکاس» بیشترین آرا را به دست آورد.

در میان فعالیت های هنری او همکاری در تهیه فیلم سینمایی ۱۹۹۲) American heart) به کارگردانی همسرش مارتین بل نیز به چشم می خورد. آخرین پروژه مری الن، «دوقلوها» سال گذشته به صورت نمایشگاه برپا و کتابش چاپ شد. در این پروژه تعداد زیادی دوقلو، در برابر دوربین او قرار گرفتند و پرتره های ۲۴ *۲۰ پولاروید او توسط Aperture به صورت کتاب در سپتامبر سال ۲۰۰۳ منتشر شد. نمایشگاهی نیز از این پرتره ها در اکتبر ۲۰۰۳ برپا شد.

وی در حال حاضر سرگرم کار بر روی پروژه عظیمی است که نگاه به گذشته و مرور عکس های قدیمی او را در برمی گیرد که به صورت کتابی توسط انتشارات Phaidon به چاپ خواهد رسید.مری الن در کنار چاپ کتاب و عکاسی مطبوعاتی به عکاسی تبلیغاتی نیز می پردازد و در میان مشتریان عکس های تبلیغاتی او شرکت هایی همچون: نیسان، هاسلبلاد، لی وایز و ... به چشم می خورد.

نزدیك شدن او به سوژه هایی که اغلب زندگی مردم حاشیه اجتماع را نشان می دهد و موضوع هایی همچون تن فروشان بمبئی تا کودکان خیابانی سیاتل و کابوی های تگزاس را در برمی گیرد، موجب آفرینش مجموعه تصاویر مستند و ارزشمندی از زندگی و اجتماع دور و بر آدم های مختلف و فرهنگ های متفاوت توسط وی شده است.او در سال ۱۹۶۵ و در آغاز فعالیت خود به عنوان یك عکاس، تصمیم جدی و بلندپروازانه ای گرفت: سفر به کشورهای دور و ناآشنا در آمریکا و کاوش در زندگی مردمان مختلف و تلاش برای به تصویر کشیدن و درك چگونگی زندگی در این جوامع.

موفقیت جهانی او در این راه مرهون جسارت و اتکای او به خود و همچنین قدرت وی در برقراری ارتباط سریع و عمیق با سوژه هایش است.

مارك برای دستیابی به اهدافش انسان هایی را انتخاب کرد که نه تنها در حاشیه جوامع اصلی، که در حاشیه جوامع ابتدایی و بدوی خویش نیز قرار داشتند و به همین دلیل است که بخش عمده ای از عکس های او را تصاویر تاثیرگذاری از بیماران روانی، تن فروشان، کودکان فراری و بی خانمان هایی از جوامع و فرهنگ های مختلف تشکیل می دهند.

حدود ۴۰ سال پیش هدف مارك ساده و روشن بود: «می خواستم از آغاز سفر کنم، در کودکی به هواپیماها می اندیشیدم و درباره آنها خیالپردازی می کردم، پیش از آن که در یکی از آنها پرواز را تجربه کنم. زمانی که عکاسی را آغاز کردم تکلیفم با خودم روشن بود و واقعاً به دنبال شناخت فرهنگ های مختلف نه تنها در کشورهای دیگر که در سرزمین خودم بودم و عکاسی را راهی برای رسیدن به این هدف می دانستم، می خواستم یك بیننده کنجکاو باشم.»

مسیر زندگی حرفه ای مارك با چنین اندیشه و هدفی آغاز شد. پس از دریافت مدرك کارشناسی ارشد در دانشکده ارتباطات دانشگاه پنسیلوانیا، برنده بورس تحصیلی «فول برایت» (برنامه تبادل استاد و دانشجو میان دانشگاه های آمریکا و کشورهای دیگر به هزینه دولت آمریکا) برای عکاسی در ترکیه شد و سال های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷ را به عکاسی در آنجا و کشورهای دیگر شامل یونان، ایتالیا، آلمان، اسپانیا و انگلیس گذراند.پس از بازگشت به آمریکا، مارك به نیویورك رفت و به عکاسی از پارك مرکزی، میدان تایم و رویدادهای خبری در گوشه و کنار شهر پرداخت.

مارك چند سال بر روی پروژه های عکاسی از فرهنگ مردان زن نما و زنان مرد نما، تظاهرات موافقان و مخالفان جنگ، جنبش زنان، کمدین های مقلد و دلالان ازدواج در خیابان چهل و دوم، وقت گذاشت و کار کرد.

نکته برجسته و مشترك اکثر کارهای او پرداختن به حواشی دور از جریان اصلی اجتماع است: «فقط مردم حاشیه اجتماع برای من مهم هستند. من حس نزدیکی و قرابت زیادی با مردمی که جایگاه برجسته ای در اجتماع نداشته اند، دارم، آنچه که من بیش از هر چیزی به دنبال نشان دادن آن هستم، زندگی و موجودیت این مردمان است.»در همین دوران مارك پا به عرصه جدید و متفاوت کاری سرشار از پول و موقعیت گذاشت: عکاسی در تعدادی از فیلم های هالیوود.

مارك به سرعت متوجه شد تهیه پرتره و گزارش های تصویری در آنجا، بسیار به سبك و شیوه عکاسی او نزدیك است و از طرفی صورت حساب ها هم به خوبی پرداخت می شوند!

پس از همکاری در فیلم «رستوران آلیس» به کارگردانی آرتور پن، مجله «Look» به او ماموریتی برای عکاسی از فیلم «Satyricon» فدریکو فلینی

در رم محول کرد و این سرآغاز انجام پروژه ها و ماموریت های دیگری با مجله «لایف» و مجلات دیگر شد.

نقطه عطف عکاسی سینمایی او در سال ۱۹۷۳ و هنگامی که با میلوش فورمن در فیلم «Taking Off» همکاری می کرد رقم خورد.

مارك از فورمن تقاضا کرد تا در فیلم بعدی او «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» که در بیمارستان روانی اورگان فیلمبرداری می شد نیز همکاری کند، این فیلم بودجه ای برای استخدام یك عکاس نداشت و مارك فقط در ازای دریافت هزینه هایش به عکاسی از این فیلم پرداخت:«همیشه دلم می خواست از یك بیمارستان روانی عکاسی کنم. سلامت و بیماری های روانی همیشه برایم مهم و جالب توجه بوده است.»

مارك در خلال عکاسی فیلم توانست با ماموران و مدیران آسایشگاه روانی ای که به شدت محافظت می شد طرح دوستی بریزد و با نفوذ به سلول ها و اتاق هایی که بیماران روانی در آنها نگهداری می شدند، عکس های منحصربه فردی از اجتماع بیماران روانی تهیه کند که بعدها در کتاب «سلول ۸۱» به چاپ رسیدند.سلول ۸۱ محلی مرموز برای نگهداری زنان روانی بود که تحت محافظت ویژه قرار داشت، با این حال مارك مدت یك ماه در این محل ماند و با زنان روانی ساکن آن زندگی کرد و قدرت شگفت انگیز خود را در نزدیکی به سوژه نشان داد.فعالیت فتوژورنالیستی او در همین دوران و با همکاری با مجلاتی مانند مچ (پاریس) نیویورکر و لایف شکل گرفت اما کارهای عمیق و غیراحساسی او چندان در مجلات منتشر نشدند و سراغ آنها را باید بیشتر در نمایشگاه ها و کتاب های او گرفت.

این بانوی عکاس ۶۴ ساله بیش از ۳۰ سال به عنوان عکاس و فتوژورنالیست به سراسر جهان سفر کرده و پس از آنکه مدتی به عضویت آژانس عکس «مگنوم» درآمد، در سال ۱۹۸۱ شرکت خودش را به ثبت رساند و تاسیس کرد.شهرت او به طور عمده به خاطر مجموعه عکس هایش از هندوستان، به ویژه پروژه «مادر ترزا» و تن فروشان بمبئی است. ورود او به اجتماع تن فروشان بمبئی و عکاسی از آنها ده سال طول کشید.

مارك در حال حاضر علاوه بر تدریس عکاسی در کارگاه های مختلف، چندین سخنرانی نیز در هر سال و در مراکز مختلف دارد.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=250875

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مریم زندی

هرچند خیلی‌ها او را با همان مجموعه چندجلدی چهره‌هایش می‌شناسند، که نوعی تاریخ بصری هنر ایران به حساب می‌آید; اما نامش چیزهای زیادی را تداعی کند عکاسی پرتره، کتاب چهره‌ها، تلفیق عکاسی و نقاشی (عکاشی)، تقویم‌های زیبای نوروزی، زنان، گل و ... مریم زندی در سال ۱۳۲۶ در گرگان بدنیا آمد. او فارغ التحصیل حقوق و علوم سیاسی از دانشگاه تهران است و در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۲به عنوان عکاس صدا و سیما مشغول به کار بوده است. او ده‌ها نمایشگاه فردی در ایران و خارج از

کشور داشته است و کتاب‌های چهره‌هایش از مشهورترین و نفیس‌ترین کتاب‌های عکس با موضوع پرتره است.

▪ درباره شکل‌گیری انجمن ملی عکاسی ایران صحبت کنید و اینکه در حال حاضر در چه مرحله ای از تشکیل است.

ـ همانطور که می‌دانید یازده اسفند سال ۸۴ بزرگ‌ترین گرد همایی عکاسان، که تا به حال اتفاق افتاده است، در فرهنگسرای نیاوران برپا شد. حدود ۴۰۰ عکاس ایرانی از تهران و شهرستان‌ها، به همت و تلاش یک ساله یک گروه کاری، در این گردهمایی شرکت کردند. این گروه آمدند تا هیئت موسس «انجمن ملی عکاسی ایران» را انتخاب کنند. البته هیئت موسس هیچوقت انتخابی نیست; اما درباره این انجمن، به خاطر رعایت بیشتر دموکراسی، هیئت موسس را هم خود عکاسان، با رای گیری، انتخاب کردند. ۱۳ نفر انتخاب شدند که من یکی از آنها بودم.

حدود یک سال و نیم جلسات مرتبی داشتیم. اساسنامه انجمن نوشته و به وزارت کشور داده شد. به دلایل مختلف فکر کردیم که انجمن زیر پوشش وزارت کشور باشد بهتر است. البته اصولا انجمن‌ها را فقط وزارت کشور می‌تواند تاسیس کند. در حال حاضر منتظر مجوز هستیم. وزارت کشور گفته است می‌توانید عضوگیری اولیه را انجام دهید. اما فکرکردیم بهتر است ابتدا مجوز را بگیریم و بعد عضوگیری را انجام دهیم.

▪ چه مدتی است در انتظار مجوز هستید؟

ـ معمولا صدور مجوز طول می‌کشد، ما هم نزدیک به یک سال است که درخواست داده‌ایم و آخرین خبر این بوده که اساسنامه انجمن در کمیسیون رسیدگی شده و کلیات آن مورد قبول قرار گرفته است. در حال حاضر تنها درباره اسم انجمن مشغول مذاکره هستیم.

▪ یعنی انجمن هنوز شکل رسمی پیدا نکرده است؟

ـ نه. اما طبق اساسنامه تا زمانی که مجمع عمومی تشکیل شود و هیئت مدیره انتخاب شوند، تمام وظایف هیئت مدیره بر عهده هیئت موسس انجمن است. ما موجودیت انجمن عکاسی را به جامعه عکاسان اعلام کرده‌ایم و همه می‌دانند انجمن در حال تشکیل است.

این انجمن ۳۵ سال است که قرار است تشکیل شود. به دلایل مختلف این اتفاق تا امروز نیفتاده است. الان هم مشکلات و مسائل زیادی بر سر راه است. مثلا با توجه به اینکه عکاسی، ژانرهای مختلفی دارد، جمع کردن همه این گونه‌ها زیر یک چتر کار مشکلی است. چون نوع کار، مسئولیت و حقوق کسی که عکاسی تبلیغاتی می‌کند، با کسی که مثلا عکاسی خبری می‌کند متفاوت است.

ما برای اینکه بتوانیم یک انجمن ملی و فراگیر داشته باشیم، که قوی عمل کند و بتواند کارهای حمایتی و صنفی عکاسان را هم انجام دهد، تلاش کرده‌ایم. عکاسان امنیت شغلی و بیمه ندارند. از نظر حق مولف دچار مشکل هستند. درست است که هر کسی سعی دارد به تنهایی قدم‌هایی بردارد و کوشش‌هایی انجام دهد، اما اگر این مسائل در قالب یک انجمن و ساختار حقوقی منسجم باشد و عکاسان به صورت یک واحد صنفی متحد باشند، خیلی راحت تر و بهتر می‌توانند به اهدافشان برسند.

همانطور که بعضی از انجمن‌ها، مثل انجمن طراحان گرافیک بعد از چند سال که از شروع فعالیتشان می‌گذرد، قرار است بیمه شوند و یک سری از مسائل صنفی شان در حال حل شدن است. فکر می‌کنم «انجمن ملی عکاسی ایران» هم باید پا بگیرد و همه برای راه افتادنش باید کمک کنند. با تشکیل این انجمن، لااقل بعد از چند سال، نسل‌های بعدی عکاسان ما می‌توانند از منافعش استفاده کنند.

اما دوست دارم اینجا نکته‌ای را بگویم و بر آن تاکید کنم; متاسفانه ما عادت داریم که قبل از آنکه وظایفمان را نسبت به یک انجمن انجام داده باشیم و کمکی کرده باشیم، بگوییم این انجمن برای ما چه می‌خواهد بکند؟ چه کاری تا به حال انجام داده است؟ آیا به ما کار می‌دهد؟ موبایل می‌دهد؟ و .. یعنی فقط از آن انتظار داریم. می‌خواهم تاکید کنم که از این انجمن تا چند سال آینده نباید هیچ انتظاری داشت. همه باید برایش سعی کنند. هر کس تلاش بیشتری کند مطمئنا نتیجه کارش را می‌بیند. اصلا اساسنامه انجمن هم طوری تنظیم شده است که هر عضوی در انجمن به نسبت تلاشش از امکانات آن، سهم می‌برد.

▪ با توجه به اینکه انجمن هنوز شکل رسمی پیدا نکرده است آیا برایتان امکان دارد که با عنوان «انجمن» در بینال شرکت کنید؟

ـ خیر! هیئت موسس فعلا چنین درخواست و آمادگی را ندارد. شاید به همین دلیل هم اصراری نداشتیم که بینال را انجمن برگزار کند; البته اگر

امکانات جور بود، انتظار داشتیم که بینال را انجمن برگزار کند.

▪ به هر حال در حال حاضر قرار است موزه، دوسالانه را برگزار کند و یک شورای سیاستگذاری در موزه وجود دارد که هشت نفر از اعضا این شورا، عضو هیئت موسس این انجمن هستند. البته با سرپرست محترم موزه هنرهای معاصر هم مذاکراتی شد و قرار شده امسال بینال با مشارکت و پشتیبانی انجمن برگزار شود.

ـ در حال حاضر بله. اما قاعدتا نباید اینطور باشد. اگر ما انجمن شکل گرفته‌ای داشتیم انتظارمان این بود که بینال را انجمن برگزار کند. چون ما هنوز امکانات لازم را نداریم خودمان هم در حال حاضر چنین درخواستی نداریم.

درست است که دبیر بینال گرافیک، از اعضاء هیئت مدیره انجمن طراحان گرافیک بود; اما برگزار کننده و سیاستگذار، مرکز هنرهای تجسمی بود. این مرکز اصرار دارد که خود، نظارت مستقیمی در برگزاری بینال‌ها داشته باشد. این اتفاق درباره همه بینال‌ها مانند نقاشی و کاریکاتور و ... افتاده است.

ایده آلش این است که خود انجمن‌ها برگزار کننده بینال باشند. اجازه بدهید انجمن ملی عکاسان تشکیل شود بعد راجع به آن صحبت کنیم. به هر حال باید مسئولیت عواقب هر کاری، چه خوب یا بد، مشخص باشد. باید معلوم باشد که چه کسی و چه ارگان و نهادی پاسخگو است. ما به عنوان هیئت موسس انجمن در عین اینکه امکانات چندانی نداریم اما از نظر ایده و فکری که باید برای برگزاری بینال وجود داشته باشد سهیم هستیم. اما چون عملا برگزاری دست ما نیست نمی‌توانیم بعضی کارها را انجام دهیم. در نهایت معلوم نیست چه کسی چه کار کرده است. در حالی که اگر یک ارگان خاص و واحد کار را به عهده بگیرد مشخص می‌شود که معایب مربوط به عملکرد کجاست و این خود در حل آنها کمک بزرگی است.

▪ دخالت انجمن در حال حاضر در بینالی که در پیش روست چه اندازه است.

ـ برای برگزاری بینال باید اهداف مشخص باشد. باید مشخص کنیم که آیا صرفا قصدمان این است که نتیجه دوسال عکاسی ایران را نشان بدهیم؟ یا اینکه می‌خواهیم در این بینال افق‌های تازه ای را باز کنیم و چیزی را آموزش بدهیم؟ اینها با هم فرق می‌کند. باید اهداف مشخص شوند. ما در این بخش، یعنی در بخش همفکری سعی می‌کنیم همراه شورای سیاستگذاری باشیم. ضمن اینکه دبیر بینال، آقای اسماعیل عباسی، از اعضای هیئت موسس انجمن هستند.

امیدواریم این بینال، مشکلات بینال‌های قبل را کمتر داشته باشد. باید یاد بگیریم جمعی کار کنیم، ایده آلیست نباشیم، با واقعیت‌ها جلو برویم و به اندازه تلاشی که می‌کنیم انتظار پاداش داشته باشیم.

▪ آیا شما در شورای سیاستگذاری حضور دارید؟

ـ از من دعوت شد. اما به دلیل مشغله زیاد کاری نپذیرفتم.

▪ برگردیم به بحث تشکیل انجمن. سئوالم این است که آنچه ضرورت تشکیل یک انجمن را برای عکاسان باعث شده است و آنچه این روزها مشکل اصلی جامعه عکاسی ماست، چیست؟

ـ مهمترین مسئله همان است که می‌گوییم یک دست صدا ندارد. وقتی ما در یک انجمن جمع شویم، تشکیلاتی داشته باشیم که مسائل عکاسی را بررسی کند و به اهداف عکاسی و عکاس‌ها فکر کند، خود به خود به مشکلات صنفی، مسائل کاری و اجتماعی و ... عکاسان می‌تواند رسیدگی کند، آنهم با امکاناتی بیشتر از امکانات فردی اشخاص.

▪ به عنوان مثال مسائلی مانند امنیت شغلی عکاسان، بیمه نبودن آنها و عدم حمایت از آنها را داریم. خیلی جاها، عکاسان خبری، خودشان برای عکاسی می‌روند; بی آنکه جلیقه ضد گلوله‌ای، کلاه ایمنی و یا بیمه‌ای داشته باشند. در واقع به عشق عکاسی می‌روند و اگر هم در جنگی کشته شوند، اصلا معلوم نیست تکلیف خانواده آنها چه می‌شود. چه کسی مسئول و پاسخگو است؟

ـ مشکل دیگر مسئله کپی رایت است. درست است که ما عضو قانون جهانی کپی رایت نیستیم، اما خودمان که می‌توانیم حقوق همدیگر را حفظ

کنیم. ضمن اینکه ما قانون حقوق مولفین و مصنفین مصوب سال ۴۳ را داریم. طبق این قانون اگر کسی عکس شما را بدون اجازه استفاده کند، تا سه سال زندان و جریمه مالی دارد; اما به دلیل اینکه ما خودمان اغلب نسبت به حقوقمان یا بی اطلاعیم یا بی‌توجه، دنبال این احقاق حق را نمی‌گیریم. خیلی‌هایی که عکس‌ها را بدون اجازه عکاس استفاده می‌کنند می‌گویند عکاس از این قانون اطلاع ندارد و یا این قانون ضمانت اجرا ندارد; حتی جریانات حقوقی هم هنوز نسبت به این قانون آنقدر اشراف ندارد که خیلی جدی باشد. این یکی از آن مسائل خیلی مهم است. در حال حاضر چند عکاس در دستگاه قضایی پرونده‌هایی به خاطر استفاده غیر مجازی که از عکس‌هایشان شده است، دارند.

خودم اقلا ده سال است که دارم درباره این مسئله هر کاری می‌کنم، از دعوا و کتک کاری! گرفته تا شکایت. هر کاری می‌کنیم که این مسئله جا بیافتد. البته خیلی هم موثر بوده است. لااقل کسانی که می‌دانند من این کار را کرده‌ام جرات نمی‌کنند عکس‌های مرا بردارند. اما این یک روند خیلی زمان گیر و یک روش نادرست است، که هر عکاسی به تنهائی بخواهد دنبال عکسش راه بیافتد و حقش را بگیرد، البته اگر بتواند. اگر یک انجمن وجود داشته باشد و کمیته حقوقی در این زمینه باشد، اولا: به قوانین کاملا وارد است، و ثانیا: کارش اصلا این است که دنبال این مسائل را بگیرد.

به تدریج باید این مسئله جا بیافتد که فردی که می‌خواهد از عکس‌های موجود عکاسان بدون اجازه آنها استفاده کند، بداند که اگر این کار را انجام دهد، جریمه سنگینی در انتظارش است. در نتیجه اینکار را نمی‌کند. یک انجمن امکانات خیلی زیادی می‌تواند داشته باشد نسبت به یک فرد. اما برای شکل گیری انجمن، عکاسان باید تلاش کنند و از یکسری تنگ نظری‌ها و مسائل اختلاف سلیقه‌ای دوری کنند. هر کس تلاش کند که این انجمن پا بگیرد. به هر حال حتما اختلاف سلیقه‌هایی هست. در همه جای دنیا هم بوده و در هر کاری هم هست. نباید جا بزنیم، عقب بنشینیم یا ناامید شویم یا از همان اول بگوییم انجمن چه کاری برای من می‌کند؟ اگر انجمنی قوی با اعضای زیادی داشته باشیم مطمئنا در طی زمان، بسیاری از مشکلات را برای عکاسان حل می‌کند.

▪ کمی هم درباره کتاب چهره‌هایتان صحبت کنیم. کتاب چهره‌هایی که مانده است و هنوز چاپ نشده، فکر می‌کنم کتاب موسیقی‌تان باشد؟

ـ البته یک کتاب معماران در دست دارم که جلد اول آن چاپ شده است; البته جلد دوم کتاب در حال شروع است. تازه می‌خواهم کار عکاسی اش را آغازکنم. اگرچه کتاب معماران هم چهره است اما یک کار سفارش بوده که من برای انجمن مفاخرمعماری انجام داده‌ام. یعنی برنامه ریزی و هزینه‌ها به وسیله این انجمن انجام شده است.

کتاب معماران یک دایرکتوری است. یعنی افراد پول داده و صفحه خریده‌اند تا عکس و مشخصاتشان را بگذارند. کتاب چهره‌های خودم این شکل را ندارد. من خودم کسانی را انتخاب کرده و از آنها عکاسی می‌کردم، با هزینه خودم و چاپ کتاب را هم خودم انجام داده‌ام.

▪ کتاب چهره‌های موسیقی‌تان در چه مرحله‌ای است؟

ـ امیدوارم این کتاب جلد پنجم کتاب چهره‌هایم باشد. البته اگر تمام شود. هنوز کار عکاسی‌اش را تمام نکرده‌ام. از حدود ۵۰ نفر عکاسی کرده‌ام اما به دلیل یک سری مشکلات، مثل ارتباط گرفتن با هنرمندان و پیداکردنشان، با توجه به اینکه اینها باید با سازهایشان به آتلیه من بیایند، کمی کار را سخت کرده است. ضمن اینکه این روزها من کارم زیاد است. کارهای دیگر عکاسی در دست دارم که در حال انجام آنها هستم. کار چهره‌ها وقت گیر بود و کند پیش می‌رفت; برای همین روی اعصابم تاثیر می‌گذاشت; تصمیم گرفتم برای مدتی آن را تعطیل کنم و به کارهای دیگرم برسم، تا اینکه یک روز دوباره برگردم سر آن کار.

▪ وجود چه چهره‌ها و شخصیت‌هایی را در کتاب‌هایتان خالی می‌بینید؟ کسانی که خیلی دوست داشتید از آنها عکاسی می‌کردید، اما به هر دلیلی نتوانستید.

ـ خیلی‌ها بودند که دلم می‌خواست از آنها عکس بگیرم. یکی از آنها سهراب سپهری بود که نتوانستم. از حسن هنرمندی هم همیشه دلم می‌خواست عکس بگیرم. مائده‌های زمینی را که در ۱۵ سالگی خوانده بودم و بسیار دوست داشتم، حسن هنرمندی ترجمه کرده بود. همیشه دوست داشتم حسن هنرمندی را از نزدیک بشناسم. بعدها که عکاس شدم و کار عکاسی چهره‌ها را آغاز کردم هم، دلم می‌خواست عکسی از

او در مجموعه ام داشته باشم که نشد. به هر حال جای عده زیادی خالی است.

▪ معیارهایتان برای انتخاب افراد چه بود. با توجه به اینکه گفتید در کتاب چهره‌های خودتان، برخلاف کتاب معماران، افرادی را که خودتان دوست داشتید انتخاب می‌کردید.

ـ عده‌ای از این شخصیت‌ها را خودم می‌شناختم و دوست داشتم از آنها عکس بگیرم. علاوه بر این، مشاوران و دوستانی هم داشتم که در حدی که فکر می‌کردم صاحب نظر هستند از آنها پرس و جو می‌کردم. از خود افرادی که از آنها عکاسی می‌کردم هم، می‌پرسیدم که در حوزه کاری خود چه کسی را پیشنهاد می‌کنند و برآیند تمام این پرس و جوها را در نظر می‌گرفتم، در نهایت تصمیم می‌گرفتم که چه کسانی را انتخاب کنم. یعنی افراد پیشکسوتی که کار کرده و تاثیر گذار بوده‌اند را با این جمع بندی‌ها انتخاب می‌کردم. در ضمن یک مسئله مهم هم این بوده که بتوانم این افراد را پیدا کنم. چون خیلی‌هایشان را نمی‌دانستم کجا هستند و دسترسی به آنها مشکل بود.

ضمن اینکه دلم نمی‌خواست جای جوان‌ها در کتاب خالی باشد، اما سراغ خیلی جوان‌ترها هم نمی‌رفتم. مگر جوان‌هایی که تثبیت شده تر به نظر می‌آمدند. اما در کل معیار چندان خاصی نداشتم.

▪ در شیوه عکاسی کردنتان از چهره، باید نوعی نگاه روانشناسانه به فردی که قرار است پرتره‌اش را عکاسی کنید، داشته باشید. این نگاه را بر چه اساسی و چگونه به دست می‌آوردید؟

ـ در نقد و نظرها و صحبت‌هایی که راجع به پرتره‌های من شده، برای آنها اصطلاح پرتره روانشناختی هم به کار رفته است. اما من از همان ابتدا که کار را آغاز کردم، به این اسامی فکر نمی‌کردم. فکر کردم که آرشیوی از اشخاص شناخته شده درست کنم که عکس‌هایش، این عکس‌های شش در چهار معمولی نباشد. عکس‌هایی باشد با نگاه عکاسانه تر.

این کار را شروع کردم؛ بعد از مدتی نمایشگاه خصوصی از عکس‌ها گذاشتم و بعد عکس‌ها را که در قالب کتاب چاپ کردم. به دلیل استقبالی که از آن شد فکر کردم آن را به صورت مجموعه‌هایی چاپ کنم.

از اول چندان برای کاری که می‌کردم تعریفی نداشتم. تنها با فکر اینکه پرتره‌های متفاوتی بگیرم سراغ این آدم‌ها رفتم. به هر حال مسلما هر عکاسی که کار می‌کند یک زمینه ای برای کارش دارد. فرهنگش، دانش و کودکی اش، حساسیت‌هایش و برآیند همه اینها، آن فرد را می‌سازد و این برآیند حتما در کارهای او مشخص است. حتما هوشیاری، حس‌ها و ذهنیت من کمک کرده که این عکس‌ها جذاب تر شود. این جذابیت به شکل‌های مختلفی تعریف شده است. بعضی‌ها می‌گویند «عین خودشه!» یا تعاریف دیگری که می‌کنند، اما من در آن لحظه فقط با حس‌هایم کار کردم؛ یعنی در لحظه عکاسی، فکر نکردم که این فرد یک آدم مثلا عصبی است، عکس او را اینطوری بگیرم. شرایط محیط، فیزیک و برخوردی که در آن لحظه با آن فرد داشتم، به من حسی داده است که من با آن حسم عکاسی کردم و بعد که عکس‌ها را در مرحله انتخاب دوباره دیدم، آنچه به نظرم درست تر یا جذاب تر بوده را انتخاب کردم.

▪ آیا قصد ندارید در یک کتاب، درباره همه این چیزهایی که می‌گویید، شیوه کار و عکاسی‌تان از آن آدم‌ها بنویسید یا احیانا اتفاقاتی که در طی دیدارهایتان با آن آدم‌ها، که شخصیت‌های بزرگی در عرصه هنر و فرهنگ ما بوده اند، پیش آمده است را مکتوب و چاپ کنید؟ حتما خواندن این مطالب هم می‌تواند به اندازه دیدن عکس‌هایشان جالب باشد.

ـ اتفاقا احمدرضا احمدی هم می‌گفت که اگر کتاب عکس‌هایت را کسی نخرید نگران نباش، اگر خاطراتت را از عکاسی اینها بنویسی مطمئن باش کتاب پرفروشی می‌شود. من خیلی دیر به این مسئله فکر و توجه کردم. از یک جایی و زمانی شروع کردم به یادداشت برداشتن. خاطراتی از کارهای اولیه در ذهنم مانده اما از کتاب دوم ادبیات گاهی یادداشت‌هایی برداشته‌ام. بد نیست انجام چنین کاری؛ اما شاید بهتر باشد بگذاریم زمانی بگذرد و بعد آن را چاپ کنم.

▪ با توجه به اینکه شما عضو هیئت موسس انجمن هستید، کار انجمن پرداختن به امور عکاسان است و حتما عکاسان جوان تعداد زیادی از اعضا را تشکیل می‌دهند....

ـ حتما همین طور است. اصلا اصل کار آنها هستند برای اینکه آنها هستند که باید بیایند بمانند و آینده انجمن را بسازند.

▪ ..بله، اما درباره عکاسی، مخصوصا الان که دوربین دیجیتال قیمت چندان بالایی ندارد و هزینه‌های ظهور و چاپ عکس هم تقریبا دیگر وجود ندارد، هر کسی می‌تواند با داشتن یکی از این دوربین‌ها مدعی باشد که عکاس است. حتی من که موبایلم دوربین دار است می‌توانم مدعی باشم که عکاسی می‌کنم! با چه تعریفی، فردی را عکاس می‌دانید و مثلا او را در انجمن ثبت نام می‌کنید؟

ـ چیزی که در عکاسی تعیین کننده است تداوم است. یعنی اگر فقط یک دوربین دیجیتال دارید یا با موبایلتان عکس می‌گیرید سئوال این است که چقدر تداوم دارید در انجام این کار؟ اگر بیست سال با موبایلتان عکس گرفتید حتما در این زمینه به جایی می‌رسید. حالا اینکه کسی دوربین عکاسی دیجیتال داشته باشد، به صرف داشتنش نمی‌تواند عکاس باشد. اینجا تداوم است که اهمیت دارد. در اساسنامه انجمن هم اتفاقا به این مسئله توجه شده است. فرض این است که همه عالم عکاس هستند، اما کسی عضو انجمن می‌شود که ثابت کند، با تعاریف مربوط به یک عکاس، عکاس است. یعنی علاوه بر اینکه در کارش تداوم داشته، کار خوب داشته باشد، با تفکر کار کرده باشد، عشق و علاقه‌اش به عکاسی را نشان داده باشد و ....

برای عضویت در انجمن هم سابقه، هم فعالیت و هم تداوم، ملاک‌های اساسنامه هستند. ممکن است کسی به عنوان یک عضو ناپیوسته درانجمن پذیرفته شود; اما زمانی به عنوان یک عضو پیوسته پذیرفته می‌شود که تداوم تفکری و عملی‌اش را در عکاسی نشان دهد. ممکن است این قضیه سه، چهار سال طول بکشد.

▪ تقریبا با هر کدام از پیشکسوتان هنر و ادبیات که صحبت می‌کنیم، در حوزه‌های مختلفی مثل نقاشی، عکاسی، ترجمه، معتقدند که نسل جوان دارند کار را خراب می‌کنند و ... به نظر شما آیا در عکاسی هم این اتفاق افتاده است؟

ـ البته اینکه یک نسل مسن تر، از نسل جوانش بنالد و راضی نباشد که سابقه هزار ساله دارد. در لوح‌های سنگی که از هزاران سال پیش پیدا شده هم نوشته «وای از دست این جوان‌ها!»

ولی بدون اینکه بخواهم حق جوانانی را که واقعا پر شورند و با دانش و آگاهی، واقعا اعجاب آور کار می‌کنند را پایمال کنم. من هم مجبورم بگویم بله، جوان‌ها اغلب بسیار پرتوقع شده‌اند کم کار می‌کنند و می‌خواهند خیلی زود به نتیجه برسند.

من و هم نسلان من، هیچکدام امکاناتی که امروز در اختیار عکاسان است را نداشتیم; نه استاد، نه دانشکده و نه اینجور امکانات دیدن. همه را خودمان تجربه کردیم، یاد گرفتیم و برایش وقت گذاشتیم. در حالی که الان این امکانات به اندازه زیادی در اختیار جوانان قرار دارد و شاید به همین دلیل هم فکر می‌کنند که همه چیز شده‌اند و توقعشان بالا می‌رود. این اشکال امروز جوانان است. آنها کمتر پی یاد گرفتن می‌روند و فکر می‌کنند همه چیز می‌دانند. در نتیجه توقعشان بالا می‌رود و چون به نتیجه نمی‌رسند سرخورده می‌شوند.

▪ شاید دلیلش این است که آن موقع به خاطر نبودن امکانات، عکاس خودش را مجبور می‌دیده که برای اینکه به جایی برسد بیشتر فکر کند، بخواند و موقع عکاسی با دقت بسیار نگاه کند، تا بهترین زاویه و لحظه را انتخاب کند. اما الان شما در یک ثانیه می‌توانید چندین عکس بگیرید، که خب از میان این همه عکس حتما یکی خوب از آب در آمده است.

ـ بله ممکن است. اما باید دید چرا ما در آن زمان خودمان را مجبور می‌دیدم؟ اولا به دلیل عشقی بوده که نسبت به این کار داشته‌ایم و دیگر اینکه می‌خواستیم ارتقا پیدا کنیم، بالاتر برویم و بیشتر بدانیم. الان اگر همه چیز زیاد است، برای همه زیاد است. یعنی در این رقابت هم شرایط یکسان است. جوان‌ها باید سعی کنند به یک تفکر و موقعیت متفاوت و بیشتری برسند. باید این نگاه را از خودشان دور کنند که زیاد می‌دانند. باید بیشتر ببینند، بیشتر بخوانند و بهتر نگاه کنند.

منبع : روزنامه حیات نو

http://vista.ir/?view=article&id=292780

vista.ir
Online Classified Service

معرفی منوچهر چهره‌نگار

منوچهر چهره‌نگار ایماژ خیال‌انگیز کارنامه‌ی خانواده‌ای بود که تصاویر جاری حیات را حتی تا حد چشم برهم زدنی به پاس می‌داشتند و با ثبت روزگار تار و پود لحظه‌ها را می‌کاویدند تا بامیرایی ذاتی انسان به مقابله برخیزند.

در سده نوزدهم میلادی بندر بوشهر، کانال ارتباطی روابط تجاری ایران و اروپا به شمار می‌رفت. در همین راستا کیون (c.kuen) سرکنسول هلند در بوشهر شرکت هلندی هاتس و پسر (Hotz and son) را ترغیب به تأسیس دفتری در بندربوشهر می‌کند. این مهم در سال ۱۸۷۴ م. «(۱۲۹۳)» ه. ق) توسط جی. سی. پی. هاتس (J.C.P.Hotz) محقق می‌شود. وی پس از تأسیس شرکت، پسر خود را (ای. هاتی) به ایران گسیل می‌دارد تا مدیریت را عهده‌دار شود.

هاتس پس از مرگ پدر فعالیت خود را دو چندان می‌کند و دفاتری در شیراز، اصفهان، بصره و سلطان‌آباد برقرار می‌کند.

ای. هاتس در لحظه ورود به ایران در سال ۱۸۷۴. م (۱۲۹۳) ه. ق) به همراه خود يك دوربین عکاسی دارد و عکسبرداری جزو سرگرمی و علایق وی بوده است. دوربین عکاسی در سال ۱۸۳۹. م (۱۲۵۷) ه. ق اختراع می‌شود و يك‌سال بعد به بازار اروپا عرضه می‌شود.

در سال ۱۸۴۳. م (۱۲۶۱) ه. ق در دوره محمد شاه قاجار نیز دوربین عکاسی به ایران وارد می‌شود و در دربار مورد استفاده قرار می‌گیرد.(جالب است بدانیم ایران نخستین کشور اسلامی بود که پذیرای این هنر تازه متولد شده گشت.)

ای.هاتس شروع به عکسبرداری از نقاط مختلف ایران می‌کند برای تکمیل مجموعه‌اش با خریدن عکس از عکاسان با ذوق ایرانی از جمله میرزا حسن عکاس‌باشی به غنای مجموعه خود می‌افزاید.

میرزاحسن عکاس به سال ۱۲۷۲ ه. ق در کازرون به دنیا آمد. در جوانی به بوشهر رفت و به فن صحافی پرداخت و دوسال در بحرین در اداره پست کارکرد، سپس راهی هندوستان شد، بیست سال در آن جا ماند و زبان اردو و عربی را به نیکی آموخت. به دلیل خط نسخ خوشی که داشت کتاب‌هایی را با مرکب چاپ استنساخ می‌کرد و آماده چاپ می‌کرد.

فنون عکاسی را در همین مدت فرا گرفت، در بازگشت با در دست داشتن وسایل عکاسی عازم عتبات عالیات شد. يك سالی را در آنجا به عکسبرداری از اماکن تاریخی و مذهبی پرداخت. پس از آن به شیراز بازگشت و کارگاه مدرن عکاسی دایر کرد. میرزاحسن، عکاس با ذوق و پُرکاری بود و مهارت بسزایی در این هنر پیدا کرده بود. مناظر زیبای باغ‌های مصفای شیراز و نقاط تاریخی و باستانی، تحولات مشروطیت و... از نگاه موشکافانه او به دور نماندند.

میرزاحسن عکاس‌باشی چهار پسرداشت؛ حبیب‌الله، نصرالله، مسیح‌الله و نورالله. حبیب الله که نقاش و عکاس بود، تابلوی «مادر وطن» را در اواخر

دوره قاجاریه به قلم نقاشی کرد و در هندوستان به صورت رنگین به چاپ رسانید. آن تابلو در سراسر ایران منتشر شد و میرزا حبیب‌الله به شهرت بسزایی رسید.

خاندان چهره‌نگار بیش از صد سال در شیراز و شهرهای اطراف با کمال ذوق و احترام به مردم عکاسی را ادامه داده‌اند. همان‌طور که می‌دانیم آثار شناسایی شده‌ای از عکاسان قدیم ایران همچون مجموعه عکاسان اصفهان که در اختیار خانم «پریسا دمندان» است یا مجموعه تبریز که حاوی اسناد مهمی از قیام مشروطه در تبریز است و در اختیار آقای «جدیدالاسلام» است و یا مجموعه« تهران» که حاوی تصاویر تاریخی زیبایی از تهران است و در اختیار آقای تهامی است و آثار به یادماندنی از فارس که میراث‌دار آن، منوچهر چهره‌نگار به نیکی در حفظ و نگهداری آنها کوشیده است. وی فرزند خلف تباری از نژاد ایرانی به شمار می‌رود.

چهره‌نگار هر چند فاقد کارگاه عکاسی و عکاسخانه بود، عکاسی را از ابتدای جوانی پیگیری کرد و توانست آثار در خوری را از خود بر جای گذارد. یکی از آثار او که در نوع خود تقریباً بی‌نظیر است، تصویری از ارگ کریمخانی شیراز است که چهار برج آن به طور واضح و در ترکیب‌بندی پویایی دیده می‌شود.

استاد چهره‌نگار بیش از نیم‌قرن از زندگی پُربار خود را صرف هنر عکاسی کرد.

- آثارش در کتاب‌هایی چون:

▪ شیراز شهد جاویدان مرحوم استاد علی سامی، اقلیم پارس/ تألیف شادروان محمدتقی مصطفوی،

▪ سیمای شاعران فارس در هزارسال/ استاد حسن امداد و دو کتاب گرانبها به نام‌های «فارس» و «به یاد شیراز»/ منصور صانع که(از گنجینه خانوادگی چهره‌نگار)، به زیور طبع آراسته شده است.

در منزل استاد هنگامی که درباره سجایای اخلاقی چهره‌نگار با بانو اقدس‌السادات کوثر (همسر استاد) گفتگو می‌کردم ایشان با شور خاصی می‌گفت: «در این اواخر با وجودی که چهره‌نگار از درد شدیدی رنج می‌برد، همچنان خوش‌خلق، متین و مردم دوست بود. او اصرار داشت، عیادت‌کنندگان به بهترین نحو پذیرایی شوند.

یادم می‌آید زمانی که دانشجو رشته زبان انگلیسی دانشگاه پهلوی شیراز بودم، کتابی داشتیم به نام مروارید که از آن تنها سه جلد برای مطالعه ۱۵۰ دانشجو بود. زمان مطالعه برای هر نفر تقریباً ۱۰ دقیقه می‌شد. روزی چهره‌نگار در همان ۱۰ دقیقه وقت من از کتاب عکسبرداری کردند و مجموعه‌ای با تصاویر بزرگ‌تر و بهتر را در اختیار بنده و دوستانم قرار دادند. پسر استاد نیز از پشتکار مثال زدنی پدر سخن به میان آورد؛ «پدر برای رسیدن به کادر مناسب و مورد نظر، گاهی متحمل خطرهای جدی می‌شدند.

از جمله در سیل آذر ۱۳۶۵ شیراز که در هوای بسیار بد و توفانی ایشان بر روی پل حر رفتند و عکس به یادماندنی گرفتند و یا از کنار خواجوی کرمانی در لابه‌لای سنگ‌ها و پرتگاه‌ها برای به‌دست آوردن کادری که حرم مطهر شاهچراغ «ع» وامامزادگان آستانه «ع» و علی بن حمزه (ع) در آن به خوبی مشخص باشد، خطر زیادی کردند. در عکس‌های منوچهر چهره‌نگار احترام خاصی به اصالت طبیعی هر چیز وجود دارد. استفاده نکردن از نورپردازی مصنوعی و استفاده از نور طبیعی در تصاویر زیبایی و ایجاز بصری آثارش را چند برابر می‌کند. همان‌طور که برای تهیه عکس موردنظر از تخت‌جمشید سه سال وقت صرف می‌کند.

توجه به ماهیت مفهومی و معنایی تصاویر، ثبت رخدادهای روزمره به نحوی که لحظه‌هایی ناب در آنها یافت شود، وضوح تصویر و عمق میدان‌های چند لایه، انتخاب و گزینش زوایا و ترکیب‌بندی‌ها سهل و ممتنع از ویژگی‌های فردی آثار منوچهر چهره‌نگار به شمار می‌آید.

چهره‌نگار نمونه‌ای از یك هنرمند اصیل ایرانی است که تکنیك و محتوا و تقدس هنر را در هم می‌آمیزد و آثاری را به لوح جان حك می‌کند که مورد توجه خاص و عام قرار می‌گیرد. وی نه تنها گنجینه آثار گذشتگان خود را به شایستگی حفظ می‌کند، بل خود هنرمند والای شرقی را در ذهن مجسم می‌کند.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=245841

vista.ir
Online Classified Service

معرفی منوچهر دقتی

منوچهر دقتی، متولد ۱۳۳۳ ارومیه یکی از مطرح ترین عکاسان ایرانی در سطح جهان است که با آژانس‌ها و مطبوعات معتبر عکاسی در دنیا از جمله AFP, Sipa Press, Black Star, Newsweek, Time, Life, Paris Match همکاری داشته است.

او در سال‌های ۱۹۸۶ تا ۹۶ میلادی به عنوان مدیر بخش عکس AFP در امریکای مرکزی ، قاهره و اورشلیم فعالیت کرده است.

در سال ۱۹۹۶ هنگام پوشش خبری ِ درگیری‌های نظامی اسرائیل و فلسطینیان در رامالله زخمی‌شد و مدت ۱۸ماه در بیمارستان بستری بود.

وی مجددا در سال ۲۰۰۰ زمانی که برای AFP در پاریس ، رویدادهای خبری داخلی و جهانی را پوشش می‌داد، هنگام بازدید رهبر فرانسه از فلسطین زخمی‌شد.

بعد از سقوط طالبان با همراهی رضا دقتی مؤسسه آموزشی فتوژورنالیسم آینه را در افغانستان بنیاد نهاد.

او تا کنون چندین جایزه‌ی معتبر بین‌المللی عکاسی از جمله جایزه معروف World Press Photo را در سال‌های ۱۹۸۳ و ۱۹۸۶ به خود اختصاص داده است.

وی همچنین در کلاس‌های آموزشی World Press Photo در آمستردام تدریس کرده است.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=14505

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مهدی منعم

نمی شود از عکاسی جنگ صحبت کرد و نامی از مهدی منعم نبرد هرچند که او از نام می گریزد و آهسته و بی صدا کار می کند. منعم از اولین عکاسانی است که در عکس هایش معلولان جنگی، قربانیان مین، جانبازان شیمیایی را به تصویر کشیده است. او در سال ۱۳۳۹ در رشت به دنیا آمده و در سال ۱۳۵۷ فعالیت عکاسی خود را با خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران آغاز کرده است. سایت عکاسی گفتگویی با او داشته که در ادامه می آید.

▪ از کجا دوربین به دست گرفتید و شروع کردید؟

- این چیزهای تکراری را میخواهید چکار؟ این ها را که همه می دانند.

▪ نسل جدید که نمی دانند و مهدی منعم را نمی شناسند.

- آخر ما با جامعه جوانان عکاسی خیلی فاصله داریم.آن ها زبان دیگری را برای گفتگو انتخاب کرده اند و ما زبان دیگری داریم.

▪ ما می خواهیم این فاصله را کمی پرکنیم. در کلاس درس دانشگاه از دانشجویان اسم چند عکاس جنگ را می پرسم ولی آن ها مهدی منعم را نمی شناسند.

ـ این مساله مشکل من نیست. آن دانشجو باید به دنبال آن برود.

▪ نام بسیاری از عکاسان مستند نشده است و خیلی زود دارد تحریف می شود. در یکی دو سال اخیر دیدیم که بعضی از همکاران شما دارند این قضیه را تحریف می کنند. شما هم در مقابل آن ها سکوت می کنید و به این قضیه دامن زده می شود. ولی اگر صدای دو نفر در بیاید که این جوری نبوده جلوی تحریف گرفته می شود. بخشی از تقصیر گردن شما قدیمی هاست که خود را معرفی نکردید و همواره در حاشیه بودید و الان هم که دارد به نوعی تحریف می شود هیچ عکس العملی نشان نمی دهید.

- من اصلا کاری به آن ها ندارم. آن ها ممکن است خیلی حرف ها بزنند. من هویت حرفه ای خودم را با کارهایم ارائه می کنم. کسی هم که حرف می زند کارهایش را ارائه بدهد. در این مورد که مقصر من نسل گذشته عکاس این مملکت نیستم.

▪ چه شد که در سال ۵۷ عکاسی راشروع کردید؟

- مثل خیلی کسان دیگر نا خواسته وارد این حیطه شدم و اصلا کار خبری هم نمی کردم. به طور اتفاقی با سیف الله صمدیان آشنا شدم. این آشنایی سبب شد که من وارد واحد عکس خبرگزاری جمهوری اسلامی بشوم. کار جدی من از این جا شروع شد که ادامه پیدا کرد با حضور من در مناطق عملیاتی و اتفاقاتی که حول و حوش جنگ روی می داد.

▪ کی از خبرگزاری بیرون آمدید؟

- اتفاقاتی در خبرگزاری افتاد که من، آقای شاندیز و جوادیان، مجبور شدیم خبرگزاری را ترک کنیم.

▪ بعدش؟

- یک وقفه ی دو ساله در فعالیت عکاسی من افتاد. بعد از دو سال طرحی داشتم درباره جانبازان. منتها شرایط آن زمان اصلا مناسب نبود نه از

لحاظ اقتصادی طوری بود که کسی تنها بتواند آن کار را انجام دهد نه شرایط اجتماعی طوری بود که آدم بتواند وارد قضیه جانباز شود و باید از جایی معرفی می شدیم و همین باعث همکاری من با بنیاد در سال ۶۷ شد که تا سال ۷۶ ادامه پیدا کرد و از آن به بعد برای خودم کار می کنم.

▪ ما یک تعریف جهانی از عکاسی حرفه ای داریم برخلاف تعریفی که در ایران است که بر اساس آن عکاس حرفه ای کسی است که از راه عکاسی امرار معاش می کند نه کسی که عکس خوب می گیرد. آیا شما در این ۲۰ سال از راه عکاسی امرار معاش کرده اید؟

- در گذشته بله ولی در ۷-۸ سال اخیر نه. دلمشغولی ام عکاسی است ولی منبع درآمد من عکاسی نیست.

▪ با آژانسی، روزنامه ای، خبرگزاری ای؟

- نه، چون خیلی معتقد به این نوع همکاری نیستم. اگر بودم آن زمان در خبرگزاری خیلی شرایط عالی برای کار بود. در آن موقع اصلا تعداد عکاسان این قدر نبود. مجموع کسانی که در ایران فعالیت عکاسی می کردند شاید ۲۰ نفر نمی شدند. بخاطر همین بازار کار برای آن طرفی ها هم زیاد بود و گاهی هم پیشنهاداتی می شد.

▪ چرا تفکرتان این بود که برای آنها کا نکنید؟

- آن زمان این طور فکر می کردم که اگر برایشان کار کنم آدم آن ها هستم و نمی خواستم استقلال فکری و حرفه ای خودم را ازدست بدهم. آن زمان این مساله برای من خیلی مهم بود و الان هم برایم خیلی مهم است و برای همین است که با هیچ روزنامه ای یا رسانه ای به طور مشخص کار نمی کنم.

اصولا نمی شود در جایی حقوق گرفت، طبق دستور و سفارش آنها عکس گرفت و ... و آنوقت ادعا کرد که مستقل هستم.

▪ در آن دو سال که بین کارتان وقفه افتاد اصلا کار عکاسی نمی کردید؟

- چرا کار می کردم. برای خودم کار می کردم.

▪ در چه زمینه ای؟ مستند-اجتماعی یا؟

- من تمام علائق ام همین است.

▪ بدون هیچ سفارش دهنده ای شما عکاسی می کردید؟

- بله، چون اتفاقاتی می افتاد که باید این اتفاقات عکاسی می شد.

▪ مثلا چه اتفاقاتی؟ موشک باران؟

- مثلا موشک باران ها، پناهگاه هایی که در تهران ساخته می شد و...

▪ بعد رفتید بنیاد و آن جا پروژه ی جانبازان را دنبال کردید؟

- پروژه ی جانبازان را در آن جا شروع کردم و یکی از شانس هایی که داشتم، آن جا توانستم حرف خودم را بزنم و بگویم این کار لازم است و باید اجرا شود. منتها آن ها در شروع قضیه فکر می کردند که این کار در حد کاتالوگ و بورشور است و دست آخر از آن کتابی چاپ شد.

▪ توزیع هم شد؟

- در نهاد های دولتی توزیع شد ولی به چاپ دوم نرسید. من دیگر آن جا نبودم و توافقی هم بین ما دیگر صورت نگرفت.

▪ ناشرهمان یک کتاب بنیاد بوده؟

- بله، همان یک کتاب.

▪ چند نمایشگاه داشتید؟

- خیلی نمایشگاه بوده. در اکثر شهرها نمایشگاه داشتم. بعضی هم مناسبتی بود.

▪ در نمایشگاه فروش هم داشتید؟

- نه، الان باب شده که از نمایشگاه عکس می خرند.

▪ پروژه ی دیگری هم داشتید؟

- به طور مشخص پروژه ی اصلی من بعد از جنگ، جانباز بوده است. اول کسانی را که در مناطق عملیاتی مجروح شده اند بعد غیرنظامیانی که در جنگ آسیب دیده اند چون نگاه انسانی تری نسبت به مورد اول دارد. در مورد اول فرد خودش انتخاب می کند و می رود اما غیر نظامیان که خودشان انتخاب نمی کنند بلکه انتخاب می شوند و به همین خاطر شاید موضوع برای او کمی سخت باشد.

▪ شما هنوز هم دارید روی این پروژه کار می کنید؟

- بله.

▪ به صورت شخصی؟

- بله.

▪ دیگر با بنیاد وارد مذاکره نشدید؟

- نه، چون نمی خواهم دیگر نگاه حتی نیمه دولتی پشت کار باشد. وقتی که ادعا می کنید که من مستقل هستم و مستقل کار می کنم باید نگاه، ارائه و انتشار آن کاملا مستقل باشد. امروز وقتی که عکس هایی که در زمان همکاری با بنیاد گرفتم را می بینم ناخواسته رنگ و لعاب پروژه سفارشی را به خود گرفته است و این مسئله با اعتقادات حرفه ای من در تضاد است.

▪ خودتان روی این مستقل بودن تاکید دارید؟ یعنی می توانیم تیتر بزنیم مهدی منعم یک عکاس مستقل است؟

- من سعی کردم این اتفاق بیافتد ولی ممکن است خیلی ها نظرشان چیز دیگری باشد.مهم آن است که من به آن چیزی که می گویم ایمان دارم.

▪ شما خیلی سفر می روید. در این سفر ها موضوعات مورد علاقه تان چیست؟ روی قومیت های مختلف کار می کنید با این که هرچیز خوب که پیش بیاید؟

- شیوه ی کار من این طور است که من می روم سفر و در محیط قرار می گیرم و در محیط اتفاقاتی می افتد که باعث می شود من شروع به کار کنم. مثلا همین سفری که به میناب رفتم، شنیده بودم که در آن جا نمی توانی دوربینت را دربیاوری. در ابتدا اصلا دوربین در نیاوردم. ایستاده بودم و داشتم نگاه می کردم. یک نفر آمد و شروع کرد با من انگلیسی صحبت کردن. گفتم من ایرانی ام. گفت من فکر کردم خارجی هستید. خودش را معرفی کرد و من دیدم که این بهترین آدمی است که من می توانم از طریق او وارد جامعه بومی آن جا بشوم. همین اتفاق هم افتاد و خیلی هم خوب شد.

▪ یکی از نکات کار شما این است که خیلی خوب ارتباط می گیرید و وارد جوامع می شوید. مخصوصا در جوامعی که ورود به آن سخت است. مثل این عکس که زنان جنوبی رابه صف کرده اید و ازشان عکس گرفته اید کار هرکسی نیست.

