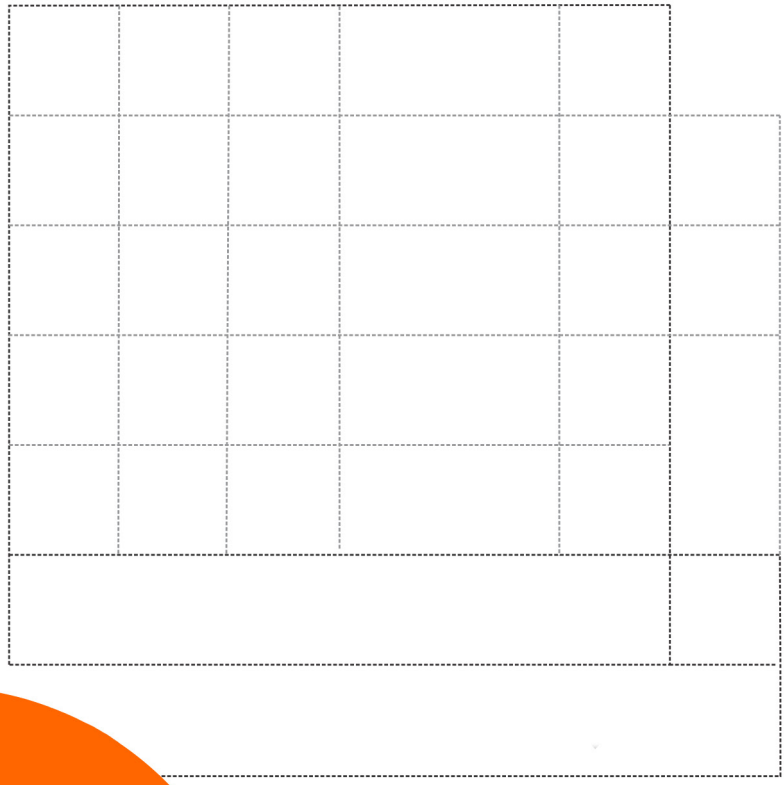
نشریه‌ی علمی-هنری انجمن علمی دانشجویی عکاسی دانشگاه تهران

چشمک

سال یازدهم
شماره‌ی دهم
پاییز ۱۴۰۰

هر چه آن‌جا دید این‌جا به نمود
دیده را از دیده‌خانه می‌ربود

مولانا



چشمک

سال یازدهم/ شماره‌ی ۱۰ / پاییز ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: انجمن علمی دانشجویی عکاسی/ دانشکده‌ی هنرهای تجسمی/ دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران

دانشگاه صادر کننده‌ی مجوز: دانشگاه تهران

مدیر مسئول: رعنا سوری

سردبیر: امین شیرپور

ویراستاران: رعنا سوری، امین شیرپور

طراح گرافیک: مونا قاسملو

صفحه‌آرا: امین شیرپور

عکس جلد: عکسی از مستند Tims's Vermeer محصول سال ۲۰۱۳ به کارگردانی ریموند جوزف تلر. برای توضیحات بیشتر می‌توانید سخن سردبیر را بخوانید.

اساتید مشاور: مهران مهاجر، صیاد نبوی

زمینه‌ی انتشار: علمی - هنری

ترتیب انتشار: فصلنامه

وب‌سایت: www.cheshmag.com

ایمیل: cheshmag.ut@gmail.com

کانال: https://t.me/cheshmag

اینستاگرام: https://instagram.com/cheshmak.magazine/

انجمن علمی دانشجویی عکاسی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

فهرست مطالب

تأثیر عکاسی بر دیگر هنرها

۹ **تأثیر عکاسی بر نقاشی**
جیل مارک‌وود؛ ترجمه‌ی صبا قاسمی

۱۸ **مروری بر نمایشگاه عکس «امپرسیونیست‌ها و عکاسی» در موزه‌ی تیسِن بورنِمیسا**
نوشته‌ی النا مارتینیک؛ ترجمه‌ی پرنیان حلاجیان

۲۶ **تأثیرات عکاسی بر هنر تصویرسازی**
مِولوت اونال، محمود سامی اوزتورک؛ ترجمه‌ی علی فتاحی

۳۶ **گورنگاری‌های باربد گلشیری و عکاسی**
آیدا گلچین

۴۲ **بازخوانی رمان «شازده‌احتجاب» از منظر منطق عکاسی**
غزال غضنفری

۵۴ **بهرام صادقی و عکاسی**
سایه سالمی

بخش آزاد

۶۷ **نیم‌نگاهی به پنج نگاه به خاک**
معین بهرامی

۷۸ **نقد و بررسی کتاب عکس «سایه‌ها و یادها» از کاوه کاظمی**
هنگامه امیرابراهیمی

۸۶ **تأثیر انقلاب ۱۳۵۷ بر عکاسی مستند ایران (با نگاهی به عکاسی کاوه گلستان)**
فاطمه حسینی

۹۸ **مروری بر پایان‌نامه‌ی کارشناسی مسعود زراعت‌کار**
امیرهادی شیرزادی

۱۰۵ **آثار عکاسی دانشجویان**

سخن سردبیر

شماره‌ای که می‌خوانید با موضوع تأثیر عکاسی بر دیگر هنرها تهیه شده و شش مطلب به این موضوع اختصاص دارد. تصویر جلد این شماره عکسی از مستند Tims's Vermeer محصول سال ۲۰۱۳ به کارگردانی ریموند جوزف تلر است. تیم جنیسونِ مخترع در این مستند می‌کوشد تا تکنیک‌های یوهانس ورمیر، نقاش مشهور هلندی را بازتولید کند و این فرضیه را که ورمیر با کمک ابزارهای دیدمانی نقاشی می‌کشیده است، بررسی کند. تصویر پشت جلد نیز قسمتی از نقاشی ورمیر است که در این مستند بازتولید شده است.

برای این شماره صبا قاسمی، فارغ‌التحصیل کارشناسی سینمای دانشگاه سوره، مقاله‌ای نوشته‌ی با عنوان «تأثیر عکاسی بر نقاشی» و پرنیان حلاجیان دانشجوی کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران مروری بر نمایشگاه عکس «امپرسیونیست‌ها و عکاسی» را ترجمه کرده‌اند. علی فتاحی دانشجوی کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران نیز مقاله‌ای با عنوان «تأثیرات عکاسی بر هنر تصویرسازی» ترجمه کرده تا با تأثیرات عکاسی بر یک هنر دیگر آشنا شویم. منبع هر کدام از این ترجمه‌ها هم در پاورقی ذکر شده است. آیدا گلچین، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران به سراغ گورنگاری‌های باربد گلشیری رفته و تأثیر عکاسی بر آن‌ها را بررسی کرده است. همچنین غزال غضنفری و سایه سالمی، دانشجویان کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران، به ترتیب به موضوعات «بازخوانی رمان شازده‌احتجاب از منظر منطق عکاسی» و «بهرام صادقی و عکاسی» پرداخته‌اند.

در بخش آزاد این شماره، معین بهرامی دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران نگاهی به کتاب عکس «پنج نگاه به خاک» داشته و آن را بررسی کرده است. در ادامه می‌توانیم نقد و بررسی کتاب عکس «سایه‌ها و یادها» از کاوه کاظمی را به قلم هنگامه امیرابراهیمی، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران بخوانیم. همچنین فاطمه حسینی، دانشجوی کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران، به موضوع «تأثیر انقلاب ۱۳۵۷ بر عکاسی مستند ایران» پرداخته و نگاهی به عکس‌های کاوه گلستان از انقلاب ایران داشته است.

در آخرین مطلب این شماره نیز، امیرهادی شیرزادی به سیاق شماره‌ی قبلی به سراغ پایان‌نامه‌های عکاسی رفته و مروری بر پایان‌نامه‌ی کارشناسی مسعود زراعت‌کار نوشته است. در انتهای این شماره نیز مانند شماره‌ی قبلی، چند عکس یا مجموعه از آثار دانشجویان عکاسی یا سایر رشته‌ها درج شده‌اند. همچنین به‌خاطر تعدد و تنوع در ترجمه‌ی برخی اسامی، در انتهای نشریه صفحه‌ی اسامی خاص را اضافه کرده‌ایم که پیدا کردن اصل اسامی به منظور کارهای پژوهشی را تسهیل می‌کند. امیدواریم مطالب این شماره مورد پسند شما قرار بگیرند.

دو رقمی شدن شماره‌های منتشر شده‌ی چشمک، تقدیر شدن در سومین جشنواره‌ی فرهنگ دانشگاه تهران و انتشار شماره‌های قبلی در سایت و اپلیکیشن طاقچه از جمله اتفاقات خوب امسال برای نشریه‌ی چشمک بودند و باعث شدند با تلاش بیشتری در این راه قدم برداریم. از سال ۱۳۸۹ که عباس امیری و دیگر دوستان این نشریه را آغاز کردند، شمع افروخته‌ی چشمک باعث روشن‌تر شدن مسیر برای دانشجویان عکاسی شده است. کافی است به اسامی موجود در شناسنامه‌ی شماره‌های قبلی بنگریم تا ده‌ها اسم آشنا را ببینیم و دریابیم چشمک چگونه به این‌جا رسیده است.

امیدواریم در رفت و آمد سال‌ها و آدم‌ها، شعله‌ی این شمع کماکان روشن بماند و با همین شعله‌ی گرم و روشن، پاییز و زمستان‌های بی‌شماری را سر کنیم ■

امین شیرپور

بخش اول:

تأثیر عکاسی بر دیگر هنرها

تأثیر عکاسی بر نقاشی[1]

نویسنده: جیل مارک‌وود **مترجم: صبا قاسمی**

تمام آثار هنری، تأثیر جامعه‌ی هنرمند، ماده‌ی خام در دسترس آن‌ها و همچنین تکنولوژی عصر آن‌ها را نشان می‌دهند. انسان پیش از تاریخ از رنگ‌دانه‌های اُکر استفاده می‌کرد و از دیواره‌های غار به‌عنوان زمینه بهره می‌برد و موضوع کارش تحت‌تأثیر خرافات و طبیعت بود. به شکل هندسی، پرسپکتیو خطی برای اولین بار توسط فیلیپو برونلسکی مجسمه‌ساز و معمار به‌کار گرفته شد که درک عمق در نقاشی را ممکن کرد و دید هنری را از آن لحظه به بعد تغییر داد. اواخر قرن هجده میلادی، انقلاب صنعتی آغاز شد. در این دوره اروپای غربی از روند پیشرفت تکنولوژی در رنگ‌های تیوبی و به دنبال آن گسترده شدن طیف خریداران طبقه‌ی متوسط رو به بالا بهره برد. درست همانند تأثیر قابل توجهی که ظهور عکاسی بر هنر نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم میلادی گذاشت. تأثیر دوربین بر مشخصه‌های بصری نقاشی، آشکار و مسلم بود؛ اهمیت سوژه و زاویه‌ی دید قدرتمند هنرمند که او را قادر می‌ساخت تا نقطه‌ی دید خلاقانه‌ی خود را ثبت کند.