- این آدم ها هرکدام یک کانال ارتباطی دارند. شما باید در آن کانال قرار بگیری و این به تجربه و زندگی گذشته ات بستگی دارد که چطور روی خط ارتباط قرار بگیری. وارد جریان زندگی کسی شدن و از آن عکاسی کردن یک تفاهم دوجانبه است. در وهله اول باید این اطمینان جلب شود که شما قصد سوء استفاده از شرایط کسی را ندارید. اگر توانستید این را جا بیاندازید به هر مکان نارفته ای می توانید بروید. من خوشبختانه این کانال ارتباطی را می توانم ایجاد کنم. یک مقدار کمی آگاهی از مردم ناحیه ای که به آن جا می روید هم می تواند خیلی کمک کند.

▪ معمولا در مصاحبه ها می پرسند که کجا را عکاسی کردید، از شما باید پرسید کجا را عکاسی نکردید؟

- خیلی شعاری با این موضوع برخورد نکنیم. خیلی جاها هست که من نرفتم و خیلی جاها باید رفت. ایران خیلی وسیع است و به این سادگی نیست که بگوییم فقط یک روستا را نرفتیم.

▪ با این عکس ها می خواهید چکار کنید؟ یک روزی کتابش کنید؟

- اگر شرایط محیا شود می خواهم خودم کتابش کنم.

▪ الان چند سالتان است؟

- برای چاپ آن کتاب ها فرصت دارم منتها باید ببینیم چند سال فرصت عکاسی داریم. اصل این است که فعلا عکس باید گرفت.

▪ از دوستی هاتان با عکاسان دیگر کمی بگویید. مثلا از کاوه گلستان. چقدر او را می شناختید؟

- من کاوه را خیلی می شناختم. شاید در خیلی جاها کاوه به طور غیر مستقیم عکاسان را به جلو رفتن هدایت می کرد.

▪ یعنی کارهایش ایده می داد؟

- اصلا من می خواهم بگویم که بخشی از عکاسی قبل از انقلاب حتی تا این دوره هم متاثر از کاوه است. چون کسانی را که او تربیت کرد هنوز هم نگاه کاوه و به نوعی کارهای کاوه را ادامه می دهند. می توان گفت کاوه تاثیر مستقیم در عکاسی کشور داشته است همان طور که سیف الله صمدیان تاثیری در یک مقطع عکاسی کشور داشته همان طور که کسراییان تاثیر داشته. کسراییان در عکاسی کشور کاری کرد که سال های سال کسی نمی تواند در عکاسی کشور بکند. شما تا سفر نروی تا بیابان های اطراف میناب را نروید امکان ندارد اهمیت کارهای کسراییان را بفهمید.

▪ کی با کاوه آشنا شدید؟

- من با کاوه در سال ۶۲ آشنا شدم.

▪ به عنوان همکار یا دوست؟

- ابتدا به عنوان یک همکار.

▪ با آلفرد چطور؟

- من خیلی ارتباط تنگاتنگ با آلفرد نداشتم چون زمانی که ما شروع به عکاسی کردیم، آلفرد از ایران رفت.

▪ با چه کسانی خیلی نزدیک بودید؟

- من با منوچهر دقتی ارتباط نزدیکی داشتم و با بقیه عکاسانی که در ایران هستند ارتباط داشتم و دارم.

▪ رابطه تان با همه خوب است، چرا؟

- برای این که اشتراک منافع با ایشان ندارم.

▪ در کل جامعه عکاسی ایران را چگونه می بینید؟

- جامعه ی عکاسی ما مثل صنعت ما، مثل کشاورزی ماست.

▪ از نظر تعداد عکاسان و جریان هایی که در عکاسی است، چطور؟

- مهم تعداد عکاسان نیست. کمیت مهم نیست، کیفیت کار مهم است.

▪ کیفیت را چطور می بینید؟

- کیفیت را زیاد خوب نمی بینم. تولیدی که از این کانال دارد وارد جامعه می شود تولید خوبی نیست ولی ادعا و حرف زیاد است و بخاطر این است که هنوز متولی خوبی ندارد.

▪ هیچ جای دنیا متولی ندارد.

- چرا، متولی دارد. هرجای دنیا بروید و بخواهید از هر موضوعی عکی بگیرید برایش ناشر وجود دارد. در ایران این طور نیست. یک جاهای خاصی وجود دارد که امکانات دولتی دارند و خیلی ها سعی می کنند که وارد این جریان بشوند. در این جا دیگر رقابت رقابت سالمی نیست.

▪ رویکردهایی که به تازگی با عکاسی هنری پیش آمده و یا اتفاقاتی که در دوسالانه پیش آمده را شما چگونه ارزیابی می کنید؟

- چون سبک و سیاق کارم مشخص است و تمام فرصت عکاسی خودم را در اختیار این بخش از عکاسی قرار دادم خیلی بخش عکاسی هنری را دنبال نمی کنم و فرصت این را ندارم و لزومی هم ندارد که دنبال آن بروم.

▪ چه چیز عکاسی مستند اجتماعی شما اینقدر جذب می کند؟

- من جریان زندگی را درآن می بینم، من با آدم ها ارتباط برقرار می کنم، زندگی خودم را در آن می بینم.

▪ چه تاثیری در مخاطب دارد؟

- قطعا تاثیر گزار بوده. شما تاریخ عکاسی دنیا را ببینید، عکس هایی که توانستند تاثیرگزار باشند و روند تحولات سیاسی- اجتماعی دنیا را تغییر دهند همین عکس ها بودند.

▪ یعنی شما ارزش گزاری می کنید. عکاسی واقعی را با ارزش تر می دانید.

- ببینید من می گویم چیزی که کاربرد همه جانبه تر دارد، ارزشمند تر است. چیزی که خیلی خاص باشد باید زیرمجموعه آن قرار بگیرد. در مورد عکاسی هنری هم همین طور است. حالا اگر به مفهوم واقعی هنری باشد یک چیز دیگر است. چیزی که در ایران دارد رواج پیدا می کند سیاه مشق هایی است که صد سال پیش در فرنگ انجام شد و ما مدعی هستیم سبک جدیدی در عکاسی پیدا شده. مگر سبک یک شبه به وجود می آید؟

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315618

vista.ir
Online Classified Service

معرفی میرزا ابراهیم عکاس‌باشی؛ نخستین فیلمبردار ایرانی

آنچه که خواهید خواند درباره فردی است که دوربین فیلمبرداری را به ایران آورد. میرزا ابراهیم عکاس‌باشی، پسر میرزا احمد صنیع‌السلطنه در سال ۱۲۵۳ هجری شمسی به دنیا آمد. او به همراه پدر، ده سالی را در اروپا ماند و به تحصیل عکاسی پرداخت. او در سفر اول مظفرالدین شاه به اروپا، به همراه گروه بود و پس از اینکه مظفرالدین‌شاه در هفدهم تیرماه سال ۱۲۷۹ در فرانسه با پدیده سینما توگراف، آشنا شد، دستور تهیه دستگاه آن را داد. نخستین فیلم‌های ایرانی را نیز در همین سفر در اوستاند بلژیك به تاریخ ۲۳ مرداد ۱۲۷۹ برداشت. عکاس‌باشی در بازگشت به ایران تا سال‌های آخر سلطنت مظفرالدین شاه در دربار بود، با آغاز سلطنت محمدعلی شاه دربار را ترك و مدتی به کار چاپ نشریه پرداخت. او نخستین فیلمبردار تاریخ سینمای ایران به شمار می‌آید.

میرزا ابراهیم‌خان عکاس باشی نخستین فیلمبردار ایرانی، در مرداد ماه

سال ۱۲۵۳ در تهران به دنیا آمد. عمر او در این دنیا کم بود و در سال ۱۲۹۴ در سن ۴۱ سالگی در چابکسر قزوین دیده از جهان فرو بست.

پدرش میرزا احمد صنیع‌السلطنه، عکاس‌باشی دربار ناصرالدین شاه بود، درباره او می‌گویند: وی بدون اجازه ناصرالدین شاه با معیر الممالك به اروپا سفر کرد و شاه به هر دو غضب کرد. معیر برگشت، اما صنیع‌السلطنه حدود ده سال در اروپا ماند و پسرش میرزا ابراهیم‌خان از چهارده سالگی در پاریس به تحصیل عکاسی پرداخت و زمانی که ناصرالدین‌شاه اجازه داد پدرش بازگردد، او نیز همراه پدر به تهران آمد و به دستور شاه در خدمت مظفرالدین میرزا که ولیعهد بود و در تبریز به سر می‌برد، درآمد. پس از کشته شدن ناصرالدین شاه، میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی، همچنان در دربار بود و همین امر باعث شد تا در آبان سال ۱۲۷۷ شمسی، یعنی زمانی که ۲۴ سال سن داشت لقب عکاس‌باشی را بگیرد و همچنین با خواهر همسر مظفرالدین شاه، یعنی زیورالسلطان طلعت‌السلطنه ازدواج کرد.

میرزا ابراهیم در سفر نخست مظفرالدین‌شاه در سال ۱۲۷۹، همراه او بود و در شهر (کنترکس‌ویل) فرانسه دستور تهیه دوربین را دریافت کرد و به وسیله پدرش که در پاریس به سر می‌برد، ترتیب آن را داد.

او نخستین فیلم را در (اوستاند بلژیك) در مراسم جشن گلها فیلمبرداری کرد و سپس همراه شاه به ایران بازگشت.

شروع نمایش فیلم از همان روزهای نخست بازگشت مظفرالدین شاه، در دربار، سپس رفته رفته نزد اشراف،به هنگام مهمانی‌ها و عروسی‌ها آغاز شد.

نمایش فیلم هر دفعه، غالبا دوبار جداگانه، یکبار برای مردها و یکبار برای زن‌ها، صورت می‌گرفت.

در سفری که مظفرالدین‌شاه در سال ۱۹۰۰ میلادی به پاریس داشت از نمایشگاه جهانی دیدن کرد و پس از تماشای یك فیلم سینمایی، علاقه‌مند شد تا یك دستگاه کامل فیلمبرداری و نمایش فیلم خریداری کند و با خود به ایران بیاورد.

مظفرالدین شاه این گونه تعریف می‌کند: بعدازظهر به اکسپوزیسیون و تالار جشن رفتیم که در آنجا (سینما توگراف) که عکس مجسم و متحرك است، نشان می‌دهند.

بعد هم به عمارت (ایلوزین) رفتیم که تفصیل آن از این قرار بود؛ ابتدا وارد در مخصوص این عمارت شدیم، وقت مغرب چراغ‌های اکسپوزیسیون روشن بود، اول تالار جشن است که خیلی در نظر ما جلوه کرد و واقعا بنای عالی‌است؛ جایی است به بزرگی دو تکیه دولت و همان طور حدود و با بلور منقش، مسقف است و اطراف آن دو مرتبه صندلی‌های مخمل قرمز است که برای جلوس است؛ خاص ساخته و پرداخته شده، در این تالار سینماتوگراف نشان می‌دهند، پرده بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغ‌های الکتریك را خاموش و تاریك کرده، عکس سینماتوگراف را به آن پرده بزرگ انداختند، خیلی تماشا دادند، من جمله مسافرین آفریقا و عربستان را که در صحرای آفریقا با شتر راه می‌پیمایند، نشان دادند که خیلی دیدنی بود، دیگر اکسپوزیسیون و کوچه متحرك و رودخانه و رفتن کشتی در رودخانه و شناوری و آب بازی مردم و انواع چیزهای دیگر دیده شد که خیلی تماشا داشت.

به عکاس‌باشی دستورالعمل داده‌ایم آنها را خریده و با خود به تهران بیاورد و ما آنان را نشان بدهیم.

سرانجام این دستگاه‌ها خریداری شده و در اختیار میرزاابراهیم‌خان قرار گرفت و او با آنها در شهر (استاند) بلژیك که مظفرالدین شاه مدتی در آن توقف داشت، از (جشن گل) که با ورود شاه مصادف شده بود، فیلمبرداری کرد...

(امروز عید گل است و ما را دعوت به تماشا کردند، بسیار عید با تماشایی بود، تمام کالسکه‌ها را با گل مزین کرده و توی کالسکه‌ها و چرخ‌ها را پر از گل کرده بودند که کالسکه‌ها پیدا نبود و خانم‌ها سوار کالسکه‌ها شده و با دسته‌های گل در جلو ما عبور کردند و عکاس‌باشی هم مشغول سینما توگراف اندازی بود...)

در دومین سفر مظفرالدین شاه به اروپا، میرزا ابراهیم‌خان باز به عنوان عکاس همراه کاروان او بود. شاه در سفرنامه دوم خود در ضمن شرح وقایع

روزهای توقف در آلمان نوشته است: (عکاس‌باشی را هم به جهت عکس جدید الاختراع که در آلمان بود، گفتیم بماند و یاد بگیرد) و در جای دیگر می‌نویسد: عکاس‌باشی هم سینما توگراف آورده بود، یك ساعتی هم او را تماشا کردیم.

پس از بازگشت از سفر دوم، سفرنامه شاه باز در (مطبعه خاصه مبارکه) با دست میرزا احمد خان و میرزا ابراهیم خان چاپ و منتشر شد، در صفحه اول آن سفرنامه آمده بود:

میرزا ابراهیم پس از بازگشت از سفر، همچنان با پدر خود در عکاسخانه دارالفنون و چاپخانه دربار مشارکت داشت و پس از درگذشت پدر (میرزا احمدخان)، لقب (صنیع‌السلطنه)، به او تعلق گرفت.

نمونه‌هایی از عکس‌های میرزا ابراهیم‌خان و پدرش میرزا احمدخان، ۱۷۸ قطعه در چهار مجله در آلبوم خانه گلستان موجود است که از مظفرالدین شاه و شکارگاه‌هایش در فاصله سال‌های ۱۳۱۴ تا ۱۳۲۰ هجری قمری گرفته و مرتب شده است. پس از مرگ مظفرالدین شاه، ابراهیم میرزا خدمت در دربار را ترك کرد و در زمینی که با برادر کوچکترش (تقی‌خان صنیع السلطان) در نزدیکی کرج تهیه کرده بود به کشاورزی پرداخت و در خانه‌اش گاهی برای دوستان و مهمان‌هایش فیلم نشان می‌داد، وی در سال‌های آخر زندگانی برای کشاورزی، به گیلان رفت و در سال ۱۲۹۴ شمسی در چابکسر از دنیا رفت.

البته یك حکایت دیگر آن است که می‌گویند: با آغاز سلطنت محمدعلی شاه و پس از فوت مظفرالدین‌شاه، میرزا ابراهیم جایش را به عبدا... میرزا قاجار (شاگرد پدرش) داد و خود به زراعت در ولدآباد کرج و نیز به امور چاپی مشغول بود، او در اواخر عمرش املاك (ساعدالدوله) را در قزوین اجاره کرد و در قهوه‌خانه‌ای در چابکسر دچار سکته شد و درگذشت.

از او یك پسر و چهار دختر باقی ماند، پسر او جهانگیر مصور رحمانی از عکاسان ماهر تهران بود.

- آنتوان روس

آنتوان سوریوگین از عکاسان معروف و هنرمند تبریز و تهران، از اهالی گرجستان بود که در ایران به روس بودن شهرت یافت. او هم از اولین عکاسان معروف آن زمان بود و همزمان با ابراهیم میرزاخان، نقش مهمی در هنر عکاسی داشت. وی در دهه آخر سیزدهم هجری از قفقاز به تبریز آمده و عکاسخانه خود را در آن شهر دایر کرد. سپس بر اثر شهرتی که به دست آورده بود، به دربار مظفرالدین شاه راه یافت. وی در سال ۱۴۹۵ هجری قمری، کتابی در فن عکاسی از (لیبر) از عکاسان مشهور پاریس به فارسی ترجمه و به ولیعهد تقدیم کرد که نسخه‌ای از آن ترجمه به خط نستعلیق خوش در کتابخانه ملی تهران موجود است.

آنتوان گویا همراه مظفرالدین شاه یا کمی پیش از او رهسپار تهران شد. در این شهر در خیابان علاءالدوله (فردوسی) جنب در شرقی میدان، عکاسخانه خود را دایر کرد و در اندك زمان شهرت زیادی در میان مردم تهران به دست آورد.

او سپس تابعیت ایران را پذیرفت و با یك زن ارمنی، البته ایرانی ازدواج کرد و صاحب چند فرزند شد اما از آنان بیش از یك دختر و یك پسر زنده نماند.

او مردی آرام، گوشه‌گیر، خوش‌برخورد و گشاده‌رو و در عکاسی استاد بود. پرتره‌ها و عکس‌های هنرمندانه او در دست خانواده‌های ایرانی، فراوان دیده می‌شود. وی دارای نشان‌های زیادی از سوی ایران شد. همچنین مدال افتخار طلا از نمایشگاه ۱۸۹۷ بروکسل و نمایشگاه ۱۹۰۰ پاریس و چندین مدال دیگر کسب کرد که تصویر آنها را در برخی از آرم‌های عکاسخانه خود در پشت عکس‌ها به چاپ رسانده است.

گفته می‌شود بسیاری از عکس‌های زمان مظفرالدین شاه در تهران و پیشامدهای دیگر آن زمان، اثر دست آنتوان‌خان است و خود، مجموعه‌ای از نسخه‌های اصل عکس‌های آنتوان‌خان در اختیار دارد که مهارت و استادی او را در هنر عکاسی به خوبی نمایان می‌کند، گویا برخی از آنها از روی شیشه‌هایی چاپ شده که عکاسان پیش از او از مناظر مختلف ایران گرفته بودند.

او در تهران به خاك سپرده شد، فرزند او هنرمند و مینیاتوریست بود که در آغاز جوانی در آتلیه پدرش مشغول کار عکاسی بود، اما ذوق سرشار و استعدادش او را به کار نقاشی و خلق آثار هنری کشاند. او پس از جنگ دوم جهانی، نمایشگاهی از آثار خود را به نمایش گذاشت و سپس به هندوستان رفت و از آنجا رهسپار آلمان شد و سپس به دعوت وزارت فرهنگ و هنروقت، نمایشگاهی از آثارش در تالار فرهنگ تهران به معرض

نمایش گذاشت و برخی از آثار او برای حوزه‌های تهران خریداری شد و اکنون روزهای کهولت را در اشتوتگارت می‌گذراند.

منبع : مجله خانواده سبز

http://vista.ir/?view=article&id=236129

vista.ir
Online Classified Service

معرفی مینا مومنی

مینا مومنی عکاس جوانی است که چندی پیش شاهد برگزاری نمایشگاهی از آثار او شامل ۱۷ قطعه عکس با موضوع زن و تحت عنوان «تو تنها نیستی» بودیم.

نمایشگاهی که در گالری الهه برگزار شد و زنانی را به تصویر کشید که در گوشه گوشه هستی حضور دارند. در عکس‌های مینا مومنی، فضاهای معماری با زن معنا می‌یابد و گویی خانه‌ها و دالان‌ها برای زن ساخته شده‌اند. به بهانه موضوع نمایشگاه او نزدش می‌رویم تا گپی کوتاه داشته باشیم، پیرامون زن هنرمند .

▪ لطفا مینا مومنی را در چند جمله معرفی کنید.

ـ دیپلم نقاشی را از هنرستان هنرهای تجسمی گرفته‌ام و فارغ‌التحصیل رشته عکاسی در مقطع کارشناسی هستم. تاکنون ۳ نمایشگاه انفرادی و ۱۴ نمایشگاه گروهی در داخل و خارج از کشور داشته‌ام.

▪ به‌نظر می‌رسد «زن» یکی از موضوعات مورد علاقه شما در عکاسی است، چرا؟

ـ زن موجود پیچیده‌ای است و در طول تاریخ همانطور که تمام ابعاد زندگی بشر دگرگون شده‌است، زن هم در این تحولات تغییر کرده. تغییری که به‌نوعی باعث پیچیده‌ترشدن او شده‌است. پیچیدگی‌های زنان ما بیشتر شده اما تلاش برای درک و شناخت آنها هنوز بسیار کمرنگ است و همین عدم شناخت کافی جامعه از زن امروز باعث تنهاتر شدن زنان می‌شود.

▪ و به همین دلیل نام نمایشگاه‌تان را «تو تنها نیستی» انتخاب کردید؟

ـ بله، من این خلأ را در بسیاری از زنان احساس کردم.

▪ در آثار شما رد پای اسطوره‌ها را می‌توان دید، حتی نام تابلوهایتان را از زنان اسطوره‌ای گرفته‌اید، چرا؟

ـ در انسان‌ها خصلت‌ها و ویژگی‌هایی وجود دارد که می‌توان تمثیل آنها را در اسطوره‌ها یافت، مثلا ضحاک که نمادی است از شقاوت و بی‌رحمی. من در آثارم سعی کرده‌ام زنان اسطوره‌ها را به تصویر بکشم و در عین حال پویایی و تحرک و تغییر زن را به ذهن بیننده القا کنم.

▪ و نقش روسری شاد و رنگی در عکس‌های شماچیست؟

ـ این روسری‌ها به‌نوعی نمادی از تفکر سوژه‌های من هستند، تفکری شرقی که سعی کردم در کنار تمام تغییرات و تحولات زن امروز به تصویر بکشم.

▪ در عکس‌های رنگی شما قرمز به شکل مشهودی دیده می‌شود، چرا؟

ـ به‌نظرم رنگ قرمز بهترین گزینه برای القای شور و هیجان و آشفتگی و تمام تغییراتی است که مد نظرم بود.

▪ از گرفتن عکس‌ها در فضاهای قدیمی و استفاده از پس‌زمینه سیاه در تصاویر سیاه و سفید چه هدفی داشتید؟

ـ می‌خواستم فضای تصاویرم دراماتیک باشد، در فضای بسته نمی‌توانستم به موضوع اسطوره‌ها نزدیک شوم، اسطوره‌ها از دنیای کهن می‌آیند. تعدادی از عکس‌های من در مسجد جامع اصفهان و ساوه گرفته‌شده‌است.

▪ به‌عنوان یک زن هنرمند، جایگاه زن هنرمند را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

ـ به‌نظر من چنین اصطلاحی کمی فانتزی است و حالت شعارگونه دارد. ما زنان هنرمند بسیاری در کشورمان داریم اما آن‌طور که باید به آنها توجه نمی‌شود. متاسفانه زنان هنرمند ما از همان حداقل امکانات مردان هنرمند هم بی‌بهره هستند.

▪ منظورتان امکانات مالی؟

ـ امکانات مالی، فرهنگی و... .تعداد مردهایی که می‌توانند با حمایت دولت برای ارائه کارهایشان به سایر کشورها مراجعه کنند خیلی بیشتر از خانم‌هاست و اصولا علیرغم تمام مشکلات موانع کمتری پیش روی آقایان هنرمند است.

▪ آیا واقعا زنان در راستای دستیابی به چنین امکاناتی تلاش کرده‌اند؟

ـ تا حدودی بله اما گاه شرایط به‌قدری آزار دهنده است که ما ترجیح می‌دهیم قید برخی از مسائل را بزنیم و به‌تنهایی با تکیه بر توانایی‌ها و حتی قدرت مالی خودمان جلو برویم.

▪ به اعتقاد شما آیا دیدگاه یک زن عکاس با یک مرد عکاس متفاوت است؟

ـ بله، این تفاوت نگرش وجود دارد و در مرحله به مرحله کار تاثیر می‌گذارد، ازانتخاب سوژه گرفته تا نوع ارائه کار و کادربندی موضوع. البته به اعتقاد من نمی‌توان همیشه فقط با نگاه به یک اثر به‌طور حتم گفت خالق آن زن بوده یا مرد. گاهی ممکن است یک مرد در حین کاری هنری یک اثر بی‌نهایت احساسی و لطیف خلق کند و یا یک زن در زمانی اثری بسیار خشن.

▪ عکاسان زن بیشتر با چه مشکلاتی درگیر هستند، آیا به راحتی می‌توانید برای یافتن سوژه‌های ایده‌آلتان به دل جامعه و مردم بروید؟

ـ گاهی بله و گاهی نه. به‌طور حتم برای یک خانم مشکل‌تر است که در کوی و برزن شروع به عکاسی کند، به ویژه در برخی مناطق که هنوز دیدگاه جامعه به زن همان دیدگاه قدیمی است. در این مناطق خیلی راحت حضور یک زن با دوربینی در دست را نمی‌پذیرند و با دیده تردید و تعجب به آن نگاه می‌کنند، گویی با موجودی عجیب و ناشناخته روبه‌رو هستند. همین نگاه‌ها، تجمع‌ها و رفتارها تا حدود زیادی اعتماد به نفس فرد را تحت تاثیر قرار می‌دهد. البته همان‌طور که گفتم گاهی هم زن‌بودن کمک‌کننده است، مثلا یک خانم عکاس خیلی راحت‌تر از یک مرد می‌تواند از زنان به‌ویژه زنان روستایی و عشایر عکس بگیرد و کمتر با مخالفت و تعصبات شوهرانشان روبه‌رو می‌شود.

▪ برخورد خانم‌ها در این جوامع (سنتی) به‌عنوان یک عکاس زن با شما چگونه است؟

ـ خیلی خوب، اگرچه گاهی در ابتدا جبهه‌گیری می‌کنند اما خیلی زود می‌پذیرند و همکاری می‌کنند، به‌گونه‌ای که گویی تو نماینده‌ای از جامعه زنان هستی که قرار است از زبان آنها با لنز دوربین سخن بگویی.

▪ در سفرهایی که برای عکاسی می‌روید، اغلب تنها هستید یا نه؟

ـ بستگی دارد. گاهی برخی از سفرها را به‌تنهایی نمی‌توان رفت، چون خطرناک است و این مساله به زن یا مردبودن مربوط نیست. در این موقعیت‌ها سعی می‌کنم با یک عکاس به محل بروم.

▪ چرا با عکاس؟

ـ چون توقف یک عکاس برای عکاسی در یک محل ممکن است ساعت‌ها به‌طول بینجامد و یک غیرعکاس در این زمان خسته می‌شود.

▪ آیا دختران جوانی که به عکاسی علاقه‌مندند، می‌توانند این هنر را به‌عنوان کار اصلی خود برگزینند یا ـ مسائل مالی آنها را مجبور خواهد کرد فقط به‌عنوان یک هنر و کار ثانویه به آن نگاه کنند؟

تنها منبع درآمد من عکاسی است. دراین‌کار مثل کار در یک اداره نمی‌توان از ابتدا توقع یک درآمد ثابت ماهیانه را داشت. بیمه و امکانات خاصی وجود ندارد اما با پشتکار و تلاش و دانش مضاعف می‌توان به این هدف دست یافت.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=289526

vista.ir
Online Classified Service

معرفی نایجل دیکنسن؛ فوتوژورنالیست

Nigel Dickinson را دو سال پیش در فرانسه ملاقات و با او در باره عکس هایش از کولی های آنجا صحبت کردم.شور و حرارت او در باره این موضوع مرا تحت تاثیر قرار داد او با چنین روحیه ای توانسته بود کاری کند که کولی ها آنقدر عمیق او را در میان خود بپذیرند و نتیجه ، یك آلبوم خانوادگی بود که نگاهی عمیق به درون زندگی مردمان عجیبی داشت که با برپایی مراسم و جشن های خاص خود هویتشان را حفظ می کردند. عکسهای کولی های فرانسه ، کار نایجل دیکنسون مثالی از توانایی یك عکاس در نمایش سوژه به زبان و روش خود او است.

نایجل دیکنسون در سال ۱۹۵۹ در بیرمنگام انگلیس متولد شد ، او یك عکاس آزاد است که علاقه خاصی به نشان دادن زندگی انسان هایی که در حاشیه جوامع مدرن زندگی می کنند، دارد.

سوژه های او را معمولا بومیان آفریقای جنوبی معدنکاران اعتصابی بریتانیا و بومیان آسیای جنوبی شرقی تشکیل می دهند. کارهای او به طور وسیعی در نمایشگاه ها به نمایش در آمده و در مطبوعات به چاپ رسیده است.ایندیپندنت ، گاردین ، اشترن و جئو از جمله مطبوعاتی هستند که کارهای وی در آنها چاپ و منتشر شده است.

در سال ۱۹۹۲ از سوی " برنامه محیط زیست سازمان ملل" به او جایزه ای تعلق گرفت و در سال ۱۹۹۷ نیز یك جایزه World Press به او اختصاص یافت.در میان سازمان هایی که با او کار می کنند نام بسیاری از سازمان های صلح طلب و فعال در زمینه حفا ظت از محیط زیست نظیر " صلح سبز" به چشم می خورد. دیکنسون معتقد است "دستیابی به تعادل میان کار و فراغت بسیار دشوار است " اوقات فراغت او به مطالعه و Snowboard می گذرد. در ادامه مصاحبه شبکه نشنال جئوگرافیك با وی، از نظرتان می گذرد.

- شروع عکاسی

اولین دوربینم یك آگفای "ببین و بگیر" بود که در سال ۱۹۷۰ و به مناسبت ۱۱ سالگی هدیه گرفتم .

از داشتنش خیلی خوشحال بودم ، تنظیماتی برای هوای ابری ،آفتابی و ساحلی داشت .

اولین عکس جدیدم را به خاطر می آورم ،۱۴ سالم بود و همراه پدر و مادرم تعطیلات را در اسپانیا می گذراندیم و من عکسی از طلوع خورشید گرفتم. همه فکر می کردند دیوانه ام که ساعت ۴ صبح از خواب بیدارشدم ، من دو عکس گرفتم (البته در حالت Sun دوربینم!) که عکس های خوبی از آب در آمدند . در حقیقت من آن عکس ها را بیست سال بعد به یك مجله فروختم!

مدرسه را در سال ۱۹۷۷ و وقتی ۱۸ ساله بودم رها کردم و سالها دور اروپا و خاورمیانه گشتم .

پس از بازگشت به انگلیس دوره هایی را در بیرمنگام و شفیلد زیر نظر ونلی بورك که با ولگردان زندگی و عکاسی می کرد ، گذراندم. کارهای من مورد توجه قرار گرفتند، گالری Camerawork در لندن عکسهایم را از اعتراضات و راه پیمایی های معدنکاران و همینطور سفر چهار ماهه ام در میان جوامع بومیان آفریقایی جنوبی به نمایش گذاشت .اینها باعث شد که درهای برخی از روزنامه های ملی در بریتانیا به رویم گشوده شود.

بعدا با معدنکاران طی اعتصاب بزرگ ۸۵-۱۹۸۴ همراه شدم و عکاسی کردم ، چند سال بعد در همین زمینه کتابی را منتشر کردم. در طول سال های دهه هشتاد با هرکس که ماموریتی به من محول می کرد کار می کردم و در عین حال عکس هایی را که خودم می خواستم را نیز می گرفتم،بدون هیچ حمایت و پشتیبانی مالی .

کارهایی که حالا انجام می دهم خیلی بهتر است.

- ماموریت عکاسی مورد علاقه

به یاد ماندنی ترین –اگر نه محبوبترین- تجربه های من طی سفری به برونئی، مالزی و فیلیپین در سال ۱۹۹۱ به دست آمد.در مانیل بعد از یك ماجرای آدم دزدی پلیس مرا بیهوش در کنار جاده ای پیدا کرد. تمام دوربین هایم را دزدید ند وبا هفت دلار پول و پاسپورتم به حال خود رها شده بودم. در سفر مشابهی، یك روستایی که مرا با سرکرده شکارچیان اشتباه گرفته بود با چاقو به من حمله کرد. به مدت یك سال هم از یك بیماری مناطق حاره ای رنج می بردم. چه چیزی مجموعه کارهایتان را از کولی ها برای شما به صورت خاص در آورده است ؟ اولین بازدید من از فستیوالGitan در Saintes-Maries-de-la-Merبه سال ۱۹۹۳ بر می گردد که احساسات مرا برانگیخت . شاید به خاطر ریشه مذهبی مشترکی که با آنها داشتم و شاید هم به خاطر احساسی که یك مسافر به دیگری دارد و یا حسی ناگفتنی.

در گوشه ای صبورانه منتظر شدم تا کارکنان رسانه ها و جمعیت توریست ها پراکنده شوند. منتظر یك لبخند ، یك دعوت یا یك نگاه بودم ، این شیوه من بود.آرام آرام دوستی من با آنها بیشتر شد تا اینکه به تدریج خانواده های کولی مرا پذیرفتند.کاروان ها و خانه هایی را که شهرداری در اختیار کولی ها گذاشته بود دیدم و کم کم آنها از من بعنوان شاهد غسل تعمید و عروسی ها دعوت کردند و من موقعیت عکاسی از موقعیت های بسیار خصوصی را بدست آوردم. هنوز هم زندگی کولی ها برایم شگفت انگیز است مراسم مذهبی ، جشن ها، موسیقی ، رقص ،دسته ها و مهمان نوازی عظیم آنها.

چه توصیه ای به علاقمندان و مبتدیان فوتو ژورنالیسم دارید؟ مهمترین نکته ،عکاسی ازته دل است. تصمیم بگیرید که چکار می خواهید انجام دهید ، رپرتاژ،پرتره ،عکاسی از اجتماع،عکاسی هنری ؟... و در آن غوطه ور شوید.برای کارتان وقت بگذارید و زیاد عکس بگیرید . شما از تجاربتان و بیش از آن از اشتباهاتتان درس خواهید گرفت. هیچ جایگزینی برای زمان ،بردباری،سخت کوشی و نشان دادن کارهایتان به افراد خبره وجود ندارد . پروژه ها را باهم انجام دهید و آنها را خستگی ناپذیر به نمایش بگذارید به حرف های مردم توجه کنید و انتقادات آنها را تجزیه و تحلیل و بررسی کنید . ایده های بدرد خور را دنبال کنید و باز کارهایتان را نمایش دهید.برای زمین خوردن دوباره آماده باشید.

عکاسان موفق لزوما بهترین عکاسان نیستند اما مصمم ترین آنها هستند!

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247229

معرفی نیوشا توکلیان

یه روز توی تاکسی نشسته بودم، می خواستم از مدرسه برم خونه. دوربین روی پام بود. غیر از من چند تا آقا وخانم دیگه هم توی تاکسی بودن. یکی از آقایون به من گفت: «شما عکاسی؟» گفتم: «بله».

گفت: «چرا نمی ری توی روزنامه کار کنی؟»

گفتم: «دوست دارم، اما خب فعلاً جایی نیست که به من کاری بدن».

آدرسی به من داد و گفت: «برو این روزنامه. این جا دنبال عکاس می گردن»!

رفتم نشریه «زن» و از همان جا بود که به وادی عکاسی کشیده شدم.آن زمان من ۱۶ سال بیشتر نداشتم و هنوز در سن و سالی نبودم که بخواهم برای آینده ام تصمیم جدی بگیرم یا برنامه ریزی کنم. فقط می دانستم باید کاری بکنم. اما خدا به من کمک کرد و حالا احساس می کنم خدا می خواست من عکاس شوم.

- یک معرفی کوتاه از خانم عکاس

نیوشا توکلیان، ۲۷ ساله، خبرنگار و عکاس. عرصه کار او خاورمیانه است؛ عراق، لبنان، ایران، سوریه، عربستان، پاکستان.از ۱۶ سالگی کار با مطبوعات را آغاز کرده و از سال ۲۰۰۲ عکسهایش در نشریات معتبر بین المللی مثل تایم، نیویورک تایمز، اشترن، فیگارو و برخی دیگر از نشریات آمریکایی و اروپایی به چاپ رسیده است.

عکسهای این خانم عکاس در گالری «سیسرو» فقط مربوط به ایران است. عکسهایی کاملاً شاد با چشم اندازی به شرایط سیاسی و اجتماعی ایران و موقعیت زنان که بیانگر آینده نگری و ذهنیتی مدرن است و چهره های شاد زنان در عکسهایش بیانگر آگاهی و اعتماد به نفس آنان است.«نیوشا توکلیان» در عکسهایش به نکته های ظریفی توجه می کند. او در عکسهایش تماشاگر را به داوری درباره وضعیت زنان در ایران فرا می خواند.

- اما چرا عکاسی؟!

توکلیان پاسخ می دهد: «شانسی وارد عکاسی شدم. در دوران دبیرستان درس خواندن را دوست نداشتم. دوست داشتم فعالیت کنم، نه این که یکجا بنشینم. رشته تحصیلی ام، علوم انسانی بود، اما تغییر رشته دادم و رفتم رشته هنر. در خانواده مان نه هنرمند داشتیم و نه کسی اهل هنر بود. پدرم وقتی فهمید تغییر رشته داده ام و رفته ام رشته عکاسی، به من خندید !ولی من سعی کردم نگاه آنها را تغییر دهم. چون نگاه آنها به

عکاسی، همان عکاسانی بودند که اطراف میدان آزادی از مردم عکس می انداختند !اما چرا رفتم عکاسی؟ چون ما یک دوربین عکاسی حرفه ای خانوادگی در منزل داشتیم و من برای اینکه هزینه ای با تغییر رشته ام برعهده خانواده ام نگذارم رفتم سراغ عکاسی !از طرفی من خیلی هم حواس پرت بودم، اما عکاسی به نوعی، به کار و زندگی من نظم داد. دوربین آن قدر برایم مهم بود که نامه بلند بالایی نوشتم و توی کیف دوربینم گذاشتم تا اگر دوربینم را جایی جا گذاشتم کسی که پیدایش می کند آن نامه را بخواند، دلش بسوزد و حتماً دوربین را برایم بیاورد !اتفاقاً یکبار دوربینم را توی ماشین جا گذاشتم و وقتی رفتم مدرسه، دیدم کسی که پیدایش کرده، نامه را خوانده و آن را زودتر از خودم به مدرسه آورده است!این ماجرای عکاس شدن من، بود.

▪ خانم توکلیان؛ زمانی شما عنوان جوانترین عکاس خبری را داشتید، هنوز هم این عنوان را دارید؟

ـ نه !دیگر تمام شد !(با خنده)

▪ شما پیر شدید یا عکاسهای جوانتر، این عنوان را از شما گرفتند؟

ـ بالاخره آدم همیشه جوان باقی نمی ماند و زمانی می رسد که سنش بالا می رود. اما خوب از طرفی هم عکاسهای جوان روی کارآمدند و الآن هم خیلی خوب عکاسی می کنند.

▪ وقتی عنوان جوانترین عکاس خبری را داشتید، این عنوان برای شما چه لذتی داشت؟

ـ این عنوان، مشوق من در عکاسی بود. وقتی می رفتم از سوژه ای عکس می گرفتم، می دانستم همین عنوان باعث می شود مطبوعات و مردم عکسهایم را ببینند و به آنها توجه کنند و همین مسأله قوت قلبی برای عکاسی من بود که عکسهای بهتری بگیرم. به هر حال هر کس که بخواهد عکاس شود باید تمرین کند. هیچ عکاسی از وقتی که متولد شده، عکاس نبوده، بلکه تمرین و ممارست است که از یک علاقه مند به عکاسی، یک عکاس حرفه ای می سازد.

بعضی از عکاسان بزرگ دنیا می گویند: «ما عکاس به دنیا آمدیم» اما من با این عقیده مخالفم. یک علاقه مند می تواند فکر و چشمش را پرورش دهد تا عکاس خوبی شود. به هر حال عکاسی فقط عکس گرفتن نیست، بلکه عکس خوب گرفتن و تفکر سالمی داشتن برای عکاسی است.

▪ این تفکر، چه طور به وجود می آید؟

ـ یک عکاس باید به مسایل اطرافش حساس باشد. نسبت به وقایعی که می بیند کنجکاوی کند و پیگیر باشد. این پیگیر بودن در کنار مطالعه مداوم و عکس دیدن، تفکر عکاسی را برای یک عکاس به وجود می آورد.

▪ خب شاید منظور دوستان عکاس، از «عکاس به دنیا آمدن» داشتن همین تفکر است. شما خودتان فکر می کنید تفکر عکاسی، ذاتی است یا اکتسابی؟

ـ ببینید! در میان همه هنرمندان، کسانی هستند که یک هنر را با خودشان همراه دارند، مثلاً بچه ای ۱۲ ساله که دوربین دستش می گیرد و بدون توجه به کلیشه ای بودن سوژه ها از گل، باران و یا آدمهای اطرافش عکس می گیرد، ذاتاً به عکاسی علاقه دارد اما همین بچه اگر علاقه اش را پرورش دهد عکاس موفقی می شود و اگر نه مثل همه عکاسهای دیگر خیلی زود افول می کند.

▪ شما در ۱۶ سالگی، وارد هنر عکاسی شدید و عکاسی را هم با گرفتن عکسهای خبری شروع کردید. با توجه به اینکه در ایران ارزش و جایگاه عکاس خبری هنوز شناخته شده نیست، در آن زمان چه تعریفی از عکس خبری و عکاس خبری داشتید؟

ـ من دنبال کار می گشتم. دوست داشتم از نظر مالی مستقل باشم و تنها کاری که بلد بودم، عکاسی بود و بهترین جایی هم که می توانستم با دوربینم کار کنم، روزنامه بود، اما به خاطر سن پایین به من اجازه عکاسی را ندادند. چون اولاً سنم خیلی کم بود و دوم اینکه عکاس بسیار بدی بودم! اگر عکسهای من را ببینید، دوست ندارید حتی نگاهشان کنید! (با خنده). ولی به هر حال من روی خواسته ام پافشاری کردم که در روزنامه کار کنم و به خاطر پافشاری ام، به من پیشنهاد کار در تلفنخانه روزنامه را دادند که چند ماه منشی بودم، تا اینکه سرویس عکاسی من را برای آرشیو عکسها و نگاتیوها خواست که من رفتم آنجا. آنجا هم وقتی عکاسها را می دیدم که با چه هیجانی به سراغ سوژه ها و اتفاقهای خبری

می روند تا عکاسی کنند و روز بعد عکسشان همراه با اسم آنها در روزنامه چاپ می شد برای من جالب بود و علاقه مرا به عکاسی خبری بیشتر می کرد.

▪ چه چیزی باعث شد، پیگیر عکاسی خبری باقی بمانید و چه طور شد که این نوع عکاسی توجه شما را به خودش جلب کرد؟

ـ من همیشه دوست داشتم وقتی کاری را شروع می کنم تا آخر همان کار را ادامه دهم. اما خب در عکاسی، هیچ وقت به آخرش نمی رسیم. هر چه بیشتر مطالعه می کنید و عکس می گیرید متوجه می شوید که هیچ چیز بلد نیستید. یعنی اگر از من بپرسید: «خودت را در عکاسی، در چه موقعیتی می بینی؟» می گویم: «من یک عکاس آماتورم»! حتی عکاس های بزرگ دنیا در سنین بالا و با تجربه های فراوان در عکاسی می گویند که هنوز چیزهای زیادی در هنر عکاسی است که یاد نگرفته اند. چون عکاسی واقعاً دنیای بزرگی است و عکاسی موفق است که همین مسأله را درک کند و بداند عکاسی دنیای بزرگی است.

▪ خانم توکلیان، گفتید که پشت هر عکس، تفکری وجود دارد. با توجه به اینکه سوژه عکسهای شما اجتماعی است و بیشتر سوژه هایتان هم، زنان هستند، با چه نگاه و تفکری به سراغ سوژه هایتان می روید.

ـ به هر حال من یک زن ایرانی ام که در ایران بزرگ شده ام و جدای از آنها نیستم. وقتی از زنان عکس می گیرم، انگار دارم از زندگی خودم عکس می گیرم. از طرفی احساس می کنم که جوانهای ایران دچار نوعی سردرگمی شده اند و من دوست دارم این سردرگمی را در عکسهایم نشان دهم.

من حتی در مناطق جنگی مثل عراق و لبنان هم که عکاسی می کردم از جنگ عکس نمی گرفتم، از آدمها و آوارگان عکس می گرفتم و بیشتر هم پرتره. خیلی مصر بودم به عراق بروم و جنگ و مردم عراق را عکاسی کنم، چون واقعاً به عنوان یک مسلمان، احساس وظیفه می کردم و می خواستم دنیا از نگاه یک عکاس ایرانی هم، آن جنگ را ببیند.

▪ حالا با توجه به ویژگیهای خاص عکس خبری بگویید، یک عکاس خبری وقتی شاتر دوربین را فشار می دهد به چه چیزی باید فکر کند؟

ـ اگر به همه عکسهای من توجه کنید می بینید، آدمها نقش مهمی در عکسهایم دارند. در همه عکسهایم حضور دارند و من شخصاً در عکسهایم به دنبال حالت صورت آدمها هستم. می خواهم نوع حادثه را با حالت صورت آدمها نشان بدهم و سعی کرده ام که دروغ هم نگویم.

▪ منظور شما از «دروغ نگفتن» چیست؟

ـ عکاس می تواند موقعیتی از صورت سوژه اش را شکار کند و آن را به فضای حادثه تعمیم دهد تا فضای دلخواهش به مخاطب منتقل شود در حالی که ممکن است این طور نبوده باشد مثلاً یک صورت غمگین را در لحظه ای عکاسی کند در حالی که سوژه غمگین نبوده. برای همین یک عکاس هم مثل یک خبرنگار باید قابل اطمینان و راستگو باشد.

▪ غیر از این، چه ویژگی های دیگری باعث موفقیت یک عکاس خبری می شود؟

ـ سرعت و تیزبینی دو ویژگی یک عکاس خبری است و البته اینکه تنبل هم نباشد! یک عکاس خبری باید یک سوژه را از زاویه های مختلف ببیند و بهترین زاویه را برای عکاسی انتخاب کند، ولی وقتی عکاس تنبل باشد فقط رو به روی سوژه می نشیند و عکس می گیرد.

▪ از مشکلات یک عکاس زن بگویید؛ آن هم یک عکاس خبری که معمولاً باید در دل حادثه باشد؟

ـ مهمترین مشکل عکاسان زن این است که خیلی از روزنامه ها و خبرگزاریهای ایران ترجیح می دهند با عکاسان زن کار نکنند و این بزرگترین صدمه را به یک عکاس خبری زن می زند. چون عکاس دوست دارد عکسش جایی دیده شود تا بقیه ببینند و درخصوص عکسش نظر بدهند. عکس خبری گرفتن خیلی سخت است. عکاس باید به دل حادثه برود. گاه آن قدر به عکاس توهین می شود و مردم اذیت می کنند که خیلی از حوادث را نمی شود عکاسی کرد اما عکاس چون کارش را دوست دارد با جان و دل به حادثه می زند و عکس می گیرد و بعد اگر جایی نباشد که این عکس کار شود، عکاس لطمه زیادی می خورد.

▪ فکر می کنید چرا این طور شده است؟

ـ خود من هم نمی دانم. در بعضی خبرگزاریها چند عکاس مرد، عکاسی می کنند اما حتی یک عکاس زن هم ندارند.

▪ خانم توکلیان، دلخراش ترین سوژه ای که تاکنون عکاسی کرده اید، چه بوده است؟

ـ سالهای اولی که عکاسی می کردم خیلی با سوژه هایم درگیر می شدم. از بعضی سوژه ها خیلی ناراحت می شدم. اما بعد از چند سال تصمیم گرفتم محکم تر باشم. با این حال، عکاسی از زلزله پاکستان خیلی مرا اذیت کرد. اگر چه تصمیم گرفته بودم به اولین وظیفه ام که عکاسی بود فکر کنم و تمام حواسم را روی عکس گرفتن متمرکز کنم، اما با تمام اینها، زجر کشیدن مردم زلزله زده، مرا بسیار ناراحت کرد. اما سعی کردم با عکسهایم، آدمهای بی تفاوت دنیا را نسبت به این مسأله، حساس کنم تا به کمک مردم پاکستان بیایند و با چاپ عکسهایم در روزنامه ها و خبرگزاریهای خارجی امیدوار بودم این اتفاق بیفتد.

▪ فکر می کنید وقتی مسن تر شدید، در عکاسی چه راهی را ادامه بدهید؟

ـ من الآن ۳۷ ساله هستم و نسبت به ۱۲ سال پیش که عکاسی را شروع کردم، مسن تر شده ام.اگر چه در طول این سالها تجربه بسیاری به دست آورده ام، اما هنوز خیلی با ایده آل هایم فاصله دارم. اما در این سالها اتفاقی در درون من افتاده و آن اینکه دیگر به عکاسی خبری و کارکردن در این نوع عکاسی، علاقه چندانی ندارم.الآن دوست دارم روی پروژه ها و سوژه های بلندمدت کار کنم و مثل یک کارگردان با ابزار دوربین و سوژه های اجتماعی، فیلم بسازم، اما با عکس !دوست دارم با عکسهایم، زندگی واقعی مردم را نشان بدهم.

▪ تاکنون روی پروژه های بلندمدت کار کرده اید؟

ـ بله !الآن ۲ سال است که این کار را انجام می دهم و فعلاً در حال عکاسی از سه سوژه به صورت بلندمدت هستم.

سوژه اول پرتره از مادران شهید است. سوژه دوم دغدغه های یک دختر ۱۸ ساله است که با عکاسی از زندگی روزمره اش می خواهم دغدغه های این دختر ۱۸ ساله را نشان دهم و سوژه سوم عکاسی از یک دختر ۹ ساله است. این پروژه از عکاسی جشن تکلیف این دخترک شروع شده و تا سنین بالا ادامه خواهد داشت.

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=349058

vista.ir
Online Classified Service

معرفی واکر اونز، تصویرگر خاموشی

متولد ۳ نوامبر ۱۹۰۳، سنت لوئیس، میسوری، آمریکا مرگ ۱۰ آوریل ۱۹۷۵،نیوهون، کارنکتیکات

عکاس آمریکایی که تاثیر او بر تکامل عکاسی روبه‌رشد نیمه‌دوم قرن بیستم، شاید بیشتر از هر شخصیت دیگری بود. او نگاه زیباشناختی متعالی و مسلط عکاسی هنری را که آلفرد استیگلیتس نماینده شناخته

شده آن بود، نپذیرفت و در عوض یک استراتژی هنری را بر پایه طنین شاعرانه واقعیت‌های عادی اما روشنگری که به وضوح توصیف می‌شدند بنا نهاد. بیشتر تصاویر شاخص او زندگی روزمره آمریکایی را در بخش دوم نیمه اول قرن، به خصوص از خلال توصیف معماری بومی، نشان‌ها و سردرهای بیرونی ساختمان‌ها، شروع فرهنگ اتومبیل در آن و فضای داخلی خانه‌های آن به نمایش می‌گذارند.

اونز بیشتر دوران کودکی خود را در کنیل ورث، حومه شیکاگو گذراند،پیش از جابه‌جایی‌های متعدد و شرکت در دوره‌هایی از دبیرستان که به آکادمی فیلیپس در آندور ماساچوست منتهی شد. نمرات آکادمیک او چند در میان به حد نصاب قبولی می‌رسید و در این مورد در کالج ویلیام در ویلیامزتون ماساچوست هم پیشرفتی نداشته، به طوری که بعد از فقط یک سال آنجا را ترک کرد.

بعد از ترک کالج، اونز سه سال را در نیویورک به کار در شغلی با دستمزد پائین و بدون پیشرفت سپری کرد. در ۱۹۲۶ پدر او یک مجری آگهی‌های تبلیغاتی، هزینه ادامه تحصیل او در پاریس را فراهم کرد و به این ترتیب اونز یک سال را در فرانسه گذراند، جایی که به صورت مستمع آزاد در کلاس‌های سوربن شرکت کرد و در ضمن تلاش کرد که بنویسد (با موفقیت ناچیز) در بازگشت به نیویورک در بهار ۱۹۲۷، به شیوه یک نویسنده در گرینویچ ویلیج زندگی کرد، البته نویسنده‌ای که نمی‌توانست چیزی بنویسد و نوشته منتشر شده بااهمیتی نداشت.

با اینکه او فقط چند عکس اتفاقی در فرانسه گرفته بود، به نظر می‌رسد علاقه جدی او به عکاسی، در اولین تجربه‌ها و در طول این دوره برانگیخته شده است.

در ۱۹۲۸ و ۱۹۲۹ اونز تعداد قابل‌توجهی عکس گرفت که بی‌تردید، نمایانگر بلندپروازی هنری است. بعضی از این عکس‌ها طرح‌های نیمه انتزاعی ایجاد شده از آسمان‌خراش‌ها یا دیگر تولیدات دوران ماشینی را مجسم می‌کرد. با این حال، در پایان ۱۹۲۹ او مجذوب کار عکاس فرانسوی اوژن اتژه شد، کسی که در عکس‌های ساده و کم‌خرج خود از پاریس و حومه آن در خلال تحولات قرن بیستم، عامدانه از به کارگیری تاثیرات هنری اجتناب کرد. برنیس ابوت عکاس مشخص‌ترین حامی کارهای اتژه، بخش باقیمانده چاپ‌ها و نگاتیوهای او را گردآوری کرده بود و کلکسیون را به نیویورک برد. جیمز استون دوست اونز- حدود نیم قرن بعد- به یاد آورد که او و اونز، شاید برای اولین بار در آمریکا، برای دیدن کارهای اتژه به آپارتمان ابوت رفته بودند. استون گفت نگاه گذرایی که اونز از سر وسواس به آن کارها انداخته بود باعث شد که او بپرسد: «مسلما این سوال از روی حسادت نیست که اگر اصلا اتژه‌ای وجودنداشت، ما چگونه اونزی می‌داشتیم، هنر او به چه شکلی ظهور می‌کرد؟»

در اواخر زندگی، اونز ابراز کرد که بینش اتژه دستورالعمل جدیدی را تثبیت کرده که در واقع از قبل در کار خود او- اونز- جای داشت و دلیلی برای سرپیچی از این قاعده نمی‌دید.

با این حال به نظر می‌رسد در طول اوایل دهه ۱۹۳۰ اونز به لحاظ نظری راه خود را از خلال دستورالعمل اتژه پیش برد، آموزه‌های او را در مواد خام بسیار متفاوت به کار برد که در کشور خودش عرضه شده بود. تعهد بدون انحراف اونز به یک سبک صریح و غیراحساسی، رها از نکات شاخص، نمایشی و سایه‌روشن‌های رمانتیک، تعهد به هنری بود که هنر خود را پنهان می‌کرد. در سطح سبک، کار او شاید با مهارت عملی یک عکاس تجاری که نخواهد تخیل چندانی را به نمایش بگذارد، اشتباه گرفته شود. ایده اونز درباره سبک هنری، توسط ماکسیم گوستاو فلوبر بیان شده بود که یک هنرمند باید «مانند خدا در لحظه خلق باشد او باید احساس همه جایی اما نگاه اینجا و اکنونی باشد».

- اداره کل حفاظت از مزارع

در طول اولین دهه ۱۹۳۰، اونز فقط گهگاه (و با تردید) به عنوان یک عکاس حرفه‌ای کار کرده، ترجیح داده بود بسته به شراط ماموریت‌های گاه به گاه و غالبا شرایط دوستان زندگی کند. ایده اینکه او باید فراخوانده شود تا عکسی بگیرد که توسط کس دیگری تصور شده بود، برای نفس او رنج‌آور بود؛ علاوه بر این، انواع بسیاری از عکس‌ها بود که او هرگز گرفتن آنها را نیاموخته بود. با این حال از اواسط ۱۹۳۵ تا اوایل ۱۹۳۷ اونز در ازای یک حقوق ثابت به عنوان کارمند به اصطلاح «بخش مطالعات تاریخی» اداره کل حفاظت از مزارع (FSA؛ پیشتر اداره کل بازیابی محیط زیست) یک بنگاه

مربوط به اداره کشاورزی مشغول به کار شد. وظیفه آن انجام یک مطالعه عکاسانه از مناطق روستایی آمریکا، و به طور عمده در جنوب بود. تا آنجا که به عملکرد آن واحد مربوط بود، هدف آن بیشتر از آنکه تاریخی باشد شکلی از نظریه سیاسی بود. در هر صورت این شغل برای اونز استطاعت مالی سفر را، عموما تنها و بدون نگرانی‌های مالی ضروری، در جستجوی ماده‌ای برای هنرش ایجاد کرد.

در زندگی کاری بیش از نیم‌قرن، می‌شد احتمال داد که نیمی از بهترین کارهای اونز در طول آن یک سال و نیم انجام شده باشد، زمانی که او از طریق عکس‌ها گونه‌ای قیاس و همانندی را در زندگی روستایی آمریکایی ایجاد کرد. چیزی که کارهای اونز را تازه می‌کرد، نوع واقعیاتی که برای بررسی انتخاب می‌کرد و تیزبینی او در درک ارزش آن واقعیات و اشاره‌های پرطنین درون آنها بود. تعداد زیادی از بهترین کارهای اونز به جای آدم‌ها با اشیایی که آنها ساخته بودند سروکار داشت: او اکثر قریب به اتفاق آنها را به مشخصه‌های فرهنگ آمریکایی مربوط کرده بود، به آنچه در معماری بومی‌اش و در ساخته‌های تزئینی‌اش، نظیر تخته‌های اعلان سردرها، و پنجره فروشگاه نمود یافته بود. موضوعات او روی سطح ثابت ساده و خالی از جذابیت قرار داشتند، با این حال می‌توان دلیل آورد که آنچه در آن عکس‌ها مورد نظر او بود، کیفیت بود او می‌خواست آنها الگوهایی از شجاعت، آزمودن و گاهی تلاش‌های کمیک برای خلق یک ساختمان فرهنگی همخوان با یک ملت جدید باشد.

در ۱۹۳۸ موزه هنر مدرن در نیویورک مجموعه «عکس‌های آمریکایی» را به عنوان منتخبی از کارهای تا آن زمان ارائه شده اونز منتشر کرد. ۸۷ تصویر کتاب در فاصله ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۶ گرفته شده بودند که به وسیله اونز انتخاب شدند. نکته جالب اینکه بیشتر از یک سوم تصاویر در طول مدت کوتاهی گرفته شده بودند اما به شکل عجیبی ۱۸ ماه بعد از اینکه اونز در FSA استخدام شده بود، به تولید رسیده بودند. «عکس‌های آمریکایی» با یک مقاله انتقادی از لینکلن کرستین شاید همچنان پرنفوذترین کتاب عکاسی دوران مدرن مانده است.

در طول تابستان دیرگذر ۱۹۳۶، اونز در حال ترک کردن FSA و کارکردن برای مجله فورچون، همراه با جیمز ایجی نویسنده در یک مطالعه تحقیقی از سه خانواده کشاورز مستاجر در هیل کانتری آلاباما بود. پروژه هرگز در فورچون عرضه نشد ولی سرآخر در ۱۹۴۱ در قالب کتاب «بیائید مردان نام‌آور را ستایش کنیم» به چاپ رسید، مطمئنا یکی از شخصی‌ترین و نامتعارف‌ترین کتاب‌هایی که تلاش کرده بود تا از آمیزش کلمات و عکس‌ها مفاهیمی حسی ایجاد کند.

کنار هم قرار گرفتن اونز و ایجی- دوستان خوب و ستایشگر کار همدیگر- صرفا برای کار مشترک و سوای ترکیب شعور آنها نبود. ایجی متن خود را سرشار از مبالغه‌های شدید کلیسایی نوشت که با مجموعه‌ای شامل ۳۱ عکس بدون عنوان از اونز - در مقدمه کتاب- همراهی شده بود. این عکس‌ها تا آنجا که تصور شود در شکل خود خاموش و ساده هستند و همه جنبه‌های زندگی سه خانواده را در برگرفته‌اند، خانه‌هایشان، اتاق‌هایشان، اثاثیه‌شان و زمین‌شان. در ۱۹۶۰ بعد از مرگ ایجی، اونز ویرایش جدیدی را با تعداد عکس‌های دو برابر آماده کرد، تغییری که به طور اساسی طبیعت کتاب را دگرگون نکرد.

در تقابل با سرزدگی تهاجمی که حتی در دهه ۱۹۳۰ مشخصه تعداد زیادی از گزارش‌های عکاسانه بود، تصاویر پروژه‌ای اونز یک خاموشی باوقار غالب بر سرزدگی را در خصوصی‌ترین جنبه‌های زندگی سوژه‌هایش به نمایش می‌گذارند. اما با وجود غیبت سرزدگی عامه‌پسند، بیننده گمان می‌کند که کهنگی در و دیوارهای چوبی و تزئینات آنها را بهتر از درخشش هر چهره‌ای در روزنامه‌های مصور درک می‌کند، شاید تا حدی به این دلیل که به نظر می‌سد آن سوژه‌ها در طراحی پرتره‌هایشان همکاری کرده‌اند. شاید اونز فهمید که دقت نزار زندگی کشاورزان مستاجر زمانی به وضوح قابل ارائه بود که آنها بهترین لباس خود را در روز یکشنبه پوشیده بودند.

در ۱۹۴۳ اونز توسط کمپانی تایم استخدام شد و ۲۲ سال بعد را با این امپراتوری نشر گذراند. بیشتر آن را با مجله تجاری فورچون و با کسی که رابطه یک عکاس و نویسنده را با او پیش برد که موجب به دست آوردن یک دستمزد راحت، استقلال اساسی و پیشرفت ارزشمند کوچکی شد. او به عکاسی معماری، به خصوص از کلیساهای محلی ادامه دارد و همچنین شروع به یکسری مکاشفه کرد، عکس‌های خودانگیخته لحظه‌ای که در متروهای نیویورک از مردم می‌گرفت، مجموعه‌ای که سرانجام به صورت کتابی با عنوان، «دعوت شده‌های بسیار» در ۱۹۶۶ منتشر شد. در ۱۹۶۵ او شروع به تدریس در دانشکده هنر و معماری دانشگاه ییل کرد، و در سال بعد از کمپانی تایم بازنشسته شد.

در طول ۱۹۴۰ و دهه ۵۰- دوران رواج فوتوژورنالیسم در مجلات- اونز با بینش تیز و ممتاز و استقلال محفوظ مانده رشک برانگیز خود، برای بیشتر عکاسان مشغول به کار یک چهره نمونه مفید نبود. با این حال، به همان اندازه که قرار مجلات برای پنهان کردن جلوه او آغاز شد، اونز به شکل فزاینده‌ای برای عکاسان جوان‌تری که برخلاف اعضای گروه در سرمقاله‌نویس از این ماجرا آسوده‌خاطر نبودند، بدل به یک قهرمان شد. رابرت فرانک، گری وینوگراند، دایان آربوس و لی فریدلندر از جمله عکاسان شاخص دوره‌های بعد هستند که به دین خود به اونز اقرار کرده‌اند. تاثیر او بر هنرمندان در زمینه‌هایی به جز عکاسی هم مهم بوده است.

نوشته‌های انتقادی درباره اونز به ندرت غنی و پرمایه هستند، هرچند منابع زندگی‌نامه‌ای درباره این هنرمند از آن هم کمتر راضی‌کننده‌اند. در کنار آنچه در این متن ذکر شده، مطالب نوشته شده درباره اونز عبارتند از: جان سارکوفسکی، «واکراونز» (۱۹۷۱) چاپ شده در ارتباط با نمایشگاهی در موزه هنر مدرن در نیویورک: جری. ال. تامپسون، «کارهای واکراونز» (۱۹۲۸، چاپ دوم ۱۹۹۴)، یک مقاله انتقادی مفید در مورد سیر اندیشه این عکاس؛ جف.ال. روزنهایم و داگلاس اکلاند، «طبقه بندی نشده: منتخبی از کارهای واکراونز: انتخاب شده از آرشیو واکراونز در بخش عکس‌های موزه هنرمتروپولتین (۲۰۰۰) همراه با مقدمه‌ای از ماریا موریس هامبورگ؛ پتر گالاسی، «واکراونز و کمپانی» (۲۰۰۰)، آموزشی از ایده‌های هنری اونز و اینکه چگونه بر هنرمندان دوره‌های بعد تاثیر گذاشتند؛ و لئورابین فاین، «شاعرانگی نگاه ساده و بسیط» در «هنر در آمریکا»، شماره ۸۸: صص ۸۵-۷۴ و ۱۳۵-۱۳۲ (دسامبر ۲۰۰۰)

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=364232

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ولف گانگ تیلمانس

مجموعه عکس‌های ولف گانگ تیلمانس باعث می‌شود تا واقعیت يك گذشته بازسازی شده را احساس کنید. هر تصویر به تنهایی به لحظه خاصی که نشانه آن است اشاره می‌کند، در حالی که تعداد زیادی از این تصاویر در کنار هم، نقاط اشتراك متعدد عکاس و دیگران را نشان می‌دهد. در موزه هنر یوکوهامای ژاپن تنها اینستالیشن تیلمانس با موضوع نمایشگاه - چشم انداز قطعی: بین توهم و واقعیت - هماهنگ بود. عکس‌های الکس و لوتس که روی شاخه‌های درخت نشسته‌اند یا در ساحل شنی به آغوش هم پناه برده‌اند، در کنار تصاویری از میوه، لباس و نمایی هوایی از مردابی که از آشغال‌های صنعتی پدید آمده، تجربه‌ای تمام عیار را نشان می‌دهد. این خود حاکی از ذهنیتی است که اجزای ظاهراً بی‌ربط را در کلیتی

منسجم به هم پیوند می‌دهد. با این حال چیدمان عکس‌ها اجازه می‌دهد تا بتوان روابط متعددی بین عکس‌ها برقرار کرد. این تنش بین جبر و آزادی شما را مشتاق می‌کند تا در جستجوی چشم‌انداز کامل خود عکسی را برای شروع انتخاب کنید.

با این همه یك چشم انداز کامل چیست؟ من فکر می‌کنم چنین چشم‌اندازی باید مفهوم ویژه‌ای را در بر داشته باشد. بهتر است اهمیت تاریخی نداشته و با استانداردهای مرسوم، خوش منظره نشده باشد. می‌تواند تصویری باشد که اتفاقی توجه شما را جلب می‌کند و شما را وادار می‌کند که بایستید و به دنیا جور دیگری نگاه کنید. این تصویر که در ارتباط با زمان، مکان و اشخاص، به خاطر سپرده شده، تبدیل به تصویری می‌شود که نگاه شما به اشیا را تغییر می‌دهد. حتی می‌شود گفت که مجموعه‌ای از این تصاویر ممکن است هویت یك نفر را شکل دهند. عکس‌های تیلمانس تصاویری را نشان می‌دهند که هویت آدم‌ها را بسته به این‌که چگونه در چشم‌انداز جای گرفته‌اند، آشکار می‌کند.

مدل‌هایش که زیبایی خاصی از آن‌ها می‌تراود در ساحل، جنگل یا شب هنگام در خیابان دیده می‌شوند. زیبایی که به نظر می‌رسد از زمان و مکان آن تصویر جدا نشدنی است. تیلمانس برای ایجاد فضای خاصی که مدل را احاطه می‌کند، خود را در اختیار نور، رطوبت و حتی دمای هوا قرار می‌دهد تا از آن لحظه تصویری تمام عیار شکل دهد.

روش او ذاتاً با سنت رایج عکاسی مُد در صحنه آرایی، بت‌سازی از بدن و ادا و اطوارهای مدل‌ها برای ایجاد توهم متمایز بودن متفاوت است. عکس‌های او در آدم احساس دیدن جایی آشنا یا گذراندن لحظات صمیمانه مشابهی با دوستان را پدید می‌آورد و این وامدار این واقعیت است که با استفاده به جا از فاصله، حضور او در عکس‌هایش همیشه حس می‌شود اما نه مثل کسی که یواشکی دید می‌زند بلکه با احساس همدلی شدیدی نسبت به کسانی که از آنها عکس می‌گیرد. در کرگ (۱۹۹۲) نور ملایمی که ملاحت صورت پسر را مشخص می‌کند، حاکی از رابطه دوستانه او با عکاس است در حالی‌که درbournemouth ، نرده‌ای که در پیش زمینه فاصله بین عکاس و پسرهایی را که بازی‌گوشانه در ساحل کشتی می‌گیرند، مشخص می‌کند بیانگر شناخت مالیخولیایی او از فاصله است که ناگزیر آن‌ها را از خود جدا می‌کند تا اشتیاق خود را برای رسیدن به آنها نشان دهد.

به نظر بعضی از نظریه پردازان، درك فاصله - تمایز - اولین آسیب بازنمایی عکاسانه است. رولان بارت در اتاق روشن می‌گوید صحت تصویر- شباهت ظاهری آن به سوژه عکاسی شده - بازیافتن حقیقت سوژه را غیر ممکن می‌سازد چرا که عکاسی تصویری تخت را جایگزین وجود پیچیده شخص می‌کند. تنها هاله فرد که تصادفاً عکاسی بی‌تکلف آن را در لحظه از خود رهاشدگی معصومانه سوژه ثبت کرده است، جوهره معنوی او را احیا می‌کند.

اما برای بارت حتی «هاله» جزء سرکش هویت است که بر تفاوت علاج ناپذیر تصویر با زندگی دلالت می‌کند. بارت محدودیت موقتی عکاسی را ناشی از «سکون» آن می‌داند و عکاسی و فیلم را یك دوگانه آشتی ناپذیر تشخیص می‌پندارد. او استدلال می‌کند در حالی‌که یك عکس زمان را در تختی محدود کننده‌اش منجمد می‌کند - هیچ فضایی، مطلقاً هیچ، نمی‌تواند به آن اضافه شود - دم و دستگاه فیلم استقلال تصویر را با قرار دادن آن در جریانی که آن را بی‌وقفه به چشم اندازهایی دیگر سوق می‌دهد، نابود می‌کند. با از دست دادن این «میل»، عکاسی «بدون آینده» است که نه تنها «هرگز از جنس خاطره نیست» که حتی «راه را بر آن می‌بندد.»

تیلمانس آشکارا با درك تاخیر یا فاصله، بازنمایی‌اش را تکمیل می‌کند و همه ادعاهای بارت را درباره محدودیت عکاسی به چالش می‌طلبد. به لحاظ فنی، فاصله و تأخیر، با محو کردن عمدی جزئیات و ترکیب بندی (Low - angle) در عکس‌های منظره‌اش نشان داده شده است. اما مالیخولیای جدایی اغلب در تأثیر کلی یا «هاله»ی صحنه نمایش داده می‌شود. نمایش مدل‌هایش به عنوان جز ضروری یك چشم‌انداز نه تنها سبب می‌شود یك تجربه به طور کامل به بیننده منتقل شود که دلبستگی عکاس به لحظه‌ای که در آن سهیم شده را نیز بیان می‌کند. به عبارت دیگر« تصویر» او اگرچه به خودی خود جذاب است، با این وجود اشاره به فقدانی دارد که برای اتمام معنا نیازمند توضیح بیشتری است.

بیان فاصله در عکس‌های تیلمانس یادآور فیلم‌های جاده‌ای اولیه ویم وندرس و ژاك ریوت است که با حرکت دوربین و شیوه تدوینشان که تغییر فاصله را به اختصار نشان می‌دهد، حس حرکت را به طور فیزیکی منتقل می‌کنند.

غالباً با بازی با تصاویر محو و واضح و گاه با گنجاندن جزئیاتی در پس زمینه که توجه را جلب می‌کند، عکس‌های تیلمانس راهکار ریوت را به کار می‌گیرند که با جای دادن اشیائی با رنگ روشن یا متحرك (و در نتیجه محو) در پس زمینه بیننده را وادار می‌کند تا اتفاقی بودن حرکت قهرمان در پیش زمینه را بپذیرد. در کار هر دو، گذرا بودن زمان حال و بی ثباتی وضعیت فردی که در تصویر حضور دارد، احساس می‌شود.

نمایش این عکس‌ها در کنار هم، حس‌گذار را که در تك عکس‌های او هم کاملاً احساس می‌شود، تشدید می‌کند. چاپ bubble-jet این تأثیر را بیشتر هم می‌کند. محو شدن‌ها، رنگ‌های بی حال و بافت‌های درشت که ویژگی این نوع چاپ است، شبیه ظاهر شدن و محو شدن یك تصویر است که سبب می‌شود بیشتر بخواهید آن را درك کنید و به آن دست یابید.

نازکی و شکنندگی کاغذهایی که تصاویر روی آنها چاپ شده است، در برابر ایده عکس به مثابه‌ی شیئ، مقاومت می‌کند. بنابراین با تصاویر در عکس‌های تیلمانس مثل کارهای تمام شده برخورد نمی‌شود بلکه آنها دریچه‌ای هستند به جایی که در آن گذشته و آینده‌ی بیننده با هم رودررو می‌شوند. پشت سرهم دیدن این تصاویر تأثیرگذار که انگار ما را از ورای کاغذ نازك به پستوی خاطره می‌کشاند، مثل جلو و عقب رفتن در زمان است. شما با تخلیه شدید انرژی عاطفی، درگیر ودار تعقیب زمان احساس می‌کنید که وجودتان دوباره زنده شده است. به این ترتیب عکاسی تیلمانس با قدرت تجدید خاطره که مرجع، خود را فراتر از یك بازنمایی صرف وسعت می‌بخشد بر محدودیت یك تصویر عکاسانه غلبه می‌کند.

چه چیزی خلق چنین ماشین خاطره‌ای را ممکن می‌کند؟ به نظر می‌رسد که عزم تیلمانس برای حفظ خصوصیات زندگی فردی از مضمحل شدن در گذر زمان، با وارد کردن عناصر ناپایدار آنها به عکاسی‌اش پاسخ این سؤال باشد. او حتی وقتی از یك شیئ خاص هم عکاسی می‌کند، شیوه خود را تغییر نمی‌دهد. در حقیقت او در عکس‌های کنکورد که در یك کتاب منتشر شد، همچنان شیوه بی‌پیرایه اگرچه هیجان‌انگیز خود را حفظ می‌کند.

کتاب با گرفتن رد پرواز هواپیمای مشهور کنکورد مثل یك سکانس سینمایی، در آسمانی که رنگ‌های متغیرش گذشت زمان را نشان می‌دهد، با بازنمایی زمان به شیوه‌ای مونه وار و دنبال کردن تغییر وضعیت یك شیئ منفرد به پایان می‌رسد. مهمتر از همه هیئت کوچك کنکورد - که گاهی با توده طلایی دود تعقیب می شود و در پهنه وسیع آسمان یا بالای نوك درختان و ساختمان‌ها تشخیص داده می‌شود، خاطره یك نظر دیدن هواپیما یا پرنده‌ای در دوران کودکی را زنده می‌کند که با هیجان کشف و غم و حسرت گم کردن آن در فراسوی افق کامل می‌شود. کنکورد در عین حال که تصاویر قابل ملاحظه‌ای را از سوژه‌اش ارائه می‌کند، در تحقق رسالت تیلمانسی پیوند اکنون و گذشته بیننده نیز موفق است.

بارت می‌گوید که تشخیص واقع نمایی - شباهت - در عکسی از مادر محبوبش، بیش از پی بردن به این‌که تصویرهای عکاسی به او شباهت ندارند، او را آزار می‌دهد. برای او نگاه کردن به عکاسی در جستجوی تمامیت (هویت) یك نفر، تکرار بی پایان انتظار و ناامیدی است.

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240661

vista.ir
Online Classified Service

معرفی ویلیام مورتنسن - William Mortensen

ارائه مثالی از سوی حسین الهی قمشه ای در باره ارزش هنری نقاشی و بی اعتبار بودن عکاسی در برابر آن ، در یکی از سخن رانی های ایشان که از شبکه ۴ تلویزیون پخش می شد ، بهانه ای بود برای ترجمه این مقاله که توسط Robert Balcomb به نگارش در آمده است.

Robert Balcomb نویسنده این مقاله بیش از چهل سال عکاسی چهره را در کارنامه هنری خود دارد.او تحصیل کرده آکادمی هنر آمریکا در شیکاگو است و مدارک دانشگاهی خود را نیز از دانشگاه های نیو مکزیکو و کلرادو شمالی دریافت کرده است.وی یکی از اعضای کالج المپیک واشینگتن که به طور تخصصی در زمینه های گرامر زبان انگلیسی،متون فنی و ادبیات عامه فعالیت می کند نیز بوده است.

Balcomb تنها عکاس نیست،پس از اتمام تحصیلات در دبیرستان هنر شیکاگو او دو دهه را به تبلیغات و طراحی فنی گذراند ه ، وی معتقد است" برای آنکه کسی خودش را یک عکاس در عالم هنر بداند نیاز به هنرمند بودن نیز دارد نه فقط یک" شاتر کلیکر" که متاسفانه این روزها بیشتر عکاسان هستند"

Balcomb در بخش های متعددی از این مقاله به William Mortensen استاد خود اشاره می کند. Mortensen او را از میان سه هزار دانشجوی خود به عنوان " تنها دانشجویی که تکنیک ها و فلسفه های کاری او را به طور کامل و به نحو احسن یادگرفته" ، نام می برد.

در این مقاله اشاراتی نیز به گروه معروف اف ۶۴ شده است . این گروه در سال ۱۹۳۲ توسط آنسل آدامز به اتفاق ویلارد ون دایک به منظور آنچه "کشف امکانات عکاسی صریح " نامیده می شد تاسیس گردید. Robert Balcomb در این مقاله ضمن تا کید بر آثار پرفروغ و به یادماندنی گروه ۶۴ ، به تاسی از استادش Mortensen نظراتی مخالف آنسل آدامز و دیگر عکاسان این گروه ارائه و تعریف دیگری از عکاسی به مثابه هنر بیان می کند.

آنسل آدامز همچون استراند و وستون مخالف دستکاری عکاس در نگاتیو بود و اعتقاد داشت " عکاس می تواند بدون توسل به فنون تاریکخانه ای ، زیبایی متنوع و ناب طبیعت را ارائه کند." * او عاشق طبیعت بود و عکس هایی که از مناظر طبیعی و حیات وحش گرفته در تاریخ عکاسی از شهرت بسزایی برخوردارند.

آدامز عکاسی را یک مرحله از امکانات بیانی انسان و تمامی هنر را بیان نکته واحدی به نام رابطه روح انسان با روح انسان های دیگر و با دنیا می دانست.*

مرکز عکاسی خلاق در دانشگاه آریزونا آرشیوی از کارهای Mortensen نگهداری می کند و مجموعه ای از آثار Robert Balcomb و نامه های تبادل شده بین این استاد و دانشجو و دوربین اهدایی Mortensen به Balcomb را نیز در کنار آن به نمایش گذاشته است. این مرکز یکی از کامل و جامع ترین مجموعه ها و آرشیو های عکس را با بیش از ۷۰ هزار قطعه عکس از ۴ هزار عکاس در خود جای داده است که تاریخچه جامع و مصوری از فعالیت های عکاسان آمریکای شمالی را طی سالیان متمادی عرضه می کند. پذیرفته شدن آثار یک عکاس در این مرکز افتخار و اعتبار مهمی در میان عکاسان آمریکایی به شمار می آید.

• آیا عکاسی هنر است؟

ما این سوال را بارها و بارها شنیده ایم که آیا عکاسی می تواند در ذات خود ، هنر محسوب شود؟ و شاهد رسالات و مقالات زیادی در رد یا تایید این نظر هستیم.ایراد و استدلال نخست در رد این نظر اینست که به نظر می رسد در عکاسی یک پروسه مکانیکی قسمت عمده کار را بر عهده دارد که عکاس قادر به افزودن چیزی جز مقداری دستکاری در چاپ عکس ، به آن نیست.(و این هم در صورتی است که عکاس خود چاپ عکس را در تاریکخانه اش انجام دهد. برای مثال عکاسان جنگ جهانی دوم که آثار تامل برانگیزی هم خلق کردند تنها لحظه ها را شکار و فیلم ها را برای ظهور و چاپ به لابراتوار هایی خارج از مهلکه ارسال می کردند و خود معمولا تصور دقیقی از نتیجه کار- اگر نتیجه ای وجود می داشت - نداشتند)

شاید از طریقی که در ادامه پی خواهم گرفت قادر به کمک به بعضی نتیجه گیری ها در این بحث شوم. طی سال های ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۷ بیش از یک سال را با William Mortensen در Leguna Beach کالیفرنیا گذراندم و فلسفه و تکنیک او را که بیش از ۴۰ سال به هر دوی آنها در کارهایم به عنوان یک عکاس چهره نگار وفادار مانده ام ، از او آموختم. آقای Mortensen تکنیک های شخصی و خاص خودش را در نورپردازی سوژه ، زمان بندی نوردهی و ظهور و چاپ فیلم داشت. او در هر یک از این مراحل در برابر گروه معروف۶۴/f به ریاست آنسل آدامز قرار می گرفت که معتقد به عدم هر گونه دستکاری در ظهور و چاپ فیلم بود. به نظر می رسد چنین فلسفه ای با استدلالی که ارائه می دهد به خودی خود عکاسی را از جرگه هنر خارج می کند. گروه آنقدر قدرت و نفوذ داشت که به مدت بیش از یک دهه در کنار گذاشتن مجازی Mortensen از تاریخ عکاسی موفق شد. Mortensen مفهوم " نور دادن برای سایه ها و ظهور برای روشنی ها " را با تجربه بر عکس قضیه یعنی " نوردادن برای روشنی ها و ظهور برای سایه ها " متغیر کرد. مفهوم قبلی، تکنیسین های تاریکخانه را وادار می کرد با استفاده از تکنیک معروف "Pull" نگاتیو را به نقطه مشخصی از پروسه ظهور که توسط فاکتور شناخته شده ای به نام " گاما" تنظیم می شد ، برسانند. این تغییر مختصر پیش از آنکه پروسه ظهور کامل شود نگاتیو را از ادامه راه نگه می داشت. من نمی توانم در مورد نتایجی که با استفاده از این روش و توسط ستارگان پر فروغی همچون گروه F/۶۴ که مطمئنا عکس های باشکوهی خلق کرده اند که برای همیشه باقی خواهند ماند ، بحث و استلال کنم ، اما می توانم در باره آن مفهوم پایه و اساسی حرف هایی بزنم. Mortensen می گفت ، نگاتیو مانند " دوربین پیچیده " چشم انسان است که به اندازه کافی برای ضبط و انتقال تدریجی یک سوژه دچار محدودیت و مضیقه است و بیشتر ، سوژه را قاپ می زند و می دزدد تا آن را با تمام جزییات و حواشی اش نشان دهد . مفهوم پایه و قدیمی ارائه شده هم تنها همین کار را انجام می دهد. ایده Mortensen بر اساس مفهوم " نوردادن برای روشنی ها و ظهور برای سایه ها " منجر به ظهور کامل فیلم برای دستیابی به آنچه که نامش را " ۷ مشتق " (D-V) گذاشته بود ، شد. او حتی برای اثبات نظریه اش فیلمی را به اندازه کافی در پروسه ظهور تحریک کرد تا کاملا ظاهر شود. او به جای ۵ دقیقه ، نگاتیو را حدود یک تا یک و نیم ساعت یا تا قبل از آنکه نگاتیو آسیب ببیند و لکه دار شود در "Developer" نگاه داشت . همه چیز به خوبی با یک نگاتیو کاملا ظهور یافته به پایان رسید.تنها کمی کار بر روی کاغذ با قی مانده بود تا عکسی عالی از سفید سفید تا سیاه سیاه بدست آید.من این کار را بارها انجام داده ام ،ظهور یک تا یک و نیم ساعته بدون هیچ اثر نامناسبی بر روی نگاتیو. به موضوع اصلی برگردیم. این درگیری عکاس برای ارائه یک عکس مسیر طولانی است که عکاسی را در زمره هنر قرار می دهد ، اما به یک چیز دیگر نیز نیاز است که Mortensen به خوبی از پس آن نیز بر آمده است.مدتها پیش از آنکه او وارد عکاسی شود در نیویورک با هنرمندانی از جمله Henri، Bridgeman و Bellows مشغول تحصیل بود و طی یک سال در "یونان " از بسیاری جاها نقاشی کرد.پس از بازگشت به Salt Lake City به تدریس در کلاس های هنر دبیرستان قدیمی خود پرداخت . من تعدادی از کارهای رنگ و روغن او را در Laguna Beach مشاهده کردم که کارهای بسیار با ارزشی بودند.مسئله اینست که او یک هنرمند مسلم بود و آن استعداد و سرشت را با خود به عکاسی آورده بود.

من هیچ عکاس دیگری را سراغ ندارم که پرتره هایی با کیفیت آثار mortensen ارائه کرده باشد. احساس من اینست که یادگیری اغلب هنرمندان از طریق منابع یکسانی بوده و در نتیجه کارهای آنها هم شبیه بهم و یکسان به نظر می رسد. به نظر من ، هر چند که آنها تکنیسین های خوبی محسوب می شوند اما فاقد آن بارقه هنرمندی هستند و آن بارقه خصوصیتی است که فرد با آن متولد می شود و آموختنی نیست هر چند که

مطالعه عمیق و دقیق تاریخ هنر و آثار هنرمندان متقدم و موفق، به بهبود درک افراد از هنر و ارتقا کیفیت آثار آنها کمک می کند.

من به عکس های بسیاری توجه کرده ام و مجلات و کتاب های متعددی را ورق زده ام و در آنها آثاری را دیده ام که بیشتر آنها را تکنیسین ها و نه هنرمندان تهیه و عرضه کرده اند. یک مثال : Mortensen برای کمک به داوری در یک نمایشگاه عکس در Santa Ana دعوت شده بود، یکی از معدود دفعاتی که از خانه و استودیو اش در Laguna Beach دور شده بود. او به قانون Schnitt ریاضی دان آلمانی که میگفت باید نسبت A به B برابر با نسبت B به A-B باشد (افقی و عمودی) در ترکیب بندی عکس معتقد بود و در میان عکس ها به دنبال تصاویری بود که بیشتر با این قانون مطابقت کنند. چند تایی از عکس هایی که قانون Schnitt در آنها بیشتر رعایت شده بود توجه او را به خود جلب کردند ، آنها را جدا و برای مقایسه و بررسی بیشتر آنها را به دیوار تکیه داد. بقیه داوران گیج شده بودند بیشتر انتخاب های آنها در میان عکس هایی که Mortensen انتخاب و جدا کرده بود وجود نداشتند.

او توضیح داد که اگر یک عکس چاپ شده کمپوزیسیون خوبی نداشته باشد ، هر چقدر هم که خوب گرفته و چاپ شده باشد این مسئله مهم نیست و دستورالعمل Schnitt به سادگی یک پرینت با کمپوزیسیون خوب را از پرینتی که فاقد آن است مشخص و معین می کند. باقی داوران سرانجام با Mortensen موافقت کردند و نهایتا جایزه به عکسی که او انتخاب کرده بود تعلق گرفت. من در مورد عکاسانی که آثارشان را به طور معمول عرضه می کنند نظری ندارم اما در مورد آنهایی که سعی می کنند کار های متوسطی را که به لحاظ تکنیکی عالی اما فاقد کیفیت حقیقی هنری هستند ،به مثابه هنر قلمداد کنند نظراتی دارم. مدت هاست که از من برای داوری در نمایشگاه ها و مسابقات عکاسی دعوت نمی شود زیرا همه می دانند که من عکس های رنگی را که مشخص است توسط خود عکاس چاپ نشده اند قبول ندارم و رد می کنم . بیشتر عکاسان چاپ های رنگی شان را به لابراتوار هایی می دهند که از تجهیزات گران قیمت استفاده می کنند .

برای آنکه عکاسی جایگاه خودش را در هنر داشته باشد باید بدست هنرمندان برجسته و عکاسان خبره به لحاظ فنی اعتلا یابد .بسیاری از عکاسان تکنیکی ، کارهای درخشانی در زمینه ثبت و ضبط آنچه که جهان دارد ارائه می دهند اما تنها " عکاسان هنرمند" قادر به حفظ جایگاه عکاسی در سالن های هنری و کلکسیون ها هستند.

منبع : مجیدلرن

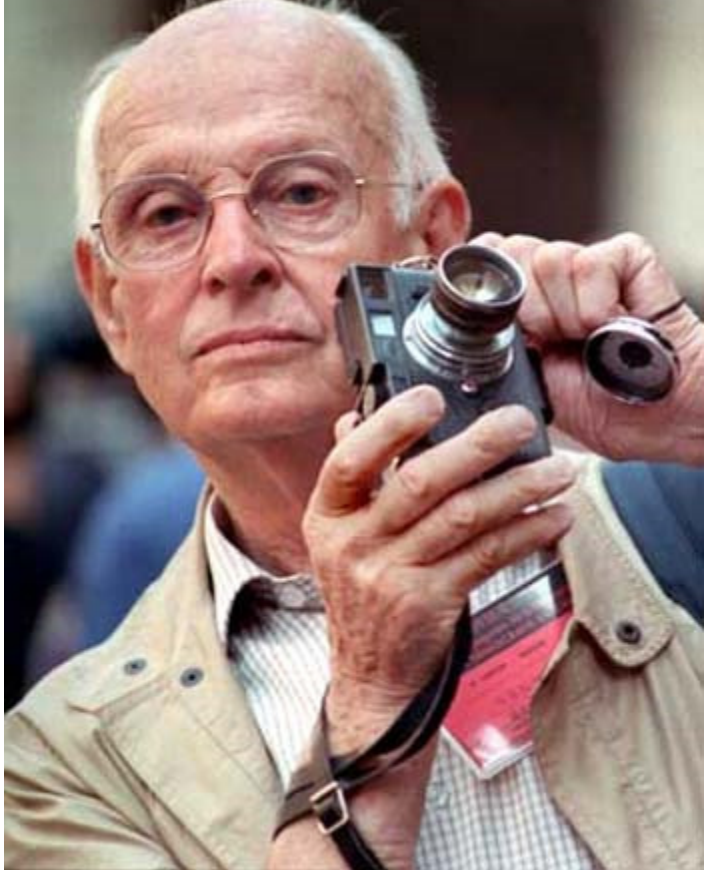
http://vista.ir/?view=article&id=292297

vista.ir
Online Classified Service

معرفی هانری کارتیه برسون

هانری کارته برسون، یکی از بزرگترین عکاس های زمان، یک مرد خجالتی بود که عکاسی لحظه ای (snap shooting) را بعنوان یک هنر امروزی و کلاس بندی شده معرفی کرد.

توانایی منحصر بفردش در ثبت "لحظه قطعی" (the decisive



moment)، چشم دقیقش برای طراحی صحنه، شیوه منحصربفرد کارش و بیان ادبی اش در تئوری و عملی عکاسی، وی را بعنوان یک شخص افسانه ای در میان فتوژورنالیست های همدوره اش مطرح کرد.

کار وی و شیوه اش یک تاثیر ماندگارو دست نیافتنی داشته است.تک عکسهاوعکس داستانهایش برای سه دهه زینت بخش معتبرترین مجله های دنیا بوده است ونسخه های مختلف عکسهایش بر دیوارهای موزه های آمریکا و اروپا نمایش داده شده است.در بازار جهانی عکس وی تاثیر خود را بخوبی گذاشته است : وی یکی از موسس های مگنوم بوده است،یک آژانس عکس در نیویورک و پاریس.

هانری کارتیه برسون درسال ۱۹۰۸درچنتلوپ(chanteloupe) فرانسه در یک خانواده ثروتمند ،با فرهنگ متوسط چشم به دنیا گشود.در نوجوانی یک دوربین معمولی داشت که برای عکسهای تعطیلات از ان استفاده می کرد و بعدیک دوربین ویزور۳*۴ را تجربه کرد.اما او همچنین علاقه به نقاشی داشت و به مدت دو سال در استودیوپاریس تحصیل کرد.این تجربیات در نقاشی دید او را بخوبی برای ترکیب بندی آماده کرد که به یکی از بزرگترین ابزارهای او در عکاسی تبدیل شد.

در سال ۱۹۳۱ در سن ۲۲ سالگی یکسال را به شکار در غرب آفرقا گذراندو بعد از بیمار شدن به فرانسه بازگشت. در آن زمان بود که در مارسی برای اولین بار عکاسی را بطور جدی کشف کرد. این یک تجربه حیاتی برای او بود.

یک دنیای جدید،یک شیوه نو دیدن،یک الهام درونی و غیر قابل پیش بینی از بین کادر باریک منظره یاب دوربین ۳۵ میلیمتری به روی او گشوده شد وتصور وخیال او را به آتش کشید.او خاطر نشان کرده است که چگونه در آنزمان خیابان ها را زیر پا میگذاشته است با یک احساس قوی و آماده برای برانگیخته شدن ومصمم برای به دام انداختن زندگی وسپری کردن زندگی به یک شیوه زنده ونو.

بدین گونه یکی از نتیجه بخش ترین مشارکت ها بین انسان وماشین در تاریخ عکاسی روی داد.او به ادامه دادن کارش با دوربین ۳۵ میلیمتری ادامه داد. سرعت،تحرک پذیری،تعداد زیاد عکس در هر حلقه فیلم و بالاتر از همه کوچک بودن دوربین و جلب توجه نکردن با شخصیت خجالتی و سریع او سازگاری داشت.

زمان زیادی نگذشت که او مانند یک راننده حرفه ای که با دنده عوض کردن ماشین را تحت اختیار دارد ، کنترل دوربین را کامل بدست گرفت و دوربین به وسیله ای برای وسعت دید او بدل شد.

زمانی که جنگ جهانی شروع شد ، او مدت کوتاهی در ارتش فرانسه خدمت کرد ، تا در جنگ اسیر آلمان ها شدو بعد از دو تلاش ناموفق از زندان گریخت و تا پایان جنگ به فعالیت های زیرزمینی ادامه داد.

پس از جنگ وی فعالیت ژورنالیستی اش را با کمک به شکل گیری آژانس عکس مگنوم در سال ۱۹۴۷ ادامه داد.کار با مجله های مطرح آنزمان وی را به سفرهای گوناگون در اروپا،آمریکا،چین،روسیه وهند کشاند.

کتاب های فراوانی از کارتیه برسون در دهه ای ۶۰،۵۰ چاپ شد که معروف ترین آنها "لحظه قطعی" در سال ۱۹۵۲ بوده است.

یک رویداد مهم در کار کارتیه برسون نمایشگاه بزرگی از ۴۰۰ عکس وی بود که در سرتاسر آمریکا به نمایش در آمد.بعنوان یک ژورنالیست کارتیه

برسون لزوم منتقل کردن افکار و احساساتی را که از دیده هایش بر می خواست،احساس می کرد.

از همین رو عکسهای او بیشتر واقع گرایانه بودتا انتزاعی.وی احترام زیادی برای نظم در عکاسی خبری قائل بود،به این عنوان که هر عکس به تنهایی توانایی بازگو کردن یک داستان را داشته باشد.

بینش ژورنالیستی در واقعیتهای نهفته در انسان و رویدادهای پیرامون او ، احاطه به اخبار و تاریخ و باور در نقش اجتماعی عکس همه به ماندگاری آثار اوکمک می کند.وی می گوید: شان و مقام انسان یک سوژه لازم برای هر عکاس خبری است و هر عکسی جدا از اینکه چه اندازه از نظر بصری و تکنیکی درخشان باشد،نمی تواند موفق باشد مگر اینکه از عشق و روابط انسانی نشات گرفته باشد و بیانگر انسان در روبرو شدن با سرنوشتش باشد.

تعداد زیادی از پرتره های وی از افراد مشهور مانند ویلیام فاکنر با روش راحت و درخشان وی در مواجه شدن با سوژه بدل به تعریف دقیقی از شخصیت سوژه شده است.

کتاب اول برسون افکارش را بخوبی نمایان می سازد."لحظه قطعی"آنگونه که خود برسون تعریف کرده است عبارت است از:

«شناخت لحظه ای اهمیت یک رویداد در کسری از ثانیه و همینطور پیدا کردن فرم و ترکیب دقیقی که روح آن رویداد را بنحو مناسب بیان کند.»

بعضی از منتقدان برسون را چیزی فراتر از یک شکارچی لحظات نمی دانند.این یک حقیقت است که روش"لحظه قطعی" در دستان عکاس بی هدف به شکار لحظه ای تصادفی و بی گزینش نزول پیدا می کند.

والاترین نکته کار برسون نگرش ژرف به احساسات و ویژگیهای انسان و نشان دادن آن در قاب تصویر است که نمی تواند از روی شانس و اقبال بدست آمده باشد و تنها از استعدادی نادر برمیاید.لحظه قطعی و شکار لحظات تنها در این تعریف می تواند به سطحی هنری ارتقا یابد.

برسون در کتاب"لحظه قطعی" نوشته است:

«در عکاسی کوچکترین چیزها می توانند بزرگترین سوژه ها باشند،ویژگی های کوچک انسان می توانند به موضوعی مهم بدل شوند.»

بیشترین بخش عکاسی او مجموعه ای از همین ویژگی ها و جزئیات انسانی است که تصویررا به جهان پیرامون پیوند می دهد.

وی در جهانی تکراری زندگی میکرد که اتفاق های خسته کننده روزمره مانند انعکاس در گودال گل ولای،تصویر با گچ کشیده شده بر روی دیوار،هیکل سیاه پوش در مه همگی برای وی انعکاس حقایقی بزرگ و آشنا در ضمیرناخودآگاه بودند.وی شاعری ضدرمانتیک بود که شعر او عکس هایش است و زیبایی را در موضوعات "همانطور که هستند" و در واقع گرایی مربوط به همین زمان و مکان کشف کرد.

تمام تصاویر وی با دوربین ۳۵ میلیمتری همراه با لنز ۵۰ میلیمتری و بندرت عدسی تله فتو تهیه شده است،وسیله ای که در دست تمام عکاسان آماتور یافت می شود.

وی تمامی عکس هایش را با نور موجود می گرفت و بندرت از فلاش استفاده می کرد.

بوسیله بکار گیری بامهارت دوربین عکاسی در ثابت کردن یک لحظه در جریان زمان،برسون برای ما گنجینه ای از تصاویر باقی گذاشته است.ما از دیدگاه وی می توانیم جهان را اندکی بهتر ببینیم و حقیقت و زیبایی را جایی که حدس نمی زنیم وجود داشته باشد،بیابیم.

هانری کارتیه برسون در روز دوشنبه ۳ اگوست ۲۰۰۳ در سن ۹۵ سالگی فوت کرد.مطابق وصیت اش وی تنها در حضور خانواده اش به خاک سپرده شد.روحش شاد.

منبع : آتی بان

http://vista.ir/?view=article&id=277905

vista.ir
Online Classified Service

معرفی هانری کارتیه برسون و لحظه قطعی

فیلم «هانری برسون ؛زندگی نامه‌ی یك نگاه » Henri Cartier-Bresson " Biographie dun regard محصول سال ۲۰۰۳ و ساخته‌ی هینز بوچلر Heinz Bütler است و درباره‌ی «هانری کارتیه برسون» Henry Cartier- Bressonملقب به «چشم قرن» . این فیلم از راه‌یابی برسون به دنیای عکاسی و رویکرد او به رابطه‌ی عکاسی و نقاشی از زبان خود او می‌گوید.

در این فیلم رابرت دلپیر،Robert Delpire ، ایزابل توپر Isabelle Huppert، آرتور میلر ، جوزف کودلکا، Josef Koudelkaفردیناندو سیانا، Ferdinando Scianna همکاری کرده بودند و از خاطرات خود با برسون گفتند.

(گفتار فارسی این فیلم را محمد رازدشت صداگذاری‌کرده و گوینده متن محمد اسلامی راد، عکاس ایرانی،است .)

- لحظه قطعی میان بودن و نبودن

از میان گفته‌های فیلم زندگینامه برسون :

- آره یا نه ، حالا! لذت عکاسی در همین است.
- عکاسی فقط ثبت یك لحظه بدون فکر کردن است.
- من فقط در لحظه عکاسی به هندسه و فرم فکر می‌کنم همین!
- آن‌چه من از عکاسی یاد گرفتم این است که آدم چگونه می‌تواند بدون هیچ حقه‌ای عکس بگیرد: فقط با نگاه کردن
- عکاسی کردن وسیله پیچیده نمی‌خواهد فقط یك چشم خوب می‌خواهد.

برسون در این فیلم مستند که در باره آثار و زندگیش ساخته شده بود از گذشته می گوید، از حال و آینده عکاسی که چشم اندازی برایش تصور نمی کرد. نگاه تیز بین و خلاق فیلمساز او را وادار ساخته بود که از لابه‌لای انگشتانش همچون روزنه ای به محیط بنگرد و او را با دنیای تصویر آشتی دهد. در حالی‌که او در سال ۱۹۷۹ میلادی در جمع دوستانش در آژانس مگنوم که خود یکی از پایه گذارانش بود، اعلام کرد که دیگر تاب عکاسی را ندارد. این‌که برسون چگونه توانست در سن هفتاد سالگی یار دیرینه اش دوربین لایکای خودرا کنار بگذارد، برای اغلب دوستدارانش جای شگفتی و سوال بود. کارتیه برسون عکاسی را امتداد احساس خود می دانست و سپاسگذار دوربین خود بود که به او توانائی بخشیده بود این احساس را به مخاطب منتقل کند و واقعیت های در حال حرکت و تغییر را ثبت کند.

او اعتقاد راسخ به‹ لحظه تعیین کننده › در عکاسی داشت و معتقد بود تنها در این لحظه است که یك عکاس می تواند رویدادی را به تصویری ماندگار بدل سازد. او می گوید که رویداد ها خود ضرباهنگ ساختاری "شکلهارا" پدید می آورند و کسی که بتواند مطابق این ضرباهنگ عکاسی کند ، لحظه‌ی قطعی را خواهد یافت. ارائه این نظریه که به نظریه (لحظه قطعی) شهرت یافت محبوبیت علمی برسون را دو چندان کرد. از برسون به عنوان یکی ار پیشگامان عکاسی مطبوعات نیز یاد می شود. او توانسته بود بسیاری از رویداد های مهم جهان را عکاسی کند و در رویارویی با خطرات، جهان پر تلاطم عصر حاضر را با تعمق و ادراك بسیار ببیند و ثبت کند. او یك عکاس خبری صرف نبود و سفارشی کار نمی کرد، بلکه با نگاهی جامعه شناختی و با پرداختن به حواشی و جزئیات زندگی اجتماعی مردم اطلاعات زیادی را از طریق عکس‌هایش ارائه می داد.

پرتره های او از نویسندگان، هنرمندان، سیاستمداران، روشنفکران همچون سیمون دو بوار، آلبر کامو (نویسنده) ، جات هیوستون و ژان رنوار (کارگردان)محمد علی جناح ، چه گوارا (سیاستمدار) ،مریلین مونرو(هنرپیشه) ، پیکاسو(نقاش). ژان پل سارتر (متفکر) ودیگر مشاهیر جهان از نمونه های شاخص پرتره های محیطی و ماندگار هستند. نیم قرن تلاش برسون در خدمت به فرهنگ تصویری و اجتماعی جامعه جهانی جایگاه ویژه ای برای او در میان عکاسان معاصر ایجاد کرده است. قطعا در نگاه برسون لحظاتی بوده که به تصویر در نیامده و تنها در ذهن و خاطره او باقی مانده است. (برگرفته از سایت موسسه تحقیقات و مطالعات عکاسی آبگینه)

کارتیه برسون در سال ۱۹۰۸در شهر شانتلوپ در نزدیکی پاریس متولد شد و پیش از روی آوردن به عکاسی در دهه ۱۹۳۰ به مطالعه‌ی هنر پرداخت. او پیش از علاقه مند شدن به عکاسی، دانشجوی هنر سورئالیسی بود. در سال ۱۹۳۱ به افریقا رفت و یك سال را به عنوان شکارچی در آنجا گذراند. او کار عکاسی را بعدها شروع کرد و در سراسر اروپا کار کرد اما در سال ۱۹۴۰ پس از اشغال فرانسه توسط نازی‌ها زندانی شد اما سه سال بعد از زندان گریخت و شاهد آزاد سازی پاریس بود.

کارتیه برسون در سال ۱۹۴۷ با همکاری روبرت کاپا و دیوید سیمور، دو عکاس خبری ممتاز، آژانس مگنوم را راه اندازی کرد. این آژانس به خاطر عکس های موثر و چشمگیر در زمینه‌های خبری به شهرت رسید. کارتیه برسون با عکس‌هایش پیروزی مائو تسه تانگ در چین و مرگ مهاتما گاندی، رهبر صلح طلب هند را ثبت کرده است.

از میان گفته‌های فیلم زندگینامه برسون :

- آره یا نه ، حالا! لذت عکاسی در همین است.
- عکاسی فقط ثبت یك لحظه بدون فکر کردن است.
- من فقط در لحظه عکاسی به هندسه و فرم فکر می‌کنم همین!
- آنچه من از عکاسی یاد گرفتم این است که آدم چگونه می‌تواند بدون هیچ حقه‌ای عکس بگیرد: فقط با نگاه کردن
- عکاسی کردن وسیله پیچیده نمی‌خواهد فقط یك چشم خوب می‌خواهد.

منبع : خانهٔ هنرمندان ایران

http://vista.ir/?view=article&id=218688

vista.ir
Online Classified Service

معرفی هلمت نیوتن

هلمت نیوتن عکاسی است که در سال ۱۹۶۶ در زمانی که به شنا علاقه خاصی داشت عکاسی از بین رفته در شاخه مد را مجدد در مجله معتبر کویین زنده کرد. تمام تصاویری که وی می گرفت، از زنانی بود که لباس

های مختلف آن زمان را در سالن مد به تن داشتند و یا روی زمین یا کنار پنجره ایفای نقش می کردند.

برخی عکاسی او را یك زهر به تمام معنا توصیف می کنند و زنان با انتقاد از شیوه به تصویر کشیدن ابزاری قشر خود نیوتن را یك موجود تنفرانگیز می دانند. برخی از کارشناسان این نوع عکاسی را خطی بین مد و عکاسی نا مناسب می دانند و معتقدند هلمت نیوتن می توانسته در طول دوران عکاسی اش از هوش سرشاری که در این بخش داشت بهتر استفاده کند در حالی که وی این هوش را در جایی هزینه کرده که خوشایند کارشناسان و علاقه مندان به هنر عکاسی نیست.

او تا سال مرگش در ۸۲ سالگی که سال گذشته در اثر تصادف روی داد به عنوان پادشاه عکاسی نا مناسب شناخته شده بود. نیوتن عکاسی بود که هیچگاه نقطه واقعی و اوج اثر را به تصویر نکشید و تنها به موضوعات پوچ پرداخت.

عکس های او همگی در زمره تصاویری بود که افرادی سطحی نگر از آن استقبال می کردند و آن را می خریدند. او در مجله گمبلر و تعدادی از مجلات زرد معروف دنیا کار می کرد. به اعتقاد دیوید بیلی یکی از منتقدان نیوتن عکاسی او در پاره ای اوقات بسیار ابتدایی و بد بود. عکاسان امروزه در زمینه مد بیشتر از ایده ها و طرح های یکدیگر استفاده می کنند و به همین دلیل این نوع عکاسی امروزه در جهان با یکدیگر مشابهت دارد و نوآوری در آنها دیده نمی شود.

اما با این حال هلمت در این نوع عکاسی مانند دیگران کار نمی کرد و طرح های نویی ارائه می داد با اینکه در بسیاری موارد عکس هایی که او گرفته مورد انتقاد قرار می گیرد. نیوتن در مصاحبه ای در سال ها پیش با انتقاد از اسم هنر بر حرفه عکاسی گفت: برخی از مردم عکاسی را هنر می دانند اما من کلمه هنر را لغتی ناشایست برای این حرفه مهم می دانم که سبب می شود با اطلاق کلمه هنر به آن تمام حس درونی اش کشته شود. من عکاسی نمی کنم، بلکه گلوله ای آماده شلیکم. در عکس های پنجاه ساله نیوتن عموماً زنان در تصویر دیده می شوند. جی. جی بالارد رمان نویس و سازنده چندین تئاتر برای یکی از فیلم هایش که هرگز به نمایش درنیامد، از نیوتن در بخش عکاسی استفاده کرد.

نیوتن جزء نخستین عکاسانی است که مدل هایش را به ساحل برده و در میان شن ها تصاویری از آنان به ثبت رسانده که تابش نور خورشید و بازتاب آن بر شن های ساحل ها به این تصاویر ویژگی های خاصی داده است. یکی از مدل های وی ماریا هلوین با یادآوری دوره جوانی که به عنوان مدل فعالیت داشت می گوید: نیوتن انسانی سخت کوش بود و برای عکاسی ساعت ها وقت می گذاشت و تصاویری که خلق می کرد دقیقاً همان هایی بود که در فکر داشت و می خواست ثبت کند.

نیوتن در نخستین سال های عکاسی در سال ۱۹۳۲ یك جعبه دوربین وولورث خریداری کرد و از سن ۱۲ سالگی عکاسی را آغاز کرد. وی در عکس هایش از مدل ها به رنگ پوست آنها توجه داشت و تلاش می کرد به سبب نوع انعکاس نور بر رنگین پوستان از آنها بیش از دیگران بهره گیرد. او در این تصویربرداری توانسته به موضوع مرگ نیز بپردازد و با بی رنگ و مسخ کردن چهر ه های مورد نظرش این موضوع به وضوح در عکس هایش قابل لمس است. به اعتقاد برخی از منتقدان این عکاس مدل نیوتن دارای یك مشکل روحی بوده که این در عکاسی وی قابل مشاهده است.

او بسیاری از پروژه های عکاسی اش را رها کرده و در همان حال به سراغ مدل دیگری رفته و پروژه دیگری را آغاز کرده است. او در عکاسی اش حاضر به هیچ نوع هزینه کردنی نبود و به گفته بیلی همیشه تصور می کرد بهترین طراح و کارگردان برای خلق تصاویرش دوربین است. همسر نیوتن در مورد وی می گوید: هلمت مردی دوست داشتنی بود و جای خالی اش در زندگی به وضوح مشخص است.