---

1. Markwood, Jill (2010) “Photography’s Influence on Painting”, Agora: Vol. 19 , Article 8. https://digitalshowcase.lynchburg.edu/agora/vol19/iss2010/8

در قرن هفدهم میلادی، هنرمندان از وسیله‌ای به نام کمرا آبسکیورا (camera obscura) بهره می‌بردند، که کلمه‌ای لاتین و معادل اتاق تاریک است و به این صورت تعریف شده است: محفظه‌ای تاریک یا جعبه‌ای با یک درگاه کوچک یا لنزی روی یک دیواره‌ی آن که نور از آن عبور می‌کند تا بر دیوار مقابل تصویری معکوس بسازد (جانسون و جانسون، ۶۵۱). اعتقاد بر این است که برخی هنرمندان، از زمان کاراواجو در دوره‌ی باروک، از این روش برای طرح انداختن بر روی بوم استفاده می‌کردند. روبرتا لاپوچی، مدیر دپارتمان حفاظت هنری در مرکز بین‌المللی هنرهای استودیویی از فلورانس، در مقاله‌ای که توسط بی‌بی‌سی منتشر شده، ذکر کرده: «مواد حساس به نوری که بر روی بوم به کار برده می‌شدند، تصویر را حدود سی دقیقه ثابت نگه می‌داشتند که این اجازه را به کاراواجو می‌داد تا تصویر را با خطوط عریض با استفاده از سرب سفید ترکیب شده با مواد شیمیایی و مواد معدنی قابل مشاهده در تاریکی، نقاشی کند.» با توجه به ناتوانی این تکنولوژی در خلق تصویری واقعی و پایدار، تنها می‌شد از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای کمک به هنرمند در طراحی آثارش استفاده کرد. اگرچه قابلیت طرح‌ریزی یک تصویر کار جدیدی نبود، در قرن نوزده تکنولوژی‌ای که توسط اتاق تاریک معرفی شده بود، مسیر نوآورانه‌ای را در پیش گرفت.

برای رسیدن به درک بهتری از تأثیر عکاسی بر نقاشی، ابتدا ضروری است تا نگاهی به تاریخ پیش از تصاویر ثابت بیندازیم. اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم میلادی ملل اروپای غربی در پی کشف سرزمین‌های خارجی و وسعت مرزهایشان بودند. این دوره درگیر آشفتگی بزرگی بود. انقلاب فرانسه موجب ویرانی زندگی بسیاری از مردم شد. گویا که در آن دورانِ آشوب زندگی می‌کرد شیفته‌ی نقاشیِ صحنه‌هایی بود که وضعیت بشرِ زمان خودش را به تصویر می‌کشید، اگرچه معمولاً به‌عنوان نقاش رسمی پرتره‌های دربار سلطنتی اسپانیا امرار معاش می‌کرد. پیش از اختراع دوربین، هنرمندانی مانند گویا تنها سفارش‌گیرندگان حق‌الزحمه‌ای برای پرتره، بناهای یادبودی یا بایگانی وقایع تاریخی بودند. با این حال، زمانی که عکاسی به معنی ثبت همانندی‌های شفاف و دقیق از سوژه‌ها به جریان اصلی تبدیل شد، بسیاری از هنرمندان مجبور به تجربه‌ی رسانه‌ی متفاوتی شدند تا از خودشان حمایت

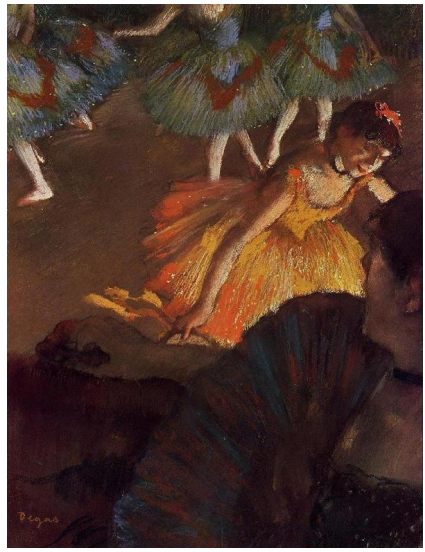
کنند. این توسعه‌ی تکنولوژی به این معنی نبود که عکاسی مستقیماً جایگزین نقاشی و طراحی شده اما موجب کاهش تعداد سفارشات موجود شد. تغییرات پیش‌آمده ممکن است برای هنرمندانی که تحت فشار برای ارتقای کار خود بودند و کسانی که امکان یافته بودند تا شور جدیدی را کشف کنند، مایه‌ی مباهات بوده باشد.

ژاک مانده داگر در سال ۱۸۳۷ میلادی به‌وسیله‌ی روشی که توانست تصویر را برای همیشه ثابت نگه دارد، به راه‌حلی برای مشکل موقتی بودن تصویر گذشته رسید و اولین عکس ثابت از استودیوی یک هنرمند را ثبت کرد: آتلیه‌ی هنرمند.

داگر، لوئی ژاک مانده. آتلیه‌ی هنرمند. ۱۸۳۷میلادی. انجمن فرانسوی عکاسی، پاریس، فرانسه. سایت انجمن عکاسی فرانسه.

داگرئوتایپ صفحه‌ی فلزی پوشیده‌شده با محلول نقره‌ی حساس به نور بود که وقتی برای اولین بار تحت تأثیر شستشوی شیمیایی قرار گرفت، تصویری بسیار شبیه حاصل شد که قابل تکثیر نبود اما تصویر دلخواه را با وضوحی عجیب ثبت کرد (آرناسون و کالب، ۱۶). اصطلاح عکاسی به‌معنی طراحی با نور است زیرا در ابتدا صرفاً یک ابزار کمکی طراحی قلمداد می‌شد. از اواسط قرن نوزدهم عکاسی به آمیزه‌ای از علم و چشم خلاق تبدیل شد. مانند هر ابزار الکترونیکی جدیدی، اولین جعبه‌ی دوربین کنجکاوی مردمی را به تصویر کشید که می‌خواستند بدانند قادر به تولید چه چیزی هستند.

در حالی که مفهوم عکاسی پیش از داگرئوتایپ درک شده بود، توانایی نگاه کردن به یک عکس واقعی که پس از زمان کوتاهی ناپدید نمی‌شد، این مفهوم را به واقعیت درآورد. هنرمندان به این ابزار جدید با تعجب و کنجکاوی واکنش نشان می‌دادند. پیتر کالب تاریخدان درباره‌ی این رخداد می‌نویسد: «بی‌واسطه‌ترین و واضح‌ترین تأثیر عکاسی در نقاشی را می‌توان در آثار هنرمندانی دید که مشتاق دستیابی به نوعی صحت و سقم بصری بودند که تا پیش از ظهور عکاسی ناشناخته بود. روندی که اغلب تصور می‌شود در آنی بودن امپرسیونیسم به اوج خود رسید و با فتورئالیسم دهه‌ی ۱۹۷۰ دوباره احیا شد» (آرناسون و کالب، ۱۵). این اختراع آن‌قدر مورد توجه بود که دولت فرانسه تحقیقاتی رسمی در مورد آن ترتیب داد. پل دلاروش نقاش در گزارش رسمی خود نوشت: «فرایند داگر تمام نیازهای هنر را برآورده می‌کند، قواعد اساسی هنر را به کمال می‌رساند که باید به سوژه‌ی مشاهده و مطالعه تبدیل شود. حتی برای فاضل‌ترین نقاش‌ها» (کلینر، ۸۴۷). ادگار دگا و توماس ایکینز آن‌قدر شیفته‌ی این امکان جدید برای ثبت لحظه‌ای از زمان بودند که هر دو عکاسی را به‌عنوان یک خروجی مضاعف خلاق دنبال کردند (آرناسون و کالب، ۱۵). در سال ۱۹۷۲ میلادی جان برجر نقاش، تاریخدان و رمان‌نویس در یک مقاله‌ی هوشمندانه با عنوان «شیوه‌های نگریستن» نوشت: «اختراع دوربین نگاهی که مردم به‌طور کلی و هنرمندان به‌طور مشخص به جهان داشتند را تغییر داد. این چشم‌انداز جدید و متفاوت بلافاصله در نقاشی منعکس شد.» برجر تأثیر عکس بر نقاشی را همانند تأثیر کامپیوتر در تجارت سی سال اخیر می‌داند. از زمانی که دوربین و کامپیوتر به وجود آمدند هر کسی مجبور به داشتن آن‌ها بود و پس از آن هیچ‌کس نمی‌توانست زندگی بدون هیچ‌کدام از آن‌ها را تصور کند. ملموس‌ترین تغییری که عکاسی در مشخصه‌های بصری هنر ایجاد کرد، این شیوه‌ی جدیدِ دیدن بود که دوربین به هنرمند معرفی کرد. برای مثال امکان برش عکس از طریق انتخابِ تنها یک بخش از سوژه‌ی درون تصویر، ارتباطی صمیمی‌تر را شکل می‌دهد. به‌گونه‌ای که انگار بیننده درون صحنه قرار دارد. در نقاشی «بالرین و بانویی با بادبزن» ادگار دگا، نقطه‌ی دید بیننده را در سمت بالا و کناری قسمتی از بدن یک زن در تماشاگران حاضر در پیش‌زمینه می‌نشاند.