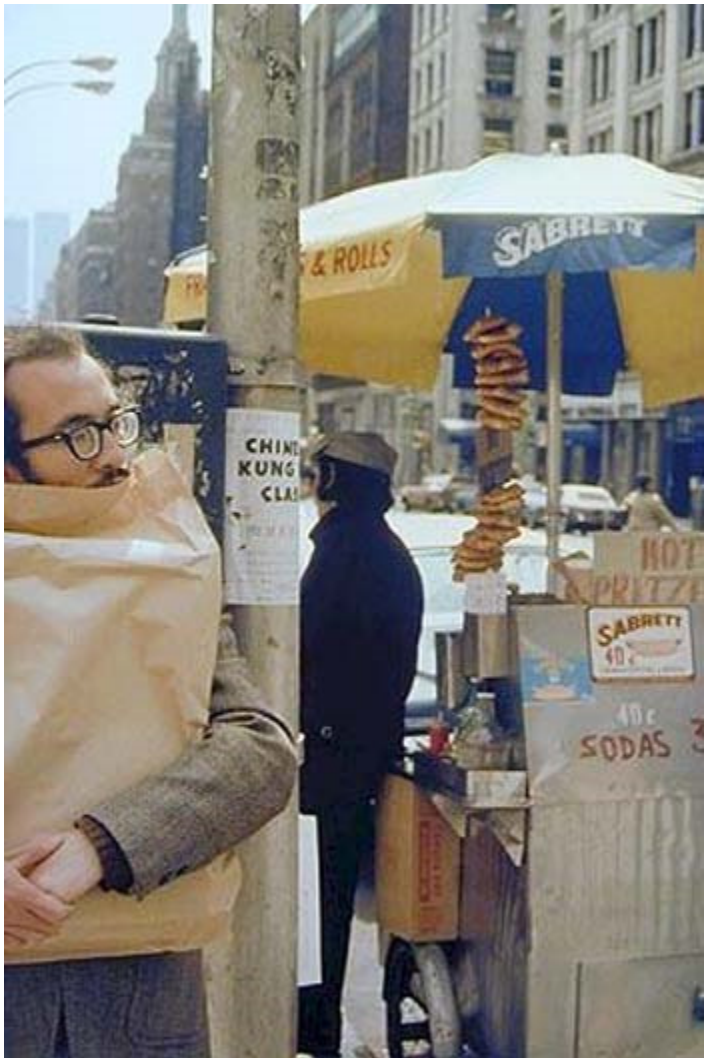
او به هیچ کس شباهت نداشت. او به عکاسی عشق می ورزید و با آزادی کامل هر آنچه را که می خواست بدون هیچ ابا و ترس یا تصور از نگاه انتقادی به تصویر می کشید و با نهایت شهامت از آثارش دفاع می کرد. او یك انسان خودبین در عکاسی بود و نقش اصلی و نهایی در عکس هایش را برعهده داشت. هلمت در زندگی هیچگاه متوقف نشد و همیشه در حال حرکت بود همچنان که در زمان مرگش نیز پس از عکاسی در حال رفتن به هتل بود که تصادف کرد و جانش را در راه حرفه اش از دست داد.

منبع : سایت فوتو

http://vista.ir/?view=article&id=250877

vista.ir
Online Classified Service

معرفی هلن لویت - Helen Levitt



هلن لویت (Helen levitt) در سال ۱۹۱۸، در نیویورک به دنیا آمد. او در همین شهر به تحصیل پرداخت و بیشتر از ۶۰ سال عکاسی نمود. او در طی سالها عکاسی، از افراد در همه سنین و در همه قوم ها و نژادها عکاسی کرد.

همچنین خیابانهای شهر مرکز توجه وی و سوژه اصلی کارهایش قرار داشت. اکثر سوژه های وی از افراد طبقه پائین اجتماع بودند، مخصوصا کودکان، اما وی هرگز کارهایش را به عنوان اسنادی اجتماعی و تاریخی منظور نکرد و آثارش همیشه جنبه غیر رسمی داشت.

طی سالهای ۱۹۳۹-۱۹۳۸، با واکر اوانز Walker Evans شروع به مطالعه و یادگیری عکاسی کرده و در سالهای بعد، همیشه از اوانز به عنوان یک مربی و دوست بسیار خوب یاد می کرد. در استودیوی واکر اوانز بود که وی با جیمز اجی James Agee ملاقات کرد. اجی کسی بود که بعدها مقدمه ای بر اولین کتاب لویت، A Way of Seeing نوشت.

(کتابی که در سال ۱۹۴۶ نوشته شد اما تا سال ۱۹۶۵ به چاپ نرسید). در سال ۱۹۴۱، لویت به مکزیک سفر کرده و آثارش در این سفر را در سال ۱۹۹۷ در کتابی تحت عنوان "شهر مکزیک"

منتشر کرد.

وی در سال ۱۹۴۳، نمایشگاهی انفرادی در موزه هنرهای مدرن نیویورک برگزار کرد. همچنین کارهایش را به طور منظم در Fortune، Harper&#۰۳۹;s Bazaar، Cue و Time به چاپ رساند.

از جمله کارهای وی،می توان به همکاری وی با اجی در دو فیلم(The Quiet One ۱۹۴۹) و (In the Street۱۹۵۲) اشاره کرد که جوایزی را نیز در فستیوال های Venice و Edinburgh Film از آن خود کرد.

بین سالهای ۱۹۵۲-۱۹۴۹، خصوصا در دهه ۱۹۵۰، لویت به دلیل عدم برخورداری کامل از سلامتی و همچنین کارگردانی فیلم و ویراستاری، کمتر به عکاسی پرداخت.

وی در سالهای ۱۹۵۷-۱۹۵۶، در Art Students League دررشته هنر نیویورک به تحصیل پرداخت.

در سال ۱۹۵۹، توانست کمک هزینه تحصیلی Guggenheim رابرای تحصیل در رشته روش های فنی و تکنیک های عکاسی رنگی به عنوان جایزه دریافت کند. این کمک هزینه تحصیلی در سال ۱۹۶۰، دوباره تمدید شد.

در دهه ۶۰، وی به دهکده Greenwich نقل مکان کرده و در جریان این تغییر مکان، مناطق دیگری از نیویورک، از جمله Spanish Harlem، Brooklyn و Lower East Side نیز مورد توجه وی قرار گرفت.

در سال ۱۹۶۳، پروژه عکسهای خیابانی مستند وی از این دوره که با اسلاید رنگی تهیه شده بود، در موزه هنرهای مدرن به نمایش درآمد که البته در مدت کوتاهی به سرقت رفتند و هرگز دوباره به دست نیامدند.

فعالیتهای عکاسی لویت به مدت چندین سال کاهش یافت، ولی در سال ۱۹۷۱ دوباره به عکاسی خیابانی رو آورده و در سال ۱۹۷۴، نمایشگاهی از این آثار که به صورت اسلایدهای رنگی تهیه شده بودند، در موزه هنرهای مدرن برگزار کرد. وی در سال ۱۹۷۶ در هنر عکاسی به عنوان یک استعداد ملی شناخته شد.

در سال ۲۰۰۱، کتاب وی با عنوان Crosstown، با عکسهائی از دهه ۱۹۳۰و ۱۹۴۰ Harlem، یک سری کامل عکس رنگی در سال ۱۹۶۰ و همچنین عکسهای سیاه و سفیدی که در دهه ۸۰ و ۹۰ عکاسی شده بود، منتشر شد. این کتاب تغییرات فرهنگ و تمدن خیابانهای نیویورک و همچنین تکامل تدریجی و تحول دید عکاسی لویت را نشان می دهد.

همچنین در سال ۲۰۰۳، کتابی از وی تحت عنوان Here and Now منتشر شد که کلکسیونی از عکسهائی بود که او در سالهای ۱۹۹۰ عکاسی کرده و قبل از این تاریخ هرگز در جائی به چاپ نرسیده بود.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=274439

vista.ir
Online Classified Service

معرفی هنری کارتیه برسون

(هنری کارتیه برسون) را بطور اتفاقی ده روز قبل از مرگش دیدم. با چهره ای خشک و ظاهری آراسته و آرام او از ورای دستان چروکیده و لرزانش که بر جلوی صورتش گرفته بود نگاه مجددی به عکسهایش داشت. برسون در فیلم مستندی که در باره آثار و زندگیش ساخته شده بود از گذشته می گفت، از حال و آینده عکاسی که چشم اندازی برایش تصور نمی کرد. نگاه تیز بین و خلاق فیلمساز او را وادار ساخته بود که از لا بلای انگشتانش همچون روزنه ای به محیط بنگرد و او را با دنیای تصویر آشتی دهد. در حالیکه او در سال ۱۹۷۹ میلادی در جمع دوستانش در آژانس مگنوم که خود یکی از پایه گذارانش بود اعلام کرد که دیگر تاب عکاسی را ندارد.

اینکه برسون چگونه توانست در سن هفتاد سالگی یار دیرینه اش دوربین لایکای خودرا کنار بگذارد، برای اغلب دوستدارانش جای شگفتی و سئوال بود. کارتیه برسون عکاسی را امتداد احساس خود می دانست و سپاسگذار دوربین خود بود که به او توانائی بخشیده بود این احساس را به مخاطب منتقل کندوواقعیت های در حال حرکت و تغییر را ثبت کند. او اعتقاد راسخ به‹ لحظه تعیین کننده › در عکاسی داشت و معتقد بود تنها در این لحظه است که یک عکاس می تواند رویدادی را به تصویری ماندگار بدل سازد. او می گوید که رویداد ها خود ضرباهنگ ساختاری "شکلهارا" پدید می آورندو کسی که بتواند مطابق این ضرباهنگ عکاسی کند ، لحظه قطعی را خواهد یافت.

ارائه این نظریه که به نظریه (لحظه قطعی) شهرت یافت محبوبیت علمی برسون را دو چندان کرد. از برسون بعنوان یکی ار پیشگامان عکاسی مطبوعات نیز یاد می شود. او توانسته بود بسیاری از رویداد های مهم جهان را عکاسی کندو در رویا روئی با خطرات، جهان پر تلاطم عصر حاضر را با تعمق و ادراک بسیار ببیند و ثبت کند. او یک عکاس خبری صرف نبود و سفارشی کار نمی کرد، بلکه با نگاهی جامعه شناختی و با پرداختن به حواشی و جزئیات زندگی اجتماعی مردم اطلاعات زیادی را از طریق عکسهایش ارائه می داد. پرتره های او از نویسندگان، هنرمندان، سیاستمداران، روشنفکران همچون سیمون دو بوار، آلبر کامو (نویسنده) ، جات هیوستون و ژان رنوار (کارگردان)محمد علی جناح ، چه گوارا (سیاستمدار) ،مریلین مونرو(هنرپیشه) ، پیکاسو(نقاش). ژان پل سارتر (متفکر) ودیگر مشاهیر جهان از نمونه های شاخص پرتره های محیطی و ماندگار هستند. نیم قرن تلاش برسون در خدمت به فرهنگ تصویری و اجتماعی جامعه جهانی جایگاه ویژه ای برای او در میان عکاسان معاصر ایجاد کرده است. قطعا در نگاه برسون لحظاتی بوده که به تصویر در نیامده وتنها در ذهن و خاطره او باقی مانده است. و حالا دیگر برسون نیست. نه کمی اینطرف تر و نه کمی آنطرف تر ، لحظه قطعی میان بودن ونبودن، به همین راحتی ...

ابراهیم بهرامی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۳/۰۶

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120367

معرفی هورست هامان

«گاه در میانه‌ی آسمان خراش‌ها، ناله‌ی یك كرجی، در بی‌خوابی‌تان شما را به خود می‌آورد و به یاد می‌آورید كه این كویر آهن و سیمان یك جزیره است.»

هورست هامان متولد ۱۹۵۸ در مانهیم Mannheim، آلمان است. وی عكاسی را به عنوان حرفه‌ی اصلی خود برگزید وبه شیوه‌ی خصوصی و به وسیله‌ی سفارشات عكاسی‌اش امرار معاش می‌كند. وی در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۱ نزدیك به ۳۰ نمایشگاه در شهرهای مختلف جهان برگزار نموده است.

آنچه در این‌جا به آن می‌پردازیم، مجموعه‌ایست مشخص كه در كتابی با نام «نیویورك عمودی» به چاپ رسیده است. این مجموعه در سال ۱۹۹۵ منتشر شد و در سال ۱۹۹۶ جایزه كتاب عكس كداك (Kodak)- در ۱۹۹۷ بر گزیده‌ی عكاسی معماری- جایزه طلایی طراحی عكس برای سال نامه‌ی كداك، جایزه سالنامه‌ی اشتوت‌گارت و چندین جایزه‌ی دیگر را به خود اختصاص داد.

هامان در این مجموعه عكس‌های پانوراميك خود را با انتخاب موضوعاتی در محور عمودی به صورتی بسیار متفاوت ارائه نموده است لیكن این تنها وجه تمایز آثار وی به عنوان آثار پانوراماتیست. بلكه آنچه او را از دیگران متمایز می‌كند نوع نگاه و شیوه‌ی پلان‌بندی‌هایش در این قاب‌های عمودی است.

ساختمان‌های سر به فلك كشیده نقاط تأكید نادیدنی‌ای را در آسمان نشان می‌دهند و مانند انگشتان غول آسای مجسمه‌های باستان خدایان نادیده را می‌جویند. او در عكس‌هایش زوایایی را می‌جوید كه ابعاد مختلفی از نیویورك را در برابر آسمان قرار می‌دهند.

برای مثال با ایستادن در وسط خیابان و با استفاده از زاویه‌ی باز دوربین‌اش ساختمان‌های هر دو طرف را در كادر خود جای می‌دهد. هامان درباره‌ی «نیویورك عمودی» چنین می‌گوید: «امروز نمی‌توانم به طور دقیق بگویم كه چه زمانی ایده‌ی «نیویورك عمودی» شكل گرفت.

این ایده به صورت تدریجی بروز یافت، نخست در حاشیه‌ی كارهای روزمره‌ام، در فاصله‌ی میان دو سفارش عكاسی در نیویورك یا درباره‌ی آن. در همین احوال بود كه به فكرم رسید كه كسی تاكنون صرفاً به صورت عمودی به این شهر نگاه نكرده است.

ده سال پیش [پیش از سال ۲۰۰۱] یك دوربین دست دوم Linhof-Technorama خریدم. با نگاتیو نامتعارف ۲۳/۴× ۴/۱ ۲. این دوربین عكاسی مرا سخت تحت تأثیر خود قرار داد. اما از طریق عكاس اهل پراگ ژوزف سودك (۱۹۷۶-۱۸۹۶) بود كه به سمت عكاسی سیاه‌وسفید پانوراما ترقیب شدم. چرا كه آثار او تأثیر عمیقی بر من گذاشتند.»

ما معمولاً همه چیز را به صورت افقی می‌بینیم و زاویه‌ی ۹۸ درجه‌ای لنز متحرك Technorama نیز کاملاً نزدیك به میدان دید چشم ماست. [...] تجربیات اولیه‌ام را حول این محور قرار دادم. پس از آزمون نخستین منظره‌های عمودی در اکتبر ۱۹۹۱ نمونه‌های اولیه را برای ناشر آلمانی Bernhard فرستادم و بر مبنای آن عکس‌ها ناشر قبول کرد کتابی منتشر کند.»

شرایط دشوار عکاسی با دوربین پانوراما سبب شد این پروژه که زمان تعیین شده از سوی عکاس برای به پایان بردن آن دوسال پیش‌بینی شده بود، نزدیك به چهارسال به طول بیانجامد. شرایط آب‌وهوایی امکان ورود به ساختمان‌ها و بسیاری مشکلات دیگر کار را برای عکاس دشوار می‌ساخت.

«وضعیت نوری مناسب به عکس خوب می‌انجامد. و این مولفه در عکاسی نور روز به سختی قابل پیش‌بینی است. اجازه‌ی ورود به ساختمان‌ها در زمانی نادرست کمکی نمی‌کرد. این‌گونه بود که ترقیب شدم از فیلمی با حساسیت بالا (Agfa Pan ۴۰۰) استفاده کنم. چرا که در صورت نیاز می‌بایست روی دست عکاسی کنم. آن‌هم با وجود محدودیت در بالابردن سرعت شاتر در دوربین‌های پانوراما.

تنها با یك دوربین و تعداد کمی حلقه فیلم در جیب‌ام [بر روی هر حلقه ۴ فریم قابل ثبت است] و با وجود دربان یکدنده و مامور آسانسور جدی‌ای که مرا به داخل ساختمان هدایت می‌کرد. جایگاه مناسبی نداشتم [...] با این روش مجبور بودم گاه بیش از ۱۵ بار ساختمان را بازدید کنم، تا در نهایت نور به شرایطی برسد که در ذهن داشتم.

شاتر مرکزی و لرزه‌گیر موجود در لنز، کار عکاسی روی دست را برایم آسان کرده بود. نیز پس از هزاران عکس، دوربین Technorama و انگشت اشاره [انگشتی که عکس را می‌گیرد] دوستان خوبی شدند.»

هرچند نام مجموعه این انتظار را بر می‌انگیزد که موضوعات عکاسی شده کاملاً در محور عمودی دیده شوند. لیکن در بسیاری از عکس‌ها محورهای افقی و عمودی درهم می‌آمیزند. زوایایی که هامان به سراغ آن می‌رود احساس بی‌وزنی را در مخاطب بر می‌انگیزد. برای مثال در تصویر «ترمینال بزرگ مرکزی» ستونی از میانه‌ی قاب گذشته که قاب را به دو قسمت مجزای تقسیم می‌کند و زاویه‌ی دید بیننده نسبت به آنچه در پایین کادر قرار گرفته و آنچه بالاست متفاوت به نظر می‌آید. دوری از عادات بصری‌ای که عنصر جدایی ناپذیر عکس‌های پانوراما محسوب می‌شود تصاویر هامان را از محدوده‌ی عکاسی معماری شهری و یا بازنمایی عین‌به‌عین جهان بیرون خارج می‌کند.

در کتاب «نیویورك عمودی» کنار هر تصویر جمله‌ای از شخصیتی ادبی، سینمایی و... درج شده است که رابطه‌ای درونی با تصویر مقابلش دارد. یعنی نوشته‌ی تابلوهای موجود در عکس یا رابطه‌ی مفهومی با ایماژهای آن دارد و یا در ادامه‌ی جمله‌ایست که برای آن تصویر درج شده است. برای مثال در تصویر میدان تایمز «Times Square» پرچم ایالات متحده در میانه‌ی قاب در احتراز است و در گوشه‌ی چپ و پایین یك بیلبورد تلوزیونی آگهی‌ای از MTV (music Tv) را نشان می‌دهد و در عین حال در صفحه‌ی مقابل جمله‌ای از یکی از مدیران مترو درج شده است که: «میدان تایمز، مرکز جهان است. و شما در آنجا به قطارهای خطوط N وR و CوA و E وF و D و Q دسترسی دارید.»

چنین بازی‌های کلامی و تصویری، شیوه‌ی نگاه یك عکاس اروپایی در ابرشهر پرجمعیت امریکایی که چه از لحاظ فرهنگی و چه از نگاه زندگی شهری با زادگاه هنرمند در تضاد قرار دارد را به تصویر می‌کشد.

این تضاد، در اغلب آثار مجموعه‌ی «نیویورك عمودی» موجب تحلیلی شده که طبق آن فیگور انسانی به مثابه عنصری بی‌اهمیت به چشم می‌خورد. انسانی که در برابر عظمت شهری بسیار کوچك تصویر شده، هرچند که از لحاظ، بصری این عناصر کم تعداد، مخاطب را به یاد آب مرکب‌های شرق دور می‌اندازد، اما از آن تعادل بودیستی در آن‌ها اثری نیست.

انسان حقارتی را از سمت مخلوقات غول‌آسای خود می‌پذیرد که او را در حد یك ابژه‌ی بی‌اهمیت قرار داده است. انسان‌هایی که به زحمت قابل تشخیص هستند.

«شهر، یك جنگل واقعی نیست، این یك باغ‌وحش انسانی است»(دسموند موریس، انسان‌شناس بریتانیایی).

منبع : دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس

http://vista.ir/?view=article&id=240260

معرفی یاسوماسا موریمورا

یاسوماسا موریمورا در ۱۹۵۱ در اوزاکای ژاپن متولد شد و در سال ۱۹۷۸ از دانشکده هنر کیوتو فارغ التحصیل شد. شناخته‌ترین هنرمند معاصر ژاپنی در عرصه بین‌المللی است. هنرمند دهه ۸۰، دهه ۸۰ دهه‌ای است که هنرمندان به نوعی از Rephotograph هم استفاده می‌کنند و همچنین دهه appropriation (اقتباس) است. این هنرمندان آثار هنرمندان بزرگ را اقتباس می‌کنند، آنها را شالوده‌شکنی می‌کنند و آثار اصل را زیر سوال می‌برند. این نوع از عکاسی مولف، اصالت اثر هنری و حق کپی رایت را زیر سوال می‌برد. تصاویر موریمورا خودنگاره‌هایی است تلفیق شده از نقاشی و عکاسی, او هنرمندی است که از عکاسی برای بیان اندیشه‌های خود بهره برده است. در این پرتره‌ها از تکنیک‌های عکاسی استادانه استفاده شده است ولی او از اینکه خود را عکاس معرفی کند متنفر است. او با جایگزین کردن صورت خود به‌جای صورت هنرمندان به‌خود هویت بخشیده. به‌طور کلی دغدغه او آثار معروف هنرمندان بنام است، چنانکه با اقتباس از کار آنها شهرت آنها را هم به‌دست می‌آورد، شهرتی دسته دوم، این مرد ژاپنی چهره خود را جایگزین چهره شخصیت‌های معروف مونث می‌کند. کار این هنرمند تناقض‌هایی بین شرق و غرب، زن و مرد، فرهنگ ژاپنی و فرهنگ‌های بیگانه، فرهنگ سنتی و فرهنگ معاصر را نشان می‌دهد. در کار او نفوذ چین و بودیسم به اندازه تاثیر غرب آشکار است، او نقاشی غربی را همزمان تکریم کرده و به طنز می‌گیرد. تصاویر پردازش‌شده کامپیوتری او یک نوع ابهام و ایهام بین نقاشی و عکاسی، نمایش و عکاسی، گذشته و حال، اصل و کپی و تلفیق زن و مرد ایجاد می‌کند. برجسته‌ترین آثار موریمورا مجموعه‌های تاریخ هنر است که از تولیدات روشنفکرانه هنرمندان مشهور اروپایی و هنرپیشه زن و سلطه قوانین مرسوم زیبایی‌شناسی غربی حاکم بر تصاویر مردمی و نوستالژیک ستارگان هالیوودی، برای انتقاد و اعتراض به شهوت موجود در این تصاویر تاریخ هنر اقتباس شده است.

شخصیت عکاسی این خودنگاره‌ها صداقت و صراحت موریمورا را برجسته می‌کند که این در واقع به دلیل خاصیت مستندبودن رسانه عکاسی است. او کارهای عجیب خنده‌داری با این آثار کرده تا ماهیت خنده‌دار و غریب این آثار را به نمایش بگذارد. او باشکوه‌ترین این نمایش‌ها را بازتولید می‌کند و نشان می‌دهد که هر شاهکاری یک اجرای خالی از محتوا است. در اجرای موریمورا لایه طنزآمیز قوی به چشم می‌خورد که نوعی «کمدیا دل‌آرته» را تداعی می‌کند. موریمورا بازی نمایشی را به فضای سوررئال نامعقول بسط می‌دهد. کارهای او ممکن است طعنه‌آمیز به نظر

بیایند ولی شرحی بر بحران هویت‌اند، بحرانی که هنر در دوران پست مدرن تکثیر مکانیکی آن را از سر می‌گذراند و عکاسی به این بحران سرعت بخشیده. در هنر پست مدرن موریمورا عکاسی نقاشی را به‌شکل طعنه‌آمیزی ضمیمه کار خودش می‌کند و برآن فائق می‌آید ولی نقاشی به‌رغم اینکه عکاسی آن را در خود گرفته است، دست نخورده باقی می‌ماند. ردپای پرشور نقاشی در هر وضعیت به روشنی دیده می‌شود. او خود می‌گوید: «این کارها عینی کردن رسوبات تصویری‌ای است که درگذشته شکل گرفته‌اند».

- تاریخ هنر غرب

از کودکی از کشیدن نقاشی لذت می‌برد و در نوجوانی به باشگاه هنری دبیرستان پیوست و شروع به نقاشی رنگ روغن کرد، تحصیل در دبیرستان تقریبا منحصر به مواد هنر غربی می‌شد. و موریمورا بیش از اینکه با آثار نقاشان ژاپنی و شیوه سیاه قلم آشنا باشد، نقاشان غربی مانند ون گوگ و پیکاسو را می‌شناخت و هنر واقعی از نظر او نقاشی رنگ روغن بود. او با تاریخ هنر غرب آشنا بود و حساسیت‌های زیبایی‌شناختی او تا حد زیادی تحت تاثیر این شیوه آموزشی قرار داشت. تحصیلات او چه از جنبه دانش و چه از جنبه تکنیک براساس سنت غربی بود. موریمورا در محیط ژاپن و زیبایی شناختی و آداب اجتماعی ژاپنی زندگی می‌کند ولی در قرن بیستم فرهنگ ژاپنی، آرایش مو، مد و سلایق و سبک زندگی تحت تاثیر فیلم‌های غربی است، بر این اساس او تصمیم می‌گیرد با آوردن بازیگران زن غربی بر صحنه‌های ژاپنی ایده‌ای تلفیقی را به‌کار گیرد.

- خود نگاره

در دنیای عکاسی پذیرفته شده است کسی که شاتر را می‌زند و موضوعی که از آن عکس گرفته می‌شود. هر دو به یک اندازه اهمیت دارند. «من به خودنگاره پرداختم زیرا دوست دارم دیده شوم» در این میان مسئله دیدن و دیده شدن اهمیت زیادی پیدا می‌کند، همین حالت‌های معکوس در سراسر جامعه دیده می‌شود. گلایه‌هایی در مورد تماشای وجه زنانه از دیدگاه مردانه، بنابراین در فرآیند خودنگاره عکاس هم نقش دیدن و هم دیده شونده را ایفا می‌کند. بر این اساس موریمورا بخشی از آثارش را از کارهای هنرمندانی انتخاب می‌کند که به مسئله خودنگاره پرداختند، مانند من ری، رامبراند و فریدا کالو.

- جنسیت

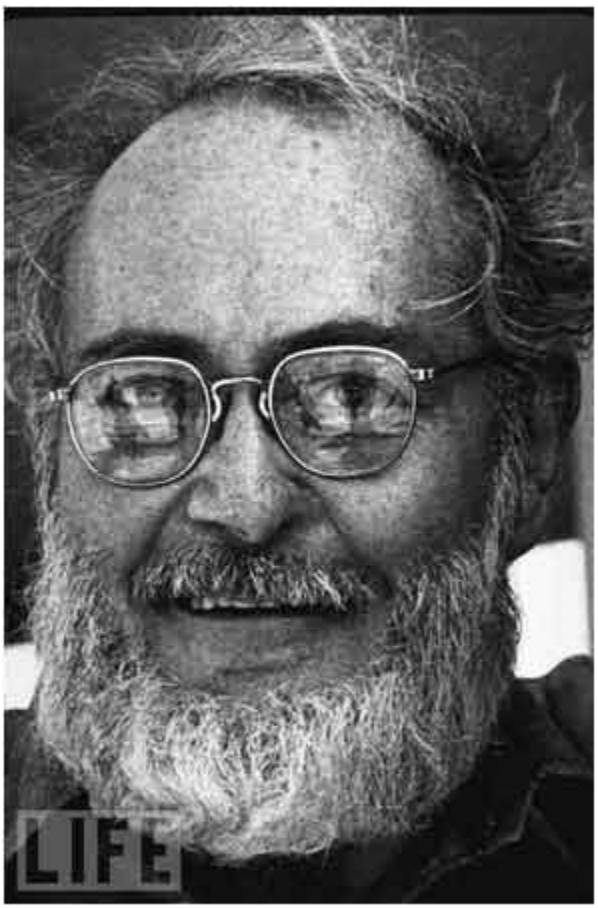
بخش بیشتر خودنگاره‌هایی که موریمورا به‌وجود آورده براساس آثاری است که سوژه‌هایشان زن هستند. هدف او صرفا ایفای نقش زن و یا علاقه به زن نیست.هدف او بررسی مرز «نه زن ـ نه مرد» بوده است.او می‌خواهد نوعی قلمرو جنسی نه زن نه مرد را نمود دهد.او سعی می‌کند آثاری مبهم به‌وجود آورد، آثاری که در آن فرد بزرگسال از کودک، آسیایی از غربی، مرد از زن و تصویر معاصر از نقاشی تاریخی تفکیک ناپذیرند.او از هنر استفاده می‌کند تا خود را به شیء تبدیل کند. او جدا شده و بیرون از هنری که خود از آن تفکیک‌ناپذیر است به تماشای نمایش خود می‌ایستد. موریمورا می‌کوشد تا با نقیضه‌سازی و هویت‌سازی حیات ذهنی را به هنر مرده بازگرداند. کار او تجلی هویت هنر پستمدرن و هنرمند پست مدرن است.امروز ما نمی‌دانیم هنر، هنر است یا نه؟ و هنرمند، هنرمند است یا نه؟ مگر با تعاریف اجتماعی. معضل آنکه چه چیز هنر است؟ ذات هنر در دوران پست‌مدرن است و موریمورا بهتر از هر هنرمند مفهوم‌گرایی به این معضل و بلاتکلیفی عجیبی که گریبانگیر هنر است پی برده است. به‌علت ماهیت هنر پست مدرن، آثار موریمورا به‌طور کلی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و تک‌تک آثار را می‌توان مورد تجزیه و تحلیل قرار داد چون صرفا بازسازی آثار هنری معروف تاریخ هنر هستند. و تنها تفکری که بر پشت تولید و اقتباس از این آثار وجود دارد اهمیت پیدا می‌کند.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=323180

vista.ir
Online Classified Service

معرفی یوجین اسمیت



«یوجین اسمیت» را می توان یکی از تأثیرگذارترین عکاسان قرن بیستم به حساب آورد. کسی که تلاش کرد تا از تلفیق نگاه هنرمندانه و دیدگاههای انسانی خود، از عکس و عکاسی به عنوان یک رسانه و ابزار بیان مدرن استفاده کند.

«یوجین اسمیت» در سال ۱۹۱۸ در کانزاس آمریکا به دنیا آمد و از جوانی، درگیر جاذبه عکاسی شد. در ۱۹۳۶ از دانشگاه نتردام، بورس عکاسی گرفت، اما سلیقه اش با آموزه های دانشگاه همسو نشد و سال بعد، ترک تحصیل کرده و به همکاری با مجله «نیوزویک» پرداخت.

استخدام در آژانس عکس «بلک استار» موقعیتی را برای او فراهم آورد تا بتواند با تهیه گزارشهای مصوری برای مجلات و روزنامه هایی چون «آمریکن مگزین» و «لایف»، موقعیت خود را در بین عکاسان مطرح دهه چهل میلادی تثبیت کند.

با استخدام شدن در مجله معتبر «لایف» و همکاری به عنوان خبرنگار جنگی با «پاپیولار فتوگرافی»، سالهای ۴۵- ۱۹۴۴را درجبهه های جنگ گذراند و عکسهای بسیاری از جنگ گرفت، اما همچون بسیاری از خبرنگاران و عکاسان جنگ، نتوانست از تبعات حضور در میدانهای جنگ جان سالم به در ببرد و در سال ۱۹۴۵، در هنگام عکاسی در اوکیناوای ژاپن مجروح شد و به پشت جبهه برگشت.

پس از بهبود زخمهای جنگ، دوباره به همکاری با مجله «لایف» ادامه داد و با چند گزارش مصور که برای این مجله تهیه کرد، قدرت خود را در طرح موضوعات انسانی در زمینه عکاسی مستند اجتماعی به رخ کشید.

گزارشهای تصویری او همچون «پزشک روستا»، «روستای اسپانیایی» و عکسهایی که از زندگی و کار دکتر«آلبرت شوایتزر»، پزشکی که خود را وقف خدمت در میان مردمان آفریقایی کرده بود، از او چهره ای بین المللی در عکاسی ساخت.

در سال ۱۹۵۵و با استعفا دادن از همکاری با مجله «لایف»، به آژانس عکس «مگنوم» پیوست که یکی از آژانسهای معتبر عکاسی در جهان به شمار می رفت. دو پروژه بعدی و مهم او، یکی گزارش مصور «پیتزبورگ» و دیگری پروژه ای بود که به سفارش «انجمن مهندسان معمار آمریکا» انجام داد و محور آن، عکاسی از معماری معاصر آمریکا بود.

در سال ۱۹۵۹ و با استعفا دادن از آژانس مگنوم، به همکاری با شبکه تلویزیونی WGBH (بوستن) در برنامه «مطبوعات و مردم» پرداخت. آخرین پروژه بزرگ او، قراردادی با شرکت ژاپنی «هیتاچی» بود که بر اساس این قرارداد، او موظف شد از کارخانه های عظیم این شرکت گزارش تهیه کند. گزارشی با عنوان «غول خاور زمین» که در سال ۱۹۶۳ در مجله «لایف» به چاپ رسید.یوجین اسمیت در سال ۱۹۷۸ درگذشت.

نگاه کنجکاوانه و سرشار از حس یوجین اسمیت، به خصوص در دو پروژه «پزشک روستا» و «مرد دلسوز» (زندگی دکتر آلبرت شوایتزر در آفریقا) را نمی توان ساده دید و ساده از کنار آن گذشت. ترکیب بندی های قوی و پرکنتراست عکسهای سیاه و سفید او از زندگی دکتر شوایتزر و کمک او به مردم فقیر آفریقایی را نمی توان از خاطر برد و فراموش کرد.

یوجین اسمیت را شاید بتوان به حق، یکی از بزرگترین عکاسان حیطه مستند اجتماعی دانست. عکاسانی که با دوربین عکاسی شان، چونان چشمی واقع بین، به قلب موضوع هجوم می برند و دریچه تازه ای را بر زندگی آدمهای پیرامون ما می گشایند.

دنیای گذرای پیرامونمان را واکاوی می کنند و چیزهای ساده اما مهمی را نشان ما می دهند که تا آن موقع، ندیده بودیمشان

منبع : روزنامه قدس

http://vista.ir/?view=article&id=322827

vista.ir
Online Classified Service

معیارهای زیبایی

این دو زن قاجار که مقابل دوربین عکاس ژست گرفته اند، قطعا در زمره متمولین یا حتی شاهزادگان زمان خود بوده اند. آن زمان این امکان که عکاسی بیاید و از آدم ها عکسی بگیرد و در تاریخ چهره شان را ثبت کند، امکانی نبوده که در اختیار هر کسی باشد. می توان تصور کرد که آدم ها برای این که مقابل دوربین بایستند چقدر تدارك می دیده اند. همین امروز هم البته همین طور است. اگر قرار باشد به استودیوی عکاسی برویم و عکسی بیندازیم خصوصا عکسی خانوادگی از این نوع سعی خواهیم کرد آراسته ترین چهره و پوشش را داشته باشیم. بی شك این دو زن قاجار هم همین کار را کرده اند. در واقع در این که خودمان را به زیباترین شکل ممکن مقابل دوربین عکاس قرار دهیم، فرقی میان ما و آدم های قجر نیست. تفاوت فقط در معیارهای ما است برای تشخیص زیبا از نازیبا و تفکیك قشنگ از زشت. در زمان ما زیبایی به چیزهایی وابسته شده که قطعا آن زمان زیبا نبوده اند. از همین عکس می توان فهمید که زیبایی زن در آن زمان دست کم به معیارهایی از قبیل لاغری، بینی ترکه ای، صورت کشیده و بدون مو، ابروهای باریك و... وابسته نبوده است. اگر چنین بود قطعا این زنان با این قیافه چنین مقابل دوربین سرشان را با افتخار بالا نمی گرفتند. فقط سئوالی که باقی می ماند این است که آیا تضمینی وجود دارد که صد سال بعد همین بلا بر سر زیبارویان زمان ما نیاید آیا معیارهای زیبایی همین

می ماند که هست.

حامد یوسفی

منبع : روزنامه شرق

http://vista.ir/?view=article&id=16525

vista.ir
Online Classified Service

مکاشفه در زمان

انسان‌های مختلف با قرار گرفتن در مقابل دوربین عکاسی کادرهای متفاوتی انتخاب می‌کنند. در این انتخاب عوامل متعددی سهیم‌اند. جهان‌بینی شخصی، آموزه‌های تصویری که انسان داشته، روحیه لحظه‌ای فرد و بسیاری دیگر از فاکتورها اهمیت پیدا می‌کنند و به کادری متفاوت منتهی می‌شوند. از سوی دیگر نگاه مخاطب در لحظه برخورد با اثر بر تفسیر و تعبیری که از اثر دارد تاثیرگذار است. وجود این عوامل، چه از سوی هنرمند و چه مخاطب، فضایی پویا برای هنر ایجاد می‌کند که تحلیل فکری ـ فلسفی اثر را پیچیده می‌سازد. مطلبی که در اینجا می‌خوانید مروری بر این عوامل دارد.

هنرهای مختلف از جمله عکاسی برای بیان ایده‌های خود از تکنیک‌های مختلفی بهره می‌گیرند. اما اگر این هنرها فارغ از مواد و تکنیک‌های استفاده شده در مرحله نقد و تحلیل باشند، نگاه مخاطب حرفه‌ای به آنها نگاهی به دور از ذائقه سنجی و یا عکس‌العمل احساساتی خواهد بود.

اگر اثر هنری کاری خوب یا بد باشد حتما ارزش صحبت کردن خواهد داشت. حتی در موردی که یک اثر مورد اختلاف نظر مخاطبین قرار گیرد این اختلاف نظر می‌تواند نشانه قابلیت ابژه شدن اثر برای بحث باشد. اینکه مساله‌ای به لحاظ فردی و شخصی مورد پسند واقع شود، مثل وقتی که طعم بستنی به مذاق شخصی خوش باشد، نشان دهنده ارزش واقعی آن مساله نیست. یافتن عناصر زیبایی شناسی در یک اثر و ارزشگذاری آنها نیاز به مطالعه زیاد روی یک اثر هنری دارد.

وقتی که صحبت از فلسفه عکاسی می‌شود در درجه نخست یک سوال جدی و حتی فلسفی مطرح می‌شود. تفاوت بین یک تصویر خوب و تصویری از خوبی چیست؟ تفاوت هنرمندانه و خلاقانه از منظری فلسفی بین این دو کدام است؟ یک عکاس یا نقاش زبردست به راحتی می‌تواند از یک شاهکار هنری کپی‌برداری کند.

اما اگر به ارزشگذاری این اثر برآییم آیا باز هم همان ارزشی را که برای نمونه اصل قائلیم برای نمونه کپی شده نیز قائلیم؟ آیا به لحاظ خلاقیت و

تصویرسازی، هنرمند کپی‌کار همان کاری را انجام داده که هنرمند اولیه انجام داده است. همه می‌دانیم که اثر کپی شده از شاهکارهای هنری ارزش چندانی ندارند حتی اگر این کپی به بهترین نحوی انجام شده باشد. تا به حال هیچ اثر کپی شده‌ای به عنوان یک شاهکار هنری شناخته نشده است.

اثر هنری فقط آن محصول پایانی ارائه شده نیست، بلکه بخشی از ارزش هنری به خلاقیت و هنرمندی مربوط می‌شود که هنرمند در حین خلق اثر از خود نشان می‌دهد. از طرف دیگر اگر هنرمند دست به کپی‌برداری از طبیعت بزند و یک منظره طبیعی را به بهترین نحوی در اثر خود منتقل کند آیا دست به خلق یک شاهکار زده است، تفاوت این کپی‌برداری با کپی‌برداری از یک شاهکار هنری کدام است، شاید تنها تفاوت بارز در اینجا کپی‌برداری از خلاقیت خداوند به جای کپی‌برداری از خلاقیت انسانی باشد. این اتفاقی است که در عکاسی به وفور رخ می‌دهد.

عکاس به برداشتن تصویر از طبیعت دست می‌زند. پس آیا عکاسی چهره یا طبیعت خلق اثر هنری محسوب نمی‌شود؟ در اینجا ارزشگذاری چگونه است؟

سوال دیگری که مطرح می‌شود در مورد زیبایی و نازیبایی یک اثر هنری است. گاهی برخی از آثار جذاب هنری به سوژه‌های زشت و ناخوشایند دست زده‌اند و شاهکار خلق کرده‌اند. در اینجا کدام ارزشگذاری این اثر را یک شاهکار معرفی کرده است؟

نخستین مساله‌ای که در خلق اثر هنری بسیار مهم است می‌تواند سوژه انتخابی هنرمند باشد. اینکه هنرمند عکاس چه موضوعی را جذاب‌تر می‌بیند و چشم خود را به کدام‌سو می‌چرخاند. این انتخاب سوژه نخستین فعالیت هنری هنرمند محسوب می‌شود. احساس نیازی که یک عکاس به مساله خاصی دارد و ضرورتی که می‌بیند تعیین‌کننده قدم اول خلق اثر او است. شکل‌ها و فرم‌ها در چشم انسان‌های مختلف تداعی‌گر معنای خاصی می‌شوند. کمتر پیش می‌آید که دو انسان احساس دقیقاً مشترکی نسبت به یک تصویر داشته باشند، عکاس براساس بینشی که دارد و تصوری که از جهان پیرامون خود دارد سوژه خود را انتخاب می‌کند.

در عکاسی منظره یک عکاس خوب بیش از آنکه به دنبال تصویر زیبا باشد در پی یافتن زاویه دوربین بهتر و مناسب‌تر برمی‌آید. پس قدم بعدی هنرمند چگونه بیان کردن سوژه مدنظر است. چگونه دیدن خطوط و نورپردازی، شکل و فرم‌های انتخابی هنرمند، نکاتی هستند که در چگونه خلق شدن اثر کمک می‌کنند. مواد مورد استفاده، نگاتیو، لنز و در حالت کلی دوربین همه فاکتورهایی هستند که باید مدنظر هنرمند باشند. پس اثر نهایی محصول سه مرحله است.

۱) چگونه دیدن صحنه و انتخاب سوژه

۲) احساس و دریافت هنرمند اثر از سوژه

۳) نحوه استفاده هنرمند از مواد در دسترس.

عکاسی که تنها به مدد امکانات برتر و تکنولوژی بهتر به عکس گرفتن می‌پردازد و از تصاویر معمولی عکس‌های زیباتری می‌گیرد به لحاظ ارزشگذاری هنری و فلسفی در مرتبه بالایی قرار ندارد. لذا برای خلق یک اثر تمام فاکتورها حائز اهمیت هستند.

برای ارزشگذاری یک عکس ابتدا باید بدانیم که عکس در کدام دسته از عکس‌ها می‌گنجد. اگر عکس منظره یا پرتره گرفته شده باشد جای چندانی برای خلاقیت وجود ندارد. این عکس باید کادری موزون داشته و فرم‌ها و رنگ‌ها با هماهنگی در کنار هم قرار گرفته باشند. لذا در اینجا ارزشگذاری براساس تکنیک‌های اولیه عکاسی انجام می‌شود.

عکس‌ها دو گونه اصلی دارند. یک دسته عکس‌هایی که برای ثبت اتفاقی برداشته می‌شوند و یک دسته عکس‌هایی که به هدف طراحی گرفته می‌شوند. بازن معتقد است که عکس زمان را حفظ می‌کند و آن را از زوال به دور می‌دارد.

این تعریف بازن به همان گونه تحسین عکاسی اشاره دارد، عکس‌هایی که زمان را منجمد می‌سازند و مخاطب با دیدن آن به مکاشفه در زمان خاصی می‌پردازد. عکس‌های خبری و جنگی در این دسته می‌گنجند.

عکس‌های طبیعت، پرتره، در دسته دوم طبقه‌بندی می‌شوند. ارزشگذاری هنری در این دسته متفاوت است و عکس‌های این گروه تاثیرگذاری

متفاوتی دارند.

یکی از عواملی که در ارزشگذاری عکس نقش مهمی دارد نحوه خوانش مخاطب از عکس است. اینکه یک عکس با چه نگاهی دیده می‌شود تاثیر بسیاری در این ارزشگذاری می‌گذارد. نمونه‌های مطرحی از این خوانش به این شرح‌اند.

۱) نگاه انتزاعی

۲) نگاه دقیق

۳) نگاه سریع

۴) نگاه کند

۵) نگاه تشدید کننده

۶) نگاه نافذ

۷) نگاه همزمان

۸) نگاه به هم ریخته.

عناصری نیز در یک عکس حائز اهمیت هستند و نگاه مخاطب را به سمت خاصی هدایت می‌کنند از این جمله میدان تصویر، محدوده، خط، نما، ریخت، زمینه، رنگ، بافت تصویر، جایگاه، بعد و جهت هستند. این عناصر با جای‌گیری در یک عکس زاینده نشانه‌های خاصی خواهند بود که ممکن است برای هر مخاطب تعریف خاصی به همراه داشته باشند.

هنرمند عکاس می‌تواند با بهره‌گیری از ویژگی‌های مختلف تصویری خلق اثر هنری داشته باشد. یکی از این ویژگی‌ها وجود تقابل‌های قطبی در تصویر است. به عنوان مثال وقتی در عکسی دیوار و آسمان حضور داشته باشند یکی از این تقابل‌ها اتفاق می‌افتد.

دیوار نماد اسارت و بندگی است در حالی که آسمان نماد رهایی و آزادی است. ارجاعات ضمنی و ارجاعات صریح از دیگر ویژگی‌های جذاب در قاب عکس محسوب می‌شوند. وقتی در عکسی، دیواری فرو ریخته دیده شود این دیوار فروریخته می‌تواند به هر مضمون ضمنی ارجاع داشته باشد. به پایان رسیدن اسارت و بردگی، از بین رفتن مشکلات، تلاش برای هموار شدن مسیر همه تعبیراتی هستند که از این تصویر حاصل می‌شوند.

این بازی فکری که عکس می‌تواند در انسان به وجود آورد یکی از قدرت‌های عکس محسوب می‌شود. یکی دیگر از اتفاقاتی که ممکن است در یک عکس رخ دهد و به آن ارزش بخشد وجود روایت در عکس است. شاید عکس در گونه دوم عکس‌ها بگنجد اما وجود تصاویر و اتفاقات روایی بیان‌کننده حادثه‌ای باشند. و حتی شاید این حادثه، حادثه‌ای واقعی نباشد بلکه تنها از ذهن مخاطب برآید، اما همین روایت عکس را متفاوت می‌سازد.

هنرمندی که دوربین به دوش دارد با بهره‌گیری از تمام این ویژگی‌ها و با استناد بر سوژه خود به مواد خود تکیه می‌کند و در آخر به خلق می‌رسد. در این مرحله مسوولیت هنرمند به پایان رسیده و تحلیلگر و منتقد وارد عمل می‌شود، تا به ارزشگذاری این اثر بپردازد.

منبع : روزنامه تهران امروز

http://vista.ir/?view=article&id=307164

vista.ir
Online Classified Service

مکتب‌های عکاسی

در مورد سبک‌ها و دوره‌های هنری و تاریخی زیانبارترین فرضیه این است که گمان کنیم مجموعه قوانین ثابتی وجود دارد که به کمک آن بتوان هنر را از غیر هنر تشخیص داد و بر اساس همان قوانین ارزش و منزلت هر اثر هنری را به دقت درجه بندی کرد.

خواص مطلق هنر بر آدمی پوشیده مانده است و هیچ کس نمی‌تواند مستقل از تاثیر زمان و محیط درباره آثار هنری داوری کند. تعریف هنر به همان اندازه دشوار است که تعریف وجود آدمی.اثری را که صرفا با کمال مهارت و کوشش و تکنیک ساخته شده است نمی‌توان هنر دانست، مگر آنکه جهشی از تخیل در آفرینش آن به کار رفته باشد.میکل آنژ درباره روش کار خود می‌گوید:" آزاد ساختن هیکل آدمی از مرمری که آن را در خود زندانی کرده است".هرکس می‌تواند خود را بالقوه هنرمندی تصور کند. آنچه هنرمندان واقعی را از یکدیگر متمایز می‌سازد آرزوی " جست‌وجو کردن " نیست، بلکه استعدادی اسرار آمیز به " یافتن" است. اصالت همان چیزی است که هنر را از صنعت متمایز می‌سازد. اصالت همیشه نسبی است و اثر هنری کاملا اصیل وجود ندارد. در حقیقت به هیچ هنرمندی نمی‌توان روش آفرینندگی را آموخت، بلکه فقط می‌توان به وی تعلیم داد که چگونه در میان هیجانات و تجربیات آفرینندگی، راه خود را پیدا کند.در عصر امروز که همه ارزش‌ها مورد تردید قرار گرفته اند، پژوهنده خود را با نوع تازه‌ای از پیوستگی مواجه می‌یابد، یعنی جریانی مداوم از نهضت‌ها و ضد نهضت‌ها. این "گرایش‌ها" که در زبان‌های اروپایی با واژه‌هایی ختم شده به پسوند "ایسم" (ism) قالب معنی می‌پذیرند، مرزهای ملی و نژادی و ترتیب تاریخی را در می‌نوردند و به جای آنکه هر یک مدتی دراز در مکانی معین حکومت کنند، با انگاره‌هایی سخت متغیر بر ضد یکدیگر به رقابت بر می‌خیزند و یا در هم جذب و مستهلک می‌شوند. بنابراین، آوردن سبک‌ها بیش‌تر بر اساس نهضت‌ها خواهد بود تا کشورها . تنها از این راه می‌توانیم اثبات کنیم که در پژوهش خود این واقعیت را به رسمیت شمرده‌ایم که "هنر نوین" با وجود تمامی اختلافاتش به اندازه "علم نوین" جنبه بین‌المللی دارد. در این گزارش به بررسی سبک‌ها و شیوه‌های عکاسی خواهیم پرداخت.

- عکاسی کوبیستی

کوبیسم با همزمان کردن نقاط دید مختلف، یکپارچگی قیافه اشیا را به هم می‌زند و به جای آن شکل تجریدی (آبستره) را ارایه می‌کند؛ بدین معنا که عکاس کوبیست اشیا را در آن واحد از زوایای مختلفی می‌بیند، اما تمامی تصویری را که دیده است به ما نشان نمی‌دهد، بلکه فقط عناصر و اجزایی از آنها را انتخاب و روی سطح دو بعدی تصویر می‌نمایاند. از این روست که یک اثر کوبیستی، مغشوش، درهم و غیر طبیعی جلوه می‌کند. بنابراین عکاس کوبیست که دیگر در بند یک نقطه دید واحد(مانند عکاسی رئال) نیست، می‌تواند هر شیئی را نه به عنوان یک قیافه ثابت بلکه به صورت مجموعه‌ای از خطوط، سطوح و رنگ‌ها ببیند و با ترکیب این ابعاد عکس کوبیستی ارایه کند.

- سمبولیسم در عکاسی

عکاس سمبولیست قواعد و ساختار طبیعی درون کادری را به هم می‌ریزد تا معنایی را با استفاده از نماد به مخاطب القا کند؛ مثلا نشان دادن ساعت در گوشه‌ای از یک کادر در معنای گذر عمر و زمان، یا به کارگیری نمادهای شناخته شده‌ای مانند صلیب، برگ زیتون و یا حتی استفاده از بناهای خاص معماری شناخته شده برای بیان یک مکان خاص(میدان آزادی به عنوان نماد شهر تهران یا برج ایفل نماد پاریس. عکاس سمبولیست قوانین را در هم می‌شکند.

- ناتورالیسم

طبیعت گرایی که زمزمه‌های آن در نیمه دوم قرن نوزدهم به گوش می‌رسید، اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری برای توصیف سنخی از هنر است که در آن، طبیعت بدان گونه که به نظر می‌آید، بازنمایی می‌شود. در این تعریف که بیش‌تر از جنبه صوری اعتبار دارد، طبیعت گرایی مفهومی متضاد با چکیده نگاری است. اگر هنر کلاسیک یونان را جلوه کامل طبیعت گرایی تلقی می‌کنند و هنر رنسانس ایتالیایی را تجدید حیات آن می‌دانند، بر اساس چنین استدلالی است که در هنرهای نامبرده، اثر هنری همانند آیینه‌ای زیبایی طبیعی را بازمی‌تابد. در این معنا، طبیعت گرایی با آرمان گرایی تناقضی ندارد، حال آنکه مفهوم ناتورالیسم به لحاظ فلسفی و چون یک "روش هنری" خلاف این است. اصطلاح زیبایی شناسی طبیعت‌گرایانه، به نظریه‌ای فلسفی مربوط می‌شود که از اثبات‌گرایی سده نوزدهم ناشی شده و در نظریه ادبی "امیل زولا"(نویسنده فرانسوی) به اوج رسیده است. در این نوع زیبایی شناسی، روش‌های علمی مشاهده واقعیت به کار گرفته شد. ناتورالیست‌های نیمه دوم سده نوزدهم بر طبق برنامه ای مشخص و با نوعی بی طرفی و فاصله گزینی، رونگاشتی از جهان و زندگی پیرامون خود ارایه می‌کردند و غالبا از پرورش دنیای خیال، از باور به آنچه که ملموس و محسوس نیست، از کاویدن معنای نهفته در چیزها، از تقلیل جنبه‌های ناخوشایند و پیش پا افتاده و پس رونده و خشن زندگی امتناع می‌جستند. این نگرشی متضاد با آرمانگرایی و واکنشی در برابر رمانتیسم بود.اصطلاح ناتورالیسم به مثابه مکتبی خاص در نقاشی، نخستین بار درباره پیروان "کارواجو" به کار برده شد.

بنا به نظر طبیعت گرایان، وراثت و محیط، تعیین کننده اصلی تقدیر انسان هستند. فرق این مکتب با رئالیسم در این است که در آثار رئالیستی انسان همیشه از محیط پیرامونش مهمتر بود، اما درناتورالیسم اهمیت انسان از اهمیت اشیا بیش‌تر نیست.

- امپرسیونیسم در عکاسی

عکاسان در این سبک، معتقد به نوعی مبانی زیبایی شناسی تصویری در هنر عکاسی بودند. به طورکلی، امپرسیونیست‌ها اعتقاد داشتند که ریتم فیلم و عکس دارای قدرتی است که می‌تواند برانگیزاننده رویا باشد و این رویاگونگی در عکس‌هایی به این شیوه با دخل و تصرف عکاس نمود عینی پیدا کرد.در دوران رواج این سبک در عکاسی، مشخصات ظاهری خاصی بروز کرد، از جمله ریتم تصویری نرم و نگرش ایجازی به اشیا. هدف اصلی در این سبک، به وجود آوردن نظم نبود، بلکه هدف رسیدن به افکار و احساسات موجود، ولی نادیدنی بود.

- عکاسی رمانتیسم

این سبک در عکاسی با تمامی ویژگی‌های ذکر شده در ادبیات و نقاشی نمود پیدا کرد، البته هیچگاه مانند ادبیات یا موسیقی یا مانند امپرسیونیسم، به صورت سبک جداگانه‌ای تجلی نیافت. فیلم‌هایی با مضمون "عشق و احساس و تخیلات احساسی" همه در دسته رمانتیک‌ها جای می‌گیرند. نمود این سبک در عکاسی که به تمامی ویژگی‌های سبک رمانتیک وفادار مانده، ثبت لحظات عاشقانه، احساسی و لطافت گرایی با نورپردازی‌های طبیعی و ملایم، به طوری که القا حس درونی و عاشقانه برای مخاطب باشد، در فریم‌های عکاسان رمانتیک تجلی یافت. حتی ثبت لحظات عاطفی برگرفته از طبیعت (عکس‌هایی از غروب خورشید و ماه، امواج دریا و...) جزو عکس‌های رمانتیک طبقه بندی می‌شوند.

منبع : روزنامه فناوران

http://vista.ir/?view=article&id=346333

vista.ir
Online Classified Service

من در کجای این زمین ایستاده‌ام؟

۱) خیلی بعید است که «عباس کیارستمی» پیش از آنکه «خانه دوست کجاست» و دیگر فیلم‌های مطرحش را ساخت می‌توانست نمایشگاه عکس بگذارد، حافظ و سعدی و خیام و دیگر شعرا را تفسیر و دیوان‌هایی را راهی بازار کند، شعر بگوید و یکسری مترجم از سراسر دنیا به آنها توجه کنند، مجسمه‌هایی بسازد و آنها را در نمایشگاه‌های مختلف هنرهای مفهومی شرکت دهد و خلاصه انواع و اقسام هنرهایی را که به فکرش می‌رسید یا به فکر دیگران رسیده بود و او دلش می‌خواست را تجربه کند. خیلی بعید است فردی به باهوشی کیارستمی-که من خود از طرفداران پر و پاقرصشان هستم- پیش از آنکه فیلم‌های تحسین شده و پرزحمتی همچون «خانه دوست کجاست»، «باد ما را با خود خواهد برد»، «کلوزآپ» و... را بسازد و انواع و اقسام جشنواره‌های معتبر خارجی و داخلی به آنها واکنش نشان بدهند، تصمیم به نمایش انواع و اقسام تجربیاتش بگیرد و توقع همه جور ساپورتی را هم از سوی مردم و مسئولان داشته باشد. به نظر می‌رسد که از نقطه‌نظرهای مختلف، «عباس کیارستمی» تبدیل شده به الگویی برای آنهایی که به‌خصوص در سینما به شهرت می‌رسند یا در مورد اخیر، اندکی به شهرت می‌رسند تا انواع و اقسام هنرها- به ویژه هنرهای تجسمی- را تجربه کنند و حالا اگر نخواهیم بد تعبیر کنیم از شهرتشان استفاده کرده، گالری‌ها را به خود اختصاص داده و مردم را به تماشا کشانده و بالطبع خیلی سریع‌تر از آنچه در حالت معمول برای یک هنرمند کارکشته اتفاق می‌افتد آثارشان به فروش برسد.

بعد از برگزاری نمایشگاه عکس کیارستمی که به واسطه کارگردانی فیلم‌های بسیار، کمتر کسی می‌توانست به قاب‌بندی او ایراد بگیرد، «رضا کیانیان» که بارها از سوی استادان مختلف در زمینه بازیگری تحسین شده و موفق به کسب جوایزی هم شده، حدود دوسال پیش نمایشگاهی از مجسمه‌های چوبی‌اش را برگزار کرد و بعد از آن بود که حدود یک ماه و اندی پیش نمایشگاه عکس‌هایش را برپا کرد. کیانیان در تمامی مصاحبه‌هایش اعلام کرده بود که هیچ ادعایی در زمینه این هنرها ندارد و صرفا دنبال چیزهای جالب در طبیعت است که ممکن است از نگاه برخی جا بیفتد و او آنها را شکار کند. در همین راستا «لاله اسکندری» هم نمایشگاهی از عکس‌هایش را برگزار کرد که اتفاقا استقبال خوبی هم از عکس‌ها و هم از فروش آنها شد. با این حال صدای بسیاری از قدیمی‌های هنر عکاسی با برگزاری این دو نمایشگاه -که اتفاقا پشت سر هم برگزار شدند- درآمد که به اعتقاد بسیاری حق با آنها بود. «حامد بهداد» آخرین پدیده هنر عکاسی در میان قشر بازیگران سینمای ایران حداقل تا به این لحظه است که به تازگی نمایشگاهی از عکس‌هایش را برگزار کرده است.

۲) اگر یادتان بیاید سال گذشته در جشنواره فیلم فجر وقتی که نام بهداد در میان نامزدهای دریافت سیمرغ بلورین جشنواره نبود او در کنفرانس بعد از نمایش فیلم «حس پنهان» گفت که سیمرغ باید دنبال من بیاید! اتفاقا چند وقت بعد هم مصاحبه‌ای در مجله نسیم هراز با او انجام شده بود که در آنجا – و البته در خیلی جاهای دیگر- گفته بود که بازی‌اش بسیار به مارلون براندو شبیه است و در زمینه بازیگری کمتر بازیگری را در ایران به خوش‌ذوقی و حرفه‌ای‌گری خودش می‌داند. احتمالا با توجه به اینکه چندی است بهداد عضو گروه موسیقی «دارکوب» است و در آنجا خوانندگی

می‌کند و کنسرت می‌دهد، در زمینه موسیقی هم برای خودش ادعاهایی دارد که یا گفته و ما نمی‌دانیم یا هنوز در این زمینه اظهارنظری نکرده است. حالا دیگر باید در این روزهای برفی شال و کلاه کنیم و برویم به تماشای هنر عکاسی حامد بهداد هم بنشینیم. در اینکه حامد بهداد یکی از بهترین بازیگران جوان ایرانی است کسی شک ندارد اما بی‌شک همه آنهایی که برای هنر بازیگری بهداد ارزش قائلند به اخلاق و منش هنرمندی هم صحه ویژه‌ای می‌گذارند به‌خصوص اگر تازه وارد عرصه -یا عرصه‌هایی- شده باشند.

این روزها سریال «آخرین دعوت» از شبکه دوم سیما در حال پخش است، سریالی که اتفاقا بهداد هم در آن ایفای نقش می‌کند و احتمالا اتفاقا همین تاریخ را برای برگزاری نمایشگاه عکسش در نظر گرفته است. اگرچه شاید هنوز برای اظهارنظر در مورد کیفیت این سریال زود باشد اما نمی‌توان از بازی شتابزده بهداد گذشت. شاید اگر بهداد کمی از وقتش را بیشتر به بازیگری- به عنوان حرفه‌اش- تا این نوع تجربه‌ها بدهد، بتواند حداقل تعداد افراد بیشتری را در آن زمینه همراه کند.

۳) عکس‌های کیانیان به دو شماره فروش رفت، عکس‌های اسکندری هم و احتمالا در مورد بهداد چنین اتفاقی قریب الوقوع می‌نماید. عکاسان قدیمی زیادی در مورد اختصاص بهترین گالری‌های شهر به این بازیگر-عکاسان اعتراض کردند و هنوز بحث اعتراض خیلی از عکاسان در مورد حضور کیانیان و اسکندری در اکسپوی عکس داغ است. عکاسان حرفه‌ای – که کمتر ادعایی دارند- معتقدند که بعد از سال‌ها کار به خودشان اجازه می‌دهند تا عکس‌هایشان را به نمایش و فروش بگذارند و آن را در بوق و کرنای کنفرانس‌های مطبوعاتی و ... جار بزنند، پس چطور می‌شود برخی، با شهرتی که از مدیای دیگری دارند آمده پا را در مدیای دیگری می‌گذارند؟ دوستان سینمایی هم، «آزادی» تجربه‌اندوزی را در هر هنری احتمالا دلیل اصلی برگزاری این نمایشگاه‌ها می‌دانند. اصولا کسی با «آزادی» مشکلی ندارد اما «جنبه» هم چیز بدی نیست!

منبع : روزنامه فرهنگ آشتی

http://vista.ir/?view=article&id=360072

vista.ir
Online Classified Service

موضع تدافعی ما دربرابر عکاسی

ژوزف نیسفور نی پیس، در سال ۱۸۲۲میلادی، نخستین عکس دنیا را ثبت کرد و این اتفاق سرآغاز عکاسی در جهان بود. اما در ایران، عکاسی از دربار شاهان قاجار آغاز شد. ظاهرا نخستین دستگاه عکسبرداری که به ایران آمد، به ناصرالدین شاه تعلق داشت. او به عکاسی علاقه‌مند و عکس‌های زیادی از خود، سفرها و خانه‌اش تهیه کرد که بسیاری از آن‌ها هنوز موجود است.

با مقایسه تاریخ‌های اختراع عکاسی و آشنایی ایرانیان با آن درمی‌یابیم که این پدیده فنی و هنری خیلی زود به ایران آمد و به عبارتی ساده‌تر می‌توان

گفت که عکاسی در ایران، تقریبا قدمتی معادل کشورهای اروپایی دارد.

هر چند عکاسی در این مرز و بوم، پیشینه‌ای طولانی دارد و آثار بسیار زیادی از آن دوران باقی است؛ اما جای تردید نیست که به دلایل متعدد، به جز در ۳ دهه اخیر، عکاسی کاربردی فراگیر نداشته‌است.

در ابتدا تنها درباریان یا تعداد معدودی محقق و نظامی که اغلب آن‌ها از فرنگ به ایران آمده بودند عکاسی را به خدمت گرفتند و سال‌ها بعد با گشایش مغازه‌های عکاسی، تهیه عکس‌های شخصی و اداری از مردم رونق یافت.

اما از آنجا که هیچ‌گاه مطبوعات و رسانه‌های جمعی کشور ما از عکس به نحو شایسته‌ای بهره نمی‌گرفتند، شناخت عمومی جامعه در همین حد خلاصه شده بود. با وقوع انقلاب اسلامی و نیاز به ثبت حوادث گوناگون دوران پرفراز و نشیب آن، نظر علاقه‌مندان بسیاری به سوی دوربین‌های عکاسی جلب شد.

کاربرد و استفاده از تصاویر این وقایع در مطبوعات و دیوارهای شهر، برای انتقال اخبار و رویدادهای انقلاب ، عکاسی را به دل توده مردم برد و گوشه‌ای از قابلیت‌های عکاسی را به آن‌ها معرفی کرد. پس از سال ۱۳۵۷، کم کم استفاده از عکس رواج بیشتری یافت تا آنجا که در سال ۱۳٦۲عکاسی به عنوان یکی از رشته‌های تحصیلی در نظام دانشگاهی گنجانده شد.

در سال ۱۳٦۵اولین نشریه تخصصی عکاسی شروع به انتشار کرد و نمایشگاه‌های متعدد عکاسی برپا شد. عکاسی تبلیغاتی برای کمک به رونق اقتصادی جامعه پویاتر شد و همزمان با آن، عکاسی هنری مورد توجه هزاران دانشجو و هنرآموز قرار گرفت.

با وجود آن که امروزه عکاسی در ایران رونق چشمگیری یافته است و در علوم و فنون و هنرهای مختلف از آن بهره می گیرند؛ اما نمی‌توان ادعا کرد که شناخت عمومی جامعه از این رسانه به حد مناسبی رسیده است.

هنوز مردم به عکاسانی که با علاقه از آداب و سنن و صحنه‌های مختلف جامعه عکسبرداری می کنند، با دیده شک و تردید و ناباوری می‌نگرند و کار آن‌ها در نظرشان غریب و تفننی می‌نماید.

با آن که امروزه عکس و تصویر به عنوان یکی از روش‌های موثر و قوی انتقال فرهنگ مورد استفاده جوامع مختلف قرار می گیرد، ما در برابر آن تنها موضع تدافعی گرفته‌ایم.

جامعه ما با تکیه بر پشتوانه محکم فرهنگی خود، می‌تواند عکاسی را به خدمت بگیرد و در جهت گسترش و تثبیت ریشه‌ها و ارزش‌های فرهنگی خود در سطح کشور و معرفی آن در سراسر جهان قدم بردارد.

http://hanisaa.blogfa.com

منبع : خبرگزاری ایسنا

http://vista.ir/?view=article&id=100237

vista.ir
Online Classified Service

موهبت دیجیتال

در خصوص ماهیت ابزار دیجیتال ، اختلاف نظر هایی در بین عکاسان وجود دارد، گروهی معتقدند که تصاویر دیجیتالی از ضمانت کافی برخوردار نیستند، فاقد کیفیت لازم می باشند و با یک اتفاق ساده ممکن است کاملا از صحنه روزگار محو شوند ، توانایی واقعی عکاس در این تصاویر مشهود نیست و به علت سهل الوصول بودن ، سبب تنبلی و افت تمرکز عکاسان می شود و همچنین از لحاظ تکنیکی باعث بی سواد ماندن عکاسان تازه کار شده است و ... در مقابل گروه دیگری از عکاسان بر این عقیده هستند که فن آوری دیجیتال سبب افزایش سرعت انجام کار شده است ، محدودیت فیلم ، درجه کلوین نور و حساسیت فیلم را از بین برده است ، کار کردن با آن راحت است ، جسارت عکاس را برای کسب هر تجربه ای بالا برده و در مجموع سبب افزایش دامنه خلاقیت در عکاسی می شود. بی تردید نظرات هر دو گروه جای بحث و تامل دارد اما واقعیت امر این است که موافقت و یا مخالفت ما، نقشی در روند پیشرفت این فرایند تکنولژیکی ندارد.

فناوری دیجیتال ، به سرعت در مسیر فراگیر شدن گام بر می دارد و با توجه به امکانات روز افزونی که در خدمت این پدیده قرار می گیرد ، دیری نمی پاید که جای سیستم سنتی آنالوگ را کاملا خواهد گرفت و البته طبیعی است که این هم مثل هر پدیده دیگری از مزایا و مضراتی برخوردار باشد. از آنجا که حق انتخابی هم وجود ندارد، بهتر است به جای دوری جستن و نفی این ابزار از موهبتهای آن بهرمند شویم و با یادگیری ، برنامه ریزی و نظم ، درصد بروز ضایعات ناشی از آن را در کار خود و جامعه عکاسان جوان کاهش دهیم و این واقعیت را بپذیریم که ابزار دیجیتال برای عکاس این امکان را فراهم می سازد تا در آثار خود تمام شعور تصویری خویش را به نمایش بگذارد.

http://kiani.akkasee.com/plist/۳

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=119544

vista.ir
Online Classified Service

مهارت ترکیب بندی

- چگونه سوژه های مختلف را کادربندی کنیم.
- نکاتی که به عکس شما عمق میدهند .

▪ دانستن قوانین و مواقعی که آنها را می‌شکنید.

مهمترین عاملی که عکس شما را از یک عکس معمولی به یک عکس هنری تبدیل می‌کند، کادربندی است .

امروزه، دوربین‌های دیجیتال و نرم افزارهای ویرایشی ، کنترلهای پیشرفته‌ای روی نور و رنگ دارند . اما اگر موضوعات عکس با هم هماهنگ نباشد عکس های شما هیچگاه موفق نمی شوند . در این مقاله به شما نشان می‌دهیم که چگونه می‌توانید این کار را انجام دهید :

● عکستان را وادار به آواز خواندن کنید :

درست مانند یک موزیک‌دان که قطعات موسیقی را کنار یکدیگر می‌چیند و تصمیم می‌گیرد که کدام قطعات موسیقی باید با هم کار کنند، یک عکاس نیز باید با ضربات محکم و در جهت های گوناگون عکس های قوی بگیرد. زیرا دیدن یک صحنه از دید یک عکاس ، بسیار متفاوت از یک دید معمولی است.

این نوشته به شما کمک می‌کند تا دید خود را اصلاح کنید و یک ترکیب بندی قوی بیاموزید. شما با به کاربردن فنون بصری این نوشته، می‌توانید در یک فریم پیام خود را برسانید .

ما به شما استفاده از الگوها، حرکات، نقاط کانونی و عمق میدان را می آموزیم و همچنین چند مثال خوب از کارهای عکاسان بزرگ به شما ارائه می‌دهیم تا قوانین و تکنیک هایی را نشان دهیم که عکس هایتان را متمایز می‌سازد. جالب اینجاست که این نوشته علاوه بر این که قوانین کادربندی را به شما آموزش میدهد ، اعتماد به نفس شکستن این قوانین را برای ایجاد یک عکس زیباتر نیز به شما میدهد.

"عکس های مربع شکل تحرک کمتری نسبت به مستطیل شکل دارند. و به درد مناظر آرام می‌خورند .

رنگهای نرم، خطوط افقی متعدد و نقطه کانونی کوچک یک عکس آرام و ساده به وجود آورده اند"

▪ خطوط و اشکال

شما باید به چشمانتان دیدن خطوط و اشکال درون یک صفحه را بیاموزید . این ها قالب های بنیادی عکس شما هستند و هرکدام توانایی این را دارند که عکس شما را زیبا ساخته و پیام شما را برسانند .

مثلا خطوط افقی ، دقیقا مانند شخصی که در دوردست دراز کشیده است ، به عکس حس آرامش می دهند.

و خطوط عمودی ، مانند درختان و آسمان خراش ها، حس تحرک بیشتری به عکس می‌دهند. مخصوصا وقتی که عکس جهت تاکید در ارتفاع، با کادر پرتره گرفته شود.

از همه مهمتر، خط قطری است . این همان خطی است که نگاه بیننده را قطع می‌کند و آن را به سمت عکس می‌کشد. این خط می‌تواند عمق حرکت نگاه را بسازد و به یک صفحه مسطح زندگی بخشد .

▪ خطوط افقی

این خطوط، آرام ترین خطوط تصویر هستند و به عکس آرامش می‌دهند .

اگر خط افق را در مرکز و آسمان و زمین را به مقدار مساوی در کادر قرار دهید، عکس بی روح و خسته کننده‌ای به وجود می آید. اما این تمرین خوبی است که مهمترین عنصر عکس را بیابیم و خط افق را به گونه‌ای قرار دهیم تا بیشترین تاکید را روی آن عنصر داشته باشد . مثلا برای عکس گرفتن از یک غروب زیبا ، که پر از نورها و ابرهای خیره‌کننده است ، کافیست یک سوژه جالب را به صورت ضد نور در پایین کادر جا داده ، آنگاه خطوط افقی (مانند خط یک موج شکن) را به گونه ای قرار دهیم تا به عکس ریتم دهد. همین خطوط افقی می‌توانند سوژه یک عکس دیگر نیز باشند.

▪ خطوط عمودی

این خطوط، خطوطی قوی و پر تحرک هستند که با ترکیب آنها با خطوط افقی می‌توانیم به نتایج جالبی برسیم. وقتی که به خطوط عمودی فکر

می‌کنیم ، ناخودآگاه به یاد درختان ، ساختمان ها و مردم می افتیم . اگر بخواهیم روی ارتفاع و عظمت آنها تاکید کنیم ، بهتر است که از کادر عمودی استفاده کرده و یا با انتخاب یک کادر افقی ، قسمت بالا و پایین خطوط عمودی را از کادر خارج کنیم .

▪ خطوط قطری

این خطوط جالب ترین و مهیج ترین خطوط کادر هستند و می توانند نگاه را به سرعت به محل سوژه درعکس حرکت دهند تا بیننده توجه زیادی به سوژه داشته باشد.

از دونیم کردن تصویر ، با عبور یک خط قطری از میان آن بپرهیزید، چون عکس تحرک خود را از دست میدهد . بهتر است بدون محدود کردن کادر عکس، یک خط قطری داشته باشیم که از کنار یک گوشه رد شود و به کنار گوشه دیگر عکس برسد.

"خطوط قائم ستون ها با منحنی بالای آن برخورد کرده و یک عکس قوی به وجود آورده است. دقت کنید که خط منحنی ، دقیقا از گوشه های عکس آغاز نشده و عکس را به دو نیمه تقسیم نکرده است"

▪ اشکال

برای سرزنده بودن بیشتر اشکال، از خطوط قطری استفاده کنید. یک مثلث، میتواند قالب جالبی برای عکس شما باشد. همچنین سه ضلع مثلث، یک عدد فرد به واژگان عکس شما اضافه می کند. [در این رابطه بعدا صحبت خواهیم کرد.]

به جای استفاده از اشکال مثلث شکل، می‌توانید با ترکیب کردن خطوط، یک مثلث بسازید. چهاروجهی ها مانند مربع و مستطیل، چون چهار گوشه کادر را عینا تکرار می‌کنند و هیچ تضادی وجود ندارد، کادر جالبی بوجود نمی‌آورند، هرچند که می‌توان با ترکیب آنها با خطوط قطری و یا مثلث ها، تصاویر جالبی به دست آورد .

همچنین با ترکیب کردن دوایر یا خطوط منحنی با خطوط صاف، می‌توان قدرت زیادی به عکس داد .

"در اینجا خط قطری، ما را از نقطه کانونی (نزدیکترین آسیاب بادی) به داخل عکس هدایت میکند تا دیگرآسیاب ها را نیز ببینیم"

● قانون یک سوم ها :

با اینکه گاهی اوقات نیاز است که سوژه در مرکز کادر قرار گیرد ، اما می‌توان با قرار ندادن سوژه در مرکز، چشم بیننده را اطراف عکس چرخاند و عکسی با تعادل بیشتر و قدرت بیشتر ایجاد کرد.

وقتی سوژه‌ای را در مرکز تصویر قرار می‌دهیم، چشم در مرکز تصویر نگه داشته می شود و عکس به نظر تخت می‌رسد. این کار دقیقا همان تکنیکی است که باید به کار برید تا یک تصویر انتزاعی بسازید و یا یک صحنه واقعی را معرفی کنید. اما می توانید به کادر بندی خود با انتقال زیرکانه نقطه کانونی، قدرت ببخشید .

یکی از پرکاربرد ترین قوانین برای جهت دادن به نگاه بیننده، قانون یک سوم هاست که قرن ها پیش توسط نقاش‌ها ابداع شده است و شما مطمئنا راجع به این قانون چیزهایی شنیده‌اید. فرض کنید عکس شما توسط دو خط عمودی و دو خط افقی به ۹ قطعه مساوی تقسیم شده است، با قرار دادن سوژه یا نقطه کلیدی عکس در نزدیکی نقاط برخورد این خطوط (نقاط طلایی)، نگاه بیننده به سمت عکس هدایت شده و تصویر متعادل تری ایجاد می‌شود و شما تعجب می‌کنید که چگونه موضوع های کوچک در صحنه های بزرگ غالب خواهند بود .

"قرار دادن تپه ای که در حال آفتاب گرفتن است روی یکی از نقاط طلایی به این عکس نظم داده است.

ما دقیقا میدانیم که کجا را باید نگاه کنیم زیرا تمام عناصر عکس ما را به آنجا هدایت میکنند ."

▪ قوانین را بشکنید :

هر عکسی نباید از قانون یک سوم ها تبعیت کند، زیرا درین صورت شما خلاقیت خود را از دست داده‌اید.

گاهی لازم است که سوژه را در مرکز تصویر قرار ندهید تا نگاه در اطراف کادر حرکت کند. اما گاهی نیز، احتیاج است که سوژه را در مرکز کادر نگه دارید تا چشم بیننده در مرکز تصویر نگه داشته شود.

فرض کنید که شما به سفری سیاحتی رفته‌اید و ناگهان یک شیر به سمت شما می‌آید، با قرار دادن شیر در مرکز تصویر (به دلیل اینکه از نقطه فکوس مرکزی استفاده کرده اید) تمام تحرک عکس را گرفته اید. اما اگر شیر مستقیما به سمت شما نگاه می کند، قرار دادن شیر در مرکز تصویر میتواند زیبا باشد.

"اگر چه در این تصویر سنگهای پیش زمینه حکمفرمایی میکنند، اما قرار دادن هوشمندانه و دقیق ساختمان در نقطه طلایی و صبر کردن برای ایجاد نور مناسب در محیط ، یک عکس زیبا و عالی به وجود آورده است."

"اگرچه سوژه در مرکز این تصویر قرار دارد، اما حالت سوژه به یک سمت فریم متمایل شده است. اشکال و خطوط جالب روی لباس چشم را به سمت کادر حرکت میدهد."

▪ کلوز آپ ها :

قانون یک سوم ها برای هر موضوعی می تواند صادق باشد و محدود به مناظر طبیعی نیست و میتوان از آنها برای گلها ، چهره ها و تصاویر ماکرو نیز استفاده کرد .

"باوجودی که عکس گل ، قانون یک سوم ها را رعایت نکرده است، اما با قرار دادن سوژه در مرکز عکس، یک تصویر متعادل به وجود آمده است . نشانه های قرمز رنگ، چشم را به سمت نقطه کانونی هدایت میکنند."

▪ ازخطوط استفاده کنید :

خطوط ، نورها و الگو ها ابزاری هستند که چشم بیننده را به جایی که عکاس می‌خواهد هدایت میکنند پس استفاده از آنها را برای افزایش قدرت عکس بیاموزید .

خطوط قطری در این گونه موارد بیشتر کمک می‌کنند، مخصوصا وقتی که یک خط کوتاه در یک تصویر با یک خط بلند در جهت دیگر تصویر برخورد نماید. به علاوه اینکه خطوطی که نگاه را به سمت سوژه اصلی عکس می‌کشاند ، عکس را نیز از حالت سکون خارج می سازند .

به هنگام غروب ویا صبح زود میتوانید ببینید که مناظر طبیعی چگونه استعدادهای خود را به عنوان یک سوژه بروز می‌دهند. یک تپه در نور گرم و روشن که در خارج مرکز تصویر در برابر یک پس زمینه سرد و پر سایه قرار دارد، نگاه را شیفته خود میکند.

"عکاس با قرار ندادن تابلوی راهنمایی در مرکز تصویر و استفاده از خطوط قطری پله ها جهت هدایت کردن نگاه به سمت نقطه کانونی، تاکید ویژه ای روی محل تونل کرده است."

▪ پانوراما :

قانون یک سوم ها می‌تواند به هر کادری از قبیل مربع، مستطیل و یا پانوراما اعمال شود. کافیست که شما بتوانید با دو خط افقی و دو خط عمودی کادر را به ۹ قسمت مساوی تقسیم کنید.

"پیش زمینه به اندازه کافی برای پر به نظر رسیدن عکس وجود دارد اما نه به اندازه ای که توجه را از اصلی ترین و روشن ترین قسمت سوژه منحرف کند.

با قرار ندادن قسمت پرنور در مرکز عکس، نگاه به راحتی در عکس حرکت می‌کند و دوباره به همان نقطه برمی‌گردد . نقطه نورانی بالا سمت راست، بیشترین قدرت عکس را دارد و نگاه طبیعتا به آنجا برمی گردد."

▪ نقطه کانونی

قبل از اینکه دکمه شاتر را فشار دهید، فکر کنید که آیا مرکز توجه عکس را به خوبی مشخص کرده اید؟

یکی از مشکلاتی که به وفور در کار عکاس ها دیده‌ایم، پس زمینه هایی ست که از قدرت سوژه اصلی می‌کاهد .

وجود رنگ، نور و یا شکلهای منحرف کننده در یک پس زمینه شلوغ و انتخاب یک دیافراگم اشتباه، توجه بیننده را از سوژه اصلی بر می‌گرداند. مسلما خیلی بهتر است که ایرادات عکس را در هنگام عکاسی برطرف کنیم تا بعدا در پردازش های بعدی.

"به این عکس نگاه کنید ، چه چیزی توجه شما را بر میگرداند؟ همه چیز وزن یکسانی دارد و خرس از جای بدی کراپ شده است. خط قطری ایجاد شده توسط ساختمان نیز به هیچ جایی هدایت نمی شود."

▪ ساده گزینی کنید

با اضافه کردن عناصر ترکیبی زیاد در عکس گول نخورید. بلکه از خودتان بپرسید که مهمترین المان در جلوی شما چیست ، همان چیزی که شما را وادار میکند تا دوربین را جلوی چشمتان بگذارید و آنگاه ترتیبی دهید تا المان های دیگر به سوژه اصلی کمک کنند.

حتما لازم نیست که سوژه بزرگترین المان تصویر باشد، بلکه میتوانید سوژه را کوچکتر کرده اما از یک عمق میدان کمتر استفاده کنید تا عناصر اضافی عکس تار شوند.

برای اینکه سوژه در مرکز توجه قرار گیرد راه‌های دیگری نیز علاوه بر انتخاب دیافراگم باز وجود دارد، مثل انتخاب سرعت شاتر کمتر برای تار شدن عناصر متحرک یا حذف آنها با استفاده از سطوح یا رنگ های پرکنتراست .

"عکاس با تشخیص قوی ترین نقطه کانونی و تغییر موقعیت ، ترکیب بندی قوی‌تری ایجاد کرده است. دادن فضای بیشتر به سمت راست عکس برای نگاه گاو، قدرت بیشتری ایجاد کرده است.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247270

vista.ir
Online Classified Service

مهارت در عکاسی = استفاده از تکنیک + تکنیک استفاده

در تمام شاخه های عکاسی ، مهارت تکنیکی عکاس، باعث ارتقاء کیفی عکسهای وی می گردد. یک ایده خوب با پرداخت خوب به غنای بیشتری می رسد و بی تردید یک هنرمند اگردر کار خود از پشتوانه فنی کافی برخوردار نباشد در ارائه نگاه خلاقانه خود دچار نقصان می گردد. اما از طرف دیگر فراگیری اطلاعات فنی نیز نباید باعث احتیاط بیش از حد و آهستگی در کار عکاسی شود. اگر عکاس در حین کار ، ذهن خود را صرفا متمرکز مسائل تکنیکی نماید ، ناخودآگاه باعث اختلال در بروز خلاقیت خود شده است. از این رو در استفاده از تکنیک عکاسی باید به درجه ای از مهارت برسد که بتواند بدون تمرکز بر روی نکات فنی، به درستی از آنها استفاده نماید. به عبارت دیگر در فرایند خلق یک اثر ، هر نکته تکنیکی باید فقط در موقع لزوم و آن هم در زمانی بسیار کوتاه به ذهن عکاس خطور کند تا در مخیله وی مجالی نیز برای جولان نگاه خلاقانه او محیا گردد.

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=119541

نقاشی با نور

نقاشی با نور بیشتر یک تفریح است و تنها ایده‌ای است برای اینکه ذهن خلاق شما برای خلق هرچه بهتر عکس‌هایتان، به دنبال روش‌های جدیدتر باشد.

نقاشی با نور، یک روش جدید نیست. تنها موردی که باعث می‌شود به آموزش این روشبپردازم این است که این روزها بیشتر از همیشه یک دوربینDSLR آماتوری ارزان قیمت در دسترس قرار دارد و شاید بهترین فرصت برای تجربه این شیوه باشد.

این روش تنها با کمک و حضور دوربین‌هایDSLR و SLR Like عملی شده است، این دوربین‌ها باعث شده ما بتوانیم براحتی و بدون نگرانی از هزینه‌های فیلم و چاپ و ظهور و صرف وقت فراوان دست به امتحان بزنیم و هرچه بیشتر به جنبه‌های تفریحی هنر عکاسی بپردازیم.

ضمن اینکه انجام این روش به کمک دوربین‌های نگاتیو (فیلمی) تقریبا غیرممکن است، چرا که این روش با تهیه چند عکس که بوسیله نرم افزارهای گرافیکی با هم ادغام می‌شوند عملی است.

قبل از شروع یک نمونه از مرحله نهایی کار را در زیر مشاهده می‌کنید تا بهتر و ملموس‌تر با هدف و نتیجه کار آشنا شوید.

- شروع کار

انجام مرحله ابتدایی کار بسیار ساده است و براحتی می‌توانید آن را انجام دهید. من برای انجام آن ابتدا دوربینMinolta ۵D خودم را بر روی یک سه پایه محکم در گاراژ منزلم (که محیط بسیار تاریکی است) سوار کردم؛ دوربین Sony Alpha ۱۰۰ خود را به عنوان سوژه بر روی میز کارم قرار داده و سپس شاتر آن را به مدت ۲ ثانیه باز گذاشتم و یک عکس تقریبا خوب بدون اینکه اوراکسپوژ شود تهیه کردم (ترجیحا باید میز کار و پس زمینه را بوسیله یک پارچه سیاه رنگ مات و یا کاغذهای مشکی مات بپوشانید) در عکس بعدی بوسیله یک چراغ قوه کوچک با نور متمرکز و

نقطه‌ای (ترجیحا چراغ‌های لیزری و یاLED تک لامپ و یا چراغ قوه‌های معمولی با نور اندک) دور تا دور قسمت‌های مختلف دوربین را به صورت چرخشی نور دادم، در این مرحله باید توجه داشته باشید که چه میزان نوردهی انجام می‌دهید و منبع نوری شما چقدر قوی است، اگر نیاز بود مدت زمان نوردهی را بیشتر و یا کمتر کنید.

این کار را باید آنگونه انجام دهید که تصویر شما اوراکسپوژ نشود. من در تصاویر زیر از ۲۰ ثانیه نوردهی استفاده کرده‌ام.

برای اینکه در هنگام ادغام تصاویر در مرحله بعد و تغییر رنگ نورها دستمان بازتر باشد من تصویر را به ۵ قسمت تقسیم کردم و ۵ عکس متفاوت (بدون دست زدن به سه پایه) تهیه کردم، یک عکس از گریپ، یکی از لوگوی سونی، یک عکس از لنز، دیگری از دکمه تنظیمات دوربین و آخری هم از سمت چپ دوربین تهیه شد.

بعد از تهیه عکس‌ها فایل هایRAW آنها را در نرم افزار فتوشاپ باز کردم و تبدیل کردم و هرکدام را در یک لایه مختلف قرار دادم.

در اینجا شاید سوالی مطرح شود که دیگر تنظیمات دوربین مثل دیافراگم، ایزو و فاصله کانونی را چگونه انتخاب کرده‌ام! باید عرض کنم که این به شما بستگی دارد. اما هر تنظیمی را که انتخاب می‌کنید باید در کلیه عکس‌ها رعایت کنید و به هیچ وجه آنها را تغییر ندهید.

ترجیحا از فاصله کانونی استفاده کنید که کمترین اعوجاج را داشته باشد (یک فاصله نرمال)، ایزو را بر روی ۱۰۰ قرار دهید (برای کاهش نویز) دیافراگم را طوری انتخاب کنید که کل سوژه دیده شود و عمق میدان کافی داشته باشید و همین طور شارپ ترین بازه دیافراگم لنز را انتخاب کنید (مثلا بین ۴.۵ تا ۸ مناسب است) اگر دیافراگم را بیش از حد ببندید زمان نوردهی را باید افزایش دهید و اگر بسیار باز باشد ممکن است تصاویر شما اوراکسپوژ شود.

- کار بر روی فایل‌ها

تصاویر را در فتوشاپ باز کنید (شاید پرسیده شود آیا تنها باید در فتوشاپ تصاویر را ویرایش کنیم؟ بنده پاسخ می‌دهم خیر!

در هر نرم افزاری که بتوان لایه‌های مختلف ایجاد کرد و به این لایه ها تنظیمات متفاوت اعمال کرد و در نهایت آنها را با هم ادغام کرد، پس چه نرم افزاری بهتر از فتوشاپ!) سپس عکس ها را در یک تصویر واحد باز کردم (به صورت چند لایه مختلف) در این مرحلهblending mode لایه ها را بر رویScreen قرار دادم (به جز لایه بکگراند و یا همان تصویر اولیه با ۲ ثانیه نوردهی)

در این مرحله باید تصویر شما ترکیبی باشد از تمامی تصاویری که تهیه کرده اید و همگی نمایش داده شوند.

سپس برای هر لایه به صورت جداگانه یک لایه hue and saturation که به آن سنجاق شده باشد را انتخاب کنید (در هنگام اعمال hue and saturation فراموش نکنید که دکمه colorize تیک خورده باشد، ترجیحا اشباع رنگ را افزایش دهید و فراموش نکنید که لایه hue and saturation را به لایه زیرین به صورت مجزا سنجاق کنید تا این رنگ ها تنها بر روی لایه قبلی اعمال شود و نه بر روی تمامی لایه ها)

در این مرحله با اعمال ۵ لایه hue and saturation برای هر تصویر شما یک تصویر کامل و متشکل از ۵ نور متفاوت خواهید داشت.

فقط فراموش نکنید که از رنگ‌های زنده و پر کنتراست استفاده کنید تا کارتان جلوه زیباتری پیدا کند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=359067

vista.ir
Online Classified Service

نقد عکس

بعید به نظر می رسد کس اهل عکاسی باشد و عکس شبه نظامی جمهوری خواه رابرت کاپا را ندیده باشد.عکسی که سالهاست نماد آثار کاپا شده است.

مردی با ظاهری غیرنظامی در حالت نا متعادل و تفنگی که به همین زودی از دست او خواهد افتاد و دشت وسیعی را در این عکس می بینیم.زائده ی بالای سر مرد کمی گنگ است و معلوم نیست که چیست.گوش مرد هم نسبت به بقیه ی اجزای صورتش کم کنتراست تر است.این ها نکات مرموزی هستند که در عکس کاپا خود نمایی می کنند.

نکته ی جالب در این عکس توازی سایه ی مرد (با کنتراست بالا) و دشت در پس زمینه (آنهم با کنتراست بالا) است.

کلا عکس شبه نظامی عدم تقارن و توازن را فریاد می زند.تفنگ در حال افتادن،مرد در حال افتادن،کادر بندی غیر متقارن همه دلایلی بر نا متقارن بودم این عکس هستند.

اگر این عکس چنین عنوانی نداشت : شبه نظامی جمهوری خواه در لحظه ی کشته شدن. شما با دیدن این عکس چه فکری می کردید؟

به جرات می توانم بگویم که نگارنده حتا یک درصد هم احتمال این واقعه را نمی داد. هیچ نشانه ای از مرگ نیست،آن هم کشته شدن!

روشن ترین بخش عکس پیراهن مرد است که می تواند نشان از حقانیت او داشته باشد پودر فضای خاکستری و دودزده این عکس تنها مرد سفید پوش است و این خود نوعی تقدیس را در مرد ایجاد کرده و نشان از مردن در راه هدف دارد.

وقتی می فهمیم که کاپا از یک شبه نظامی درست در لحظه ی مردن عکس گرفته چشمانمان گرد می شود و دوباره عکس را میبینیم و خود را آنجا تصور می کنیم.به طور کلی این عکس بیننده را درگیر می کند و از این جهت عکس موفقی است.

اما به نظر من این عکس رابرت کاپا بی جهت مشهور شده.او عکس های خیلی بهتری هم دارد.اما موضوعی که فقط از طریق زیرنویس عکس بیان می شود باعث معروفیت و محبوبیت این عکس است.

کادر بندی این عکس ضعیف است.نصف این عکس اضافه است و وارد کردن یک دشت وسیع در عکس جنگی بیشتر مزاح است تا کادربندی درست!

البته عکاس جنگ محدودیت زیادی دارد اما این هم دلیل نمی شود که این کادربندی ضعیف را تماما به حساب این محدودیت ها بگذاریم.

در بین منتقدان این عکس دو نظر متفاوت وجود دارد.گروهی می گویند که این نبوغ کاپاست که در لحظه ی کشته شدن این شبه نظامی اراده کرده است و عکس گرفته. و گروهی می گویند از کجا معلوم که این مرد مرده است و یا اگر مرده است از کجا معلوم که شبه نظامی جمهوری خواه است؟ هیچ نشانه ای به غیر از زیر نویس عکس نیست که به ما نشان دهد این عکس کشته شدن یک شبه نظامی جمهوری خواه است.اما من نظر دیگری دارم.می دانیم که عکس ثبت واقعیت است و باید واقعیت را در خود بگنجاند نه این که واقعیت را از طریق زیرنویس به عکس اضافه کنیم! اگر این عکس کشته شدن یک شبه نظامی است،قبول،اما این را باید در عکس ببینیم و مطمئن شویم که نمی شویم.

به هر حال من این عکس را در ترازوی کاپا نقد کرده ام و اصلا عکس بی ارزشی نیست.کاپا عکاسی است که خدمات زیادی به عکاسی جنگ کرده.مخصوصا همین عکس های او از جنگ های داخلی اسپانیا.در عکس های کاپا هنر یک عکاس جنگ را به وضوح می بینیم.جایی که همه از وحشت خشکشان زده ،کاپا دوربین را بر می دارد و شاتر را فشار می دهد!

منبع : مجله الکترونیکی تکاپو

http://vista.ir/?view=article&id=256036

نقد عکس کوروش ادیم

▪ نقد عکس : با عنوان چادر- عکاس آقای کوروش ادیم

▪ منتقد: محسن موسوی زاده

کادر بندی عکس عمودی است ،تصویر تمام قد زن ایستاده در طوفان قسمت عمده تصویر را پوشانده است. نزدیک به یکی از نقاط طلایی، یک درخت وجود دارد.از نوع پیچش چادر می توان پی برد که شدت باد در حد یک طوفان حداقل سبک هست.

لکه ابر در بالا، زمین تیره در پایین و خاکستریها ی دور سوژه ی انسان و درخت در مجموع توازن خوبی در فضای عکس بوجود اورده است.

کادر بندی عمودی، پوشانندگی بیشتر فریم توسط انسان ایستاده در باد، تنها بودن زن ، زاویه ی عکس برداری از پایین به بالا ، تصویر دورتر و در نتیجه کوچکتر درخت نسبت به تصویر زن، حالت پیچش و اهتزاز چادر و رنگ سیاه و سفید برای این عکس(لااقل در این چاپ)همه کمک بسیار مناسبی هستند تا شکوه مقاومت یک انسان تنها را در مقابل بحرانهای سرکش طبیعی را به تماشا بگذارد. زن بودن سوژه، اثر گذاری مقاومت را بیشترمی کند.

او مصر است که در یک زمان حداقل سه کار را انجام دهد. حفظ حجاب ،حفظ خودش وتلاش برای رسیدن به مقصد. نور با کنتراست مناسبش ،عکاس با زاویه دیدش، درخت با ایستادگی ریشه در خاکش و مخاطب با نگاهش ،همه آرزوی پیروزی اورا نوید می دهند.

برای زن خاورمیانه ای چادر فقط یک حجاب متعارف نیست. بلکه با توجه به فرهنگ حاکم براو، اگر منصفانه بنگریم بیشتر او را به عنوان جنس دوم و مطیع مرد می نگرد تا انسانه همیار و همپای او، و از طرفی چادرخانه کوچکی است برای پناه بردن این انسانها به خودشان، لذا چه بخواهیم و چه نخواهیم چادر، به نوعی احساس ترحم انسانهای آزاد را نیز برمی انگیزد .

محسن موسوی زاده

طراح و پژوهشگر

http://poopak.blog.com

http:// mashhadtour.blogspot.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=99617

نقد عکس رضا معطریان

- نقد عکس : عکاس رضا معطریان
- منتقد : محسن موسوی زاده

یک عکس با کادر افقی را شاهدیم که با توجه به پوشش زنان و مردی که در پیاده رو در حال قدم زدن است باید محلی مثل کابل افغانستان باشد.اگر قطر اصلی مستطیل را از بالای سمت چپ به پایین سمت راست وصل کنیم وبه موازات ان دو خط در طرفین قطر به گونه ای رسم کنیم که قطر اصلی دیگر را به چهار قسمت تقسیم کند روی یکی از این خطوط مجلات خارجی (تایم ونیوزویک) قرار دارد،روی انتهای سمت چپ قطر ،مرد عابر پیاده و روی دیگر خط موازی آن دو خانمی که چادر محلی افغان پوشیده اند و درحالی که پشت به بیننده هستند در حال نظاره کردن مجلات خارجی می باشند.وجود این خطوط قطری و موازی آن و خطوط قطری سنگفرش پیاده رو که عمود به دیگر خطوط تشکیل دهنده تصویر هستند ،تحرک بسیار خوب و کمپوزسیون جالبی به تصویر داده است. تقابل بسیار تند وتیز دو فرهنگ (زنان چادر بسر و مرد عابر با زنها ومرد های عکس روی جلد مجلات) بسیار آشکارا پیدا ست.نور ملایم آزادی از لابلای شاخ وبرگ درختان کل صفحه را تحت تأثیرآارامش بخش قرار داده است. زنها به مرد عابر بی توجه هستند و درحال لذت بردن از ازادی نسبی خود هستند.آزادی که آن را مدیون رستم مملکت خودشان نیستند بلکه اسکندری از دیار دیگر و به نوع دیگری برایشان ارمغان آورده .(رستمی نیست کاش اسکندری پیدا شود.از اخوان ثالث)

چهارخانه های محل عبور مثل خانه های شطرنج می ماند و زنان در این عکس چه بخواهیم و چه نخواهیم نقشی بیش از نقش یک سرباز را ندارند.مهره های شاه ووزیر در این میانه پنهانند و آنوقت است که جنگ می شود برخوردی بین انسانهایی(سربازهایی) که هم را می کشند بدون اینکه همدیگر را بشناسند برای کسانی (رهبران ملتها)که همدیگر را می شناسند ولی به هم آسیی نمی رسانند.

یک بار دیگر به عکس نگاه کنید از این بهتر نمی توان قدرت اطلاع رسانی نسل جدید را نشان داد آنها مقتدرانه به هر جایی که فکرش را بکنید نفوذ کرده اند.در اینجا نیز جایگاه برتر تصویر ازان آنهاست. چگونه می توان تعامل خوبی بین فرهنگ هاایجاد نمود؟بهتر نیست با تکیه به قوانینی جهانی

مثل حقوق بشر(در آینده ترجمه این قانون جهانی را در وبلاگ قرار خواهم داد.)، مردم دنیا کمی مهربانتر و مسالمت آمیز تر با یکدیگر زندگی کنند؟ آیا ازادی ،آزادگی وآزاد زیستن جرم است؟ آزادی حق قانونی تمام انسانهاست، آنرا پاس داریم و به همه ارزانی اش کنیم.

محسن موسوی زاده

طراح و پژوهشگر

http://poopak.blog.com

http:// mashhadtour.blogspot.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=99616

vista.ir
Online Classified Service

نقد عکس کارتیه برسون

این عکس تخیلات شاعرانه‌ی یک عکاس نیست بل که، نگاهی‌ست به کیفیت و جریان زیستن انسان‌ها. دیدِ تند و صراحت لهجه‌ی این عکس، تکان دهنده است و کاملا به دور از کلیشه‌های فرمولی و خسته کننده رایج می‌باشد و به طور مستقیم و گزنده، ریشه در واقعیت دارد، واقعیتِ همیشگی اطراف‌مان، واقعیت انسان‌های خرد و درشت، واقعیت نژادها و رنگ‌ها، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها. عواطف عمیقی در عکس نهفته است که گذشتن از مقابل آن را تنها با یک نگاهِ بی‌تفاوت غیرممکن می‌کند.

عکسی این چنین، گریز است، گریز از خیالات امید بخش همیشه دروغ، گریز از چشم بستن به آماس زشتی‌ها و حقایقی این چنین تلخ، که زیر ظاهری زیبا و خوشایند و شعارگونه هم چون انسان دوستی و شفقت لفافه شده‌اند. نمی‌توان زهرخندی را که چرخ بزرگ به مادر و کودک و سراسر زندگی آن‌ها می‌زند را ندید و چتر انگشتان مادر که روی سر طفل‌اش گسترده در خاطر نگه می‌دارد که این طفل، با بدن برهنه‌اش، زیر این انگشتان پناه گرفته است و گویی مادر تنها رب‌النوع اوست. سوسوی نگاه کودک که در چشمی‌ست که از زیر سایه‌ی سیاه به دور است، کمک را

فریاد می‌زند. ترکیب و تناسب خطوطِ استخوان‌های برآمده‌ی بدن کودک، با خطوط درشت چرخ کالسکه بسیار رنج‌آور است. گویی این چرخ قبلا در جایی از روی بدن نحیف کودک عبور کرده و استخوان‌های برآمده‌اش ردی از آن است و هزاران چرخ کوچک و بزرگ در پس و پیش او وجود دارند و دست بی‌رمق‌اش صدای‌مان می‌کند که ای کاش این گونه در این ناسوت رهایم نکرده بودند و چرخ بزرگ تلنگری می‌زندمان تا به جهان و مسیر آن و اشارت‌های زندگی متوجه‌تر شویم. سال‌های زندگی این کودک سیاه به دشواری می‌گذرد و هر روز صبح در میان همان چرخ‌های روان به سختی زاده می‌شود. چرخ‌های ستمی که همه از روی او گذشته‌اند: چرخ زندگی انسان‌های غنی، پر قدرت، با ثبات و با رنگ پوستی روشن‌تر از او.

رسوخ‌پذیری فضایی که این عکس ما را در آن قرار می‌دهد بسیار عمیق است. عکس از ما می‌خواهد به چشمان کودک نگاه کنیم تا رنج‌هایش را با ما قسمت کند. هم چنین مفاهیمی هم چون، فقر، استثمار و رنگ و نژاد را برایمان بسط می‌دهد و از ما می‌خواهد که به جهانی فراخ‌تر بیندیشیم و در این باور دست و پا نزنیم. که متولد شده‌ایم تا هر کدام به گونه‌ای باشیم: با رنگ و نژادی وام گرفته از نمی‌دانم کجاهای‌مان و غرق شدن در آن، بدون توجه به پیرامون‌مان. نمی‌توان بازگشت و مسافر گذشته‌های کودک شد، اما این عکس، مجالی حتا اندک برای کم گویی یا گزافه گویی باقی نمی‌گذارد. چنان که نگاه طفل، آتش می‌زند و می‌سوزاند هر وسوسه‌ای را و هر نجوایی را که به تیره بختی طبقه‌ی او تردید دارد.

وحید تهامی

http://tabrizfoto.blogfa.com/۸۷۰۲.aspx

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=121607

vista.ir
Online Classified Service

نقد عکس کامران جبرئیلی

- نقد عکس : عکاس آقای کامران جبرئیلی (بدون عنوان)
- منتقد : محسن موسوی زاده

کادر عکس مستطیل افقی است و باتوجه به نسبت۲ در۳ آن ،آرامش بیشتری را ایجاد می کند.

سوژه (انسان)،ماشین و جاده در امتداد خط طلایی(یک سوم سمت راست) قرار دارند.

به دلیل نزدیک بودن دوربین به سطح زمین (درست وسط جاده) کشیدگی

عمودی جاده کمتر نمایان شده است.اگر امتداد عمودی جاده به نقطه طلایی یک سوم بالای کادر می رسید،عکس به مراتب بهتر وقوی تر می گردید.باتوجه به نور منعکس شده از جاده ،مسیر بجا مانده از تایر خودرو و تاریک بودن اطراف جاده ، عکس یک لحظه بارانی شهرهای شمالی را (علا رغم تاریک بودن وگویا نبودن عکس در چاپ) نشان می دهد.تنها جاده است که پیش روی ناظر گشوده می شود واو را پس از سفری بارانی در دل طبیعت،از سمت راست به خارج کادر و به بیکران همیشه جاری جاده می برد. جاده ای که می تواند جاده ی سرنوشت باشد.

در عکس تقابل سه عنصر انسان طبیعت و ماشین (مدرنیسم) بخوبی مشهود است. در اینجا مدرنیسم به انسان پشت کرده و اوراعلا رغم باران شدید،باری بدست و راهی دراز ،تنها گذاشته است.او شاید مادری است که فرزندانش منتظرند تا او با دستی پر به خانه برگردد. شاید در راه مانده ای است و ره توشه بدست بدنبال سرنوشت خود می رود وشاید.... ولی هر چه هست نوع پوشش ، حرکت و آناتومی شکل گرفته از پوشش و استخوان بندی، نشان می دهد که انسان با وقاری است و خیلی مسن یا خیلی جوان نیست. با اینکه خودرو عبوری سرنشینی کمی دارد، اورا جا گذاشته اند. وعلارغم این جاماندن، با توجه به زاویه عکس برداری و دور بودن خودرو هنوز شاهد تسلط تناقض آمیز بعضی انسانها به ماشین هستیم .گویی این ماشین که از او جا مانده نه او از ماشین و طبیعت با متانت و آرام ناظر این جریان است. با توجه به تنالیته های بسیارکم عکس، عکس از واقع گرایی (رئالیسم) به سوی سوررئال کشیده شده و حالت نمادین سوژه ها در عکس تقویت گردیده است. این خود به اجبار تا حد بیشتری پیوستگی عناصر تصویر را به سوی یک وحدت فیلسوفانه تقویت نموده است.

در مجموع اینگونه دید را در بسیاری از فیلمها ،از جمله فیلمهای چارلی چاپلین، در بعضی تابلوهای نقاشی و همچنین عکسها شاهد بوده ایم، لذا علا رغم دلچسب بودن عکس، محتوی بصورت جدید و خلاقانه تری بیان نگردیده است. می توان راجع به یک عکس ضعیف هم ، نقدی قوی نوشت ولی خوب نقد کردن عکس به معنی خوب بودن عکس نیست و بدیهی است عکس آنهم وجود دارد، یعنی عزیزی عکس خوبی گرفته و ما نقد بدی در مورد آن می نویسیم.

گستردگی عرض خیابان در جلو ناظر که تمام خط افقی پایین کادر را در برگرفته است،لذا ناظر بناچار چه بخواهد و چه نخواهد،درون این جاده ی سرنوشت قرار گرفته است،گرچه او می تواند با خلاقیت و سر زندگی خود، سرنوشت بهتر برای خود رقم بزند. پس بیایید ،ماهم ره توشه برداریم و قدم در راه ناظر جام بگذاریم.

محسن موسوی زاده

طراح و پژوهشگر

http://poopak.blog.com

http:// mashhadtour.blogspot.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=99618

vista.ir
Online Classified Service

نقد عکس مسعود امیر لویی

▪ نقدعکس : عکس بدون عنوان

▪ عکاس مسعود امیر لویی

عرض عکس با استفاده از کل پهنای نگاتیو وطول آن از یک کادر کامل همراه حدود یک سوم کادر از فریمهای طرفین تشکیل شده است.کنتراست بسیار ملایم، حاشیه جاده و نوع درختها،می تواند بیانگر هوای ابری وشرجی شهرهای شمالی ایران باشد.توالی فریهما وشباهت مناظر و انسان حاضر در آن ،به محل واحدی برای عکس برداری این سه فریم دلالت می کند.

دو سوم فریم میانه را زمین ویک سوم آنرا آسمان تشکیل می دهد.علا رغم اینکه اینگونه فضاهای تمام ابری وشرجی ،مخصوصاً با خطوط قوی وسیاه حاشیه ی فیلم،فضای کم تحرک و حزن انگیزی به عکس می دهد ولی عکاس توانسته با برش وترکیب بندی آگاهانه ی خود (بخصوص با کادر سمت چپ که جهت سر زن عمود به جهت کادر مرکزی قرار گرفته)تحرک وشعف بسیار زیادی را به این فضا حاکم کند.از محتویات سه فریم پیداست که سوژه انسان درهمان محیط فریم مرکزی (قبل وبعد آن)عکس گرفته شده است.در سمت راست به کادر بندی منظره ودر سمت چپ به کادر بندی پرتره این کار انجام شده است.

در فریم سمت چپ درختها طوری در اطراف سه سوژه قرار گرفته اند که انگار دستهای سوژه از لبه یک دیوار گرفته وسرش را بالا اورده تا خود را وارد کادر مرکزی کند با حضور انسان در دو طرف فریم مرکزی به نوعی انگار فریاد می زند که دوست دارد حضور خود را بیان کندو دوست دارد بیننده دیده شود. همه انسانها دوست دارند خودشان را بیان کنند و با دیگری ارتباط برقرارکنند، وحتی اگر کسی نبود اگر اشتباه نکنم مثل راوی داستان سه قطره خون هدایت،با سایه خودشان حرف بزنند.

خوب است خیلی وقتها شنونده خوب وفعالی برای هم باشیم.ایتالیایی ها بنیان خانوادگی محکمتری نسبت به صدها کشور دیگر دارند. آنها این موهبت را مدیون زیاد حرف زدن با یکدیگر وبا حوصله خوب گوش کردن حرف دیگران هستند.عکسهای ماهم بیانگر عقاید واحساسات ماهستند با تسلط به سواد بصری می توان حرفهای دلنشین وماندگاری زد.

باید کم کم ازخم زبانی که سوار بصری نی توانرد تیجاد کند به همدل نزدیک شد.