دگا، ادگار. بالرین و بانویی با بادبزن. ۱۸۸۵. موزه‌ی هنر فیلادلفیا، فیلادلفیا.

ویسلر، جیمز. شبانه در سیاه و طلایی، سقوط موشک. ۱۸۷۵. موسسه‌ی هنر دیترویت، دیترویت.

علاوه براین در مراحل اولیه‌ی گسترش دوربین برای ثبت عکس، نوردهی طولانی با دوربین نیاز بود. از تأثیرات این روش کشیدگی سوژه است که تحرکات سیال و بخش‌های محوشده‌ی زیبایی را می‌ساخت. هنرمندی مانند ویسلر سعی کرد تا این تصویر را بر روی بوم ثبت کند. در نقاشی رنگ روغن به نام «شبانه در سیاه و طلایی سقوط موشک» سیالیت آتش بازی و چندین انفجار را که به‌صورت آبشارهایی مشتعل بر زمین می‌ریزند به تصویر می‌کشد.

توقف یک حرکت به‌وسیله‌ی عکس برای بسیاری، یکی از فریبنده‌ترین اکتشافات بود. پیش از حرکت ثابت، ثبت عضله‌ی کشیده‌شده یا یک حالت غیرعادی در چهره یا یورتمه‌ی اسب در نیم‌قدم بسیار سخت بود. پس از امتحان عکس، دگا مجموعه‌ای از نقاشی‌های سوارکاری کار کرد که در آن‌ها گام برداشتن اسب و عقب کشیدن سوارکار بر روی کمر برای کنترل قدم های اسب را بررسی کرد. پاهای اسب در هوا بالا رفته‌اند و در گام‌های طولانی کش آمده‌اند.

دگا، ادگار.
سوارکاری.
۱۸۸۹. موزه‌ی
هنر فیلادلفیا،
فیلادلفیا.

در طول تاریخ محبوب‌ترین موضوعات برای هنرمندان، صحنه‌هایی با فضای مذهبی، پرتره‌های اشرافی و مناظر زیبا بودند. بسیاری از نقاشی‌ها کیفیت تئاتری در خود داشتند زیرا مدل‌ها بسیار ظریف و دقیق ژست گرفته‌اند.

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم میلادی رسانه‌ی عکاسی به دلیل توانایی در گرفتن اسنپ‌شات از مردم معمولی حین انجام کارهای روزمره، بر انتخاب سوژه‌ی هنرمندان تأثیر گذاشت. لحظه‌ی قطعی که عکاس تصمیم می‌گیرد تا شاتر را بزند، به بیننده پنجره‌ای به دنیای سوژه در آن لحظه می‌دهد.

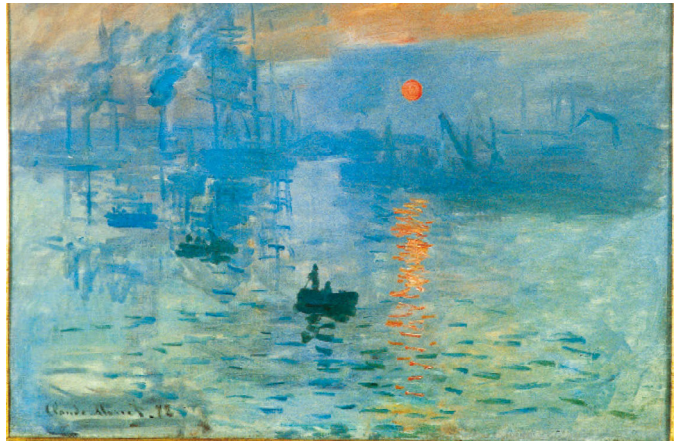
این انجماد لحظه توجه نقاشان را به صحنه‌های روزمره جلب کرد و سپس آن‌ها سعی کردند تا آن لحظه‌ها را به همان شکوه پرتره‌های اشرافی ثبت کنند. مثال مناسب این رویکرد «رقص در مولن دولاگالت» از آگوست رنوار است. جایی که هنرمند یک لحظه از زمان گذرا در یک بعد از ظهر یکشنبه‌ی معمولی را در دورهمی در پاریس ثبت کرده است. سوژه‌ها مانند مدل‌ها ژست نگرفته‌اند، آن‌ها در میانه‌ی قدم‌ها، حالت‌های بدن و چشم‌چرانی‌ها متوقف شده‌اند. ضربه‌های قلم‌مو با حالتی کشیده‌شده‌اند که انگار در میانه‌ی راه متوقف شده‌اند.

رنوار، آگوست. رقص در مولن د لاگالت. ۱۸۷۶. موزه‌ی اورسی، پاریس.

رویکرد نقاشی که توسط بسیاری از هنرمندان تا به این‌جای تاریخ صورت‌گرفته، نشان‌دهنده‌ی کوششی است که برای بازتولید سوژه‌های خود با دقت تمام در جزئیات هر دقیقه دارند. وقتی این رویکرد با محدودیت‌های خودش اتخاذ می‌شود، هنرمندان از آن به‌عنوان trompe-l'œil یا «فریب چشم» یاد می‌کنند. عکاسی، فریب چشم را حتی به سطح بالاتری از بازتولید تصویر واقعی می‌رساند. آرناسون و کالب با اشاره به تأثیر عکاسی بر برخی هنرمندان، می‌نویسند که «وفاداری دقیق تصویر عکاسی‌شده، دلیل موجهی برای کار خلاقه یا مفهومی و به دنبال آن رهایی هنر آن‌ها از شرط صحت و سقم تصویری بود.» شاید بزرگ‌ترین کمکی که توسعه‌ی عکاسی به هنرمندان کرد، آزادی در امتحان و گسترش دید خلاقه‌ی آن‌ها بود، که در نهایت آن‌ها را به سمت انتزاع فرم سوق داد. نظریه‌ی فرم به دوره‌ی افلاطون بازمی‌گردد. افلاطون از تخت به‌عنوان یک مثال استفاده می‌کند و توضیح می‌دهد که اگرچه ممکن است گونه‌های بسیار متنوعی از تخت وجود داشته باشد، اما تنها یک ایده از تخت وجود دارد؛ این ایده فرم است و باقی همه تقلید هستند. هنرمندی که تخت را می‌کشد دارد از نجاری که تخت را ساخته تقلید می‌کند، نجار نیز به نوبه‌ی خود از خدا، به‌عنوان خالق تمام طبیعت، تقلید می‌کند (افلاطون، ۲۵۴).

انتزاع در هنر، اهمیت سوژه را به ساده‌ترین شکل تقلیل می‌دهد و آن را برای بیننده صرفاً تا حد ایده‌ی سوژه یا فرم، به سطح می‌رساند. به این ترتیب مخاطب قادر است تا خود سوژه‌ها را تفسیر کند.

در دوره‌ی امپرسیونیسم که اواخر دهه‌ی ۱۸۰۰ میلادی آغاز شد، هنرمندان سعی می‌کردند تا اولین برداشت و درک از سوژه را ثبت کنند و بیننده را تنها با اشاره به فرم رها کنند. در نقاشی رنگ روغن کلود مونه با عنوان «امپرسیون، طلوع آفتاب» قایق‌ها و فیگورها همه به ضدنورهای محض تقلیل پیدا کردند و پس‌زمینه تنها اشاره‌ای به کشتیرانی و دودکش‌ها می‌کند و به بیننده درک زیبایی از یک اسکله می‌دهد.



مونه، کلود. امپرسیون، طلوع آفتاب. ۱۸۷۳. موزه‌ی مارموتان، پاریس.

وقایع و اتفاقات بی‌شماری مسیر هنر را تغییر داده‌اند. قدرت عکاسی فقط یکی از این تأثیرات بود. جان برجر می‌نویسد: «نحوه‌ی دیدن عکاس در انتخاب سوژه‌اش منعکس می‌شود. نحوه‌ی دیدن نقاش توسط علامت‌هایی که بر روی بوم به جا می‌گذارد، بازسازی می‌شود. با این حال، اگرچه هر تصویری به روشی از دیدن شکل می‌دهد، درک یا فهم ما از یک تصویر همچین بستگی به نحوه ی دیدن شخصی ما دارد.»

در نهایت این مخاطب است که ادراکش از اثر هنری یا عکس تأثیر می‌پذیرد. در واقع، امروزه ما آن‌قدر با تصاویر ثابت خو گرفته‌ایم که تصور هنر و زندگی بدون آن برایمان دشوار است ■

منابع:

Arnason, H. H. H., and Peter Kalb. *History of Modern Art*. 5th ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2003. Print.

BBC News. "Caravaggio was early 'photographer'." British Broadcast Corporation. 11 Mar 2009. Web. 12 March 2009. http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/7936946.stm

Berger, John. 1972. *Ways o f Seeing*. New York: Penguin, 1983. Print.

Janson, Anthony F., and H. W. Janson. 7th ed. *A Basic History of Western Art*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education, 2006. Print.

Kleiner, Fred S., and Christin J. Mamyia. *Gardner's Art through the Ages*. Belmont, California: Wadsworth/Thomson, 2005. Print.

Plato. *The Republic of Plato*. 360 BCE. Ed. Paul Negri and Joslyn T. Pine. Trans. B. Jowett. Mineola, New York: Dover Thrift, 2000. Print.

مروری بر نمایشگاه عکس «امپرسیونیست‌ها و عکاسی» در موزه‌ی تیسِن بورنِمیسا [1]

نویسنده: النا مارتینیک **مترجم: پرنیان حلاجیان**

در ۱۸۳۹، عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای جدید برای بازنمایی تصویری به دنیایی شگفت‌زده معرفی شد. خود عکاسان دهه‌های بعدی را به آزمایش تکنیک‌ها و بحث درباره‌ی ماهیت این اختراع جدید گذراندند اما تأثیر عکاسی بر جامعه‌ی مدرن بسیار زیاد بود. امروزه شاید مشکل بتوان درک کرد که عکاسی چقدر انقلابی و چالش برانگیز بوده ولی هنگامی که پا به میدان گذاشت، دنیای هنر سریعاً متوجه آن شد. چیزی که به‌عنوان یک رقابت شروع شده بود، خیلی سریع به اتحادی از دیدگاه‌ها بدل شد که طرز نگاه ما را برای همیشه تغییر داد. این اتفاق به‌طور اساسی شیوه‌ی نگاه نقاشان (به‌خصوص امپرسیونیست‌ها) به دنیا و نحوه‌ی بازنمایی واقعیت را عوض کرد.

به دنبال ظهور اولین داگرئوتایپ‌ها در اواخر دهه ۱۸۳۰ و پس از آن کشف چاپ عکس روی کاغذ، رابطه‌ی بین عکاسی و نقاشی تبدیل به رابطه‌ای بسیار نزدیک شد. چشم مصنوعی دوربین در آثار عکاسانی همچون لوگره، کوولیر، نادار و دیسدری، نقاشان جوانی مانند مانه، دگا و دیگر امپرسیونیست‌ها را برانگیخت تا روشی نو برای

1. “How Did Photography Influence The Impressionists?”, by Elena Martinique. https://www.widewalls.ch/magazine/impressionists-photography-museo-thyssen-bornemisza

نگاه کردن به جهان به‌وجود بیاورند. امپرسیونیسم از این رسانه فقط به‌عنوان یک منبع شمایل‌شناسانه استفاده نکرد. وقتی عکاسی از یک رسانه‌ی مکانیکی صرف برای بازتولید واقعیت فراتر رفت و اعتبار هنری پیدا کرد، نقاشان برای مشاهده‌ی علمی نور، بررسی بازنمایی یک فضای تصویری نامتقارن و برش خورده، و کاوش در خودانگیختگی و ابهام بصری از آن بهره بردند. این تأثیرگذاری دوجانبه بود. نوع جدید ضربه‌ی قلم امپرسونیست‌ها باعث شد عکاسان به مادیت تصاویرشان توجه کنند و به دنبال روش‌هایی بگردند تا بتوانند عکس‌ها را با وضوح کمتر و جلوه‌های بصری بیشتر ارائه دهند. نقاشان امپرسیونیسم از ماهیت فرّار واقعیت آگاه بودند. در نظر آن‌ها، عکاسی نمایانگر پیروزی نمادین انسان بر بی‌دوامی بود و باعث تحولی انقلابی در روش تصویر کردن آن‌ها شد. جایگاه کلیدی‌ای که عکاسی اکنون در هنر معاصر دارد، باعث شده به مطالعات تاریخ هنری توجه تازه‌ای شود، این بار با نظر به تأثیر اختراع عکاسی بر هنرهای تجسمی.

نمایشگاه «امپرسیونیست‌ها و عکاسی» در موزه‌ی تیسِن بورنِمیسا واقع در مادرید، پایتخت کشور اسپانیا این مسیر تحقیقاتی را دنبال می‌کند.[۲]

2. https://www.museothyssen.org/en/thyssenmultimedia/virtual-tours/immersive/impressionists-and-photography

این نمایشگاه به بررسی پیامدهای اختراع عکاسی بر توسعه‌ی هنرهای تجسمی در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم می‌پردازد و دیدگاهی انتقادی درباره‌ی شباهت‌ها و تأثیرات متقابل بین عکاسی و نقاشی ارائه می‌کند. همچنین نگاهی دارد به بحث‌های پرجنب‌وجوشی که ظهور عکاسی در میان منتقدان و هنرمندان فرانسه در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم ایجاد کرد. این نمایشگاه به کیوریتوری پالوما آلارکو ۶۶ نقاشی رنگ روغن و آثار روی کاغذ و بیش از ۱۰۰ عکس را گرد هم آورده که در ۹ بخش موضوعی تنظیم شده‌اند: جنگل، فیگورها در منظره، آب، حومه‌ی شهر، بناهای تاریخی، شهر، پرتره‌ها، بدن و آرشیو که در کنار هم دغدغه‌های هنری مشترک بین نقاشان و عکاسان را نشان می‌دهند.

ادوارد بالدوس، منظره‌ی پشت نوتردام، پاریس، ۱۸۶۰-۱۸۷۰، چاپ آلبومن، ۲۸x۲۲٫۹، موزه دل پرادو، مادرید

آرمان گیومن، پل اسقف اعظم و وجه شرقی نوتردام، ۱۸۸۰، رنگ روغن روی بوم، موزه ملی تیسن بورنمیسا

چارلز مارویل، بلوار سن ژرمن، ۱۸۷۵-۱۸۷۷، چاپ آلبومن از نگاتیو شیشه‌ای به‌روش کلودیون، ۲۳،۸x۳۶،۶ cm، کتابخانه‌ی ملی فرانسه، پاریس.

کامی پیسارو، بلوار مونمارت، ماردی گرا، ۱۸۹۷، رنگ روغن روی بوم، ۶۵،۱x۸۱،۳cm، موزه‌ی همر (hammer) لس‌آنجلس

دسته‌بندی موضوعات هنری

برای به تصویر کشیدن موضوعات مشترک میان نقاشان و عکاسان و آزادی‌های هنری جدیدی که از رابطه‌ی بین آن‌ها به وجود آمد، نمایشگاه «امپرسیونیست‌ها و عکاسی» به ۹ دسته تقسیم شده است. دسته‌ی «جنگل» نقاشی‌های منظره‌ی پیشروان امپرسیونیست مانند گوستاو کوربه، کامیل کورو، تئودور روسو و چارلز دوبینی را با آثار عکاسی لوگره، کوولیر و لو سک که تجهیزات عکاسی‌شان را به جنگل منتقل کردند مقایسه می‌کند. تأثیر عکاسی در رویکرد لحظه‌ای نقاشان نسبت به موضوع، ترکیبات نامتقارن آن‌ها و اثرات گذر نور از بین درختان قابل مشاهده است.

در بخش «انسان در منظره» بازدیدکنندگان می‌توانند تفاوت بین پس‌زمینه‌ی شماتیک منظره‌های مانه و پس‌زمینه‌های تزئینی مورد استفاده در پرتره‌های عکاسانه را ببینند، مانند آن‌هایی که توسط آگوادو رایج شدند و پرتره‌های فضای باز بستگان فردریک بازیل و پرتره‌های گروهی ادوارد بالدوس.

در بخش «آب»، آثار لوگره، چاپ‌های ترکیبی از دریای متلاطم و ابرهای ساحل نرماندی را مشاهده می‌کنیم که با تصاویر متعددی از دریاها و آسمان‌ها که توسط یوجین لوییس بودین و مونه نقاشی شده‌اند وارد گفتگو می‌شوند. و همچنین قیاس‌هایی می‌بینیم بین بازتاب شبح‌مانند درختان در آب‌های آرام رودخانه در آثار عکاسی آگوادو و کامی سیلوی و آثار مونه و سیسلی.

فعالیت‌های اوقات فراغت در اطراف شهر و فضای باز، موضوعات بخش «حومه‌ی شهر» هستند. این بخش رویکرد لحظه‌ای و تکه‌تکه‌ی هنرمندانی نظیر رنوار، سیسلی، مونه و کایبوت و شیوه‌ای را که عکاسانی مثل آشیل کوینت، اوژن اتژه و چارلز مارویل با آن واقعیت را ثبت می‌کردند در کنار هم قرار می‌دهد. در اواسط سده‌ی ۱۹، چند عکاس همچون بالدوس، لوگره و برادران بیسون توسط دولت فرانسه استخدام شدند تا از آثار تاریخی فرانسه عکاسی کنند. سال‌ها بعد، این تصاویر به‌دلیل نشان دادن ساختمان‌های گوتیک، علاقه‌ی امپرسیونیست‌ها را برانگیختند. برای مثال این دلبستگی را در آثار کلود مونه از نمای کلیسای جامع روئن می‌بینیم. این موضوعِ بخشی است با عنوان «آثار تاریخی».

در بخش «شهر» نماهای شهریِ مدرن توسط گوستاو لوگره، چارلز سولیر و آدولف بران را مشاهده می‌کنیم که بعداً در نقاشی‌های برت موریسو و گوستاو کایبوت یافت می‌شوند- همین‌طور گفتگویی که بین آثار عکاسی چارلز مارویل و آثار نقاشی کامیل پیسارو از بلوارها شکل گرفت. رشد سریع عکاسی تجاری و ظهور عکاسان پرتره مانند نادار، سمت و سوی تازه‌ای به نقاشی‌های پرتره داد. بخش «پرتره» آثاری از مانه، سزان و دگا را نشان می‌دهد که بر پایه‌ی عکس‌هایی از سوژه‌های نشسته در صحنه‌های مشخص خلق شده‌اند.

بخش «بدن» شامل عکس‌های لوگره و پل برتیه است از ژست‌های طبیعی و خودانگیخته که در کنار مجموعه‌ای از فیگورهای برهنه از نقاشان امپرسیونیسم، مخصوصاً دگا -که از عکاس‌ترینِ نقاشان است- قرار گرفته‌اند.

این نمایشگاه با بخش «آرشیو» به پایان می‌رسد که شامل عکس‌هایی از آثار مانه است که توسط آناتول لوییس گودِی ــ که توسط خود نقاش مأمور به این کار شده بود ــ گرفته شده‌اند. مانه بعضی از این عکس‌ها را با آبرنگ، رنگ کرده است. آخرین قطعه‌ی نمایش داده شده، آلبوم «بیست طراحی» است. مروری کوتاه بر آثار هنرمند که در سال ۱۸۹۷ منتشر شد و شامل ۲۰ گراوور رنگی از آثار دگاست که توسط خود هنرمند انتخاب شده‌اند.

کنستانت پویو، زن برهنه در طبیعت، ۱۹۰۰، چاپ گام بیکرومات، ۲۴،۱x۳۴،۴ cm، موزه عکاسی فرانسه، بریور.

پیر آگوست رنوار، زن با سایبانی در باغ، ۱۸۷۵، رنگ روغن روی بوم، ۵۴،۵x۶۵cm، موزه ملی تیسن بورنمیسا، مادرید

یوجین کوولیر، جاده‌ی جنگلی، ۱۸۵۰-۱۸۶۰، چاپ کاغذ نمکی - ۲۵،۲x۳۳،۶، کتابخانه ملی فرانسه، پاریس.

کامی پیسارو، جنگل‌های مارلی، ۱۸۷۱، رنگ روغن روی بوم، ۴۵x۵۵، موزه ملی تیسن بورنمیسا.