بون آن دلبر چو پرّ ان می شود

این زبانها جمله حیران می شود

عشق را خود صد زبان دیگر است

همدلن از همزبانی خوشتر است

محسن موسوی زاده

طراح و پژوهشگر

http://poopak.blog.com

http:// mashhadtour.blogspot.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=99615

نقد و تحلیل عکس

عکاسی هنر وپدیده ای است که می آموزد، اطلاع رسانی می کندو به مرور و ثبت خاطرات می پردازد به بخشی جدایی نا پذیر از زندگی انسان امروزی در آمده است . بدون شک هر عکس با هر گونه گرایش و کاربردی دارای یک سری ارزش های بصری است،برخی از آنها نکته هایی را در خودنهفته دارند که تنها می توان از طریق مکاشفه دست به راز گشایی اشان زد وزوایای پنهان آن را نمودار ساخت. همه عکس ها با خود نشانه هایی دارند حتی ضعیف ترین آنها که توسط عکاسان علاقمندو مبتدی تهیه شده اند. این عکس هابدلیل اینکه حداقل اطلاعاتی بصری را در خود دارند دارای اهمیت هستند.

هر اثر هنری با مخاطبینش کامل می شود و خلق هر اثری بدون داشتن مخاطب معنایی نخواهد داشت.

در پروسه تولید یک اثر هنری ، هنرمند و مخاطب از مولفه های لازم آن محسوب می شوندکه در سه راس یک مثلث قرار دارند . با حذف هنرمند در حقیقت هیچ اثر هنری تولید نخواهد شد و با کنار گذاشتن مخاطب نیز اثر هنری به تولیدی بی مصرف تبدیل شده و خود رو به نابودی خواهد رفت.

تحلیل و نقد عکس پیوند میان اثر، هنرمند ومخاطب را ایجاد می کند که موجب بر خورداری بیشتر مخاطب از برخی اندیشه های ذهنی و پیچیدگی های مو ضوعی عکس ها می شود. لذا هر حرکتی در جهت درک، ارزشیابی و شناخت بیشتر مخاطب از یک اثر هنری مهم و دارای ارزش است. هر چند بهترین تفسیر و برداشت هارا خودتصویر می سازد و آنها بایستی خود سخن بگویند لیکن بررسی و تحلیل جامع در معنی و محتوای عکس ها و همچنین بررسی ساختار زیبایی شناسی آنها می تواند درک وشناخت مخاطب را بیشتر کند. پرداختن به فضای درون عکس هاکه ممکن است مضامینی واقعی, فرا واقعی, شاعرانه, رویاگونه و یا فلسفی داشته باشند از مواردی است که در تجزیه و تحلیل عکس ها مورد توجه وبررسی قرار می گیرد.

معمولا در تحلیل یک عکس علاوه بر پرداختن به محتوای هنری و جنبه های فنی و تکنیکی آن می توان جنبه های کاربردی، تاریخی، روانشناختی و اجتماعی آن را نیز مورد بر رسی قرار داد.

هرچند در نقد و تحلیل عکس ها هیچ فرمول و روش خاص و تعریف شده ای وجود ندارد و نویسنده هر بار با خلاقیت های نوشتاری سعی در بیان متفاوت تحلیل های خوددارد، لیکن نمی تواند یک سری قواعدمرسوم را نیز نا دیده بگیرد. از آنجا که درک ودریافت محتوای عکس ها تابع دیدن , مطالعه , مکاشفه و تجربه است، یک تحلیل گر خود بایستی به دانش آن مجهز باشد.

یک تحلیل گر هم در فرم وهم در معنای عکس کاوش می کندو جنبه های گوناگون ساختاری و محتوای اثر را مورد تحلیل قرار می دهد.

نویسندگانی که عالمانه و منصفانه به تحلیل, تفسیر و نقد عکس ها می پردازند، در حقیقت شکاف میان نظریات عکاس و مخاطب را پر می کنند.

این نکته نیز دارای اهمیت است که هر مخاطبی با توجه به سواد بصری، دانش و باور شخصی اش از لحن بیان و ساختارفرمی و محتوایی عکس

ها می تواند برداشت خاص خودش را داشته باشد و طبیعی است که هر چه مخاطب دارای تجربه،اطلاعات و همچنین رابطه نزدیکی با عکاسی داشته باشد راحت تر می تواندبا این عکس ها به عنوان یک شکل هنری ارتباط برقرار کند.

پرداختن به مقوله نقد و تحلیل عکس می تواند مخاطب را از تردیدهاو سرگردانی برهاند.او انتظار دارد با مطالعه متون نوشتادی در باره عکس ها افزون بر اطلاعات بصری درون آنهابه آگا هی های دیگری هم دست یابدو بیان کنابی و پنهان موضوع را به صورت شفاف تری جسنجو نموده و بادرک ارزشهای زیبایی شناختی آن به بر داشت دلپذیری برسد.

با توجه به اینکه برخی از عکس ها می تواند در برابر تنوع تفسیر ها و تعبیر ها قرار گیرد ،منتقد یا تحلیل گر می تواند با پرداختن به این بحث ها فضائی قابل درک و علمی از این رسانه ایجاد کندکه در کنار آن خلاقیت و استعداد های نو نیز شناخته شوند.

منتقدان یا کسانی که به جوانب گوناگون یک عکس می پردازند بایستی به این نکته نیز واقف باشندکه به همان گونه که هر عکس مخاطب خاص خود را دارد، یکی ممکن است ارتباط بیشتری با آن بر قرار کند و دیگری ارتباط کمتر، یک نقد و تحلیل هم می تواند نظریات متفاوتی را بر انگیزاند. شخصی ممکن است با نظر نویسنده موافق و دیگری مخالف باشد و یا برخی دیگر تنها بخش هایی از اظهارات و نظریات منتقد را بپذیرند که در اینجا علمی بر خورد کردن ، همه جانبه گری و منصفانه قضاوت کردن می تواند در جذب مخاطب نیز موثر باشدو از طرفی ارزش و جایگاه نقد نیز به روشنی مشخص خواهد شد و مخاطبین نیز از آن استقبال خواهند کرد.

ابراهیم بهرامی

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۳/۱۱/۲۹/post-۴۰

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120364

vista.ir
Online Classified Service

نکاتی در عکاسی برای آماتورها

قبل از اینکه وارد دنیای عکاسی شوید باید بدانید نکاتی آموزنده و مفید در زمینه عکاسی وجود دارد که به خلق یک عکس خوب کمک بسیار می کند. و بهتر است یک عکاس آماتور این نکات را به عنوان پایه بشناسد و یک عکاس حرفه ای آنها را همیشه در ذهن داشته باشد.

- برای عکس خود یک موضوع یا پیام انتخاب کنید.

اگر در عکس شما هیچ سوژه برجسته و واضحی وجود نداشته باشد یا این عکس حاوی پیامی نباشد احتمالاً عکس جالبی نخواهد بود.

- چیزهای اضافی را حذف کنید.

زواید را حذف کنید، به خصوص اگر از ارزش عکس شما کاسته می شود. نه تنها باید بدانید چه چیزهایی را در عکس بگنجانید بلکه باید بدانید چه چیزهایی را نباید در عکس خود بگنجانید. همیشه بدنبال یک پشت زمینه ساده باشید و تعادل را حفظ کنید.

در این عکس دست زنی که در پایین تصویر مشاهده می کنید و پیراهن های رنگ و وارنگ زرد و آبی در پشت زمینه عناصری هستند که سبب به هم خوردن تمرکز بیننده بر موضوع اصلی می شوند. در این عکس می توان چند لحظه صبر کرد تا آن زن دست خود را عقب بکشد و افرادی که در پشت زمینه قرار گرفته اند نیز با چند قدم جابجایی عکاس از تصویر حذف می شوند و در این حالت عکس شما بهتر خواهد بود.

- از زوم کردن و نزدیک شدن نترسید

اشتباهی که بیشتر عکاسان آماتور مرتکب می شوند این است که عکس های آنها از فاصله خیلی دوری گرفته شده است. و در تصویر نسبت محیط به موضوع آنقدر زیاد می شود که نمی تواند پیام خود را القا کند. سعی کنید عکس را به اندازه کافی از سوژه پر کنید و از پشت زمینه شلوغ پرهیز کنید. تا عکس ساده و قابل فهم باشد.

- موضوعات خود را در مرکز تصویر قرار ندهید.

همانطور که در مقالات قبلی آموزش عکاسی «یاد بگیر دات کام» بارها ذکر شده است. سعی کنید موضوع عکاسی خود را در مرکز تصویر قرار ندهید. بهتر است از قانون یک سوم استفاده کنید. فرض کنید تصویر شما به سه قسمت تقسیم شده است چه از نظر عمودی و چه از نظر افقی آنگاه موضوع خود را روی یا نزدیک یکی از این خطوط قرار دهید. این قانون را قانون یک سوم می نامند. البته سعی کنید خلاقیت خود را حفظ کنید و از این قانون تابعیت محض نداشته باشید. به خاطر داشته باشید برای انسان و حیوان وقتی که روی سر آنها زوم می کنید بینندگان بیشتر به چشم آن انسان یا حیوان توجه می کنند بنابراین در این گونه مواقع قانون یک سوم بر مو قعیت چشم ها اعمال می شود.

- از سطح دوربین خود مطمئن شوید.

اگر سطح افق در عکس شما زاویه دار شود از ارزش عکس شما کاسته خواهد شد. ممکن است هنگام عکاسی دقت زیادی برای تنظیم سطح نداشته باشید اما مشکلی نیست با نرم افزارهای ویرایش عکس مانند فتوشاپ می توان به راحتی سطح را تصحیح کرد. اما بهتر است تمرین کنید تا همیشه دوربین را افقی نگه دارید.

- چشم ها بسیار اهمیت دارند.

چشم ها بازگوی داستان هستند. وقتی که از انسان یا حیوان عکس می گیرید هر چیزی ممکن است از نظر پنهان باشد ولی چشم ها باید آشکارا قابل دیدن باشند. و کیفیت تصویر چشم باید بالا باشد آنوقت است که تأثیر شگفت انگیز چشمها را در عکس های خود خواهید دید.

- فاصله را برای فلاش تخمین بزنید.

بهترین فلاشها در فواصل بیش از ۱۰ متر تأثیری ندارند. برای فواصل دور در نور کم به جای استفاده از فلاش میزان exposure دوربین خود را افزایش دهید و از یک سه پایه استفاده کنید. و اگر لازم است از ISO بالاتر استفاده کنید.

اگر از چند نفر با فلاش عکس می گیرد بدانید که چهره افرادی که به دوربین نزدیکتر هستند روشنتر و چهره افرادی که از دوربین دورترند تیره تر است بنابراین سعی کنید فاصله افراد با دوربین یکسان و به اندازه کافی نزدیک باشد.

- حرکت کنید

در هنگام عکاسی خود یا موضوع عکاسی را آنقدر حرکت دهید تا موضوع شما در پشت زمینه خودنمایی کند یا به عبارت دیگر موضوع و پشت

زمینه هم رنگ نباشند.

منبع : یاد بگیر دات کام

http://vista.ir/?view=article&id=126266

نکاتی مهم در عکاسی دیجیتال برای تازه کارها

اگر خوش بحالتان شده و یک دوربین دیجیتال جدید خریده اید، مبارکتان باشد و اصلا نترسید! برای استفاده از دوربینتان لیستی از چیزهایی که باید در مورد آن بدانید را تهیه کرده ام که به شما در استفاده صحیح از دوربینتان کمک می کند.

▪ حافظه دوربین:

اگر حافظه دوربین تان فقط همان ۸ یا ۱۶ مگابایتی است که همراه با دوربینتان فروخته شده خرید یک حافظه حداقل ۱۲۸ MB را در صدر لیست خرید هایتان بگذارید. اگر ۲۵۶ MB باشد که چه بهتر. این خرید را در اولین فرصت و یا با اولین پول زبان بسته ای که گیرتان افتاد انجام دهید که تاخیر بای نحو کان جایز نیست!

▪ عکسهای ضمیمه ایمیل را کوچک کنید:

اگر می خواهید عکسهای دوربین تان را برای دوستان و آشنایان ایمیل کنید، دانلود کردن یک عکس یک مگابایتی را به آنها تحمیل نکنید مگر این که قصد آزار آنان را داشته باشید که آن حرف دیگری است. اگر بلد نیستید هر چه سریعتر روش کوچک کردن عکسها به اندازه ۴۸۰*۶۴۰ و یا ۲۴۰*۳۲۰ را یاد بگیرید و از آنها در ایمیل استفاده کنید. با ساده ترین نرم افزارهای گرافیکی نیز این کار ممکن است.

▪ ساعت دوربین را تنظیم کنید:

یکی از توانائیهای بسیار جالب دوربین های دیجیتال نگهداری اطلاعات عکس از جمله تاریخ و ساعت همراه با عکس می باشد. این اطلاعات در فایل عکس ذخیره می شود و بنابر این همواره اطلاعات جالبی از زمان و

شرایط عکس برداری در اختیار خواهید داشت. این اطلاعات مفید و ارزشمند را از دست ندهید.

▪ به آرشیو عکسهایتان سر و سامان دهید:

با داشتن دوربین دیجیتال بعد از مدت کوتاهی کامپیوترتان پر از عکسهای مختلف خواهد شد که برای پیدا کردن یک عکس خاص مجبور می شوید یک عالمه عکس را مرور نمایید. شاید اخر هم موفق به پیدا کردن عکس مورد نظر خود نشوید!! (بقول معروف شتر با بارش در کامپیوترتان گم می شود). برای جلوگیری از این مشکل اول از همه عکسها را بر طبق زمان و رویدادها در دایرکتوریهای مختلف قرار دهید و از نرم افزارهای آلبوم عکس موجود برای دسته بندی و مدیریت عکسهایتان استفاده کنید. قبل از اینکه دیر شود به این نصیحت وبلاگانه من گوش داده و این کار را بکنید.

▪ تنظیم های پیش فرض دوربینتان را مطابق سلیقه خودتان تغییر دهید:

بیشتر دوربین ها برای نحوه گرفتن عکسها تنظیم هایی را در اختیار کاربر قرار می دهند. پیشنهاد من این است که بالاترین رزولوشن، بهترین کیفیت (فشردگی کمترJPEG)، تراز سفیدی گرم (ابری) و فلاش خاموش را به عنوان تنظیم های پیش فرض دوربینتان انتخاب کنید.

▪ عکس بگیرید!:

اگر برای عکاسی کمی وقت صرف کنید از سرعت عادت کردن با همدم جدیدتان تعجب خواهید نمود. یک عالمه عکس بگیرید. از هر چه و هر جا که بنظرتان جالب بود عکس بگیرید. از دوربینتان لذت ببرید. بعد ازمدت کوتاهی بقول قدیمیها دوربینتان مثل موم در دستانتان جای خواهد گرفت... حالا از این موم هر شکلی که می خواهید می توانید بسازید.

منبع : عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=77841

vista.ir
Online Classified Service

نگاهی به سیاه نمایی اجتماعی در عکاسی

یکی از هنرهای بسیار دوست داشتنی و فراگیر هنر عکاسی است. هنرمندان عکاس برجسته و خوبی از هموطنان ما در ایران و بسیاری از کشور های دیگر وجود دارند که مایه افتخار و مباهات هر انسانی هستند. ولی متأسفانه عده ای جشنواره زده هم هستند که به خاطر مقام آوردن در جشنواره های خارجی ، با هنر عکاسی دست به سیاه نمایی جامعه ایرانی می زنند. اینگونه رفتار آنها برای اعتبار جامعه ی بزرگ ایرانی ، بسیار ناخوش آیند و غیر قابل تحمل است. واقع نمایی چیزی است و سیاه نمایی چیز ی دیگر.همانقدر که واقع نمایی پسندیده است ، سیاه نمایی یک جامعه ، کاری بسیار غیر انسانی و غیر اخلاقی است.

این افرادی که بیشتر با عکسها و فیلم های سیاهشان در جشنواره ها مطرح شده اند ، بیشتر بجای خدمت ، با سیاه نشان دادن زندگی هم وطنان خود، به جامعه ی ایرانی خیانت کرده اند. شما کافی است اسامی برندگان ایرانی در جشنواره های خارجی را جستجو کنید ، عکس های آنها را با دیگر عکس های پذیرفته شده مقایسه کنید تا خودتان به این نتیجه برسید. بدیهی است بین عکس هایی که ارائه می کنند ، عکس های مثبتی هم باشد، ولی آنها ابایی از ارائه عکس هایی که موجب بد نمایی زندگی در ایران می شود را ندارند. آنها آدمهای جشنواره زده ای هستند که نان به نرخ روز می خورند، مسئله برای آنها کسب مقام است نه اشاعه هنر های انسانی برای آسایش بشریت. آنها از هویتهای انسانی و هنری کم بهره اند، آنها نه تنها صاحب هیچ سبک خاصی نیستند بلکه کم سواد تر (منظور از سواد آگاهی های لازم بشری برای ارتباط بهتر و تعاملات مفیدتر اجتماعی، علمی و هنری برای زندگی بهتر است، نه داشتن مدرک های آموزشگاهی) از این هستند که مفهوم سبک را بفهمند. آنها آنقدر انسانهای خود خواه و کوتاه اندیشی هستند که به جوانهای علاقه مند به عکاسی حتی عکس های خودشان را هم نشان نمی دهند. رفتار های آنها بگونه ایست که مردم را از هنر دلزده می کنند تا علاقه مند. آنها چاپلوس مقامات اداری و داوران هستند و قیافه بگیر برای جوانها و آدمهای دیگر. بعضی از آنها در نهاد هایی که از وظایف اصلی آنها حمایت از هنرمندان و نویسندگان است و برخی هم در بعضی نشریات و دیگر اداره های مشهد مشغول بکار هستند. زیان آنها برای جامعه چندین برابر سود احتمالی آنها است. آنها در سایه کار می کنند و فقط شما با اسم آنها به عنوان کسی که عکسش در فلان جشنواره پذیرفته شده یا فلان رتبه را آورده آشنا می شوید . لذا هر یک از این افراد را که شما اسمشان را دیدید و پس از پیگریهای لازم و کافی، متوجه شدید از آنها عملاً خیری و اطلاع رسانی به جامعه نمی رسد بدانید در زمره آفتاب گریزان هستند.اینها بخاطر موقعیت شغلی که دارند ، مجوز عکس برداری از خیلی مکانها و موقعیتهایی را دارند که بقیه عکاس ها فاقد آن هستند .آنها به روشهای مختلف مانع داشتن مجوز های عکس برداری و رشد دیگران می شوند. اگر نه هنرمندانی هم داریم که هم برندگان جوایز جشنواره ها هستند و هم عکس های سفید (عکس هایی که بیانگر خوبیهای فرهنگ ، جامعه، طبیعت و ... می باشد.) می گیرند و هم به جامعه خدمت و اطلاع رسانی می کنند. در این رابطه به نحوی مسئولین دولتی مخصوصاً ارشاد کوتاهی می کنند. البته رسانه های محلی هم آن گونه که باید قادر به پوشش و اطلاع رسانی های مفیدتر و صریح تر نبوده اند که امیدواریم با بهره گیری بیشتر از افراد متخصص وعلاقه مندان کارآمد، این نقص جبران شود.

محسن موسوی زاده

طراح و پژوهشگر

http://poopak.blog.com

http:// mashhadtour.blogspot.com

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=99619

vista.ir
Online Classified Service

نگاهی به عکاسی چشم انداز (پانورامیک)

«پانورامیك» تکنیکی در هنر عکاسی است که در آن تصاویر شگفت انگیزی از مناظر در بعدی عریض به مدد ابزار و خلاقیت هنرمند خلق می شوند.عکاسی پانورامیك، به عکاسی «چشم انداز» و عکاسی «عریض» نیز شهرت دارد.

رقابت دوربین و چشم انسان در عکاسی پانورامیك به خوبی مشهوداست . در حالی که چشم انسان زاویه ای بین ۷۵ تا ۱۶۰ درجه را پوشش می دهد در عکاسیچشم انداز یك منظره در ۳۶۰ درجه ثبت می شود .

عکاسان معمولا به عکس هایی که تا زاویه ۱۶۰ گرفته می شوند عکس های وایدمی گویند و آنها را در دسته عکس های پانوراما قرار نمی دهند.قطع عکس های پانوراما به شکل معمول ۱۷*۶، ۲۴*۶ و ۳۴*۱۰ است که با توجه به نوع ابزار مورد استفاده عکاس قابل تغییر است . عکس چشم انداز به سه وسیله قابل ثبت است:

۱) لنزهای پانوراما:

این لنزها قابلیت چرخش ۳۶۰ درجه دارند و بر روی بدنه دوربین نصب می شوند . لنزهای فیش آی نیز در گروه لنزهای پانوراما قرار می گیرند . به وسیله لنزهای فیش آی می توان به دیدی ۳۶۰ درجه در فضایی کوچك دست یافت.

۲) دوربین های پانوراما:

دوربین هایی که قابلیت چرخش ۳۶۰ درجه دارند به دوربین های پانوراما معروف اند. ضعف دوربین های چرخشی در تغییر وضوح تصویر (فوکوس) و کاهش دامنه تغییرات شاتر و در نتیجه کاهش سرعت شاتر است . از دیگر اشکالات این ابزار، ظهور خطوط «اعوجاجی» بر روی تصویر است . امروزه این اشکالات در دوربین های دیجیتالی تا حدی رفع شده اند.

۳) روش سگمنت (تکه تکه):

بسیاری از علاقه مندان هنر عکاسی که دسترسی به دوربین های چرخشی و لنزهای ۳۶۰ درجه را ندارند از روش سگمنت در ثبت عکس های پانوراما استفاده می کنند. در این شیوه دوربین و لنز از منظره ای ۳۶۰ درجه، به شکلی مجزا و تکه تکه عکسبرداری می کنند .

این عکسهای مجزا به مدد نرم افزارهای کامپیوتری همچون فتوشاپ، قابل پیوستن به یکدیگر هستند و تصویر نهایی در فرمت پانوراما ارائه می گردد. باید توجه کرد که در روش سگمنت، دقت و توجه عکاس به تغییرات نوری، باز و بسته بودن دیافراگم و سرعت شاتر بسیار حائز اهمیت است . زیرا اندکی تغییر در شرایط عکاسی از خلقتصویری یکدست، یك رنگ و با تن نوری یکنواخت جلوگیری می کند.

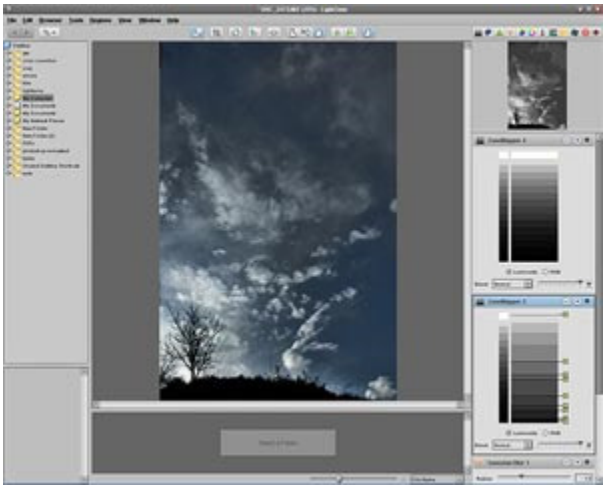
عکاسی پانوراما، تکنیکی جذاب در عکاسی مناظر است و آئینه تمام نمایی از مناظر را در پیش روی مخاطب قرار می دهد . بسیاری از عکاسان حرفه ای تجربیات شیرینی را در خلق تصاویر ۳۶۰ درجه در آلبوم عکس های خود به ثبت رسانده اند که ماندگار و تماشای آنها برای همیشه لذت بخش است.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=262327

vista.ir
Online Classified Service

نگاهی نو به ویرایش دیجیتال ؟



شرکت LightCrafts نرم افزار جدیدی در حوزه ویرایش و پردازش فایلهای تصویری با نام Lightzone عرضه نموده. این نرم افزار تاکنون توجه افراد صاحب نظر فراوانی را بخود جلب نموده است، توسط سایتها و مجلات معتبر بررسی‌های زیادی شده است و برخی از حرفه‌ای‌های این صنعت، آن را پسندیده و بکار برده‌اند.

مطلبی را که در ادامه شاهد خواهید بود، یک بررسی کامل نرم افزاری محسوب نمی‌گردد، چرا که تمام ویژگیها، ابزارها و منوهای این نرم افزار بررسی نشده‌اند. بلکه مطلبی را که در ادامه از نظرتان خواهد گذشت، نظر سایت عکاسی در رابطه با مهمترین ویژگی این نرم افزار است. چرا که همین ویژگی انقلابی باعث معروفیت این ابزار شده است. برای فهم بهتر این ویژگی، ابتدا مروری کوتاه خواهیم داشت بر روش Zone system که توسط آنسل آدامز برای کنترل نورسنجی و محدوده تونال بکار می‌رفت.

- تفکری بر مبنای عکس و نه پیکسل

شرکت LightCraftsادعا می‌کند که تمام نرم افزارهای ویرایش تصویر از یک نقطه ضعف عمده رنج می‌برند و آن پیکسلی بودن مبنای ویرایش است. یعنی بجای آن که به تصویر، به عنوان یک موجودیت کلی بنگرند، پیکسل‌ها را در نظر گرفته و در نتیجه کاربران بسختی می‌توانند تاثیر مورد نظرشان را بر عکس اعمال نمایند.

اساس این ادعا، سیستم ناحیه‌ای (Zone System) مورد استفاده در این نرم افزار است.

- Zone System

سیستم ناحیه‌ای روشی است که توسط آنسل آدامز (و چند عکاس دیگر) برای نورسنجی صحیح، کنترل دقیق محدوده تونال و کنتراست مناسب عکس ابداع شد. این روش سیستماتیک در واقع تلاشی بود برای نزدیک کردن " آنچه که در واقعیت دیده می‌شود" به "آنچه که در نهایت چاپ می‌گردد". بر اساس این روش، در عکاسی با نگاتیو سعی در نورسنجی صحیح مناطق تاریک است تا جزئیات این مناطق بخوبی حفظ شود و در مرحله چاپ، مناطق روشن تحت کنترل قرار می‌گیرند تا نور و کنتراست مناسبی داشته باشند.

در این سیستم تون‌های روشنایی در یک منظره به ۹ ناحیه تقسیم می گردند: از یک تا ۹ که در آن ناحیه ۵ نشانه تون میانی، ناحیه یک تاریک‌ترین منطقه و ناحیه ۹ روشن‌ترین منطقه محسوب می‌شود. برخی، یک ناحیه دیگر نیز به عنوان حداکثر روشنایی یا ناحیه ۱۰ در نظر می‌گیرند.

هر کدام از این نواحی دارای مشخصات خاص خود هستند و عکاس باید با این نواحی آشنا باشد و میزان جزئیات قابل تشخیص در هر ناحیه را بداند. ناحیه ۰ به عنوان ناحیه سیاه مطلق و ناحیه ۱۰ به عنوان سفید خالص و فاقد جزئیات در نظر گرفته می‌شوند. نواحی ۱ و ۹ گاهی دارای

میزان کمی جزئیات هستند. نواحی ۲ و ۸ تیره ترین و روشنترین نواحی دارای جزئیات هستند. نواحی ۳ و ۷ دارای جزئیات بیشتری هستند. مثلا کاغذ سفیدی که متون سیاه نوشته شده در آن قابل خواندن هستند، حداقل در ناحیه ۷ (و نه بیشتر) قرار می‌گیرد.

بنابراین نواحی دارای بیشترین جزئیات و بافت قابل تشخیص، بین نواحی ۳ و ۷ قرار می‌گیرند.

اختلاف روشنایی هر ناحیه با ناحیه مجاورش نیز یک استاپ (یک EV) است.

- استفاده از سیستم ناحیه‌ای برای نورسنجی صحیح در نگاتیو

عکاس ابتدا باید منظره مورد نظر را بررسی نماید. تاریکترین نواحی منظره را که بایستی در عکس چاپ شده نهایی، دارای جزئیات قابل تشخیص باشند، انتخاب نماید. سپس این نواحی را نورسنجی نماید. نورسنج این نواحی را به عنوان ناحیه ۵ یا متوسط نورسنجی می‌کند و چون عکاس می‌خواهد که این نواحی در عکس چاپ شده نهایی به عنوان ناحیه ۳ باشند، کافیست نوردهی خود را دو استاپ کمتر از مقادیر ارائه شده تنظیم کند.

با این روش، مناطق مورد نظرش دارای جزئیات کافی در چاپ نهایی خواهند بود.

البته در تکمیل این روش بایستی در مرحله پروسس عکس نیز بر اساس سیستم ناحیه‌ای و تاکید بر مناطق روشن، عملیات چاپ انجام گردد.

- سیستم ناحیه‌ای در دنیای دیجیتال

در عکاسی دیجیتال نیز سیستم ناحیه‌ای کاربرد دارد. با این تفاوت که موقع نورسنجی تاکید بر مناطق روشن است (نوردهی بیش از معمول اما تا اندازه‌ای که اوراکسپوز رخ ندهد) و بعد در مرحله ویرایش، سعی می‌شود که محدوده تونال متناسب گردد و با این روش بیشترین میزان جزئیات در مناطق روشن و تاریک حاصل خواهد شد. بعبارت دیگر نورسنجی بر اساس مناطق روشن است و پردازش بر اساس بازیابی جزئیات در مناطق تاریک. درست برعکس نگاتیو. و البته در عکاسی دیجیتال وجود هیستوگرام کار نورسنجی را بسیار راحت کرده است و باتوجه به آن می‌توان نوردهی را به طور دقیق تنظیم نمود.

- Lightzone و سیستم ناحیه‌ای

قلب نرم افزار LightZone ابزار ZoneMapper و ZoneFinder است. این دو در واقع زونهای مختلف محدوده تونال تصویر را به کاربر نشان می‌دهند و این امکان را فراهم می‌کنند که کاربر میزان روشنایی هر ناحیه را و نیز نسبت روشنایی بین نواحی مجاور را به طور مستقیم تنظیم نماید.

این دو ابزار در واقع مانند دانسیتومتر عمل کرده و مناطق مختلف تصویر را از لحاظ روشنایی به نواحی مختلف تقسیم کرده و به کاربر نشان می‌دهند. اگر نشانگر ماوس را روی ابزار ZoneMapper ببرید، نواحی معادل آن با رنگ زرد نشان داده می‌شود.

- اصلاح روشنایی و کنتراست

حالا می‌توانیم تفاوت این ابزار با سایر ابزارها، در زمینه اصلاح روشنایی و کنتراست درک کنیم. همان محدوده تونال را که در سایر نرم افزارها به صورت ۰ تا ۲۵۵ مشخص است، در اینجا به صورت طیفی از ۱۶ ناحیه مختلف روشنایی دیده می‌شود که هرکدام با ناحیه مجاورش نیم استاپ تفاوت روشنایی دارد. (بجای ۸ ناحیه با اختلاف یک استاپ) اصلاح روشنایی و کنتراست نیز با توجه به همین نواحی انجام می‌گردد. بدون نیاز به Level و Curve .

برای اصلاح روشنایی و کنتراست از ابزار ZoneMapper استفاده می‌کنیم. اگر روی یک ناحیه کلیک کنید، دستگیره‌ای ظاهر می‌شود. با این دستگیره می‌توان این ناحیه را منبسط یا منقبض کرد. درست مانند یک آکاردئون. این تغییرات روی نواحی مجاور نیز تاثیر می‌گذارد. با منبسط کردن یک ناحیه، روشنایی و کنتراست آن ناحیه زیاد می‌شود و با با منقبض نمودنش، تاثیر متضاد ایجاد میگردد.

با قرار دادن دستگیره های دیگر در نواحی مجاور می‌توان منطقه تحت تاثیر این تغییرات را کنترل نمود. حتی میتوان یک ZoneMapper دیگر نیز اضافه کرد و یکسری تغییرات را به عکس اضافه نمود.

لازم به ذکر است که این پردازشها به طور مستقیم روی فایلهای RAW دوربینهای مختلف قابل انجام است.

روند کلی اصلاح محدوده تونال و کنتراست در LightZone به شرح زیر است:

ابتدا با استفاده از ابزار ZoneMapper و Zonefinder روشن‌ترین و تاریک‌ترین نواحی را پیدا می کنیم. سپس ناحیه معادل تاریک‌ترین منطقه را به سمت پایین می‌کشیم و ناحیه معادل روشن‌ترین منطقه را به سمت بالا می‌کشیم تا بترتیب white point و dark point تصویر اصلاح گردد و روشنائی و کنتراست تنظیم شود.

اگر تصویر بازهم نیاز به اصلاح داشت، یک ZoneMapper دیگر اضافه می‌کنیم و اصلاحات جزئی را روی آن انجام میدهیم: اگر منطقه ای نیاز به افزایش روشنایی داشت، آنرا منبسط می‌کنیم و بالعکس. برای جلوگیری از تاثیر این عمل روی نواحی مجاور می‌توانیم دستگیره هایی به عنوان قفل برای مناطق مجاور ایجاد کنیم.

برای کنترل بیشتر روی نواحی می‌توان با ابزار انتخاب، نواحی خاصی را انتخاب کرد و روشنایی و کنتراست‌شان را تنظیم کرد.

نکته جالب اینکه اولا تمام این اصلاحات به صورت غیر تخریبی است و براحتی قابل برگشت است و ثانیا میزان تاثیر هر ابزار با استفاده از نوع ترکیب و مقدار اپاسیته قابل کنترل است.

ابزار جالب دیگر ToneMapper است که هم می‌تواند نواحی خاصی از تصویر را بر حسب محدوده تونال انتخاب نماید و هم جزئیات را در این مناطق احیا نماید.

مانند اکثر نرم افزارهای دیگر، ابزارهایی جهت شارپ سازی، حذف نویز، cloning و ... در این نرم افزار نیز وجود دارد. همه این ابزارها نیز به صورت غیر تخریبی با امکان کنترل کامل میزان و نوع تاثیر، بر تصویر اعمال می‌شوند.

- خصوصیات مهم دیگر این نرم افزار
  - محیط ویرایش ۱۶ بیتی خطی که امکان ویرایشها و پردازشهای گسترده تری را بدون ایجاد آثار ناخواسته فراهم میکند.
  - استفاده از یک فضای رنگی وسیع و امکان مدیریت رنگ
  - امکان پردازشهای دسته‌ای
  - فراهم کردن یک محیط کامل برای روندکاری دیجیتال، از مدیریت فایلها تا تهیه خروجی(در نسخه حرفه‌ای)
- سخن آخر:

در بررسی‌هایی که روی تصاویر مختلف با مشخصات تونال متفاوت بعمل آوردم، مشخص شد که ادعاهای این نرم افزار تا حد زیادی صحیح است. واقعا در برخی تصاویر بخوبی جزئیات را احیاء می‌کند و آثار مخرب خیلی کمی نیز دارد. از سوی دیگر، راحتی فوق‌العاده کار با این نرم افزار و نیز سرعت حصول نتایج نیز از دیگر مزایای این نرم افزار است.

بنظر می‌رسد که امروزه اکثر سازندگان نرم افزارهای ویرایش و پردازش تصاویر دیجیتال سه رویکرد عمده را در پیش گرفته‌اند که البته در این نرم افزار نیز به چشم می‌خورد:

راحتی کار پردازش همراه با نمایش کامل تغییرات در هر مرحله به کاربر (این مساله در LightRoom و LightZone بخوبی دیده می‌شود. و آثارش در فتوشاپ CS۳ نیز پدیدار شده است)

- ویرایش غیر تخریبی :

در گذشته یک آرزو بود اما امروزه رنگ واقعیت بخود گرفته است؛ تصویر اصلی همیشه بدون تغییر است، تمام تغییرات قابل برگشت هستند و موقع ویرایش نیازی به تهیه کپی از اصل عکسها نیست. در LightRoom و LightZone به طور کامل این مساله رعایت شده است. در فتوشاپ CS۳ نیز (با معرفی فیلترهای هوشمند به همراه اجسام باهوش و نیز لایه های تنظیمی که از نسخه های قبلی به ارث رسیده‌اند) آثار آن را می بینیم.

- محیط یکسان کار با تصاویر RAW و JPEG :

دیگر نیازی به محیط جداگانه برای تصاویر RAW وجود ندارد. همان پردازشهایی که روی تصاویر RAW انجام می‌گردد، روی تصاویر JPEG نیز می‌توان

اعمال نمود. این مساله در LightRoom و LightZone به طور کامل رعایت شده است. در فتوشاپ CS۳ می‌توان با Adobe Camera RAW تصاویر JPEG را نیز مانند تصاویر RAW پردازش نمود.

▪ سوال اول: جایگاه LightZone با وجود نرم افزارهای LightRoom و فتوشاپ CS۳ چیست؟

ـ LightZone یک نرم افزار قوی است. در این مساله شکی وجود ندارد. کار با آن راحت است و به سهولت، نتایج درخشانی حاصل می‌شود. این جملات برایتان آشنا نیست؟ بله موقع بررسی نرم افزار LightRoom نیز همین حرفها را گفتیم. LightRoom نیز می‌تواند سریعا کاربر را به نتایج خوبی برساند. تنها یک نکته می ماند و آنهم بحث سیستم ناحیه‌ای است. که حداقل در مورد برخی تصاویر که از مناظری با گستره دینامیکی بالا تهیه شده‌اند و یا در معرض از دست دادن جزئیات در برخی مناطق هستند، بخوبی جواب می‌دهد. پس می‌توان آنرا به عنوان یک آلترناتیو برای چنین تصاویری نگهداشت و از قدرتهایش برای حصول به یک محدوده تونال مناسب در عکسها استفاده نمود.

▪ سوال دوم : اگر بخواهیم LightZone را در کنار LightRoom استفاده کنیم، چه گونه این‌دو را در روندکاری خود ترکیب نماییم؟

ـ می‌توان LightZone را به عنوان ادیتور خارجی به لایت‌روم معرفی نمود. هر زمان که نیاز به استفاده از ویرایش توسط LightZone باشد، تصویر در LightZone باز می‌شود، ویرایش مربوطه انجام میشود و با ذخیره نمودن تصویر، نتیجه کار در LightRoom به‌روز می‌گردد و می‌توان بقیه روندکاری را در LightRoom بر روی تصویر انجام داد.

برای این منظور کافیست که در LightRoom از منو Edit > Preferences > External Editors > Additional External Editor نرم افزار LightZone را انتخاب نماییم و نوع خروجی را TIFF ۱۶ بیتی قرار دهیم. در موقع نیاز، از طریق Photo > Edit in other Application تصویر مورد نظر در LightZone باز شده و آماده برای پردازش خواهد بود.

- دریافت نرم افزار

نسخه ۳۰ روزه نرم‌افزار LightZone را از آدرس زیر دریافت کنید:

http://www.lightcrafts.com/products/download.php

- منابعی برای مطالعه بیشتر در رابطه با سیستم ناحیه ای :

http://en.wikipedia.org/wiki/Zone_system

http://www.normankoren.com/zonesystem.html

http://www.luminous-landscape.com/tutorials/zone_system.shtml

http://www.srphotography.co.uk/srpzone.html

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=315611

vista.ir
Online Classified Service

نمایش ماهیت سوژه،مهمترین رکن در عکاسی تبلیغاتی

اصولاً مردم در صورتی از یک عکس تبلیغاتی تاثیر می پذیرند که احساس کنند در درون تصویری که در پیش روی آنهاست،چیزی وجود دارد که میتواند نیاز مادی،معنوی یا روحی آنها را برطرف نماید. از طرف دیگر مهمترین هدف هر عکس تبلیغاتی،ترقیب مخاطبین به بر طرف کردن نیاز خود از طریق یک علامت تجاری خاص میباشد ولیکن دستیابی به این هدف در عکاسی،معمولاً از طریق بزرگنمایی علامتهای تجاری میسر نمی شود چرا که عموم مخاطبین به دنبال چیزهای دیگری هستند.به همین دلیل شاید بهتر باشد که عکاس تلاش خود را بر روی نمایش بخشهایی از ماهیت سوژه متمرکز نماید و تصویری ارائه دهد که احساسات مثبت مخاطب را متوجه محتوی سوژه کند.

وقتی احساس مخاطب، محتوی سوژه را تائید کرد بیدرنگ منطق وی مقاومت چندانی نخواهد کرد و اینجاست که نوبت به خودنمایی علامت تجاری می رسد و در واقع کل کلام این بحث این است که علامت تجاری باید بعد از بروز این فعل و انفعالات ذهنی در دایره دید مخاطب قرار گیرد و و نمایش علامت تجاری جزو وظایف گرافیست است نه عکاس. اگر همکاری عکاس و طراح گرافیست از تفاهم،ظرافت و درایت قابل قبولی برخوردار باشد سبب می گردد تا کار نهایی به این اولویت بندی مجهز شود و ماحصل کار از قدرت تاثیر گذاری بالایی برخوردار گردد. امروزه در آگهی های تبلیغاتی بسیاری از شرکتهای معتبر جهان از قبیل بنز،آدیداس،ال جی و... میبینیم که اشاره زیادی به علامت تجاری شده است ولی نباید فراموش کرد که این شرکتها سالهای بسیاری را با برخورد محتوایی در تبلیغات پشت سر گذاشته اند تا اینکه به مرور زمان توانسته اند بخشهایی از ماهیت محصولات خود را به درون آرم خود تزریق نمایند. *از جناب آقای فرهود حقی که بنده را در امر تهیه این مطلب راهنمایی فرمودند کمال تشکر را دارم.

http://kiani.akkasee.com/plist/۵

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118677

vista.ir
Online Classified Service

نمایشگاه قباله جات هنرمندان باغ دار موزه هنرهای معاصر تهران و نقدی بر

باغ ایرانی

هنر نو همواره وحدت ارگانیک فرضی را از هم پاشیده، کلیت های دروغین را انکار کرده و به نقد کشانده است. لذت بردن از این شیوه هنری نیازمند اندیشیدن است و از توجه به ساختار شناخته می شود. این شیوه اصل را بر ویرانی سنت های زیبایی شناسی گذاشته، در نتیجه هم به استدلال فکری نیاز دارد و هم موجبات آن را فراهم می کند و برخلاف هنر توده ای تضادهای درون مخاطبان را می پذیرد، چون به استقلال فکری اهمیت می دهد و به شدت به آن وابسته است.

سنت گرایی، فضاهای نوستالژیک و اهداف ایدئولوژیک خیالپردازی را محدود می کنند و موجب سر برآوردن موقعیت ها و روایت های یک شکل و استاندارد می شوند که به صورت شعارهای تکراری، همواره به شکل آثار هنری نو در سالهای اخیر ارائه شده و هنرمندان همواره به تکرار شعارهای مشابه می پردازند که مخاطب در این فضای آرام و بی دغدغه، به آسانی تسلیم ایدئولوژی تولید کنندگان اثر می شود و امکان تفکر مستقل را از دست می دهد.

گویا هدف هنر نو در اینجا تزریق ایدئولوژی های یکسو نگرانه از دیدگاه متولیان امور است به ذهن مخاطب و محدودیت برای هنرمند که به شکلی اجباری یا اختیاری آن را می پذیرد. این امر واضح است که در چنین بستری روز به روز هنرمند و اثرش بیشتر تسلیم قواعد شعاری و تولیدات فرهنگی می شوند که در آن هر هدفی را بازار آن تعیین می کند.

در این بین آزادی اندیشه از بین می رود و کارها به جایی می رسد که تنها عده ای با ساختار کاری مشخص به شکلی ملوک الطوایفی پرچمدار شیوه هنری باشند که از پایه و اساس چنین روندی را نقض می کند. هنری که با مفهوم ضد هنر در این دیالکتیک شکل می گیرد. هنری که ازمفهوم خود می گذرد تا بدان وفادار بماند به این شکل تسلیم یکرنگ سازی و کلیشه سازی می شود و گرایشی است به هنر ایدئولوگ مفهوم گرا تا هنر مفهومی!

باغ ایرانی عنوان مناسبی برای چنین گرایشی بود. سفارشی به هنرمندان تا در ضیافتی نوستالژیک و شعاری به تولید آثار فرهنگی بپردازند، حتی فیلم مستندی که در رابطه با چیدمان نمایشگاه تهیه شده بود با آن ضرباهنگ زور خانه ای و حماسی بیشتر یادآور گود زورخانه و چرخ زدن بود تا هنر مفهومی.

نمایشگاهی با سی و هفت اثر که هنرمندان با گرایش های گوناگون به صورت گروهی و انفرادی آثار خود را در آن به نمایش گذاشتند. جالب توجه اینکه تعدادی از آثار از نظر فرم و مفهوم شبیه به آثاری در بینال های مجسمه سازی و نمایشگاه های هنر نو گذشته بودند.

گویا برخی از هنرمندان حتی زحمت ارائه اثری با دیدگاه نو را بر خود هموار نکرده و تنها عنوان اثر و ساختار آن با اندکی تغییر دوباره باز تولید شده است.

مخاطبان، بی دغدغه در میان باغ های ایرانی قدم می زنند و خواستگاه های وطن پرستانه، سنتی و نوستالژیک خود را ارضاء می کنند اما همزمان با اختتام نمایشگاه باغ ایرانی موزه هنرهای معاصر در ششم آذرماه گالری خاک برگزار کننده افتتاحیه نمایشگاه بدون عنوان غزاله هدایت بود که در زیر پوستر نمایشگاه این جمله حک شده بود:" نمایشگاه قباله جات هنرمندان باغ دار موزه هنرهای معاصر تهران در گالری خاک " شاید نمایشگاه در نگاه اول برای مخاطبان توهین آمیز بود. سی و هفت بر چسب که نام هنرمندان و عناوین آثارشان همراه با ابعاد و مشخصات آثار به دو زبان فارسی و انگلیسی، دقیقا " همانند برچسب های خاکستری مشخصات آثار ارایه شده در نمایشگاه باغ ایرانی موزه هنرهای معاصر بود در

نمایشگاه به چشم می خورد.

با این تفاوت که برچسب های کوچک در ابعاد ۹۰×۶۰ سانتیمتر بزرگنمایی شده و حتی اشتباهات نگارشی روی برچسب های نمایشگاه عینا" در این مجموعه دیده می شود. درابتدای ورود به گالری، برچسب اثری از امداد یعقوب با عنوان پردیس (۱۳۸۲)، اکلریک روی بوم ۱۸۰×۱۸ سانتیمتر به چشم می خورد و به ترتیب برچسب بقیه آثار و در پایان، کنار در خروجی نمایشگاه برچسب اثری از مصطفی دره باغی به دیوار چسبانده شده بود با عنوان بازگشت به سوی موزه (۱۳۸۳)، چیدمان ۴۵۰×۴۵۰ سانتیمتر کلیه آثار در ارتفاعی پایین تر از سطح دید بر روی دیوار چسبانده شده بودند به غیر از تعدادی از آثار که مشخصا" به علت کمبود فضا به ناچار در دو ردیف بالا و پایین یا بالاتر از سطح چشم قرار گرفته بودند که نقطه ضعفی برای نمایشگاه بود و ریتم یکنواخت و یک دست شده برچسب ها را به هم می زد.

غزاله هدایت با بزرگنمایی برچسبها و ارائه آنها به عنوان آثاری هنری ذهن مخاطبان را به تکاپو وا می داشت در عصری که بحث از مرگ مؤلف یا حذف آن در میان است او با حذف اثر و تاکید بر نامها و عناوین بدون حضور خود آثار در جستجوی استقلال فکر و تضادهای درون مخاطبان است. توجه او در چیدمان آثارش با نظم و ترتیب یادآور روایت های مشابه و استانداری است به شکل برچسب های بدون اثر که در موقعیت سنگین بصری یعنی پایین تر از سطح چشم قرار گرفته اند. جسارت غزاله هدایت ستودنی است. در فضای رخوت گرفته هنر نو ایران نگاه او نگاه ناقدی است که نقدش، هم در جایگاه اثر هنری قرار گرفته و هم خود ضد هنراست تا در این دیالکتیک از مفهوم خود بگذرد و به اصالت هنر وفادار بماند.

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247218

vista.ir
Online Classified Service

نور ، این کمال بی انتها

در بسیاری از دانشگاه ها و کتب آموزش عکاسی ، به ظاهر نورپردازی را یک فرآیند صرفا" تکنیکی معرفی می کنند اما در واقع حد توانایی یک عکاس در نورپردازی به میزان درک وی از ماهیت نور برمی گردد و دانش تکنیکی او تنها وسیله ای است برای نمایش مقدار این درک... نکته مهم توجه به این مطلب است که میزان فهم یک عکاس از نور، با خواندن یک کتاب ، گذراندن یک کلاس و یا دیدن چند صحنه نور پردازی شده به کمال نخواهد رسید بلکه سالها تمرین و ممارست و تفحص و عشق ورزی لازم است تا وی بتواند نور را در خدمت پیام و فضای عکس خود قرار دهد . عکاسان پویا تا پایان عمر به لذت درک بیشتر این کمال بی انتها ادامه می دهند.

http://kiani.akkasee.com/plist/۱۰

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118371

واژه‌هایی برای تسهیل عکاسی

دنیای عکاسی دیجیتال حرفه‌ای از لغات و واژه‌های آکنده است و این اصطلاح‌ها برای افرادی که به شکل حرفه‌ای این کار را دنبال نمی‌کنند در بسیاری از موارد بیگانه به نظر می‌رسد. سعی داریم برخی از اصطلاح‌ها و واژه‌هایی را که با آن‌ها در دنیای تصویر و عکاسی برخورد می‌شود را معرفی کنیم.

▪ N: Nx (۵x، ۳x) برابر، اصطلاحی است که به منظور مشخص کردن میزان فاصله کانونی از لنز استفاده می‌شود. این مفهوم فقط برای نشان دادن مقدار زوم اپتیکال به کار می‌رود.

▪ A/D Converter: وسیله‌ای که اطلاعات آنالوگ (یک عکس یا فیلم ویدیویی) را به اعداد تبدیل می‌کند تا کامپیوتر بتواند آن‌ها را ذخیره و پخش کند. تمام دوربین‌های دیجیتالی از یک تبدیل‌کننده A/D استفاده می‌کنند. هرچه مبدل از مقدار بیت بالاتری برخوردار باشد نتیجه کار بهتر خواهد شد. دوربین‌های مدرن معمولا از مبدل‌های ۱۲ یا ۱۴ بیتی برای افزایش محدوده دینامیکی – میزان نور از روشنایی به تیرگی- استفاده می‌کنند.

▪ AA Cell: این اصطلاح در دنیای دیجیتال به رایج‌ترین منبع تامین انرژی (باتری AA) اشاره می‌کند.

▪ AA Filter: بیشتر دوربین‌های دیجیتال حرفه‌ای از یک فیلتر پایین‌گذر (LPF) یا ضد ناصافی (AA) در قسمت جلو تصویرگر استفاده می‌کنند تا

مشکلات ناصافی رنگ (اعوجاج) را کاهش دهند.

▪ Add-on Lens: به لنزهایی گفته می‌شود که در قسمت جلو لبه خود، شیارهایی را برای سوار کردن لنزهای معمولی، لنزهای زاویه گسترده (Wide angle) یا تله فوتو (Telephoto) دارند.

▪ AE (Auto-Exposure): دیافراگم اتوماتیک، سیستمی است که می‌تواند میزان دیافراگم را بر طبق شرایط نور محیط تنظیم کند. رایج‌ترین انواع سیستم AE عبارتند از:

۱) برنامه‌ریزی شده (Programmed): زمانی که دوربین به صورت اتوماتیک سرعت شاتر و میزان دیافراگم را انتخاب می‌کند.

۲) تغییر برنامه (Program shift): شبیه نوع اول عمل می‌کند، با این تفاوت که در این حالت کاربر می‌تواند میزان سرعت شاتر و میزان دیافراگم را تغییر دهد.

۳) اولویت دیافراگم (Aperture Priority): کاربر، میزان دیافراگم را انتخاب و دوربین با توجه به نورمحیط به صورت اتوماتیک سرعت شاتر را تنظیم می‌کند.

۴) اولویت شاتر (Shutter Priority): کاربر، سرعت شاتر را انتخاب و دوربین میزان دیافراگم را با توجه به نور محیط تنظیم می‌کند.

▪ AE Lock: به حالتی گفته می‌شود که کاربر می‌تواند دوربین را در حالت دیافراگم فعلی قرار دهد و مدتی به همان صورت نگه دارد، یا اینکه دوربین را در جای دیگر گذارد و پس از مدتی عکس بگیرد. زمانی که سوژه یا عکاس آماده نباشند از این ویژگی دوربین می‌توان استفاده کرد. در این حالت دوربین به صورت شاتر نیمه فشرده قرار می‌گیرد و زمانی که شرایط مناسب عکاسی فراهم شد، شاتر به صورت کامل فشار داده می‌شود.

▪ AF(Auto Focus): "اتوفوکوس"، سیستمی که توسط آن لنز دوربین به صورت اتوماتیک فوکوس می‌کند.

▪ Aliasing: به دندانه‌ها و زائده‌هایی که در عکس‌های دیجیتالی – به خصوص در لبه‌های عکس- ظاهر می‌شوند "دندانه‌دار شدن تصویر" می‌گویند. برای حل این مشکل از AA Filter استفاده می‌شود.

▪ Algorithm: "الگوریتم"، یک راه‌حل ریاضی است که برای پاسخ‌دهی به مسئله‌ها از آن استفاده می‌شود. در دنیای تصاویر دیجیتالی از این اصطلاح زمانی استفاده می‌شود که قرار است یک سری برنامه مدیریتی و تراکم‌سازی رنگ روی تصاویر شکل بگیرد.

▪ Angle of View: با کمک فاصله کانونی لنز و اندازه سنسور تصویر زاویه دید را می‌توان محاسبه کرد.

▪ Anti-aliasing: به روندی که طی آن دندانه‌های اطراف تصویر از بین می‌رود و هر یک از پیکسل‌ها به صورت جداگانه قابل مشاهده باشند "ضد ناصافی " گفته می‌شود.

▪ Anti-Shake: به ویژگی که با کمک آن میزان شدت لرزش دوربین کاهش می‌یابد و از تار شدن عکس‌ها جلوگیری به عمل آورد، ویژگی "ضد لرزش" گفته می‌شود. وجود چنین ویژگی در دوربین‌های نیمه‌حرفه‌ای به این معناست که نیازی به لنزهای داخلی نخواهد بود. در نتیجه وزن و قیمت این‌گونه دوربین‌ها سبک‌تر و ارزان‌تر خواهد بود.

▪ Aprture: میزان گشودگی لنز که به وسیله دیافراگم داخلی مشخص می‌شود "دهانه دیافراگم" نام دارد.

▪ Aperture Priority AE: کاربر با انتخاب "اولویت دیافراگم"، میزان نور لازم برای دوربین را تنظیم می‌کند.

▪ Archive: "آرشیو"، به مجموعه‌ای از اطلاعات که به مدت طولانی ذخیره شده‌اند اطلاق می‌شود.

▪ Artifact (ing): به تغییراتی که روی عکس اعمال می‌شود و جلوه ظاهری آن را تغییر می‌دهد "تصاویر هنری" می‌گویند.

▪ Aspect Ratio: به نسبت طول و عرض تصویر در حالت عمودی و افقی، " نسبت پهنای تصویر" گفته می‌شود.

▪ Aspherical Lens: به لنزهایی که لبه آن‌ها به طور کامل صاف و از حالت کروی خارج شده باشند "لنز آسفریکال" می‌گویند. این‌گونه لنزها تصاویر بهتری ارایه می‌دهند.