ادوارد مایبریج، زن در حال رقصیدن، در کتاب حرکت حیوانات، صفحه ۱۸۸، کالوتایپ، ۱۹x۴۱،۲cm، موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن.

ادگار دگا، رقصنده در لباس سبز، ۷۹-۱۸۷۷، پاستل و گواش روی کاغذ، ۶۴x۳۶، موزه ملی تیسن بورنمیسا، مادرید.

گوستاو لوگره، موج عظیم، ست، ۱۸۵۶-۱۸۵۷، چاپ آلبومن از دو نگاتیو شیشه‌ای، ۳۴،۳x۴۱،۸cm، انجمن عکاسی فرانسه، پاریس.

یوجین بودین، بندر برست، ۱۸۷۰، رنگ روغن روی بوم، ۴۶،۶x۶۵،۴cm، موزه‌ی هنر پورتلند، اورگن.

فلیکس نادار، مادام آدوار، ۱۸۵۴-۱۸۷۰،
چاپ آلبومن از نگاتیو شیشه‌ای.
۲۶،۵x۲۰،۵cm. شرکت فرانسوی
عکاسی، پاریس.

ادگار دگا، سر یک زن، ۱۸۸۷-۱۸۹۰،
رنگ روغن روی بوم، ۳۷،۵x۳۲،۴cm،
بنیاد ان و گوردن گتی، سان
فرانسیسکو.

المپ آگوادو، پرتره‌ی مرد خوش‌پوش، ۱۸۵۴،
چاپ کاغذ نمکی، ۲۵x۱۸،۳cm،
موزه‌ی د لا ویلت.

ادوارد مانه، پرتره‌ی کارلوس دوران، ۱۸۷۶، رنگ
روغن روی بوم، ۱۹۱،۸x۱۷۲،۷cm، موسسه بابر
هنرهای زیبا، دانشگاه بیرمنگهام.

تأثیرات عکاسی بر هنر تصویرسازی [1]

نویسندگان: مِولوت اونال، محمود سامی اوزتورک مترجم: علی فتاحی

غیرقابل انکار است که توسعه‌ی فناوری تغییرات شدید، گسترده و سریعی را بر تمامی زمینه‌ها تحمیل کرده است.

توسعه‌ی فناوری در هنرهای تجسمی همانند سایر هنرها به تغییراتی شدید و ابداعاتی جدید منتج شده و در فرآیندهای تولید اثر هنری نیز تفاوت ایجاد کرده است. تولد فناوری عکاسی، فرصت ارزشمندی را برای ثبت و ضبط لحظات فراهم آورده است. اسناد و مدارک تصویری که پیش از این با همکاری نقاشان و چاپگران ساخته می‌شدند، اکنون به صورت مستقل در دسترس هستند. انقلاب تصویری عکاسی بسیاری از روش‌های تولید آثار تجسمی را عمیقاً تحت‌تأثیر قرار داده و تولید تصاویر غیرعکسی نیز نیازمند تولیدات فناوری عکاسی است. همان‌گونه که انتظار می‌رفت، بدون خواست تصویرسازان، فرایند عکاسی به‌سرعت جایگزین

---

1. UNAL, Mevlut. OZTURK, Mahmut Sami. “The Effects of Invention of Photography on Illustration”, The Eurasia Proceedings of Educational & Social Sciences (EPESS), 2019, Volume 14. https://dergipark.org.tr/tr/pub/epess/issue/48873/671289

طراحی‌ها و شیوه‌های سنتی تصویرسازی شد و تبدیل شدن عکاسی به معتبرترین و قابل اعتمادترین محتوای بصری، موجب کاهش تقاضا برای تصویرسازی شد. تصویرسازی و محتواهای گرافیکی که برای تقویت متن، قدرت بخشیدن به بیان و تصویر کردن سوژه ضروری بودند، به نوعی هنر از مد افتاده بدل شدند و به‌وسیله‌ی گام‌های نخستین موج گسترش عکاسی کنار رانده شدند.

در این مقاله، آثار منفی ابداع عکاسی در اوایل دوران ظهورش بر هنر تصویرسازی و پیروزی دوباره‌ی تصویرسازی به‌واسطه‌ی پذیرش همکاری‌اش با عکاسی بررسی گردیده و مورد بحث قرار گرفته است.

مقدمه

تولید محتوا و ابزارهایی که در خلق اثر مشارکت می‌کنند بستگی به زیرساخت فرهنگی جوامع دارد و این توسعه‌های فناورانه جنبه‌ی اجتماعی تولید هنر را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. برای مثال، گسترش رسانه‌های مکتوب و همه‌گیری استفاده از آن‌ها به‌خاطر کاغذ ــ البته به معنای امروزی آن و نه پاپیروس یا کاغذ پوستی ــ و تجدید چاپ کتاب‌ها و دسترسی ساده به آن‌ها، نرخ سوادآموزی را به صورت ناگهانی در جامعه رشد داد و مسیر جریان سریع اطلاعات هموار شد (تزکان ۲۰۱۸، ۴۰).

هنر تصویرسازی به عنوان یکی از شاخه‌های هنرهای تجسمی، از دیرباز تاکنون در گونه‌های مختلفی استفاده گردیده و بسیاری مقاصد را قابل فهم‌تر کرده است. با گذشت زمان و حرکت رو به جلوی تاریخ، هنر تصویرسازی به قاعده‌ی سایر هنرها، همسو با پیشرفت فناوری، از خود تفاوت‌هایی به نمایش گذاشته است. در این مقاله آثار مثبت و منفی، نتایج و روش‌های اثرگذاری فن عکاسی بر تمام انواع هنر که پیش از عکاسی حیات داشته‌اند، از جمله تصویرسازی، مورد بررسی و تحقیق قرار گرفته است.

هدف این تحقیق، ارائه نمودن پیشرفت و تأثیر تصویرسازی، که بیانی هنری مستقل از کتاب و متن است، در مقابل تأثیرات عکاسی و فناوری و همچنین ارائه‌ی منبعی مکتوب برای تحقیقات در این زمینه است. این مقاله هنر تصویرسازی و جایگاه کنونی آن را در مسیر تاریخی پیدایش و گسترش عکاسی پوشش می‌دهد.

تعریف و تاریخچه‌ی تصویرسازی

معنای اصطلاح تصویرسازی، یک طراحی، تصویر و یا حتی یک نمودار است که کتاب یا متنی را همراهی می‌کند و زینت می بخشد (بورگمن ۱۹۷۹، ۸). در مطالعات انجام شده نظرات مختلف و متفاوتی راجع به نخستین حضور هنر تصویرسازی وجود دارد که به‌گونه‌ای مقصودش توضیح متن به خواننده یا بیننده از طریقی مؤثرتر، با روش ارتباطی کامل‌تر است. در حقیقت ما می‌دانیم که بسیاری از انواع هنر که امروز وجود دارند از دوران باستان برآمده‌اند.

طراحی‌های غاری موجود در شمال اسپانیا و جنوب فرانسه قدمتی ۳۰ الی ۶۰ هزار ساله دارند. این آثار با نمایش استعداد عالی بازنمایی حیوانات وحشی در حال استراحت یا پرواز، بر ادعاهایی نظیر فقدان دانش فنی و موادی، همچنین نداشتن آگاهی عالی از آناتومی، مشاهده‌گری و حافظه‌ی تصویری نامطلوب، خط بطلان می‌کشند. این‌ها در میان نخستین مثال‌های آثار هنری باستانی قرار می‌گیرند که بر روی دیواره‌های انحلال‌ناپذیر در اعماق غارها پرداخت شده‌اند و کماکان معنا و مقصود دقیق آن‌ها نامعلوم است (کلیویر ۱۹۶۹، ۱۱). می‌توانیم بگوییم که هنر تصویرسازی با کشیدن خط به وجود آمده است (لومیس ۲۰۱۲، ۱۹).

امروزه عدم توافقی وجود دارد بین متخصصینی که تولد تصویرسازی را مصادف با نقاشی‌های غاری می‌دانند و آن‌هایی که می‌گویند تصویرسازی در اصل هنر تصویر کردن کتاب‌هاست، پس شروع آن تنها با نخستین ظهور کتاب امکان‌پذیر است. با توجه به گفته‌های کلیویر تمدن مصریان باستان، تمدنی معتقد به زندگی پس از مرگ بود و بسیار به بقا و حضور این زندگی اهمیت می‌داد. مصریان باستان زیست مورد انتظار خود را از جهان پس از مرگ، بر روی تابوت‌های آهکی و کاغذهای پوستی توصیف کرده‌اند (کلیویر ۱۹۶۹، ص۱۱). هنگامی که ما ضرورت تصویرسازی را وابسته به کتاب و به علاوه مرتبط با کاغذ ــ به مفهوم امروزی ــ می‌دانیم، نخستین نمونه‌های تصویرسازی را، پاپیروس‌ها و کاغذهای پوستی تلقی می‌کنیم. این کاغذها که تخمین زده شده متعلق به ۹۴۵ هزار سال پیش از میلاد مسیح باشند، توسط مصریان «پاپیو» نام گرفته بودند که ریشه در زبان‌های لاتین و یونانی دارد. در دنیای

امروز هم به آن‌ها پاپیروس می‌گویند (اسمیت ۱۹۰۱، ۱۴۲). مصریان و یونانیان از این کاغذ به عنوان بستری برای متن و نقاشی استفاده کرده‌اند. از نمونه‌های ابتدایی و نجات‌یافته که به مفهوم امروز تصویرسازی نزدیک هستند، طاقه‌ای بلند از کاغذ پوستی موسوم به پاپیروس «رامسسیوم» و کتاب «مردگان» است.

این موارد قدیمی‌ترین نسخ خطی و به علاوه آثاری هستند که شاکله‌ی تصویرسازی معاصر را می‌سازند (دالی ۱۹۸۲، ۱۰). این دو نمونه در کتب و مقالات مختلفی تحت عنوان نخستین نمونه‌های تصویرسازی بر روی پاپیروس ثبت شده‌اند.

اختراع کاغذ ــ در واقع کاغذ متشکل از ساختارهای فیبری و کتان ــ متعلق به تمدن دیگر و بازه‌ی زمانی دیگری است. با توجه به برخی منابع، کاغذ ساخته شده از فیبر و کتان، نخستین بار در چین باستان تولید شده. سای لئون، فرماندار چینی به عنوان مبدع کاغذ با این تکنیک شناخته می‌شود و منابع از او به عنوان پدر کاغذسازی یاد می‌کنند. اولین حضور کاغذ از این نوع نیز به ۱۵۰ سال پیش از میلاد مسیح بازمی‌گردد (اسمیت ۱۹۰۱، ۱۴۳).

هنر تصویرسازی تا به امروز فضاهای مختلف فنی و فناورانه را از سر گذرانده است. تصویرسازی که وابسته به کتاب یا متن است توانسته به کمک توسعه‌های فنی، خودش را با مواد بازتولیدپذیر به‌خوبی منطبق کند. اولین تصویرسازی‌های تولید شده به روش چاپی به صورت چاپ چوبی انجام شده‌اند و کارهای شامل تصویرسازی در تاریخ، به دنبال پدید آمدن تکنیک‌های چاپی پیشرفته‌تر همانند چاپ فلزی (گراور)، چاپ سنگی (لیتوگرافی) و سریگرافی در این بازه‌ی زمانی انجام شده است (اگزاجیباشی ۱۹۹۷، ۸۴۱).

توسعه‌های فنی چاپ امروز با قابلیت‌های ساده‌ای که برای بازتولید معرفی کرده‌اند، همانند سایر هنرهای تجسمی بر تصویرسازی نیز تأثیر گذاشته‌اند. تا زمان اختراع و اشاعه‌ی عکاسی از هنر تصویرسازی برای خلق اسناد تصویری و وقایع تاریخی و به تصویر کشیدن اتفاقات مهم استفاده می‌شد و روشی بود برای برقراری این ارتباط بین مردم و اشخاص خاص. تصویرسازی به عنوان یک مستند بصری، بازتابنده‌ی

متن و جزئیات قابل بیان به روش تصویری، مسئولیت سنگینی را بر عهده داشته و تا به امروز هم بر عهده دارد. اختراع عکاسی بسیاری از فضاها را تحت‌تأثیر قرار داده و راه جدیدی برای ارائه دادن داده‌های بصری به جامعه بنا نهاده است. این موقعیت چشم‌انداز هنر تصویرسازی را در تمامی زمینه‌ها دستخوش تغییر کرده است.

تعریف و اختراع عکاسی

می‌توانیم بگوییم دوربین یا دستگاه عکسبرداری آنالوگ یا دیجیتال، اساساً یک جعبه تاریک ایزوله‌شده است که نور را نشت نمی‌دهد و در مقابل ما قرار می‌گیرد. و در زمان ثبت تصویر بر روی ماده‌ی حساس به نور، عدسی نور را به درون جعبه‌ی تاریک نفوذ می‌دهد (ریتچر ۲۰۰۶، ۵). عملکرد دوربین‌ها به این ترتیب است و مفهوم عکاسی، نام تصویری است که با این مکانیزم ثبت می‌شود. ۱۸۲۶ سالی است که عموماً به عنوان سال اختراع عکاسی به آن اشاره شده است (ارتان ۲۰۰۵، ۵۷). نیسفور نیپس در پی آزمایش‌های سخت و مجدانه‌ی خود در تاریکخانه با مواد شیمیایی، به دنبال شیوه‌ای برای چاپ اثراتی از تصویر روی صفحه‌ای پایدار بود (ازر ۱۹۷۶، ۲۰).

در ۱۸۲۶ با نوردهی و تثبیت تصویر، نام او به عنوان مخترع فناوری عکاسی در تاریخ نوشته شد. انتقال تصویر به صفحه‌ی حساس پوشیده شده با مواد شیمیایی، اکنون با دستگاه‌هایی که از سنسورهای دیجیتال استفاده می‌کنند جایگزین شده است. جهانی عینی همان‌گونه که هست توسط دوربین ثبت و ضبط می‌شود. نور منعکس شده از شیء، یک رد فیزیکی را همانند ردپا روی ماسه از خود به جای می‌گذارد و این اصل با مرزهای مشخصی از سایر فنون بیان بصری متمایز می‌شود. عکس به ما خوانشی عینی را متعهد می‌شود و علاوه بر آن گویی گذشت زمان را با نشان دادن جمله‌ی «آن‌جا بوده است» به ما یادآوری می‌کند (توران ۲۰۱۴، ۱). عکاسی با ارائه دادن تصاویری عینی و همچنین استفاده‌ی عمده در زمان گسترش خود، به رقیبی شکست‌ناپذیر برای تصویرسازانی تبدیل شده بود که همراه با سبک و تفسیر خاص خود کار می‌کردند (ارتان ۲۰۰۵، ۵۷).

به عنوان یک هنر، عکاسی در زمان ظهورش با پیشرفت‌های سریع و وسیع خود در زمینه‌های مختلفی به کار گرفته شد و در بخش‌هایی متنوع، از زندگی روزمره گرفته تا هنر، پیگیری وقایع تاریخی، مطالعات و آزمایشات علمی، بسیار تکامل یافته است. البته امروزه عکاسی عموماً بار هنری به خود گرفته و عمدتاً هم با این معیار قضاوت می‌شود.

اگرچه عکاسی در روزهای آغازین خود از رنگ تهی بود و تصاویری سیاه و سفید ارائه می‌داد، از سوی جامعه به آن ایده که عکاسی واقعیت را باز می‌نماید خدشه‌ای وارد نشده بود و در مواجهه با تصاویر سیاه و سفید این حقیقت که رنگْ بازتاب دقیق حقایق است، جایگاه دوم را به دست آورد. با توجه به نوشته‌های بودور، پیتر هنری امرسون، از پیشگامان عکاسی هنری، اظهار می‌داشت که عکاسی خلاقانه‌ترین اختراع تاریخ است و با این حال در آغاز حضور، عکاسی در بازنمایی رنگ طبیعی و تعیین آن ناقص و ناتوان بود و طبیعی بودن را با تقلیل دادن طبیعت نمایش می‌داد. در پی تقاضاهای برخی و برای رفع این نقص نمایش رنگ، تلاش شد تا عکس‌ها را با دست رنگ کنند و این موضوع موجب استفاده از رنگ‌های شدید شد که کیفیت تصویرهای عکاسانه آن را تحریف می‌کرد (بودور ۲۰۰۶، ۷۹).

تأثیرات عکاسی بر هنر تصویرسازی

پیشرفت‌های فناوری و توسعه‌های مهم اجتماعی در تمامی زمینه‌ها تغییراتی ناگزیر را سبب می‌شوند. در برابر آسودگی و ابداعاتی که عصر حاضر پدید آورده تلاش‌هایی نیز برای انطباق و باز تنظیم کردن این نوآوری‌ها با بسیاری از تکنیک‌های پیشین صورت گرفته است. افراد اشباع شده با فناوری، در سطح فرهنگی امروزی، هنگام مواجهه با اختراع جدید کمتر حیرت‌زده می‌شوند اما پیامدهای عکاسی در زمان ظهورش، گمراهی و شک مردم راجع به علمی یا جادویی بودن آن را سبب شده بود. فرایند فیزیکی و شیمیایی که درون جعبه‌ی تاریک یا تاریکخانه انجام می‌شود، برای جامعه‌ای که دسترسی آسان به اطلاعات پیش‌دیجیتالی نداشت، رازی حل‌نشدنی و دشوار بود. تلاش شد با بسیاری از تکنیک‌های بازنمایی تصویر، مانند کمرا آبسکیورا

(اتاق تاریک) و کمرا لوسیدا (اتاق روشن) و نشر تصویرسازی‌های فنی مربوطه، این فرایند رازآلود برای مردم قابل فهم گردد. به این ترتیب، از تصویرسازی‌های فنی برای تشریح اختراع عکاسی، فرآیند نوردهی و ثبت تصویر برای مردم استفاده می‌شد.

عکاسی با مراحل فیزیکی و شیمیایی خود در فرایند خلق تصویر میان سایر هنرها برجسته شد و این واقعیت که عکاسی پنجره‌ای است به جهانی متمرکز، عکاسی را متقاعدکننده‌تر از سایر هنرها ساخت (ساتکین ۲۰۱۵، ۷). جوامعی که بیشتر پیشرفت‌های مهم اتفاقات تاریخی را با تصویرسازی دنبال می‌کردند، اکنون با داشتن تصاویری واقع‌گرایانه‌تر توسط عکس، برای هنر تصویرسازی ارزش کمتری قائل بودند. علی‌رغم دشواری‌های عکاسی، به علت فرآیند طولانی و پیچیده‌اش، بسیاری از هنرمندان به آن به عنوان راهی کوتاه برای خلق هنر نگاه می‌کردند.

دیگر نیاز به گذراندن سال‌های طولانی در آموزش هنر نبود. و خلق اثری که بازتابنده‌ی حقیقت باشد، آن‌چنان دشوار نمی‌نمود. گروهی دیگر از هنرمندان اما این مسئله را تهدید قلمداد کردند. پل دلاروش در واکنش به اختراع عکاسی گفت که «نقاشی امروز مرده است» و سایر هنرمندان و مخالفان، این فناوری جدید را ــ که داگر درباره‌اش می‌گفت «با این فناوری مردم قادر خواهند بود تا با جزئیات‌ترین تصویر را در دقایقی کوتاه با هر دانش شیمیایی و فیزیکی که دارند خلق کنند» ــ تهدیدی برای هنر قلمداد می‌کردند (دایرةالمعارف بریتانیکا ۲۰۱۹).

از قضا هنر تصویرسازی اگرچه موجودیت خود را در معرض تهدید قرار می‌داد اما فناوری عکاسی و آزمایش‌هایش را تصویرگری کرد و پنجره‌ای بصری برای ارائه‌ی اطلاعات از این فرآیند به مخاطبان شد. کاربردی بودن عکاسی جایگاهش را در زندگی مردم تثبیت کرد و سبب بیکاری هنرمندان قاره اروپا که از طریق نقاشی ارتزاق می‌کردند، گشت. از سوی دیگر با برعهده گرفتن مسئولیت بازتاب واقعیت، هنرمند را از جریان واقع‌گرای هنر رها کرد و به سوی جریان‌های جایگزین دیگر سوق داد. از این رو گفتنی است که عکاسی به‌طور مستقیم بر تغییرات بزرگ فرهنگ و هنر تأثیرگذار بوده است. این حقیقت که عکاسی واقع‌گرایی را در نقاشی نابود کرد، موجب شد تا نقاشان که دیگر با درخواستی برای اثر واقع‌گرایانه روبه‌رو نبودند،

جنبش‌های هنری‌ای، همچون امپرسیونیسم، پوینتیلیسم، فوویسم و دادائیسم را که بر فردیت و نگاه خود هنرمند تأکید می‌کرد، پدید آورند (بینگل ۲۰۱۷، ۴).