▪ Automatic Exposure: "میزان نوردهی اتوماتیک"، به حالتی گفته می‌شود که دوربین به طور اتوماتیک میزان دهانه دیافراگم، سرعت شاتر یا هر

دو را برای نوردهی مناسب تنظیم کند.

▪ AVI: نام فرمتی برای فیلم‌های گرفته شده در سیستم‌عامل ویندوز است.

▪ AWB (Automatic White Balance): سیستم "تراز سفیدی اتوماتیک"، میزان سفیدی مطلوب عکس را تنظیم می‌کند.

▪ B&W (Black& White): اصطلاحی برای گفتن "سیاه و سفید".

▪ Back Lit: به نورهای تابیده شده برای روشن کردن مقطعی صفحه وسایل دیجیتالی "روشن‌سازی" گفته می‌شود. برای مثال، به نوری که برای روشن کردن شماره‌های صفحه موبایل تابیده می‌شود، Back Lit گفته می‌شود.

▪ Back light: به نوری که در زمینه صفحه‌نمایش‌های LCD رنگی استفاده می‌شود "نور پس‌زمینه" گفته می‌شود. در گذشته برای صفحه نمایش‌های LCD، لامپ‌های فلورسنت با ولتاژ بالا به کار می‌رفت، اما امروزه به منظور کاهش انرژی از لامپ‌های LED سفید استفاده می‌شود.

▪ Banding: این اصطلاح به یک جلوه هنری از درجه‌بندی رنگ در تصویرسازی کامپیوتری گفته می‌شود. زمانی که میزان درجه‌بندی رنگ در تصویر مناسب نباشد این حالت به وجود می‌آید. از اصطلاح Color banding نیز به جای Banding استفاده می‌شود.

▪ Barrel Distortion: به نقص و عیوبی از لنز که باعث ایجاد تصویر بشکه مانند می‌شود "اعوجاج بشکه‌ای" گفته می‌شود. تصویر به وجود آمده در مرکز فشرده و هرچه به کناره‌ها می‌رود گردتر می‌شود.

▪ Bit: کوچک‌ترین واحد حافظه را "بیت" می‌نامند. بیت از ترکیب دو واژه "باینری" (binary) و "دیجیت"(digit) –عدد- گرفته شده است. اعداد باینری ۰ و ۱ هستند که به اعداد روشن و خاموش نیز شناخته می‌شوند.

▪ Bit Depth: به طیف رنگ یا تیرگی هر پیکسل در تصاویر دیجیتالی "عمق بیت" گفته می‌شود.

▪ Bitmap: به روشی از ترسیم پیکسل یک تصویر که بیت به بیت انجام می‌شود، "بیت‌مپ" (نقشه بیتی) گفته می‌شود. تعدادی از فرمت فایل‌های بیت‌مپ شده عبارتند از: bmp، pcx،pict و... . نقطه‌ضعف تصاویر ترسیم شده با فرمت بیت‌مپ این است که با زوم کردن یا تغییر اندازه عکس از کیفیت اولیه تصویر کاسته و خط پیکسل‌هایی که لبه‌ها را ایجاد کرده‌اند در تصویر مشخص می‌شود.

▪ Blue Tooth: به استاندارد بی‌سیم که برای ارتباط برقرار کردن دوربین‌ها، لپ‌تاپ‌ها، کامپیوترها و موبایل‌ها با یکدیگر از امواج رادیویی فرکانس بالا استفاده می‌کند "بلوتوث" گفته می‌شود. برای اینکه وسایل به بلوتوث مجهز شده با یکدیگر ارتباط برقرار کنند لازم است فاصله آن‌ها از یکدیگر از یک مقدار خاص بیشتر نشود.

▪ BMP(BitMapped): یکی از فرمت‌های رایج گرافیکی برای کامپیوترهایی که با سیستم‌عامل ویندوز کار می‌کنند.

▪ Borderless: به عکس‌هایی که هیچ‌گونه حاشیه‌ای در اطراف خود نداشته باشند، "عکس‌های بی‌حاشیه" (Borderless) گفته می‌شود.

▪ Brightness: به ارزش یک پیکسل در تصویر الکترونیکی که میزان روشنایی خود را از سیاه به سفید نشان می‌دهد "روشنایی" گفته می‌شود. اغلب سطوح روشنایی را از ۰ (سیاه) تا ۲۵۵ (سفید) نشان می‌دهند.

▪ Burst Mode: به توانایی گرفتن عکس‌های متعدد و پشت‌سر هم تا زمانی که دکمه شاتر پایین نگه داشته شده است، Burst Mode گفته می‌شود.

منبع : هفته نامه بزرگراه فناوری

http://vista.ir/?view=article&id=367861

vista.ir
Online Classified Service

واقعیت‌هایی درباره عکاسی دیجیتال

• یک عکس دیجیتال کیفیت پایین‌تری نسبت به فیلم دارد

بسیاری از اولین مدل‌های دوربین دیجیتال، حتی مدل‌های حرفه‌ای و گران‌قیمت آن، تصاویری تولید می‌کردند که دقت و رنگ مطلوب را نداشتند. امروزه مدل‌های جدیدتر و بهتری عرضه شده که در تمام طیف قیمت‌ها، کیفیت عکس آنها دست‌کم با مشابه آنالوگ خود برابری می‌کند. توانایی‌های بهترین دوربین‌های دیجیتال جدید حتی از قابلیت‌های دوربین‌های فیلم عکاسی هم فراتر می‌رود. تنوع رنگ‌ها، شفافیت و دقت تصویر در این عکس‌ها، حتی در اندازه‌های بزرگ چاپ عالی است. فیلم‌های عکاسی، هنوز خوب‌اند و حتی کیفیت آنها رو به بهبود است اما عکس‌های دیجیتال پا به پای آنها رقابت می‌کنند.

• دوربین‌های دیجیتال بزرگ و سنگین هستند

در ابتدای ظهور دوربین‌های دیجیتال، به این دلیل که عناصر بسیاری در ساختمان آن به کار می‌رفت، گنجاندن آنها در فضای کوچک غیرممکن به نظر می‌رسید. همچنین طراحان صنعتی که شکل بدنه این دوربین‌ها را طراحی می‌کردند، به دنبال طرح‌ها و شکل‌های تازه‌ای بودند. چنان‌که مجموعه این عوامل به ظاهری غیرمتعارف؛ بزرگ‌تر از اندازه مرسوم دوربین‌های عکاسی و با وزنی بیشتر می‌انجامید. اما رفته رفته با گسترش بازار این محصولات و سودآوری تولید آنها، فناوری پیشرفته‌تری در آنها به کار گرفته شد. حاصل آنکه اندازه آنها تا حد دوربین‌های مرسوم کاهش یافت و این در حالی بود که قطعات سبک‌تر و کوچک‌تری در ساختمان آنها به کار رفته بود؛ قطعاتی که به هیچ وجه سبب کاهش کیفیت و قابلیت‌های آنها نمی‌شد. دوربین‌های امروزی در واقع چنین عیبی ندارند.

• دوربین‌های دیجیتال کند عکس می‌گیرند

بهترین نوع دوربین‌های دیجیتال، در هر سطح و مدلی، سرعت واکنشی برابر با دوربین‌های سنتی دارد. بنابراین کسی که به یک مدل سریع نیاز دارد می‌تواند دوربین مورد علاقه خود را در بازار پیدا کند. اما متاسفانه تعداد زیادی از انواع دوربین‌هایی که در بازار وجود دارند، طوری طراحی نشده‌اند که بلافاصله پس از فشردن shutterعکس بگیرند. بنابراین در مجموع نمی‌توان با قاطعیت گفت که همه دوربین‌های دیجیتال دارای این عیب و یا مبرا از آن هستند. اما این مسئله تا حدودی واقعیت دارد.

• عکاسی دیجیتال پرهزینه است

در سال ۱۹۹۴ اولین دوربین حرفه‌ای دیجیتال به قیمت ۱۸ هزار دلار فروخته شد. اما امروزه نمونه مشابه آن را، حتی با کیفیتی بهتر، می‌توان با مبلغی حدود ۲۰۰۰ دلار تهیه کرد. در تمام سال‌های پس از آن تاریخ، قیمت دوربین‌های دیجیتال در حال کاهش بوده است و این روند همچنان ادامه دارد. این در حالی است که بر کیفیت و دقت آنها بیش از پیش افزوده می‌شود. با این حال قیمت یک دوربین دیجیتال هنوز هم از مدل مشابه آنالوگ آن گران‌تر است. خصوصا تجهیزات جانبی آن مانند چاپگر و external memory card reader نیز قیمت قابل توجهی دارند که به قیمت پایه‌ای دوربین اضافه می‌شود. با تمام اینها، هزینه اصلی عکاسی دیجیتالی یک بار پرداخت می‌شود و پس از آن، مقرون به صرفه بودن استفاده از فناوری جدید، بستگی به روش کار شما دارد. اگر عکاسی حرفه‌ای کار متداول و روزمره شما باشد و دوربین دیجیتال گران‌قیمتی خریده باشید، هنوز این

روش در مقایسه با روش قدیمی مقرون به صرفه است اما اگر این کار را به صورت تفریحی و هر از گاهی انجام می‌دهید، شاید چنین نباشد. در عین حال صرفه‌جویی در مدت زمان کل فرآیند عکاسی تا ظهور آن را نیز نباید نادیده گرفت؛ عاملی که می‌تواند در کارهای جدی و حرفه‌ای ارزش اقتصادی زیادی داشته باشد.

• انتقال عکس‌ها به کامپیوتر با کندی صورت می‌گیرد

ممکن است این فرآیند به کندی صورت بگیرد و ملال‌آور باشد. اما می‌توان با انتخاب روش‌های بسیاری این رویه را اصلاح کرد. از آن جمله است: استفاده از یک external memory card reader که به پورت USB کامپیوتر وصل می‌شود و سرعت انتقال را به چندین برابر سرعت انتقال توسط پورت سریال در مدل‌های قدیمی افزایش می‌دهد. دوربین‌ها یا حافظه‌هایی که می‌توانند از پورت ۱۳۹۴ استفاده کنند، عمل انتقال را حتی چندین برابر پورت USB سریع‌تر انجام می‌دهند. یک حافظه سریع می‌تواند سه یا چهار عکس از نوع JPG با کیفیت بالا را، در عرض یک ثانیه انتقال دهد.

نرم‌افزار خوب و به‌درد بخوری برای مرور عکس‌ها و ویرایش آنها وجود ندارد

این شایعه به گوش سازندگان بزرگ نرم‌افزار رسیده است و باعث شده علاوه بر طیف گسترده‌ای از نرم‌افزارهای گرافیکی که تا به حال وجود داشت، گروه تازه‌ای از محصولات از نوع بسیار ارزان‌قیمت زیر ۵۰ دلار گرفته تا نسخه‌های حرفه‌ای بسیار کارآمد و قوی به بازار عرضه شود که یا برای عکس‌های دیجیتال بهینه شده‌اند یا به دلیل قابلیت‌های تازه‌ای که دارند برای این منظور مناسب هستند. همچنین برای مرور عکس‌ها، نرم‌افزارهای گوناگونی مانند ACDSee (که در همین ویژه‌نامه معرفی شده است) وجود دارند. علاوه بر اینها، سیستم‌عامل‌های جدیدی مثل ویندوز XP دارای قابلیت‌های جدیدی برای مرور و مشاهده عکس‌ها هستند.

• گرفتن یک خروجی چاپی از روی عکس‌های دیجیتال دشوار است

امروزه با وجود انواع ابزارهای گرافیکی مناسب و پرینترهای مختلفی که در مدل‌های ارزان و با کیفیت نسبی و حتی مدل‌های گران مخصوص چاپ عکس به بازار عرضه شده‌اند، این مورد حقیقتا به یک افسانه می‌ماند!

• نتیجه عکس‌های دیجیتال خوب از کار در نمی‌آید

بیشتر افسانه‌ها و شایعاتی که حول دوربین‌های دیجیتال دور می‌زنند، به اولین نمونه‌ها و مدل‌های این محصولات مربوط می‌شوند. چاپ دیجیتال نسبت به چند سال قبل پیشرفت حیرت‌انگیزی داشته است. (برای کسب اطلاعات بیشتر در این زمینه، به بخش چاپگرهای ویژه‌نامه مراجعه کنید). تلاش مشترک سازندگان دوربین و چاپگر، آنها را به محصولات جدیدی رسانده که کیفیت تصویری بسیار خوبی را ارائه می‌کنند. در واقع نتیجه کار بعضی از مدل‌های جدید، آنچنان کیفیتی دارند که نمی‌توان آنها را از نتیجه چاپ فیلم‌های عکاسی مرسوم تمییز داد.

• ذخیره‌سازی و سازماندهی عکس‌ها زمان‌بر و پرهزینه است

در دنیای کامپیوتر طبق یک روال طبیعی، قیمت سخت‌افزار و نرم‌افزار، هر دو، به‌طور مرتب کاهش می‌یابد. بنابراین امروزه داشتن هارددیسک‌هایی با ظرفیت بالا، هزینه چندانی را در برندارد. حسن کامپیوتر این است که وسیله‌ای چند منظوره است. اگر تا به حال یک کامپیوتر خوب و کارآمد و با ظرفیت ذخیره‌سازی بالا (مثلا ۲۰ یا ۴۰ گیگابایت) داشته‌اید نیاز به هزینه کردن بیشتر ندارید. در کنار این واقعیت، از سادگی و سهولت کار با نرم‌افزارهای جدید مرتبط با سازماندهی عکس‌ها و تصاویر گرافیکی نباید غافل شد. همه اینها، کار با عکس‌های دیجیتال را آسان‌تر می‌کنند.

• عکاسی دیجیتال خیلی لذت‌بخش است

این یکی درست است! جدی بگیرید! شک نکنید!

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=348616

vista.ir
Online Classified Service

ورودی مسافر

نمایش‌گاه عکس «طاها مغانی» به شکل انفرادی و با عنوان «آگاه‌زیان مغانی» با نوزده قطعه عکس سیاه و سفید و یک عکس رنگی در «گالری مهروا» در آبان ۱۳۸۶ برپا شد. این نمایش‌گاه حاصل یک سال و نیم تا دو سال اندیشه و سه ماه کار پیوسته‌ی اوست.

● آغاز روایت با ویدئو-آرت

روایت طاها مغانی را در ویدئو-آرت برگرفته از عکس‌ها می‌توان مشاهده کرد. حرکات، چرخش چتر در دست مرد، انتخاب فضای یک اتوبوس، تأکید طاها در برخی از فریم‌های ویدئو بر زاویه‌ی دوربین که تأکید بر نگاه آدم‌هاست، تأکید بر میزان نور در صحنه که مربوط به آگاهی افراد از زنده‌گی و موقعیتی‌ست که در آن زیست می‌کنند، تأکید بر رنگ سیاه و سپید، تأکید بر تک‌رنگ شدن در فریم‌های متفاوت ویدئو، کند شدن حرکت‌ها و ریتم تکراری موزیک در برخی صحنه‌های ویدئو-آرت، عینک‌های دودی زنان تک‌رنگ‌پوش و مردانی که رنگ به رنگ‌اند. همه‌ی این موارد گویای دغدغه‌های تفکر زنده‌گی در طاها مغانی‌ست. در چندین فریم، آواز و موسیقی محلی را در قالب‌های عزا و عروسی می‌توان شنید که همراه با چرخش‌های تصویری متفاوتی‌ست. در آخرین فریم ویدئو طاها همانند شروع ویدئو می‌گوید: "از اول شروع می‌کنیم." و تکرار را دو باره گوش‌زد می‌کند.

● روایت عکس‌ها

روایت عکس‌ها فارغ از جنسیت مسافران قصه‌ی زنده‌گی بود، زنده‌گی که گاهی از آن آگاه‌ایم و گاهی غافل. برای طاها مغانی شاید جنسیت هم ویژه‌گی دیگر عکس‌ها باشد؛ زن و قصه‌ی میوه‌ی سیب، زن و قصه‌ی زمین. گه‌گاه جابه‌جا شدن مسافران مرد و زن، روایت حرکت است، از دیار آشنایی پا به سرزمین چندگانه‌گی‌ها نهادن با هم‌سفران گونه‌گون. وسیله‌ی سفر می‌تواند از جنس انتخاب‌های ما باشد، اما می‌دانیم در این حرکت کجا ایستاده‌ایم، چه از دست داده‌ایم و چه چیز کسب کرده‌ایم. گاه نمی‌دانیم مقصد کدام است، گاه نیز باز می‌گردیم و با دو چشم بی‌سو نگاهی به عقب می‌اندازیم، نگاهی به آن دسته‌بندی‌های سیاه و سپیدمان و برمی‌خیزیم حتا از روزن یک راه نیمه روشن، شاید بدین شکل بر مرکب سوار شویم و شاید مقصد سفر را مشخص کنیم. در این وادی انتزاعی، گرچه جنسیت مسافران مهم نیست، اما آگاه بودن از سفر دغدغه‌ی روایت است.

● روایت یک عکاس

طاها مغانی متولد سال ۵۴ در شهر تهران است. مدیریت صنعتی خوانده و بعد کافه‌داری را پیشه‌ی خود کرده است. از هشت سال پیش به فعالیت حرفه‌یی در زمینه‌ی عکاسی پرداخته است. چندین نمایش‌گاه عکس در کافه‌ی ۷۸ داشته و سپس به همکاری و برگزاری نمایش‌گاه با

گروهی از عکاسان همت گماشته است. البته این گروه پنج شش نفره قبلا نسبت به برگزاری نمایشگاه در چند شهر مثل آبادان و زاهدان اقدام کرده بودند، اما تغییر نام گروه به «۱+» در واقع زمینه‌ی تشکیل گروهی منسجم و علاقه‌مند را فراهم کرده است. این گروه طی برگزاری نمایشگاه در شهرهای مختلف، مقدمات نمایش آثار و عضویت یکی از هنرمندان عکاس هر شهر را در گروه خود فراهم کرده است. گروه «۱+» تا کنون در شهرهای ارومیه، همدان و سنندج نمایشگاه برگزار کرده و با پی‌روی از رسالت خود که انگیزه‌ی نامگذاری گروه‌شان تلقی می‌شود، در صدد است تا زمینه‌ی همکاری‌های بیش‌تری را در سایر شهرها فراهم کند.

برای گفت‌وگو با او از پله‌های ورودی گالری پایین می‌روم. روی دیوار عکسی‌ست که مسیر ورودی را به مسافران نشان می‌دهد، روی دیوار درون عکس نوشته: «ورودی مسافر».

● گفت‌وگو

▪ تفاوت‌های بین یک عکاس آماتور و حرفه‌یی چیست؟

ـ با تحصیلات آکادمیک در هر رشته‌یی موافق‌ام، اما الزامی در رفتن به دانشگاه نیست، فقط کافی‌ست یک استاد در کنار تو باشد و در همه حال تکنیک‌ها را به تو گوش‌زد کند. از نظر من همین‌ها تحصیلات عکاسی‌ست و در کنار یک استاد بودن بسیار مؤثر است، انگار به نوعی در یک دوره‌ی خصوصی شرکت کرده‌یی. من این شانس را داشتم، دوستان زیادی در کنار من بودند که عکاس حرفه‌یی بودند و من با این دوستان سفرهای زیادی رفتم و تجربه‌های منحصر به فردی کسب کردم. در واقع، من در محضر آن‌ها تکنیک‌های عکاسی را یاد گرفتم. در طی این هشت سال گذشته از راه‌نمایی‌های این دوستان استفاده کردم و یک سری مطالعاتی در عکاسی انجام دادم. به علت سفرهای بسیار زیاد به نقاط مختلف دنیا خیلی زیاد عکس دیدم و به طور جدی به مطالعه‌ی فرهنگ و هنر این کشورها پرداختم.

در مورد این نمایشگاه نیز باید بگویم من اول یک عکاس‌ام و بعد به روایت می‌پردازم و بالطبع اولین چیزی که باید در عکس‌ها لحاظ شود تکنیک است و بعد باید ببینم در این فریم روایت من چیست. حتا چیدمان موجود در عکاس‌های نمایشگاه نیز دارای معنی خاصی‌ست و باید عکس‌ها را به ترتیب دید.

▪ آیا تکنیک بر ایده رجحان دارد؟

ـ راست‌اش را بخواهید نمی‌توانم بگویم که این دو با هم برابر هستند. در واقع، ایده برای من مهم‌تر است، اما در واقع اگر واقعی‌تر نگاه کنیم، من کلی ایده دارم برای آن که فیلمی تهیه کنم، اما تکنیک‌های فیلم‌سازی را نمی‌دانم. مسلما در کارم هیچ پیش‌رفت خاصی نخواهم کرد. با این همه باز هم نمی‌توانم بگویم که این دو، یعنی ایده و تکنیک، با هم برابر هستند یا نه. به هر جهت، تأکید می‌کنم که برای خود من ایده بسیار اهمیت دارد. در واقع، در عکاسی شاید آدم بسیار توان‌مندی در تکنیک باشید، اما اگر ایده‌ی خاصی نداشته باشید، بیننده را جذب نمی‌کنید.

▪ آیا با ارائه‌ی جهان‌بینی عکاس در عکس‌هایش موافق‌اید؟

ـ فکر می‌کنم رسالت یک عکاس همین است و من کاملا موافق‌ام. در حال حاضر عکاسی دارای شاخه‌های مختلف است؛ عکاسان خبری، صنعتی، ورزشی و ... این‌ها همه عکاس‌اند و خوش‌بختانه ما در مملکت‌مان عکاسنا خبری درجه‌ی یک داریم که در سطح جهانی نیز دیده می‌شوند، اما به نظر من رسالت یک عکاس هنری تنها همین است که جهان‌بینی‌اش و آنچه را در ذهن‌اش هست، ارائه دهد.

● «فرهنگ و صورت» و گروه «۱+» در لومون فرانسه

عکس‌های مغانی برگزیده‌ی فستیوال لومون با عنوان «فرهنگ و صورت» بوده، که تا ۲۳ نوامبر (دوم آذر ماه ۱۳۸۶) در شهر لومون برپا بوده است. این نمایشگاه را شهرداری، دانشگاه و مرکز فرهنگی این شهر تدارک دیدند که در بر گیرنده‌ی یازده قطعه عکس او در اندازه‌های سی در چهل سانتی‌متر بود. محتوای عموم عکس‌های این هنرمند عکاس، عاشورایی‌اند، اما چهار فریم آن‌ها روایت فرهنگ نقاط مختلف ایران اعم از آبادان، دماوند، تهران و شوش دانیال است.

طاها مغانی در این باره می‌گوید: "در واقع، من دعوت شدم برای این که همراه با تنی چند از دوستان در شهر لومون فرانسه نمایشگاهی از

عکس‌هایمان را برپا کنیم و من از بین این دوستان انتخاب شدم. با توجه به نمایشگاه ایران‌شناسی که در این شهر برپا می‌شود، در قسمت عکس از عکس‌های من استفاده شد. عنوان نمایشگاه «فرهنگ و صورت» است. در این مکاتبات گروه «۱+» را مطرح کردم، این که گروه تمایل دارد کارهایش را در آن‌جا ارائه دهد. در واقع جذاب است که کارهای ما را در جای دیگری نمایش داده شود. اکنون در کنار کارهای من کارهای گروه نیز از فرهنگ ایران نمایش داده می‌شود."

منبع : دو هفته نامه فروغ

http://vista.ir/?view=article&id=292406

vista.ir
Online Classified Service

هزار سال تاریکی

● نگاهی به عکس های منتخب جایزه یونیسف

«وظیفه عکاسی این است که آدمی را برای آدمی و هر انسانی را برای خویشتن تفسیر کند و این پیچیده ترین کاری است که در جهان وجود دارد».(۱)

اما چطور می شود حال کودکانی را که در شرایط نامتعارف زندگی می کنند، برای دیگران تفسیر کرد؟ بچه هایی که سیل، زلزله، سونامی، جنگ و امثال آن خانه و خانواده شان را از آنها گرفته است یا آنهایی که فقط برای زنده ماندن و تامین نیازهای اولیه خود، ناچارند از سنین پایین هر کاری انجام دهند. نزدیک شدن به آنها و جلب کردن اعتمادشان کار ساده ای نیست و بدون آن هم نمی توان عکس هایی گرفت که واقعا موقعیت آنها را نشان دهد.

سازمان یونیسف برای جلب کردن توجه بیشتر مردم به کودکان نیازمند، مسابقه جایزه عکس سال یونیسف را از سال ۲۰۰۰ برگزار کرده است. با کمک های سخاوتمندانه Citibank و مجله ژئو GEO این سازمان توانست از عکاسان مجرب خبری و هنری سراسر دنیا دعوت کند.

این عکاسان هیات ژوری مسابقه را تشکیل دادند و از عکاسان جوان تر خواستند تا عکس هایشان را برای آنها ارسال کنند. عکس هایی در این مسابقه برگزیده می شوند که علاوه بر داشتن کیفیت بالای هنری و خبری با دیدی خلاقانه وضعیت کودکان را تصویر کنند. رئیس سازمان یونیسف آلمان اعتقاد دارد؛ «عکس های خوب، واقعیت را بهتر نشان می دهند. آنها مشخص می کنند که زیبایی چیست و چه چیزی اهمیت دارد».

هفتمین دوره این مسابقات با شرکت بیش از ۱۱۱ عکاس از ۲۸ کشور جهان برگزار شد و از مجموع این آثار سه عکس انتخاب شد و ۹ عکس دیگر نشان افتخار گرفت.

● نماد بقا

هشتم اکتبر ۲۰۰۵: زلزله ۶/۷ درجه در مقیاس ریشتر تقریبا تمام مظفر آباد، مرکز کشمیر پاکستان را ویران کرد. بیش از ۷۰ هزار نفر جان باختند و سه میلیون و ۳۰۰ هزار نفر خانه هایشان را از دست دادند و حتی تا به امروز ۳۰ هزار نفر هنوز در چادر زندگی می کنند.

سه هفته بعد از این زلزله، یان گراروپ که از ۱۶ سال پیش برای مستند کردن جهان به نقاط مختلف آن سفر کرده است، به پاکستان رفت. موفقیت های گراروپ ۳۸ ساله در زمینه عکاسی چشمگیر است؛ چهار بار دریافت جایزه اول world press photo، سه بار «عکاس سال» دانمارک شدن و دو بار بردن جایزه اول عکس سال یونیسف از آن جمله است.

«نماد بقا»، عکس اول مسابقه یونیسف امسال هم از همین فاجعه گرفته شده بود. در آن رمیلا دختر پنج ساله پاکستانی را در بخش کودکان بیمارستان صحرایی می بینیم که لبخندی روی لب هایش است.

یکی از پشتیبانان سازمان یونیسف در مورد این عکس گفت؛ «لبخند این دختر قدردانی از تمام کسانی است که به قربانیان حوادث طبیعی سال جاری کمک کرده اند. این به ما یادآوری می کند کودکان نیازمند را حتی زمانی که دیگر مورد توجه خاص رسانه ها نیستند، فراموش نکنیم».

اگر شرایط این کودک را تصور کنید در آن صورت، لبخند او حس عجیبی به وجود می آورد؛ ترکیبی از دلهره، ترحم، غم و شاید کمی امید به آینده.خود گراروپ می گوید؛ «لبخند او بین این همه غصه و ناامیدی تاثیر زیادی روی من گذاشت. این دختر بچه نشان داد که کودکان چقدر انعطاف پذیرند!»

● کودکان در دوده سیاه

هژیرا، هشت ساله، برای استراحت کوتاه بین کارش از کارگاه بیرون آمده و خواهر سه ساله اش مومتاز را در آغوش گرفته است. صورتش، لباس ها و حتی در و دیوار کارگاه، همه از دوده کربن سیاه شده و همه اینها در کنار هم، صحنه تکان دهنده ای را خلق کرده اند.

شهزاد نورانی، عکاس بنگلادشی الاصل مقیم آمریکا، یک مجموعه عکس کامل از کودکان کار در بنگلادش گرفته است. عکس او از هژیرا جایزه دوم مسابقه یونیسف را به خود اختصاص داد. او که خود از کودکان کار بوده، می گوید؛ «با کار کردن کودکان مخالف نیستم. این ممکن است زندگی آنها را عوض کند. خیلی از کودکان ناچارند برای به دست آوردن خرج زندگی کار کنند. اما خوب، بین بچه هایی که در کارخانه های موادغذایی یا رستوران ها کار می کنند، با کسانی که مجبور به گدایی یا کار در روسپی خانه هستند تفاوت زیادی وجود دارد».

هژیرا هر روز، تمام مدت، با یک چکش باتری های استفاده شده را می شکند تا از کربن و فلز آن استفاده شود. او با مادرش در این کارگاه کار می کند و علاوه بر این باید مواظب خواهران کوچک خود، مومتاز (سه ساله) و یاسمین (یک ساله) هم باشد.

اطراف شهر داکا پر از این کارگاه های بازیافت زباله است. جایی که هژیرا در آن کار می کند، روزانه هزار زن و کودک باتری های استفاده شده را می شکنند و فلز و کربن آن را جدا می کنند. آنها گرد سمی که از شکستن میلیون ها باتری در روز متصاعد می شود را استنشاق می کنند. در ازای این کار تمام وقت و طاقت فرسای روزانه فقط بین شش تا ۱۵ تاکا (واحد پول بنگلادش معادل ۱۰ تا ۲۵ سنت آمریکا) دستمزد می گیرند.

● کودکان بی خانمان روسیه

روما (چهار ساله)، سویتا (پنج ساله) و سرگی (۱۲ ساله) پاییز و زمستان را در کانال های فاضلاب بسر بردند. آنجا کثیف، مرطوب و پر از موش است. به غیر از روشنایی شمع های دست ساز، نور دیگری وجود ندارد. این کودکان روزها در مترو گدایی می کنند.

هانا پولاک، عکاس لهستانی، مدت هاست از کودکان بی خانمان مسکو عکس می گیرد. عکس او از این سه کودک جایزه سوم یونیسف را برد. والدین الکلی، فقر و خشونت های خانوادگی کودکان را مجبور به ترک خانه و پناه بردن به خیابان ها می کند و این معمولا پایان تمام رویاهای آنها برای داشتن زندگی بهتر است.

کودکان از تمام نقاط شوروی سابق به مسکو می آیند. بعضی از آنها خوش شانس اند و کار ساده ای پیدا می کنند، اما اکثرا با گدایی، دزدی و روسپیگری زندگی خود را اداره می کنند. شب ها در کانال های فاضلاب یا لوله های آب گرم می خوابند و بیشتر آنها در محل جمع آوری زباله ها زندگی می کنند. این کودکان «نامرئی» روسیه به موادمخدر، سیگار و الکل معتاد می شوند و اگر اعتیاد آنها را نکشد، افتادن به دام بچه دزدها،

سرمای طاقت فرسای روسیه یا گرسنگی آنها را خواهد کشت.

● کودکان امروز، رهبران فردا؟

هیات داوران یونیسف از ۹ نفر از عکاسانی که کودکان را در موقعیت متفاوتی نشان داده بودند، تقدیر کرد. یکی از این عکاسان مارکوس بلیسدال بود که بیش از پنج سال است که در زمینه مشکلات مردم در حاشیه کونگو کار می کند. او این عکس های خارق العاده از تراژدی مرگبارترین درگیری های جهان امروز را در کتاب «هزار سال تاریکی» چاپ کرد. این عکاس در مصاحبه ای در مورد کتابش برای جلب کردن توجه بیشتر به زندگی کودکان کونگو پرسید؛ «آیا واقعا کودکان امروز، رهبران آینده اند؟»

● سوءاستفاده از کودکان در کونگو

استر حتی نمی داند چند ساله است. باید بین ۹ تا ۱۱ سال داشته باشد. در یکی از عکس های «پر-آندراس پترسون» از او می بینیم که نشسته و سیگار می کشد و دوستانش دارند موهای او را مرتب می کنند. تمام بدن استر پوشیده از جای زخم است. او غیر از سیگار، ماریجوآنا هم می کشد. برایش ازدواج کردن و داشتن شغلی مناسب در آینده به آرزویی دست نیافتنی تبدیل شده است. آرزو می کند، می توانست خوب فرانسه صحبت کند و در تلویزیون مشغول به کار شود. پر - آندراس پترسون در سفر قبلی خود به کونگو او را دید و از آن زمان تصمیم گرفت از زندگی او عکس بگیرد.

● ۲۰ سال بعد از چرنوبل

صورت معصوم و دردمند ویکا چروینسکا در عکسی از «اودو بالیتی» به خوبی تصویر شده است. ۱۸ آوریل ۲۰۰۶ است یعنی تقریبا ۲۰ سال بعد از چرنوبل (۲۶ آوریل ۱۹۸۶). اما اثرات آن هنوز باقی است. ویکا که در آن زمان به دنیا هم نیامده بود در نتیجه این حادثه و انتقال ژن معلول از مادر سرطان گرفت. او در بیمارستان کودکان کیو مشغول مداواست. کودکان زیادی مثل ویکا در اوکراین از این بیماری رنج می برند. آنها ناچارند تاوان چیزی را پس دهند که اصلا در آن هیچ نقشی نداشته اند.

منبع : روزنامه کارگزاران

http://vista.ir/?view=article&id=248512

vista.ir
Online Classified Service

همزیستی آموخته های اکتسابی و کنشهای ذاتی در هنر

اصولا آموختن عکاسی به دو شکل کلی میسر است. در برخی از شاخه ها ، مانند عکاسی مستند، زمان آموزش تکنیک به نسبت کوتاه است و هنر آموز تقریبا از همان ابتدا شروع به فعالیت های میدانی می کند و می تواند تولید هنری داشته باشد و کار خود را با کسب تجربه به مرور اعتلا بخشد. این ویژگی در طی دوره آموزش قادر است در شاداب ماندن ذوق هنرجوی

عکاسی مؤثر باشد . ماحصل چنین رشته هایی در عکاسی بیشتر درونی و ذاتی است تا اصولی و اکتسابی . در عوض شاخه هایی در عکاسی وجود دارند که آموختن اصول و تکنیک آنها تنها در مدت زمان طولانی امکان پذیر است .

هنر آموزی که علاقمند است در شاخه عکاسی تبلیغاتی و صنعتی فعالیت کند باید سالها با صبر و شکیبایی فراگیری را ادامه دهد چرا که آموختن تکنیک های عکاسی در این حرفه پیش نیاز مهمی در تحقق تبلور عکاس این رشته است ، لذا هنرجو در سالهای اولیه فعالیت خود علی رقم نداشتن تولید هنری قابل ملاحظه ، باید تلاش کند تا ذوق و علاقه را در خود زنده نگه دارد و اجازه ندهد خواهش درونی اش در طول زمان دچار فرسایش شود . اگر هنر آموز ، این دوره را به سلامت سپری کند آنوقت زمانی می رسد که در اثر تمرین و ممارست ناگهان متوجه می شود که تکنیک های عکاسی ملکه ذهن او شده اند و دیگر نیازی به تمرکز شدید بر روی آنها ندارد و می تواند بدون آن که فکر خود را تحت فشار قرار دهد، در مواقع لزوم از اطلاعات خود به درستی استفاده نماید و البته جای تعجب نیست ، زیرا اگر قرار باشد ذهن یک عکاس در تمام طول عمر حرفه ای و هنری او تماما بر روی دانش فنی متمرکز باشد دیگر مجالی برای بروز خلاقیت وی باقی نخواهد ماند.

اما داستان به اینجا هم ختم نمی شود ، من فکر می کنم عکاسانی که بر مبنای آموختن اصول ، عکاسی را فرا گرفته اند اگر بخواهند از توانایی های درونی خود بهره بیشتری بگیرند باید هر از چند گاهی به عنوان تمرین هم که شده ، تمام چیزی را که آموخته اند فراموش کنند و خود را از قید و بند های اصول اکتسابی رها سازند تا به اعماق شعور و آگاهی خود دسترسی پیدا کنند. در مقابل عکاسانی که بر اساس ذوق و استعداد درونی و قدرت خلاقه عکاسی را فرا گرفته اند لازم است رعایت اصول تکنیک عکاسی را برای خود امری الزامی مفروض کنند و خود را در چهار چوب دانش فنی عکاسی قرار دهند تا آثار هنری آنها از ضعف تکنیکی رنج نبرد .

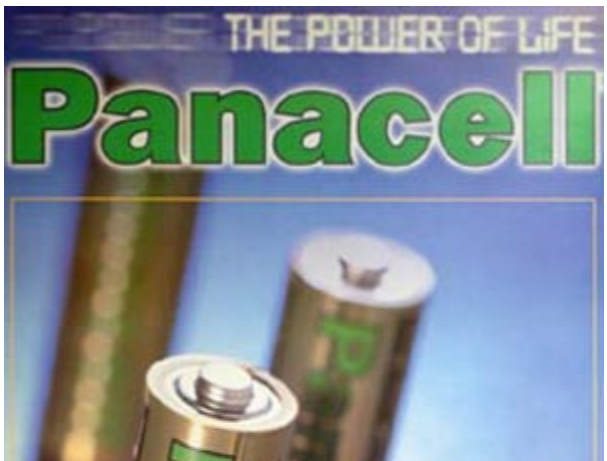
http://kiani.akkasee.com/plist/۲

منبع : مطالب ارسال شده

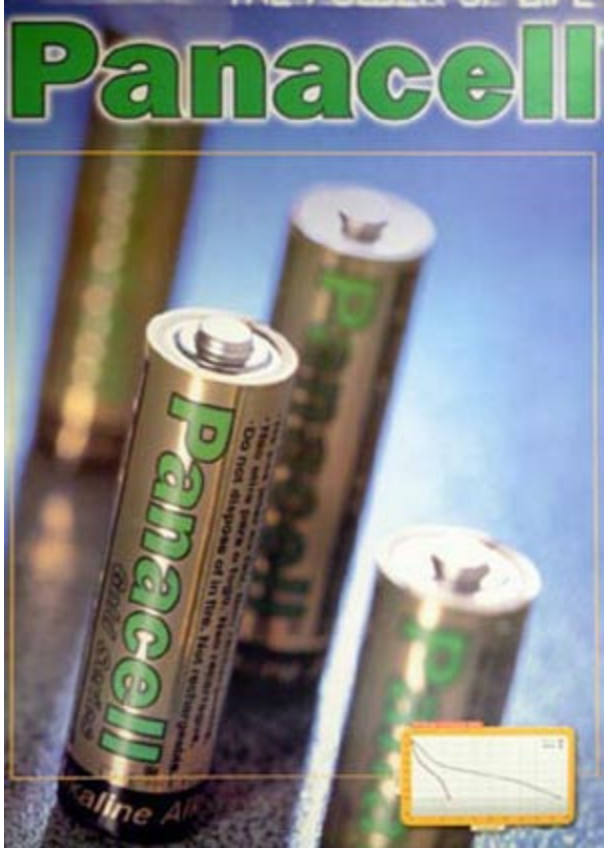
http://vista.ir/?view=article&id=119545

vista.ir
Online Classified Service

همکاری عکاس و طراح



هر پروژه تبلیغاتی در غالب موارد، یک عملیات گروهی به حساب می آید و ناگزیر به عکسهای فراوانی بر می خوریم که حاصل تفکر مشترک عکاس و طراح می باشند و طبیعی است که در چهارچوب این همکاری رسیدن به یک تفاهم و سلیقه مشترک از ظرایف و پیچیدگی های خاص خود برخوردار



است.نکته مهم و کلی این است که برای انجام عکاسی به صورت گروهی لازم است در حین انجام کار فضایی ایجاد شود که در آن محیط هر یک از طرفین قادر شوند تخصص خود را چه از لحاظ فکری و حسی و چه از لحاظ فنی به نحو احسن در اختیار کار قرار دهند که البته میزان دستیابی به این فضای مطلوب به میزان شناخت و نحوه عملکرد هر دو نفر بستگی پیدا می کند. برای تهیه یک اثر مشترک باید هم عکاس و هم طراح ، گوش شنوا داشته باشند و در این بین نفری که از دانش و تجربه بالاتری برخوردار است باید تا حد امکان صبر و متانت را نیز پیشه کند تا از منتهای توانایی فکری و عملی طرف مقابل بهره برداری شود و همچنین با ظرافت کار را به سمت و سوی صحیح هدایت نماید . عکسهای موفق حاصل تلاش عکاسان و طراحانی است که میدانند در طول انجام کار برای رسیدن به یک هدف مشترک، چه زمانی باید وارد عمل شوند ودر چه زمان به نفع دیگری از میزان قاطعیت خود بکاهند.

http://kiani.akkasee.com/plist/۹

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=118379

vista.ir
Online Classified Service

هنر انتزاعی

این اصطلاح در معنای وسیعش می تواند به هر نوع هنری اطلاق شود که اشیاء و رخدادهای قابل شناخت را باز نمایی نمی کنند، ولی عموما به آن گونه از آفرینش های هنر مدرن اطلاق می گردد که از هر گونه تقلید از طبیعت یا شبیه سازی آن، به مفهوم مرسوم آن در هنر اروپایی، روی می گرداند. دو گرایش گسترده و متمایز در آفرینش هنرهای انتزاعی در خور

توجه است: تقلیل و تبدیل نمودهای طبیعی به فرم های بسیار ساده شده و ساخت اشیاء هنری از فرم های غیر باز نما و اغلب هندسی. در این شیوه هنری جوهر و عصاره ی موضوع به صورتی خلاصه و ساده شده ارائه می شود و تأکید آن بر ترکیب بندی است.

انتزاع به معنی چیزی جدا شده از طبیعت و جدا کردن است. که این تعریف کاملا با عکاسی که الزاما واقع گرا و شکل نماست در تضاد است. اما دو رویکرد به انتزاع در عکاسی شناخته شده است: ۱) اغراق در یک ویژگی منفرد مانند شکل یا بافت موضوع. ۲) نماهای نزدیک از موضوع، کج نمایی و نورپردازی تا جایی که موضوع تغییر شکل داده و قابل تشخیص نباشد.

نخستین فردی که آگاهانه به خلق عکسهای انتزاعی پرداخت، آلوین لنگدون کابرن بود، که در مجموعه اش به سال ۱۹۱۲ (نیویورک از فراز چکاد ها)، با زوایایی افتان و رو به پایین از شهر عکاسی کرد.

منابع: مجله عکاسی

منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=14480

vista.ir
Online Classified Service

هنر شارپ کردن

● ابتدا مروری داریم بر نکات مهم و عملی فرآیند شارپ کردن.

۱) تصاویر دیجیتال نیاز به شارپ کردن دارند. این واقعیت را باید بپذیرید که تمام وسائلی که تصویر دیجیتال تولید می‌کنند، ذاتا شارپنس آنها را کم می‌کنند. تبدیل طیف طبیعی و یکنواخت رنگها و تونها به پیکسلها، همواره باعث کاهش شارپنس می‌گردد. در دوربینهای دیجیتال گاه بعلت اعمال فیلتر

anti-aliasing این مشکل شدیدتر بروز می‌کند.

۲) در بسیاری از دوربینهای دیجیتال امکان شارپ کردن تصویر وجود دارد. اما همینجا تکلیفمان را روشن کنیم: هیچگاه تصاویرتان را در دوربین دیجیتال شارپ نکنید. چرا؟ به همان دلیل که نباید با دوربین دیجیتال، تصاویرتان را به صورت سیاه و سفید تبدیل کنید. از دست دادن اطلاعات تصویر در این مرحله گناهیست نابخشودنی.

۳) شارپنس تصویر با رزولوشن تصویر تفاوت دارد. رزولوشن تعیین می‌کند که در تصویر چه مقدار جزئیات وجود دارد اما شارپنس تعیین می‌کند که این جزئیات چقدر واضح هستند و قابل دید می‌باشند. رزولوشن واقعی یك تصویر را نمی‌توان زیاد کرد. اما شارپنس را می‌توان افزایش داد.

۴) زیاده‌روی در انجام شارپنس می‌تواند باعث اختلالاتی مانند ظهور هاله‌ها، افزایش نویز و ایجاد aliasing در تصویر شود.

۵) مهم است که بخاطر داشته باشیم بعلت تفاوت تصاویر از لحاظ موضوع و کاربرد، نوع انجام فرآیند شارپ کردن نیز بایستی متفاوت باشد. نوع شارپ کردنی که برای یك تصویر پرتره بکار می‌رود باید با شارپ نمودن تصویری از یك جنگل پردرخت و یا تصویر یك بنای معماری متفاوت باشد. گاهی حتی شارپ کردن مناطق مختلف یك تصویر نیز متفاوت است: شارپ کردن موها با شارپ کردن صورت در یك تصویر پرتره یکسان نیست.

۶) هیچگاه امیدوار نباشید که بی‌دقتیهای مرحله عکاسی را با شارپ کردن جبران کنید. فوکوس اشتباه یا لرزش دست هنگام عکاسی، جزو مسائلی هستند که با شارپ کردن قابل اصلاح نیستند (یا بهتر بگویم، تصحیح اینها براحتی و به طور کامل امکان پذیر نیست).

۷) نوع شارپ نمودن عکس بستگی به مشخصات خاص عکس مانند رزولوشن و میزان نویز نیز دارد. عدم توجه به این مساله می‌تواند باعث افزایش نویز تصویر و یا کاهش جزئیات تصویر گردد.

۸) به طور معمول در مرحله چاپ تصویر نیز کاهش شارپنس بوجود می‌آید. اگر می‌خواهید تصاویرتان را چاپ کنید، باید فرآیند شارپنس خاص برای چاپ را بکار ببرید که آنهم بسته به نوع چاپ (چاپ با پرینترهای خانگی و یا دستگاههای چاپ) متفاوت است.

۹) شارپ کردن، مرحله آخر ویرایشهای تصویر است. هیچگاه آنرا در ابتدا و قبل از سایر ویرایشها مانند تصحیح level و curveانجام ندهید.

همانگونه که عیان است، این فرآیند کاری است دقیق. استفاده نادرست آن نه تنها فایده‌ای ندارد که مضر هم هست. بالعکس، در صورت استفاده صحیح و دقیق از این فرآیند، تصاویرتان دچار بهبود معجزه‌آسایی خواهند شد که شاید باورش برایتان مشکل باشد.

- فرآیند شارپ کردن را به ۳ مرحله تقسیم می‌کنیم و در هر مرحله ظرائف خاصش را بیان خواهیم کرد.

۱) مرحله اول: Capture sharpening

در این مرحله شارپنسی را که طی عکاسی از دست رفته به تصویر باز می‌گردانیم.

۲) مرحله دوم: Creative sharpening

یا شارپ نمودن خلاقانه، که در آن بسته به نوع تصویر و موضوع آن، شارپنس خاص هر تصویر را اعمال خواهیم کرد.

۳) مرحله سوم:Output sharpening

پس از انجام دو مرحله قبل و پس از تنظیم سایز تصویر برای خروجی خاص، شارپنس خاصی برای چاپ یا نمایش آن در صفحات وب اعمال می‌کنیم.

▪ Capture sharpening

(شامل ابزارهای Smart sharpen ، Unsharp masking و Adobe Camera RAW)

ـ Unsharp mask

توضیحات کامل این ابزار قبلا در سایت منتشر شده است. در اینجا فقط به نکات عملی آن می‌پردازیم.

مقادیر ۳ متغیر این ابزار برای تصاویر مختلف و مقاصد مختلف، متفاوت است. به طور کلی مقادیر Radius ، Amount و Threshold (که از این پس برای سهولت آنها را A، R و T مینامیم)، A=۸۵/R=۱/T=۴ مناسب است. اما برای تصاویری که حاوی اجسام نرم و صاف مانند گل، بچه‌ها و حیوانات کوچك خانگی هستند، A=۱۵۰/R=۱/T=۱۰ نتیجه بهتری دارد. در مورد پرتره، A=۷۵/R=۲/T=۳مناسب است و در مواردی مانند تصویر منظره و داخل ساختمان که بخواهیم میزان شارپنس متوسط باشد، A=۲۲۵/R=۰.۵/T=۰ مفید خواهد بود. گاهی نیاز به حداکثر شارپنس داریم، مثلا در مورد تصاویر خارج از فوکوس و یا مواردی که بخواهیم لبه های اجسام را به وضوح در عکس نشان دهیم. مثل عکاسیهای صنعتی و یا عکاسی از اجسام(مثل سکه و ...). دراینگونه موارد A=۶۵/R=۴/T=۳ کاربرد دارد.

▪ Lab Color Sharpening

یکی از مشکلات فرآیند شارپ کردن، ایجاد هاله‌های رنگی است. برای احتراز از این مشکل يك راه ساده وجود دارد. بجای شارپ کردن کل اطلاعات تصویر (شامل رنگها)، فقط اطلاعات روشنایی تصویر را شارپ می‌کنیم. برای این منظور تصویر را به حالت Lab color می‌بریم(Image > Mode > lab Color) و بعد در پالت channel ، کانال Lightness راانتخاب کرده و فقط به این کانال، ابزار Unsharp mask را اعمال می‌کنیم. در نهایت مجددا تصویر را به حالت RGB می‌بریم.

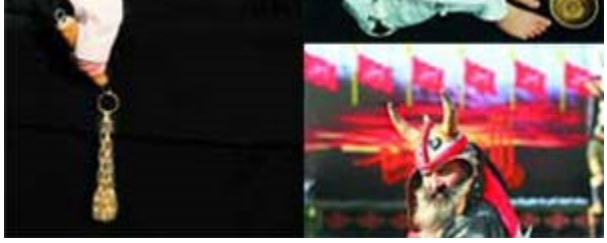
منبع : سایت عکاسی

http://vista.ir/?view=article&id=247339

vista.ir
Online Classified Service

هنر عاشورایی در قاب عکس

این روزها همه جا عطر محرم پیچیده است و هنرمندان نیز برای آنکه از قافله ارادتمندان حسینی عقب نمانند، تمام تلاش خویش را می‌کنند تا به سهم خویش در جهت اعتلای فرهنگ حسینی قدم بردارند؛ موضوعی که با توجه به کارکرد هنر و میزان تاثیرگذاری آن شاید وظیفه ایشان را سخت‌تر بنماید. عکاسی به واسطه آنکه یکی از سریع‌ترین رسانه‌ها در انتقال پیام به شمار می‌رود و از سویی دیگر یکی از فراگیرترین این رسانه‌هاست شاید نقش اساسی‌تر و سهم بیشتری در این حوزه هنر عاشورایی داشته باشد



و عکاس عاشورایی وظیفه‌ای بس بیشتر.

عکس عاشورایی چیست؟ شاید مهم‌ترین پرسش در حوزه هنر عکاسی عاشورا همین مورد به شمار رود. از اولین تصاویر و صحنه‌هایی از مراسم عزاداری ایرانیان از مراسم عاشورایی که در دوران قاجار با دوربین‌هایی ابتدایی در تکیه دولت تهران به ثبت رسید، تا امروز هر ساله هزاران هزار صفحه جدید بر تصاویر عاشورایی عکاسان ایرانی و حتی غیرایرانی از این اجتماع بزرگ عاشقی و دلدادگی به ثبت تاریخ رسیده است .

عاشورا در طول تاریخ همواره محملی برای اندیشه‌ورزی در باره ماهیت آزادگی و حق‌طلبگی در میان مردم و هنرمندان هر دوره بوده است و از سویی دیگر، بحث عاطفی آن در میان مردم محل بروز بی‌شمار احساسات و عواطف پاک و بی‌آلایش بوده که در این میان دارای ظرفیت و پتانسیل بسیار بالایی برای عکاسی نیز به شمار می‌رود.

موضوعی که به واسطه این عوامل عکاسی از آن را بسیار سخت جلوه می‌دهد، از سویی عکاس خود دچار درگیری با این احساسات می‌شود و از سویی دیگر او موظف است که عمق این رویداد را از دریچه دوربین خود به دنیا بنماید.

فرصت کوتاهی که هر ساله برای عکاسان در به تصویر کشیدن تصاویر عاشورایی وجود دارد، یکی دیگر از مواردی است که عکاسی از عاشورا را با توجه به ویژگی‌های خاص خود متفاوت جلوه می‌دهد . باید قبول کرد خلق اثری در حوزه هنر عاشورایی پیش از آن‌که نیازمند ابزار برای خلق آن اثر باشد، نیازمند درک صحیح و بالای هنرمند از مفهوم عاشورا و این واقعه مهم تاریخ تشیع دارد. موضوعی که در تمامی آثار ماندگار هنر عاشورایی در رشته‌های مختلف به چشم می‌خورد و با توجه با عناصر شکل‌دهنده در هنر عکاسی شاید در این حوزه سخت‌تر بنماید. این اهمیت بالای موضوع را در بیان هنرمندانه آن از سویی سخت‌تر می‌نماید و از سویی دیگر برای هنرمندی که خود را عاشق این مرام و مسلک و دلداده آن می‌داند، کاری شیرین و دلنشین است.

خلق عکس‌های عاشورایی با نگاهی معناگرایانه دغدغه بی‌شمار عکاس ایرانی است که با توجه به برگزاری نمایشگاه‌های متعددی که سالانه در کشورمان با عنوان نمایشگاه عکس‌های عاشورایی برگزار می‌شود، این امر را سرعت می‌بخشد. اما آن‌که چه تعداد از این تصاویر در محدوده عکس‌های عاشورایی قرار می‌گیرد و اصولا تعریف عکس عاشورایی چیست، بحثی دیگر است که نگاه تیزبینانه را می‌طلبد.

- عکس عاشورایی چیست؟

سادگی استفاده از دوربین عکاسی که در سال‌های اخیر به واسطه ورود به دنیای دیجیتال همه‌گیر شده و بسیاری به واسطه سهولت استفاده از این ابزار خود را عکاس می‌دانند وجود نگاه عکاسانه اولین عاملی است که باید به همراه خلق یک عکس هنری باشد و در حوزه هنر به خلق می‌پردازند، اما آن‌که این خلق کردن‌های هنری به چه میزان با آنچه که باید باشد همخوان و همراه است، موضوعی دیگر است که باید به آن به دیده تامل نگریست.

این یک واقعیت است که بسیاری از آثاری که در نمایشگاه‌های عکس عاشورا به دیوار آویخته می‌شوند، کمترین تاثیر را در انتقال مفاهیم اصلی قیام عاشورا دارند و صرفا برای آن‌که دیواری خالی نماند و نمایشگاهی ترازنامه پایان کاری خود را پر رنگ‌تر بنماید، به آن نمایشگاه راه می یابند.

اما این را که کدام یک از این آثار در حوزه عکس‌های عاشورایی قرار می‌گیرند، باید از متولیان برگزاری و یا داوران این نمایشگاه‌ها سراغ گرفت. نمایشگاه‌هایی که در بسیاری موارد متولی غیرهنری در پس برگزاری آن قرار گرفته است و مانند بسیاری از نمایشگاه‌های دیگر هنری! که به مناسبت‌های مختلف، نهادهای دولتی غیرمرتبط با فرهنگ و هنر آن را برگزار می‌کنند، کمتر بار کارشناسی را به دوش می‌کشند. در تعریف عکس عاشورایی شاید باید به این نکته بسنده کرد که عکس عاشورایی تنها ثبت یک رویداد نیست، بلکه آمیزش حس و حال دلدادگی با ابزارهای امروزی برای بیان زیباترین و در عین حال ماناترین اتفاق بشری است.