هنر کلاژ که با افزایش چاپ محتواهای تصویری ظهور کرد، از عکاسی نیز بهره گرفته است و این امر بعدها منجر به استفاده از تکنیک کلاژ در تصویرسازی گردید. تصویرسازان و طراحانی که از شیوه‌های سنتی تصویرسازی استفاده می‌کنند، خصوصاً در حوزه‌ی مد و فشن، متناوباً از تکنیک کلاژ بهره می‌گیرند. از سوی دیگر کلاژ دیجیتال هم می‌تواند در تصویرسازی‌های دیجیتالی استفاده شود. با معرفی عکاسی دیجیتال و قابلیت پردازش تصاویر در رسانه‌های دیجیتال، این امکان فراهم آمده تا در طی روند باز تولید، تصاویر جعلی نیز ساخته شوند.

نتیجه‌گیری

هنر تصویرسازی که متناوباً به‌عنوان ابزار بیان بصری، برای آزمایش‌های علمی، وقایع تاریخی، کشف و اکتشافات استفاده می‌شد، با اختراع عکاسی از انجام این وظیفه رها شده است. افرادی که تصویر واقع‌گرایانه‌ای از آنچه که نیاز داشتند می‌خواستند، سهولت عکاسی را به تصویرسازی ترجیح دادند.

هنر تصویرسازی که برای تصاویر صنعتگری یا روایی بسیار مناسب بود با وجود قابلیت بازنمایی عکاسی، به پایان پادشاهی خود رسید و دوران راکدی را سپری کرد. اگرچه در رقابتی که برای هنرمندان تصویرساز در آن زمان به وجود آمده بود، عکاسی وظیفه‌ی مستند کردن واقعیت به صورت بصری را از تصویرسازی ربود اما به هنر تصویرسازی، مانند برخی دیگر از هنرها، آزادی داد و ما نمی‌توانیم بگوییم که عکاسی به‌کل مانع هنر تصویرسازی شد و آن را رد کرد.

تصویرسازانی که با توجه به تقاضای گذشته به کار ادامه دادند، در آن دوره چون می‌توانستند آزاد باشند، تلاش کردند تا تأثیر جریانات مختلف را بر کار خود بررسی کنند و بیشتر به جستجوی فرم و تعبیری زیبایی‌شناسانه در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی هنری مشغول شدند. در نتیجه عکاسی به علت خصلت‌های اجتناب‌ناپذیرش سبب شد تا تصویرسازان مدتی بیکار شوند و تصویرسازی توقفی کوتاه را تجربه کند. از

طرفی دیگر این فرایند منفی به‌شدت در شکل دادن به پایه‌های هنر تصویرسازی امروز دخیل بود و مفهوم تصویرسازی هنری در ازای تصویرسازی تفهیمی که تنها در خدمت هدفی خاص بود و از متن جدا نبود، متولد شد ■

منابع:

BĠNGÖL, O. (2017). *Alternatif Tasarlamalar Bağlamında Fotoğraf*. Ġletişim Çalışmaları Dergisi , 3 (1) , 1-16 . https://dergipark.org.tr/tr/pub/icd/issue/46133/580560

BODUR, Feyyaz (2006). *FOTOĞRAF VE RENK: FOTOĞRAFTAKĠ RENKLERĠN ĠLETĠLERĠN ALGILANMASINDAKĠ ROLLERĠ*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15(1), 77-86. https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4373/59856

BORGMAN, Harry (1979). *Art & Illustration Techniques*, Watson Guptill Publications, New York.

CLEAVER, James (1969). *A History of Graphic Art*, Greenwood Press, Publishers, New York.

DALLEY, Terence (1982). *The Complete Guide to Illustration and Design Techniques and Materials*. Chartwell, N.J.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). *Ġllüstrasyon. Cilt: 2*. Ġstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik.

ERTAN, Güler (2010). *DÜNDEN BUGÜNE FOTOĞRAF*. Sanat Dergisi, 0(7), 57-66. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2595/33379

Encyclopaedia Britannica (2019), *History of Photography*, https://www.britannica.com/technology/photography (Erişim Tarihi: 10.11.2019).

KESER, Nimet (2005). *Sanat Sözlüğü*. 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.

LOOMIS, Andrew (2012). *Creative Illustration*, Titan Books Ltd, London.

ÖZER, Bülent (1976). *Fotoğrafın Dünü ve Bugünü*. Yapı Dergisi, Sayı:20, Yapı Endüstri Merkezi, Eylül-Ekim.

RICHTER, Joanne (2006), *Inventing the Camera*, Crabtree Pub. Co., New York.

SMITH, Adele Millicent (1901). *Printing and Writing Materials: Their Evolution*, Adele Millicent Smith Pub., Philadelphia.

TEZCAN, Mahmut (2018). *Sanat Sosyolojisi: Giriş, 3*. Baskı, Anı Yayıncılık, Ankara.

TURAN, Ergün (2014). *FOTOĞRAF: BELLEĞİ OLAN AYNA*. Sanat - Tasarım Dergisi, 1(2), 19-24. https://dergipark.org.tr/tr/pub/marustd/issue/294/1432

گورنگاری‌های باربد گلشیری و عکاسی

آیدا گلچین

باربد گلشیری متولد سال ۱۳۶۱ در تهران، فرزند هوشنگ گلشیری (نویسنده‌ی معاصر) و فرزانه طاهری (مترجم) است. او فارغ‌التحصیل نقاشی از دانشگاه هنر و معماری تهران است و بی‌تردید یکی از پربارترین کارنامه‌ها را در میان هنرمندان نسلی دارد که در نخستین سال‌های دهه‌ی ۸۰ در هنر معاصر ایران مطرح شدند. تجربه‌های هنری گلشیری طیفی گسترده از رسانه‌های هنری، همچون عکاسی، ویدئو، پرفورمنس و اینستالیشن را در بر می‌گیرد، در حالی که آثارش پیوسته اعتبار میان چنین تقسیم‌بندی‌هایی را به پرسش گرفته و با تخطی از مرزهای میان این رسانه‌ها، ناتوانیِ آن‌ها را در تحویلِ وعده‌های بازنمایانه‌شان افشا می‌کند.

گورنگاری‌ها

از سال ۲۰۱۲ به این سو، فعالیت هنری گلشیری به شکل عمده‌ای متمرکز بر ساخت نشانِ گور بوده است. گلشیری به گورستان‌های امروز ایران چشم می‌دوزد تا رمزهای بصری‌شان را بگشاید، رخدادهایی که تأثیرات اجتماعی و سیاسی در

ایران داشته‌اند. به گفته‌ی او «گورستان‌ها چکیده‌ی بلایا و سیه‌روزی‌های جوامع را در خود گنجانده‌اند و پذیرای یادمان‌های قهرمان‌های ملی مردمان‌اند.» به واقع می‌توان گفت این آثار بخشی از کنش هنرمند برای یادکردن از آدم‌هاست، از جمله نزدیکان درگذشته‌ی او. گلشیری از یادکردن مفهوم می‌سازد، بی‌آن‌که خود را در زیبایی‌شناسی ونیتاس غرق کند، مخلصش را نشان می‌دهد عاری از هر شاخ و برگی. در ظاهر نیز فاصله‌ی میان ماده‌ی خام و کار تمام شده در این آثار کم است و این آثار در مرز شکل‌نایافتگی یا شکل‌ستیزی شکل می‌گیرند.

نمایشگاه سیرةالموت باربد گلشیری خرداد ۱۳۹۲ در ایران، شهریور ۱۳۹۲ در گالری تامس اربن نیویورک، عکس از سایت حرفه‌هنرمند.

نمایشگاه‌ها

نمایشگاه انفرادی او با نام «Curriculum Mortis» در سال ۲۰۱۳ در گالری توماس اربن نیویورک به نمایش درآمد که شامل ۱۱ اثر از نشان گورهای او بود. اثر گور بی‌نام و نشان او توسط موزه‌ی لکما (موزه‌ی هنر شهرستان لس‌آنجلس) در سال ۲۰۱۵ خریداری شد و در نمایشگاه «هنر اسلامی اکنون: هنر معاصر از خاورمیانه» به نمایش درآمد. در مهرماه ۱۳۹۴ گزیده‌ای کامل‌تر از این مجموعه در پروژه‌ی آران تهران به نمایش در آمد. در سال ۲۰۱۶ نیز شماری از آثارش در گالری گری دانشگاه نیویورک در نمایشگاه گروهی جهانی/ منطقه‌ای به نمایش درآمد.

نمایشگاه آثار باربد گلشیری با عنوان «سیرةالموت» در پرژه‌ی آران، مهر ۱۳۹۴، تهران. عکس از بهاره اسدی، هنرآنلاین.

منطق عکاسی در گورنگاری‌ها

گلشیری در گورنگاری‌هایش به صورت مستقیم از عکاسی برای مستند کردن گورستان‌های در حال زوال و آثار موقتی خود بهره برده اما در این آثار منظور از منطق عکاسی، آن‌هایی است که به لحاظ فرمی یا ساختاری، این گورنگاری‌ها و نشانِ گورها را به عکس شبیه می‌کنند، که در ادامه به بررسی این نحوه‌ی تجلی عکاسی در آثار گلشیری می‌پردازم.