- نمایش باورهای قومی و آیینی ایرانیان

این یک واقعیت است که تنوع قومی و فرهنگی در کشورمان ایران را به عنوان کشوری متفاوت در جهان جلوه داده است و این امر با توجه به این‌که گوشه گوشه ایران هر یک دارای ویژگی‌های خاص در رفتارهای آیینی مختص به خویش هستند، عکاسی می‌تواند مهم‌ترین امر در نمایش باورهای

قومی و آیینی ایرانیان به شمار آید.

اما کارکرد عکس‌هایی که از آیین‌های عاشورایی در نقاط مختلف ایران گرفته می‌شود چیست؟ شاید در ساده‌ترین نگاه بگوییم این آثار می‌توانند به عنوان اسناد و مدارک مردم‌شناسی ایرانیان در اقامه عزا در ایام سوگواری عاشورا مورد استفاده قرار بگیرند. عکاسی‌های به نمایش در آمده در نمایشگاه‌های بزرگ عکاسان عاشورایی بخوبی نشان‌دهنده این است که چند شور و حال مردمی در شهرهای بزرگ ایران در واقع تبدیل به نوعی اقامه عزا به طور رسمی شده است، اما عکس‌های عاشورایی شهرها و روستاهای کوچک ایران بخوبی نشانگر آیین‌ها و فرهنگ‌های قومی ایشان است که هرکدام با مفهومی واحد و البته به شیوه‌ای خاص و البته منحصرا برای آن نقطه به عزاداری پرداخته‌اند.

عکسهای عاشورایی شهرها و روستاهای کوچک ایرانننشانگر آیین‌ها و فرهنگ‌های قومی‌است که هریک با مفهومی واحد به عزاداری پرداخته‌اندر این خصوص به عنوان مثال نخل گردانی در بجستان در شمال شرق ایران گرچه از نظر ظاهری با مراسم آیینی شاخسی واخسی در شمال غرب کشور و در شهرهای ترک نشین ایران متفاوت است؛ اما همه ایشان با باور قلبی یکسان به اقامه عزا می پردازند و این شاید وجه اشتراک همه عکس‌های عاشورایی باشد که از عزاداری‌های مردم ایران در تمام ایران به ثبت رسیده است. این موضوع را می‌توان در اجرای مراسم تعزیه نیز در سراسر کشور سراغ گرفت که تعزیه گرچه یک معنای واحد در اتفاقی واحد به تصویر می‌کشد؛ اما در جای جای ایران با لهجه‌های مختلف و حتی زبان‌های مختلف به اجرا درمی‌آید.

تاثیر فرهنگ عاشورایی در رفتارهای فردی و اجتماعی خانواده ایرانی چیزی نیست که بخواهیم آن را در قاب یک عکس عاشورایی به طور کامل بازجوییم، ولی عکاس عاشورایی سعی دارد در این میان با حداقل فضایی که او در اختیار دارد بیشترین دریافت خویش را در این میان داشته باشد.

- نگاه مدرن به عکاسی عاشورایی

اگر تعریف هنر عاشورایی را واسطه‌ای برای انتقال مفاهیم عاشورایی در قالب عکس یا هر هنر دیگر بدانیم، شاید یکی از مهم‌ترین مواردی که هنرمند عاشورایی آن را به عنوان امری مهم در بیان هنر خویش به شمار می‌آورد به روزرسانی هنر برای انتقال بهتر مفاهیم یکی از مهمترین دغدغه‌های وی به شمار می‌رود.

در این میان، شاید مهم‌ترین دغدغه عکاسان عاشورایی در این امر خلاصه شود که بخواهند نگاهی مدرن را در عکاسی از برپایی عزاداری در گوشه گوشه کشورمان داشته باشند. امری که گرچه برخی موارد با فرمگرایی بعضی از آثار عکاسان برجسته این حوزه هنر عاشورایی را به سمت و سویی فرمالیستی پیش برده است، اما باید قبول داشت نگاه مدرن عکاسانه دغدغه امروز بسیاری از عکاسان این حوزه است و در بیشتر آثار به ثبت رسیده در این حوزه که در چند سال اخیر در نمایشگاه‌های متعدد به نمایش درآمده‌اند، بخوبی می‌توان این مهم را سراغ گرفت.

از آنجا که عکس‌های عاشورایی تاریخ مصرف ندارند بیشتر آثار تولید شده در این باره، سال‌ها می‌تواند به عنوان منبعی کامل در خصوص آیین‌های عاشورایی مورد استفاده قرار گیرد. اما بسیاری از هنرمندان این حوزه معتقدند باید نگاهی مدرن به هنر عاشورایی داشت تا به مانایی این هنر کمک کند. استفاده از ابزارهای مدرن در ارائه هنر یکی از راهکارهای این امر است که می‌توان مفاهیم عاشورایی را به نسل نو معرفی کند.

موضوعی که بی‌تردید می‌تواند زمینه‌های همگرایی بیشتر در تمرکز بر یافته‌های ذهنی هنرمندان عاشورایی در عصر حاضر داشته باشد و در این میان به خلق آثاری بدیع در حوزه هنر عاشورایی بدل شود.

این موضوع تا جایی پیش رفته است که یکی از عکاسان عاشورایی در جایی بصراحت گفته است، این روزها اثری از ماندگاری و تاثیرگذاری برخوردار می‌شود که از نفوذ فرهنگی جامعه برخوردار باشد و آثاری با موضوع ایثار، شهادت و فرهنگ عاشورا به دلیل غنای معنایی و دلبستگی مردم به این مفاهیم نسبت به دیگر موضوعات ابعاد گسترده‌تر و تاثیرگذارتر دارند.

- عکاس عاشورایی و عکس عاشورا

شاید به دلیل نوع مفهوم و محتوی کار عکاسی عاشورا، نتوان عنوان خاصی را برای عکاسی عاشورایی در نظر گرفت. از سویی سابقه آثار عکاسی شده در حوزه عکس عاشورایی نشان می دهد که عکاسان این حوزه بیشتر به دنبال خلق عکس هنری در زمینه عکس‌های عاشورایی

هستند و نباید از واقعیت گذشت که گرچه در این زمینه در چند سال گذشته آثار متعددی نیز خلق شده است؛ اما هنوز اثری ماندگار در این حوزه به چشم نمی‌خورد که بتوان آن را به طور کامل نمونه‌ای از عکس عاشورایی مثال زد.

چندی پیش یکی از عکاسان برجسته که آثار بسیاری در حوزه عکس عاشورا دارد به روشنی گفته بود که از این‌که عکاسی عاشورا را تنها به ثبت یک واقعه محدود کند، ناراضی است و او می کوشد به گونه‌ای عکاسی کند تا بار هنری عکس‌ها بیش از بار اجتماعی و سنتی آن مورد توجه قرار گیرد.

هرچند این نیز یک واقعیت است که با توجه به عمق موضوع شاید نتوان هیچ وقت عکسی کامل با توجه به مفاهیم دخیل در هنر عاشورایی خلق شود؛ اما تلاش‌های صورت گرفته در این حوزه خود گویای همت هنرمندان کشورمان در خلق آثاری با این موضوع است. فرم و محتوای آثار عاشورایی در حوزه عکس کاملا ارتباط دوسویه با هم دارند و عکاسی از این مفهوم نیازمند بررسی کارشناسانه و مطالعات قوی دارد. هر چند همان‌طور که در چند سطر بالا نیز گفته شد، یکی از مواردی که باعث شده است هنر عاشورایی و به طور خاص عکاسی عاشورا در چند سال اخیر مورد توجه قرار گیرد، تعدد برگزاری نمایشگاه‌هایی از این دست است؛ اما باید نگاهی کارشناسانه به مفهوم عکس عاشورا در دنیای امروز داشت.

این امر از آن رو می تواند مورد توجه قرار گیرد که در چند سال اخیر و با توجه به هجمه بالای تبلیغات رسانه‌ای غرب علیه جهان اسلام و مخصوصا جهان تشیع تصاویر نه‌چندان مورد قبولی از عاشورا در ذهن مخاطب جهانی نشسته است و این شاید نتیجه کم‌کاری در ارائه مفاهیم عاشورایی از سوی هنرمندان داخلی به شمار رود.

هر ساله بسیاری از عکاسان غربی در ایام محرم تصاویری را روی خروجی خبرگزاری‌های خویش از برگزاری مراسم عاشورایی می‌گذارند که اگر نام آنها را جز سیاه نمایی چیز دیگری بگذاریم، به بیراهه رفته‌ایم.

و این هجمه تبلیغاتی وظیفه هنرمند عاشورایی و در اینجا عکاس عاشورایی را در بیان صحیح این مفاهیم سخت‌تر می‌نماید. موضوعی که باید در برگزاری نمایشگاه‌های عکاس عاشورا به آن به دیده تامل و البته حساسیت نگریست.

منبع : روزنامه جامجم

http://vista.ir/?view=article&id=358671

vista.ir
Online Classified Service

هنر عکاسی، تکمیل هنر نقاشی

تأثیر پیدایش عکاسی بر روند ادامه ی نقاشی را نمی توان کتمان کرد. می توان ادعا کرد که عکاسی در زمینه هایی به صورت غیر مستقیم از نقاشی حمایت کرد و به نقاشان این اجازه را داد که تصویری از طرحهای خود را داشته باشند تا سر فرصت

در آتلیه یا محل کار خود با ذهنی بازتر و آرامش بیشتری به خلق اثر خود بپردازند.

همچنین بطور مستقیم زمینه هایی در نقاشی ، مانند پرتره را تصاحب کرد و دامنه کار آن را گسترش داد. بطور مثال در حالی که فقط عده ی محدودی توانایی صرف زمان و هزینه ی مدل نقاشی شدن را داشتند ،عکاسان استودیویی می توانستند مشابه همین خدمات را خیلی ارزانتر در دسترس همگان قرار دهند.

از اواسط قرن نوزدهم عکاسی استودیویی در طبقات مرفه و همچنین عکاسی توریستی و خیابانی رواج پیدا کرد . اما نقاشی پرتره هنوز توسط قشر مرفه و اشراف زاده با وجود هزینه ی زیاد آن مورد استقبال قرار می گرفت. اما هنر عکاسی اجازه می داد که تعداد بیشتری از مردم بتوانند تصویری از خود شان داشته باشند.

از آن گذشته عکاسی قابلیت بازنگری در طبیعت را برای هنرمندان فراهم کرد. عکاسی بیشتر از نقاشی در شبیه سازی موفق به نظر می رسید و همچنین قابلیت شکار لحظه ها را فراهم می کرد که نقاشی از انجام آن عاجز بود.

عده ای بیان می کر دند : عکاسی امکان تجربه ی شیوه ای از نقاشی را که بتواند حس لحظه ای و پاساژ نور را به تصرف در آورد به نقاشان امپر سیونیست داد.

این که عکاسی بار به تصویر کشیدن صرف را از شانه های نقاشی برداشت و به آن اجازه داد که کارکردی فراتر داشته باشد یک حقیقت محض است.

در ابتدا رابطه ی در حال پیشرفت این دو رسانه بیشتر به یک رابطه ی همزیستی شباهت داشت. ولی کارکرد دیگری که عکاسی توسط آن به گسترش هنر کمک کرد ، توانایی آن در دوباره به تصویر کشیدن فرم های مختلف هنر بود.

دیگر نیازی برای سفر کردن به فلورانس یا مصر برای تماشای نقاشی ها یا آثار باستانی و معماری کلاسیک آنها نبود. مردم می توانستند با شرکت در یک کنفرانس همراه با اسلاید شرکت کنند یا از نمایشگاهی بازدید کنند تا آثار دوباره خلق شده – به تصویر کشیده شده - توسط عکاسی را تماشا کنند.

امروزه قابلیتهای رایانه ای به ما این امکان را می دهد که به دور یک اثر نقاشی یا مجسمه سازی شبیه سازی شده بچرخیم و آن را از تمام زوایای ممکن مشاهده کنیم .

به همین دلیل امروزه یک عکس سیاه و سفید دو بعدی - به عنوان وسیله ای برای نشان دادن یک اثر هنری – شاید بسیار ناتوان و محدود به نظر برسد اما در آن زمان امکان مشاهده ی آثار هنری مختلف را فراهم می کرد که این امر بسیار حائز اهمیت بود. عکس ها نه تنها آثار هنری را بازسازی یا شبیه سازی می کردند بلکه خود نیز با به وجود آوردن تصاویری بر اساس قواعد به ثبت رسیده ی هنر های زیبا تجلی گاه هنر بودند.

مطالعه ی مقایسه گر پیتر گالاسی (Peter Galassi)درسال ۱۹۸۱ که در نیویورک بین عکس ها و نقاشی هایی که در یک سبک قرارمی گرفتند انجام شد توجه ما را به همبستگی در اصول زیبایی شناسی در هر دو هنر ، از جمله تشابهاتی از لحاظ ترکیب بندی جلب می کند.

در اواخر قرن ۱۹ میلادی عده ای از عکاسان انجمن عکاسان بریتانیای کبیر که در دهه های ۷۰و۸۰ قرن ۱۹ بیشتر بر علم وتکنو لوزی عکاسی تاکید داشتند از این انجمن جدا شده و گروه مستقلی را تشکیل دادند.

این عده که توسط هِنری پیچ رابینسون (Henry Peach Robinson) رهبری می شدند گروهی به نام حلقه ی پیوسته یبرادری (Linked Ring Brotherhood) را تشکیل دادند.رابینسون چنین بیان کرد: باید به مخالفان سرسخت عکاسی به عنوان هنر زیبا تاکید شود ، تصاویری که توسط عکاسان مختلف از یک ابژه گرفته می شود با هم متفاوتند. این تفاوت به آن دلیل نیست که این افراد از لنز یا مواد شیمیا یی مختلفی استفاده می کنند بلکه به دلیل آن است که در ذهن هر کدام از این افراد ، تفکری متفاوت با دیگری وجود دارد که همین تفکر بر روی عکسی که ثبت می

کنند منعکس می شود.

بعد ها نیز عده ای که پیکتوریالیست یا تصویر گرا لقب گرفتند تصاویری را ارائه کردند که اغلب آنها دارای فوکوسی کاملا واضح یا شارپ نبودند و بیشتر این عکسها با مضامین مجازی همراه بود که اغلب به اسطوره ها و افسانه های سنتی اشاره داشتند.

عضویت درگروه حلقه ی پیوسته برادری بعدها به صورت بین المللی درآمد. بدین ترتیب که عکاسان عضو سایرگروه های جدایی طلب در اروپا و آمریکا نیز به عضویت در این تشکیلات دعوت می شدند.

در فرانسه اولین نمایشگاه گروه کلوپ عکس پاریس که تازه تشکیل شده بود در سال ۱۸۹۴ برگزار شد. در آلمان (هامبورگ) عکاسی هنر شناخته شد.

شعبه ی عکاسی نیویورک که توسط آلفرد استیگلیتز (Alfred Stieglitz) (یکی از اعضاء گروه حلقه پیوسته) پایه گذاری شد تا سال ۱۹۰۲ به ثبت نرسید.اهداف این شعبه بر قابلیت های احساسی رسانه عکاسی تاکید داشت که بیشتر از خصوصیات جنبش های هنری اروپایی به شمار می آمد، اما حق عضویت مخصوص آمریکا بود.

استیگلیتز که قبلا تعدادی نمایشگاه از کارهای نقاشان اروپایی برگزار کرده بود تا امپرسیونیست را به جامعه هنری نیویورک معرفی کند ، در سال ۱۹۱۲ نمایشگاهی در نیویورک در گالری خودش برپا کرد که شامل عکس های خودش بود (و همانطور کوربون،کلارنس و وایت) .تقریبا تمام کارهایی که نشان داده شد ،عکاسی محض یا خالص (Straight Photography)نامیده شد نه واژه ی عکاسی تنها. به نظر آنها عکاسی تنها دستکاری شده بود.

مدافعان عکاسی محض یا خالص احساس می کردند که با دستکاری کردن عکس - برای رسیدن به مضمونی که شاید با قلمو ی نقاشی بتوان آن را راحت تر یا بهتر بیان کرد- هنگام چاپ، خلوص رنگمایه و حتی مضمون عکس ،که فقط متعلق به رسانه عکاسی می باشد از دست می رود. این بیانیه به صور مختلف به طور صریحی اساس درک استیگلیتز از عکس به عنوان هنر را تشریح می کند. او با مخالفت علیه دستکاری کردن عکس ـ عکاسی را از نقاشی جدا ساخت و آن را رسانه ای مستقل با قابلیت های منحصر به فرد و مخصوص خود معرفی کرد که همچون رسانه نقاشی قابلیت هنر بودن را داراست.

منبع : سایت سیمرغ

http://vista.ir/?view=article&id=282294

vista.ir
Online Classified Service

هنر عکس گرفتن در عکاسی هنری

چند لنز و فیلتر نمی تواند ابزار کافی برای گرفتن عکس هنری و زیبا باشد. عکاسی، هنر و پدیده ای است که می آموزد، اطلاع رسانی می کند و به ثبت خاطرات می پردازد و به بخش جدایی ناپذیری از زندگی انسان امروزی

در آمده است. «عکاسی هنری» شاخه ای از این هنراست که به سبب ویژگی های خلاقانه اش در میان عکاسان و علاقمندان عکس دارای محبوبیت ویژه ای ا ست. هنر به تنهایی در بردارنده مفهوم واقعی خلاقیت است. اما مفهوم «عکاسی هنری» درتارو پور واقعی خلاقیت و ابداع تنیده شده. در لغتنامه آکسفورد در برابر واژه «عکاسی هنری» آمده: هنری خلاقانه به ویژه در زمینه هنرهای بصری که بیشترین بها را به ویژگی های زیبایی شناسانه و مفاهیم روشنفکرانه (از طریق اصول تصویری) داده. این شاخه از عکاسی زمانی دارای اهمیت و ارزش واقعی هنری می شود که در معنای واقعی و خالصانه هنری از آن یاد شود. این شیوه عکاسی ویژگی های خودش را دارد و گاهی با علایق شخصی برخی از عکاسان جور در نمی آید.

این روزها عکاسی دیجیتال به کمک این شاخه از عکاسی آمده و آن را از روش های سنتی، کاملاً متمایز کرده است. تا چند سال پیش همه عکس های سیاه و سفید هنری به شکل کاملاً آنالوگ گرفته و به روش دستی چاپ می شد. این روش هنوز هم به نحوی ادامه دارد چون عکاسان قدیمی که عکاسی اصیل هنری را به شکل دستی شروع کرده اند، هنوز هم بخش اعظم کارشان را روی نگاتیو و در مرحله ظهور و چاپ انجام می دهند. می توان ادعا کرد که کلیه سوژه ها در عکاسی هنری جای خود را دارند ولی با تغییرات محسوسی که دید هنری به آنها می دهد، شکل ویژه ای می گیرند. پرتره، طبیعت و عکاسی از بدن و آناتومی انسان در این سبک موضوعات ثابت محسوب می شوند. نورپردازی در «عکاسی هنری» حرف اول را می زند و نگاه هر عکاس در نوع نور و زاویه آن نشان داده می شود. یکی از ویژگی های عکاسی هنری این است که گاهی باور کردن عکس و سوژه سخت می شود. سوژه به واسطه ترکیب بندی و نور آنقدر آرمانی و رویایی می شود که تا حد زیادی دور از واقعیت به نظر می رسد. تکنیک های عکاسی، نقش اساسی را در آفریدن این گونه عکس ها تشکیل می دهند. همین مورد خاص باعث شده تا عکس های این شاخه دارای تنوع و گوناگونی باشد. این روزها عکاسی هنری بهانه ای شده تا هر کسی به فکر پیدا کردن سبک خود باشد. امروزه بسیاری از عکس های پرتره و عکس هایی که در آنها ریتم به کار می رود، تلاش دارند گوشه هایی از عکاسی هنری را در خود داشته باشند. اما همین مسأله باعث می شود که خیلی ها راه را اشتباه بروند. چند لنز و فیلترنمی تواند ابزار کافی برای گرفتن عکس هنری و زیبا باشد.

بسیاری از عکاسان تازه کار ترجیح می دهند به این مسأله توجهی نکنند. این دسته از عکاسان تصور می کنند فیگور، فرم و ریتم تنها معانی واقعی عکاسی هنری است در حالی که این نوع عکاسی از آغاز پیدایشش خالصانه ترین مفاهیم را با کمترین نمادها منتقل می کرده است. مفاهیم و موضوعات عکاسی هنری آنقدر گسترده شده که در همه کشورها، کالج و دانشگاه هایی برای آنها در نظر گرفته شده تا روش های اساسی و قوانین این هنر ابتدا آموزش داده شود و بعد عکاسان نوجو، به دنبال سبک و پرورش هدف خود بروند. بدون شک هر عکس با هر گونه گرایش و کاربردی، دارای یک سری ارزش های بصری است، برخی از آنها نکته هایی را در خود نهفته دارند که تنها می توان از طریق مکاشفه دست به راز گشایی شان زد و زوایای پنهان آن را نمودار ساخت. همه عکس ها و از جمله عکس های هنری با خود نشانه هایی دارند. حتی ضعیف ترین آنها که توسط عکاسان علاقمند و مبتدی تهیه شده اند. این عکس ها به دلیل اینکه حداقل اطلاعاتی بصری را در خود دارند دارای اهمیت هستند. هر اثر هنری با مخاطبینش کامل می شود و خلق هر اثری بدون داشتن مخاطب معنایی نخواهد داشت. در پروسه تولید یک اثر هنری، هنرمند و مخاطب، مولفه های اصلی محسوب می شوند و در کنار خود اثر، سه ضلع یک مثلث را تشکیل می دهند.

با حذف هنرمند در حقیقت هیچ اثر هنری تولید نخواهد شد و با کنار گذاشتن مخاطب نیز اثر هنری به تولیدی بی مصرف تبدیل شده و خود رو به نابودی خواهد رفت. تحلیل و نقد عکس پیوند میان اثر، هنرمند و مخاطب را ایجاد می کند که موجب برخورداری بیشتر مخاطب از برخی اندیشه های ذهنی و پیچیدگی های موضوعی عکس ها می شود. لذا هر حرکتی در جهت درک، ارزشیابی و شناخت بیشتر مخاطب از یک اثر هنری، مهم و دارای ارزش است. هر چند بهترین تفسیر و برداشت ها را خود تصویر می سازد و آنها بایستی خود سخن بگویند لیکن بررسی و تحلیل جامع درمعنی و محتوای عکس ها و همچنین بررسی ساختار زیبایی شناسی آنها می تواند درک و شناخت مخاطب را بیشتر کند. پرداختن به

فضای درون عکس های هنری که ممکن است مضامینی واقعی، فرا واقعی، شاعرانه، رویاگونه و یا فلسفی داشته باشند از مواردی است که در تجزیه و تحلیل عکس ها مورد توجه و بررسی قرار می گیرند. معمولاً در تحلیل یک عکس، علاوه بر پرداختن به محتوای هنری و جنبه های فنی و تکنیکی آن می توان جنبه های کاربردی، تاریخی، روانشناختی و اجتماعی آن را نیز مورد بررسی قرار داد. هر چند درنقد و تحلیل عکس ها هیچ فرمول و روش خاص و تعریف شده ای وجود ندارد و نویسنده هر بار با خلاقیت های نوشتاری سعی در بیان متفاوت تحلیل های خود دارد، لیکن نمی تواند یک سری قواعد مرسوم را نیز نادیده بگیرد.

از آنجا که درک و دریافت محتوای عکس ها تابع دیدن، مطالعه، مکاشفه و تجربه است، یک تحلیلگر خود بایستی به دانش آن مجهز باشد. یک تحلیلگر هم در فرم و هم در معنای عکس کاوش می کند و جنبه های گوناگون ساختاری و محتوای اثر را مورد تحلیل قرار می دهد نویسندگانی که عالمانه و منصفانه به تحلیل، تفسیر و نقد عکس ها می پردازند در حقیقت شکاف میان نظریات عکاس و مخاطب را پر می کنند. این نکته نیز دارای اهمیت است که هر مخاطبی با توجه به سواد بصری، دانش و باور شخصی اش می تواند از بیان و ساختار فرمی و محتوایی عکس ها، برداشت خاص خودش را داشته باشد و طبیعی است که هر چه مخاطب دارای تجربه، اطلاعات بیشتری باشد راحت ترمی تواند با این آثار به عنوان یک شکل هنری ارتباط برقرار کند. پرداختن به مقوله نقد و تحلیل عکس می تواند مخاطب را از تردیدها و سرگردانی برهاند. منتقدان یا کسانی که به جوانب گوناگون یک عکس می پردازند بایستی به این نکته نیز واقف باشند که به همان گونه که هر عکس مخاطب خاص خود را دارد، یک نقد و تحلیل هم می تواند نظریات متفاوتی را بر انگیزاند. شخصی ممکن است با نظر نویسنده موافق و دیگری مخالف باشد و یا برخی دیگر تنها بخش هایی از اظهارات و نظریات منتقد را بپذیرند که در اینجا علمی برخورد کردن، همه جانبه گری و منصفانه قضاوت کردن می تواند در جذب مخاطب نیز موثر باشد و از طرفی ارزش و جایگاه نقد نیز به روشنی مشخص خواهد شد و مخاطبین نیز از آن استقبال خواهند کرد.

منبع : روزنامه ابرار

http://vista.ir/?view=article&id=350199

vista.ir
Online Classified Service

هنوز به دنبال تجربه!

▪ عکاسی را از کجا شروع کردی؟

ـ روزهایی که اول راهنمایی را می خواندم، دوستی در مدرسه داشتم که یک دوربین معمولی داشت و با آن عکس بچه ها را می گرفت و پس از چاپ به خود آنها می فروخت، این کار او برایم جالب بود و علاقه مند شدم تا خودم دوربین فراهم کرده و عکاسی کنم. آن روزها ابوی سرگرم درس و کلاس و مباحث حوزوی بود و ما معمولا خواسته هایمان را با مادر مطرح می کردیم و فرصتی برای دیالوگ با پدر فراهم نمی شد. امروزها شاید خرید یک

دوربین یک میلیون تومانی هم زیاد مشکل و دغدغه نباشد، اما آن روزها اضافه کردن یک وسیله به وسایل خانه، حساب و کتاب عجیبی داشت و به این راحتی ها نبود.

موضوع را با مادر مطرح کردم، آن روز دوربینی که من می خواستم، فقط ۳۰ تومان پول می خواست، اما خرید آن با وضعیت بد مالی خانواده واقعا مشکل بود و سرانجام نیز تحقق نیافت، اما من مدت ها بر روی خواسته‌ام پافشاری کرده و سرانجام توانستم مادر را مجاب کنم که یک دوربین، آن هم ۵۰ تومانی برایم بخرند.

▪ کار عکاسی را با چه نوع عکس هایی شروع کردید؟

ـ آن روزها بیشتر عکس های خانوادگی و یادگاری می گرفتم و با دوربینی که داشتم، شاید بیشتر از آن هم نمی شد توقع داشت، اما از سال ۶۳ که به اتفاق خانواده به قزوین آمدیم، مقداری وضع مالی خانواده بهتر شد و وقتی مادر و پدر عازم حج بودند، از آنها خواستم فقط برایم یک دوربین عکاسی سوغاتی بیاورند، که آنها هم یک دوربین خوب یاشیکا به همراه همه متعلقاتش را برایم خریده بودند و بعد از آن بود که به سراغ عکس های اجتماعی هم رفتم.

▪ اولین بار به مناطق جنگی، کی، کجا و با چه عنوانی رفتید؟

ـ سال ۶۲ بود که گروهی از روحانیون از طریق دفتر تبلیغات اسلامی و به عنوان مبلغ به جبهه می رفتند، خانواده با رفتن من اصلا موافق نبودند، اما من به واسطه آقای مرادی، دامادمان که با آن گروه عازم بود، تلاش کردم و بالاخره هم همراه گروه به عنوان خوشنویس و عکاس به منطقه اسلام آباد غرب عازم شدم که متاسفانه ما بعد از عملیات رزمندگان رسیدیم که بلافاصله به خطوط اول رفته و آنجا از سنگرهای عراقی ها که به تسخیر رزمندگان ما درآمده بودند بازدید کرده و عکس هم گرفتیم، در آن اعزام حدود ۲۰ روزی در منطقه بودیم و بعد برگشتیم به قزوین.

▪ اعزام بعدی تان به جبهه ها کی بود؟

ـ یکی از دوستان طلبه ام حاج آقا صفی خانی بود و من عجیب به ایشان علاقه مند بودم، سال ۶۴ ایشان عازم جبهه ها بود که من هم که دیگر ۲۰ ساله شده بودم هر طور بود مادر را راضی کردم و همراه ایشان و گروهی از روحانیون و با خیل بسیجیان حرکت کردیم، البته آن روز ها عشقم این بود که همراه آقای صفی خانی باشم.

▪ در این مرحله با چه عنوانی اعزام شدید؟

ـ به عنوان نیروی بسیجی رفتیم، اما وقتی به منطقه رسیدیم، بچه ها مرا شناختند و اینکه فرزند آیت الله محمدی تاکندی هستم و طلبه، لذا از من خواستند در نمازهایشان پیشنماز شوم و کم کم شروع کردم بین دو نماز برای رزمندگان صحبت کردن و مسئله گفتن و غیره.

▪ تا آن روز سخنرانی هم کرده بودید؟

ـ نه، اما سخنرانی های شیخ عباس قدس را در مسجد آقا کبیر دیده بودم و خیلی دلم می‌خواست که یک روز مثل ایشان سخنرانی کنم و گروهی پای صحبت های من بنشینند و محو سخنان من بشوند. آن روزها من طلبه بودم و هنوز لباس روحانی به تن نکرده بودم و معمولا برای این کار طی مدارجی و مراسمی لازم بود، اما فرمانده گردانی که من در آن بودم ۳ روز به من مرخصی داد که بروم قزوین و هنگام بازگشت هم لباس روحانیت همراه داشته باشم، راستش من هم بدم نمی آید که لباس روحانی و سخنرانی با این هیبت را در جمع رزمندگان تجربه کنم، لذا وقتی اولین بار داخل چادری در جبهه عمامه را به سر کردم تا در جمع آماده رزمندگان برای اقامه نماز حاضر شوم، یکی از رزمندگان فریاد زد برای سلامتی علمای اسلام صلوات، و من هم کلی احساس غرور کردم و از آن روز شدم روحانی گردان ۱۴ معصومه (س.)

▪ در این مرحله از اعزام، کار عکاسی هم می کردید؟

ـ دوربینی را که مادر از مکه آورده بود همراه داشتم و در این یکصد روزی که جبهه بودم و در عملیات والفجر ۸ عکس های زیادی گرفتم.

▪ بیشتر از چه صحنه هایی عکس می گرفتید؟

ـ یادم می آید که در عملیات والفجر ۸ یکی از رزمندگان، عکاس لشکر ۸ نجف اشرف بود. او در این عملیات، شیمیایی شد و لشکر بدون عکاس شد، من رفتم جلو و گفتم من حاضرم برایتان عکاسی بکنم، آنها هم موافقت کرده و دوربین ایشان را که مجهز بود در اختیار من قرار دادند. مثل امروز، آن روزها هم خیلی کنجکاو بودم و دوست داشتم از همه چیز آن دوربین، بخصوص تله بزرگی که رویش نصب شده بود سردر آورم، لذا دوربین را گرفته و رفتم سراغ عکاسی. لشکر برایم از عکاسی تعریفی داشت و مرا موظف کرده بودند از صحنه ها و نیروهای لشکری که آنها می خواهند و می گویند عکس بگیرم، اما من کار خودم را می کردم و به هرسوی جبهه ها می رفتم و از هر سوژه و موضوعی که دوست داشتم عکس می گرفتم که مرتب مورد اعتراض مسئولین لشکر هم قرار می گرفتم.

▪ تا به حال عکس هایتان را جایی هم استفاده کرده اید؟

ـ در تعدادی از نمایشگاه ها و جشنواره‌ها شرکت کرده و جوایزی هم گرفته ام.

▪ کار عکاسی را بعد از جبهه هم ادامه دادید؟

ـ ادامه دادم، اما بیشتر در زمینه عکس‌های یادگاری و خانوادگی، البته اخیرا که یک دوربین دیجیتالی خریده ام، دوباره به سراغ عکس های اجتماعی رفته ام.

▪ طی مدتی که عکس می گیرید، اتفاق ویژه ای هم برایتان افتاده است؟

ـ سال ۶۶ بود که من با یک دوربین خیلی معمولی از راهپیمایان روز قدس در قم عکس می گرفتم، در حال گرفتن عکس از خانم‌های راهپیما بودم که به من مشکوک شده و مرا بازداشت کرده و به آگاهی نیروی انتظامی بردند. داخل اداره آگاهی هم بدون اینکه چیزی بین ما رد و بدل شود، ما را داخل یکی از سلول ها زندانی کردند، بعد از مدتی آمدند و از من حسابی بازجویی کردند و وقتی دیدند قصد خاصی از عکاسی نداشته ام، مرا آزاد کردند.

▪ آموزش عکاسی هم دیده اید؟

ـ زمانی که در قم بودیم یک دوره عکاسی در مدرسه برگزار شد که شرکت کردم، بعد از آن هم مطالب مربوط به عکاسی را در مجله امید انقلاب به شدت پی گیری می کردم.

▪ عکس خوب از نظر شما چه عکسی است؟

ـ عکسی که سوژه آن تکرار نشدنی باشد، عکس هایی که نشانه هوشمندی و فرصت طلبی محض عکاس است.

▪ بهترین عکسی که گرفته اید کدام است؟

ـ عکسی که در فاو از ۲ سگ گرفتم که در حال خوردن جسد یک عراقی هستند.

▪ تا به حال پول برای خرید عکس داده اید؟

ـ در بازار منوچهری تهران، عتیقه جات را تماشا می کردم که چشمم به عکسی از دوران ساخت و ساز میدان آزادی تهران افتاد که آن را خریدم، یک عکس دیگر را هم که متعلق به یکصد سال پیش اطراف حرم حضرت معصومه (س) بود، خریداری کردم.

▪ الآن که قم هستید، درس را ادامه می دهید؟

ـ نه.

▪ مدتی ملبس به لباس روحانیت بودید، چرا آن را کنار گذاشتید؟

ـ شایسته آن نبودم. آن روزهایی هم که لباس روحانی می پوشیدم و عمامه به سرم می گذاشتم، برای ادای تکلیف و دین نبود، بیشتر به خاطر این بود که سخنرانی کردن برایم جاذبه داشت و از این طریق می خواستم گروهی پای صحبت هایم بنشینند و میخکوب حرف‌هایم شوند تا لذت ببرم و ارضاء شوم.

▪ خاطره جالبی از اعزام هایتان به جبهه دارید؟

ـ یکی از کارهایی که خیلی دلم می خواست انجام دهم، چون شیخ عباس مدتی هم انجام می داد، رفتن به جبهه بود، به صورت انفرادی و بدون اینکه با سپاه و یا بسیج اعزام گروهی بشوم. قبل از عملیات والفجر ۱۰ بود و همه داشتند مراحل آمادگی را برای حضور در این عملیات طی می کردند، در همین حال نامه ای به دستم رسید که مسابقات قرآنی سراسری در حال برگزاری است و من به عنوان تنها نماینده استان در این مسابقات انتخاب شده ام و باید برای قرائت قرآن و حضور در مسابقه به کرمان بروم، بلافاصله مرخصی گرفتم و رفتم کرمان و در مسابقه شرکت کردم. بعد از آن به قزوین آمدم، وقتی سراغ ابوی را گرفتم، گفتند رفته است مناطق جنگی، گفتم من هم باید بروم، اهل خانواده اول مخالفت کردند چون ابوی هم جبهه بود و از من خواستند که در خانه باشم، اماقبول نکردم و تصمیم گرفتم خودم به جبهه بروم. رفتم کمیته ارزاق (ستاد پشتیبانی جنگ قزوین)، از مسئول آنجا حاج ناصرهمافر سوال کردم، شما وسیله ای ندارید که بخواهید ارزاق به جبهه ببرد که من هم با او بروم؟ گفت اتفاقا یک ماشین باری داریم که فردا قرار است با آن کاه و یونجه برای قاطرهایی ببرند که قرار است در مناطق عملیاتی برای رزمندگان، مهمات جابه جا کنند. گفتم اگر می شود ترتیبی بدهید که با همان ماشین، من هم بروم.

گفت حاج آقا! شما با لباس روحانی، عبا و عمامه می خواهید با ماشین کاه و یونجه بروید؟ گفتم بله، خوب چه اشکالی دارد؟ حاج ناصر که ذوق زده شده بود، در جمع افرادی که آنجا بودند فریاد زد که ای مردم! دنیا کجاست که ببیند روحانیت ما با چه اخلاص و ایثاری به جبهه های نبرد می روند؟! آقای همافر، آن روز، کار مرا به حساب اخلاص و ایثار می گذاشت، در حالی که من همه اش به فکر این بودم تا کاری را که شیخ عباس قدس انجام داده بود تجربه کنم و ارضاء شوم.

▪ از زمانی که من شما را می شناسم کارهای زیادی را تجربه کرده اید، اینکه هنوز هم این نوع فعالیت ها را ادامه می دهید، به زندگی و آینده تان لطمه نمی زند؟

ـ تجربه کردن فعالیت های مختلف برایم لذت زیادی دارد، مثل خیلی از غذاهایی که می خوریم، صرفا به خاطر اینکه ببینیم چه مزه ای دارد، بدون اینکه ارزش غذایی اش برایمان مهم باشد. در کارهایی که می کنم بیشتر لذت درک یک تجربه تازه و اشتیاق یک هوای تازه برایم اهمیت دارد و به نتیجه آن اصلا فکر نمی کنم.

▪ پس زندگی را چطور تامین می کنید؟

ـ زندگی طلبگی ما از ابتدا طوری نبوده است که ما وارد مباحث اقتصادی بشویم، شاید هم دلیل اصلی اش این بوده که از دوران کودکی از ما خواسته بودند که فقط درس بخوانیم و به فکر مسائل اقتصادی نباشیم و خانواده، خودش از نظر مالی ما را تامین می کند، کما اینکه این کمک ها هنوز هم ادامه دارد. لذا در کارهایی که تجربه می کردم، هیچ وقت به فکر درآمد اقتصادی اش نبوده‌ام، البته اخیرا به واسطه اینکه کار خوشنویسی را از اول و با جدیت دنبال کرده ام، هم به عنوان مدرس در انجمن خوشنویسان مشغول هستم و هم به دنبال کار خرید و فروش خط های قدیمی افتاده ام که در آمد خوبی هم دارد، گاهی یک خط قدیمی و خوب را ۵۰ هزار تومان می شود خرید و ۵ میلیون فروخت!

▪ این کار از نظر شرعی مشکلی ندارد؟

ـ واقعیت این است که من خجالت زده خانواده هستم.

منبع : روزنامه رسالت

http://vista.ir/?view=article&id=347377

vista.ir
Online Classified Service

هویت فرهنگی در رسانه عکس

برای پرداختن به هویت فرهنگی دررسانه عکس ابتدا بایستی به تعریفی از فرهنگ پرداخت. فرهنگ از دو جزء ((فر)) و((هنگ)) تشکیل شده است. ((فر)) به معنای بالا و ((هنگ)) به معنای کشیدن و برکشیدن می باشد و بعضی این کلمه را به معنای شکوه ارزشمند معنی کرده اند.

حکیم فرزانه توس فرهنگ را به معنی دانش و هنر تعریف می کند.

زدانا بپرسید پس دادگر که فرهنگ بهتر بود یا گهر

چنین داد پاسخ بدو رهنمون که فرهنگ باشد زگوهر فزون

که فرهنگ آرایش جان بود زگوهر سخن گفتن آسان بود

گهر بی هنر زاروخوارست و شست به فرهنگ باشد روان تندرست

اهل تحقیق بیش از ۱۶۰ نوع تعریف از فرهنگ جمع آوری کرده اند که این امر دلالت بر اهمیت موضوع فرهنگ دارد. آنچه که ما امروزه از آن نام می بریم همانند فرهنگ اجتماعی انسانی بومی و محلی اقتصادی حقوقی کار رانندگی و... همه جزو تقسیم بندیهای فرهنگ محسوب می گردند.

هر قوم و هر ملتی فرهنگ خاص خود را دارد وهمچنین ویژگیهای مختص به خود شرایط اقلیمی جغرافیایی طبیعی تاریخی آداب ورسوم باورها اعتقادات و بویژه زبان در تنوع فرهنگ ها تاثیر مستقیم دارند ازجایی که فرهنگ هر ملت برخواسته از عمق و وجود آن ملت است و در طی سالها شکل گرفته است قابل تجزیه نیست و امکان جدا کردن آن وجود ندارد.

شاخص ترین عنصرهر حوزه فرهنگی زبان و ادبیات است که از آن به عنوان میراث معنوی بشری یاد می شود. اگر نگاهی واقعگرا و عمیق به گذشته داشته باشیم به سهولت در می یابیم که تمامی یا اکثر نمادهای فرهنگی ما درآثار گذشتگان نهفته شده این آثار در برگیرنده هنرهایی همانند معماری مجسمه سازی آثارموزه ای هنرهای سنتی و تجسمی و موضوعات مردمشناسی و مردم گفتاری که در برگیرنده آداب و رسوم باورها و اعتقادات و فولکلور ما می باشند.

هر شیئی تاریخی حامل پیامی است و در عین بی زبانی به هزار زبان سخن می گوید. این پیام می تواند چگونگی زندگی کردن تلاش نبرد انسان برای زنده ماندن و غلبه بر طبیعت را القاء کند با مطالعه در این آثار می توان به بسیاری از ناگفته های تاریخی دست پیدا کرد.

هر شیئی تاریخی ورقی از تاریخ است حتی یک قطعه سفال می تواند در روشن شدن و شفاف بودن تاریخ راهگشا باشد و حفظ و معرفی آن به عنوان میراث بشری ضروری است.

انسانهای اولیه بویژه ما قبل تاریخ هنگامیکه دارای زبان مدونی نبودند ومفاهیم ذهنی خود را بر اساس اصوات عنوان می کردند دارای زبان تصویری هم بودند که می توان این زبان تصویری را همین عکس امروزی تلقی نمود. این انسان ها بسیاری از پیامهای ذهنی خود را بصورت حجاری و کنده کاری روی صخره ها و بر دیواره غارها حک می کردند که در حقیقت این زبان تصویر است و نهایتا اینکه عکسها گونه ای دیگر از نقاشی و هردو شکلی از زبان هستند و عکس نیز از گرانبهاترین مواریث فرهنگی است.

رسالت عکس و هنرمند عکاس زمانی برما معلوم می شود که موفق شود این مواریث را در خورو شأن انسان معرفی نماید و عکاس بتواند ادای دین کرده باشد.

همانطوریکه ارزش زبان به کیفیت آن بستگی دارد ارزش عکس هم به کیفیت آن وابسته است. ما زبان عامیانه داریم. زبان کوچه و بازاری داریم و

زبان مولانا هم داریم. عکس نیز تنوع و اختلاف سطح را دارد. عکس همانند زبان سطوح و لایه های متنوع و متفاوت دارد. اگرفرض بر این بگذاریم که عکاس تمامی اصول اولیه عکاسی را رعایت کرده باشد هرچقدر عمق دید عکاسی او وسیع تر باشد هر مقدار احساس او انسانی تر باشد و به هر میزان که وسعت دید جغرافیایی او بیشتر باشد نگاهش ماندگارتر خواهد بود و آن وقت آن تصویر یا عکس به تاریخ خواهد پیوست.

هرچه نگاه یک عکاس بیشتر احساسات انسان دوستانه داشته باشد و نگاهی هدفمند را دنبال کند و یا اگر بتواند احساسات را برانگیزد به رسالت عکاس نزدیک خواهد شد والبته این نگاههای انسان دوستانه و اجتماعی بایستی خلاق وعکاسانه باشد.

همانطوریکه مردم در روز صحبت های مختلفی می کنند ممکن است عکاسان زیادی عکس بگیرند بسیار از این صحبت ها ممکن است برای وقت گذرانی و یا امورات روزمره باشد و برخی ممکن است به تحقیق و تفحص بپردازند و یا مقاله ای علمی و... بنگارند عکاس هم به همین شکل اگر زبان هنرمندانه و عکاسانه ای داشته باشد ماندگار خواهد بود.

و با بیانی رساتر می توان گفت عکس زبانی بین المللی دارد که نیاز به هیچ مترجمی ندارد. یک عکس خوب وکامل به راحتی پیامش و احساسش را در کمترین زمان به هر بیننده ای در دنیا و با هر زبان و هر قوم و ملیتی بدهد.

محمد رضا پهلوان

/http://abgineh.blogsky.com/۱۳۸۲/۱۲

منبع : مطالب ارسال شده

http://vista.ir/?view=article&id=120376

vista.ir
Online Classified Service

یک پنجره برای دیدن

همان‌گونه که نمی‌توان ایهام «حیات» یا «حیاط» در عنوان نمایشگاه کیارستمی را ترجمه کرد و هر چقدر بخواهیم برایش توضیح و تفسیر بتراشیم از مفهوم ساده‌اش دور می‌شویم، مجموعه عکس‌های به نمایش درآمده او در گالری گلستان نیز همین ویژگی را دارد. توضیح پنجره‌ای رو به حیات (با ت یا ط، هرکدام دوست دارید) به مخاطبی که عکس‌ها را ندیده، کیارستمی را نمی‌شناسد و به مفهوم زمان و حرکت در فرهنگ ایرانی و به‌خصوص معماری آن آشنایی ندارد همان‌قدر مشکل است که بگویید شیشه جلوی ماشین باران‌خورده‌ای زیباست. درک این زیبایی بیش از آنکه قابل تعریف و تفسیر باشد حسی و درونی است.

ابهام در عکس‌های ظاهرا غیرواضح باران روی شیشه ماشین که توسط کیارستمی گرفته شده به خاطر ماهیت ذاتی تصویر به ایهامی شاعرانه بدل می‌شود به‌طوری‌که بیننده از پس تصویر دوبعدی عکس‌ها با توسل به عنصر خیال و تصور، تجربه دیدن فضایی سه‌بعدی را پیش روی خود دارد. به عبارت دیگر بیننده عکس‌ها گویی خود روی صندلی کنار راننده نشسته و به شیشه باران‌خورده پیش رو نگاه می‌کند و به جای آنکه چشم‌های خود را تنگ کند و بخواهد مسافت دورتر از ماشین را به وضوح ببیند ترجیح می‌دهد چشم‌های خود را خیره کرده و بر قطرات باران روی شیشه تمرکز کند تا انعکاس ظریف، غیرواقعی و معوج واقعیت بیرون ماشین را از فیلتر قطرات باران درک کند؛ یعنی آنکه بیننده این عکس‌ها لحظه‌ای فارغ از جهان واقعی بیرونی(مثلا برخلاف راننده که باید شیشه و باران را نبیند و شش‌دانگ حواسش به واقعیت بیرونی باشد) ترجیح می‌دهد جهان مجازی را به کمک خرده‌عدسی‌های به‌وجود آمده در قطرات باران روی شیشه تصور کند؛

چیزی شبیه خیرگی مصنوعی (استایرو فوتو) که بیننده از ضعف بینایی چشمان خود استفاده کرده و با تطبیق ذهنی سطوح رنگی منظم پیش رو، به عکس سومی می‌رسد که فقط در ذهن او ایجاد می‌شود و از ابزار چشم برای دیدن این عکس مجازی بهره نمی‌گیرد. کسانی که می‌توانند این عکس‌های مجازی را ببینند همیشه با آنهایی که نمی‌توانند به این خیرگی مصنوعی برسند بحث و جدل دارند که ما می‌بینیم اما نمی‌توانیم ثابت کنیم که دیده‌ایم.

نکته دیگر در این مجموعه عکس‌ها، ترکیب یکسان رنگ سبز و تونالیته‌های رو به خاکستری رنگ سبز است که در کنار هم فضایی وهم انگیز ایجاد می‌کنند؛ فضایی در تقابل با سپیدی برف که در عکس‌های پیشین کیارستمی دیده‌ایم. کیارستمی در مجموعه عکس‌های «پنجره‌ای رو به حیات» جدا از آنکه می‌خواهد این بار سادگی را در اغتشاش جست‌وجو کند، از عنصر تضاد رنگ‌ها به جای تضاد سیاه و سپید و سایه‌روشن نیز بهره گرفته است. لکه‌های قرمز در تابلوها همان‌قدر احساس کنتراست را به بیننده القا می‌کند که سایه‌های تیز و پررنگ درختان روی زمین برف‌پوش، در عکس‌های پیشین کیارستمی.

بااینکه فضای گالری گلستان کوچک است اما به‌دلیل ابعاد بزرگ و قابل توجه تابلوهای کیارستمی، بیننده می‌تواند دیدن نور در داخل و خارج یک بنا را توسط عکس‌های کیارستمی تجربه کند. قطعا در فضایی بزرگتر و با نورپردازی مناسب‌تر، تجربه‌های بصری کیارستمی بهتر درک می‌شود. با این حال آنچه در گالری گلستان به تماشا گذاشته شده گنجینه‌ای دیداری‌است. اما چگونه دیدنی؟

پیش‌فرضی در میان عکاسان حرفه‌ای وجود دارد که عکس واقعی عکسی است که عکاس در کادربندی، نورپردازی و ترکیب‌بندی آن دخالت نکند و هرگونه دخالت در عکس ارزش سندی آن را کاهش داده و باید از طرف عکاس این تغییرات به بیننده اعلام شود. به‌عنوان مثال هرگونه تغییراتی که عکاس به وسیله نرم‌افزارهای رایانه‌ای (که عموما فتوشاپ است) روی عکسی ایجاد کند، باعث می‌شود آن عکس، عکس گرافیکی کامپیوتری به شمار آید. با توجه به این اصل، عکس‌های کیارستمی در مجموعه «پنجره‌ای رو به حیات»، عکس‌هایی واقعی نیستند چراکه هر عکس شامل دو یا سه فریم است که توسط فتوشاپ روی هم منطبق شده. اما دستاورد هنری و تجربه بصری‌ای که بعد از دیدن این عکس‌ها برای بیننده ایجاد می‌شود ارزشی بیش از واقعی‌بودن دارد.

چشم انسان این توانایی را دارد که نورپردازی‌های متنوعی در یک کادر برای مغز انجام دهد؛ از این‌رو انسان می‌تواند درون و بیرون یک بنا را همزمان ببیند و پنجره، بهترین عنصر معماری برای نمایش این توانایی بصری است؛ بیننده همان‌طور که می‌تواند فضای داخل بنایی را ببیند و درک کند، در یک آن می‌تواند فضای بیرون و خارج بنا را نیز ببیند؛ توانایی‌ای که دست کم دوربین‌های موجود در بازار به‌سختی می‌توانند به آن دست یابند و لازم است برای رسیدن به تصویری که چشم می‌بیند، یا فضای داخلی نورپردازی شود یا از ورود نور بیرونی جلوگیری شود. کیارستمی به خاطر ذات نوآور و ساختارشکنش بیشتر از آنکه اصول عکاسی متعارف را رعایت کند می‌خواهد لحظه‌ای بیننده را به بازی نور با بنا در معماری یا همان طبیعت دست‌ساخته بشر دعوت کند.

همان‌طور که هر بیننده‌ای تجربه درک جهان بیرون را از پنجره دارد، تابلوهای کیارستمی تجربه طبیعتی را که دیده برای بیننده عکس‌هایش آماده می‌کند. در یک کلام عکس‌ها و عکاس توانسته‌اند با توجه به تمام اصول زیبایی‌شناسی عکاسی و فناوری‌های مدرن این هنر، خود را حذف کنند و

بیننده نه عکس را ببیند نه عکاس را بلکه پنجره‌ای ببیند رو به زندگی پویا که پیش رویش گسترده است.

این مفهوم همان درک زمان در معماری ایرانی با توجه به بازی نور و سایه است؛ اینکه بیننده خود را هم درون بنا احساس می‌کند و هم بیرون آن و دیوارها و درها باعث جدایی انسان از طبیعت پیرامونش نمی‌شوند. پنجره یک عنصر در معماری است که دیوار را حذف می‌کند و حذف دیوار یعنی آزادی.

منبع : روزنامه همشهری

http://vista.ir/?view=article&id=367291

vista.ir
Online Classified Service

یک روز بدون کلیک

یك عکاس انگلیسی، سعی می کند مردم دنیا را تشویق کند، یك روز را بدون عکس گرفتن بگذرانند. بکا بلاند همه تلاش خود را به کار بسته تا روز ۱۷ جولای را روز بدون عکس معرفی کند.او برای این کار علاوه بر فعالیت های اینترنتی، به شهرهای مختلف انگلستان هم سفر می کند تا در مورد این موضوع بحث کند.او سعی می کند مردم را راضی کند در این روز دوربین‌هایشان را زمین بگذارند و به زمانی که خود واقعی‌شان هستند، احترام بگذارند و در لحظه زندگی کنند.

او این ایده را بعد از مدت‌ها مطالعه در آیین بودا به دست آورده است. به عقیده او عکاسی باعث می‌شود مردم در یك مکان خاص و جالب در مقابل لنز ژست بگیرند؛ به همین دلیل این نوع عکس‌ها هرگز اصالت و خلوص مکان را به تصویر نمی‌کشند. شعار عکاس انگلیسی این است: لحظه را دریابید ، آن را بایگانی نکنید.

بسیاری از مردم تصورمی‌کنند عکاسان روی یك مکان خاص تمرکز می‌کنند و این روش کمك می‌کند تا جزییات بهتر نشان داده شوند.

اما به عقیده آیین ذن، این ماهیت و کلیت موضوع است که اهمیت دارد. به همین دلیل اعتقاد و تصور بلاند این است که این امر باعث سقوط عکاسی می شود چون عکاسان یك قاب دور سوژه می کشند و با محدود کردن کل نما، باعث می‌شوند کل حقیقت ثبت نشود.

بلاند از کسانی که واقعا با این عقیده موافقند خواسته تا نقش پلیس عکاسی ممنوع را ایفا کنند و وقتی می بینند مردم در حال عکاسی هستند، درباره این روز به آنها توضیح دهند.

اما عده‌یی مخالف این پیشنهادند و می‌گویند که بلاند وارد یك جنگ از پیش باخته شده، چرا که روزهای مشابه نظیر روز بدون خرید که از قبل سازمان‌دهی شده بود، کاملا شکست خورده‌اند. روز بدون خرید را مبارزان مصرف‌گرایی خلق کردند اما در این روز مغازه‌ها همچنان لبریز از مشتری

هستند. از سوی دیگر سازمان‌هایی به نام نقطه سفید که سعی می‌کنند با به رسمیت شناختن یك روز از سال بدون تلویزیون، اینترنت و حتی ماشین، مردم را با نداشتن این چیزها آشنا کنند در طرح خود شکست خورده‌اند.

یکی از منتقدان طرح روز بدون عکس معتقد است: اگر بلاند واقعا می‌خواهد در بریتانیا محبوب باشد، باید این کار را برای دوربین‌های مداربسته انجام دهد. در این صورت دوربین‌ها نمی‌توانند پلاك ماشین‌ها را ثبت کنند و در خیابان‌ها مردم را تعقیب کنند.

منبع : روزنامه اعتماد

http://vista.ir/?view=article&id=15014

vista.ir
Online Classified Service

ویستا

support@vista.ir