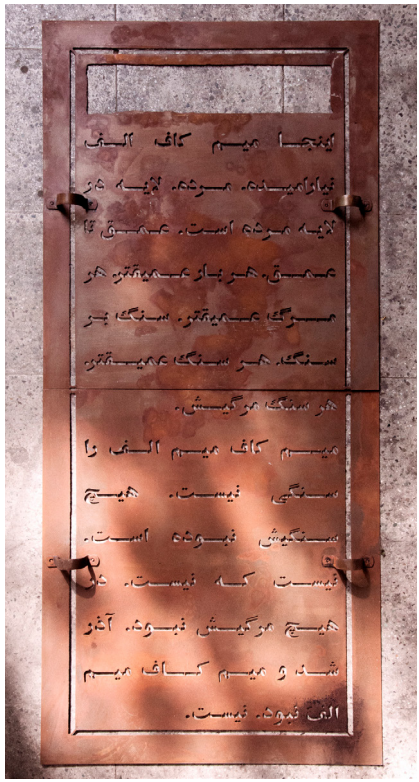
اول - ارتباط میان مرگ و عکاسی: اساساً نزدیک‌ترین رسانه‌ی هنری به مرگ، عکاسی است. همان‌گونه که رولان بارت معتقد است عکس شاهد و مدرک است بر چیزی که دیگر نیست، لحظه‌ای که سپری شده و دیگر وجود ندارد و از این رو مرگ را آیدوس عکاسی می‌داند. از طرفی از دید سانتاگ نیز تمامی عکس‌ها یادآور مرگ هستند و به آن لقب هنر شامگاهان داده است و عکاسی را به‌مثابه‌ی ممنتو موری در آموزه‌های مسیحیان می‌داند. در واقع عکاسی به‌ظاهر در عین زنده کردن گذشته، وظیفه‌ی عادی‌سازی مرگ را انجام می‌دهد. گورهای باربد گلشیری نیز همچون عکس، همزمان که نشانگر فقدان هستند یادمانی از درگذشتگان نیز هستند.

دوم - کارکرد استعاری مشابه عکس و نشان گورها: همان‌گونه که در عکاسی، عکس‌ها جایگزین اشیا و یا اشخاص می‌شوند، این نشانِ گورها نیز جایگزین وجود

اشخاصی می‌شوند که اکنون حتی خاطره‌های آن‌ها به دلایل سیاسی ممنوع شده است.

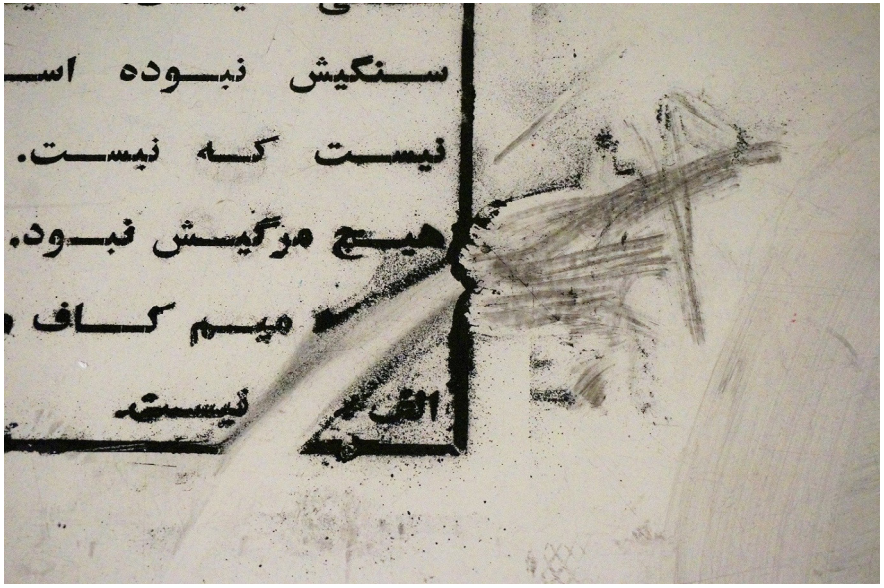
سوم - سطح تخت و دوبعدی نشانِ گورها: گورهای باربد گلشیری برخلاف گورهای واقعی در سطح می‌مانند و به عمق نمی‌روند. همان‌گونه که عکس سطح دوبعدی بوده و اثر ساکن نور اتفاقاتی است که زمانی رخ داده است.

چهارم - خاصیت تکثیرپذیری مکانیکی: اثر مزار بی‌نام و نشان، نشان مزاری است که نمی‌توانست سنگ قبر داشته باشد، آغاز هر فصل خانواده با استنسیل به گور می‌روند، استنسیل را بر گور می‌گذارند و دوده می‌پاشند تا متن نقش ببند. در این‌جا استنسیل مانند نگاتیو توانایی تکثیرشدن و تولید انبوه دارد و در نهایت این اثر در نمایشگاه از قید و بند مکانی خود که روی سنگ مزار است جدا شده و به کف سالن بازدید منتقل می‌شود.



گور بی‌نام، باربد گلشیری. نمایشگاه «بومی/جهانی ۱۹۶۰-۲۰۱۵: شش هنرمند ایرانی». عکس از سایت گالری هپتا.

پنجم - خصلت آنی و گذرای نشان گورها به مانند عکاسی: با نگاهی دوباره به اثر مزار بی‌نام و نشان می‌بینیم نوشته‌هایی که به واسطه‌ی دوده‌ها بر مزار نقش می‌بستند با گذر زمان به هوا رفته و ناپدید می‌شوند. می‌توان گفت این هم از دیگر شباهت‌های میان این اثر با سرشت ناپایدار، آنی و زودگذر عکاسی است.



بدون عنوان، باربد گلشیری، ۱۳۹۱. عکس از سایت پلتفرم هنر ایرانی درز.

ششم - مرگ مسطح: برخی نشانِ گورهای گلشیری مانند مزار بی‌نام و نشان، با گذشت زمان فرسایش یافته و نابود می‌شوند. همان‌گونه که سطح مادی و فیزیکی عکس‌ها بر اثر گذر زمان فرسوده شده و از بین می‌روند. رخدادی که رولان بارت با اصطلاح مرگ مسطح از آن یاد می‌کند.

هفتم - بایگانی در گورستان‌ها و عکاسی: بایگانی از بارزترین خصوصیات رسانه‌ی عکاسی است. از طرفی طبق گفته‌ی هنرمند: «گورستان‌ها دگرآبادی‌های زمانی نیز هستند، زیرا اشیا و مردم ازمنه‌ی مختلف و اسلوب مختلف هنری و معماری

را در خود جای داده‌اند.» پس می‌توان گورستان را نیز در انباشتن به‌مثابه‌ی عکاسی دانست. گلشیری با ساختن نشانِ گور در کف سالن نمایشگاه و ساختن گورستان و یا انباشتن عکس‌هایش در یکی از اتاق‌های آن گویی سعی در بایگانی آثار خود دارد.

هشتم - منطق نمایه‌ای: عکس تأثیر نور جهان مادی بیرون است بر روی صفحه‌ی حساس، پس به دلیل کارکرد فنی دوربین و ایجاد تصویر از موضوع، از منطق نمایه‌ای برخوردار است. رد و نمایه نشانگر پیوند مادی عکس و جهان بیرون است. نشان گورهای گلشیری نیز رد و نشانی هستند از درگذشت و زندگی افرادی که اکنون میان ما نیستند. از سوی دیگر گورهای بعضاً ناتمام وی مخاطب را از محصول هنری تمام‌شده به فرایند تولید اثر ارجاع می‌دهند که این هم از دیگر شباهت‌های نشان گورها با منطق نمایه‌ای عکاسی است ■

بازخوانی رمان «شازده احتجاب» از منظر منطق عکاسی

غزال غضنفری

بسیاری از مورخان ادبی، هوشنگ گلشیری را تأثیرگذارترین نویسنده‌ی معاصر ایرانی بعد از «صادق هدایت» می‌دانند. داستان‌نویس بزرگی که سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد؛ اولین داستانش را در ۲۱ سالگی نوشت و تا سال ۱۳۷۹ که درگذشت، به نوشتن ادامه داد. او سال‌ها معلمی کرد، داستان و نقد ادبی نوشت و به فعالیت مطبوعاتی پرداخت.

سال‌های جوانی گلشیری با ظهور «واقعگرایی اجتماعی»[1] در ادبیات فارسی همراه بود، اما او با این جنبش ادبی آن‌قدر در تضاد بود که به نماد «مخالفت با رئالیسم» بدل شد. «جریان سیال ذهن»[2] که الهام‌بخش گلشیری در برخی آثارش است، جنبشی ادبی بود که در سال‌های پیش از فعالیت او در ادبیات جهان آغاز شده بود و زمانی که گلشیری می‌نوشت، به اوج خود رسیده بود. ویژگی این سبک، «گسیختگی افکار» و «بروز تصاویر ذهنی» است که عموماً مبتنی بر «تک‌گویی» شخصیت‌هاست و اگرچه ساختار کلی داستان‌های این جریان، پیچیده و گاه به‌هم‌ریخته به نظر می‌رسد اما نویسنده‌ی کاردان، با سنجش حساب‌شده‌ی تداعی‌ها و ذهنیت‌ها، به شخصیت‌پردازی و روایت دقیق دست می‌یابد.

هوشنگ گلشیری نویسنده‌ی نوگرایی بود که با تکیه بر میراث عظیم ادب فارسی و البته تأثیرپذیری از جریان‌های جهانی، بدعت‌گذار ادبیاتی شد که از آنِ خود

1. Socialist Realism
2. Stream of Consciousness

اوست. «رضا براهنی» در وصف قلم ساختارشکنانه‌ی گلشیری می‌گوید: «گلشیری نوع ادبی را به هم ریخته است: هم از قصه‌ی کوتاهِ بلند و هم از نوعِ رمان، نوع‌زدایی کرده... در این آثار... با وسواسِ انسان و زبان کار داریم، و نیز با وسوسه‌ی مرگ... نگارش درونی زبان، زبان از درون، زبان از زیر زبان، نگارش زندگی و مرگ زبان است. گلشیری نگارنده‌ی غیبی این نوع نگارش است.»

از طرفی «عکاسی» نیز در ارتباط متقابل با ادبیات دوران مدرن، به پیدایش این‌گونه روایت‌های داستانیِ غیرمعمول کمک رسانده و مفهوم «گسست در زمان» را به نویسندگان آموخته است. هوشنگ گلشیری هم مانند دیگر نویسندگان و شاعران نوپرداز سهمی از این هم‌افزایی برده و «آگاهانه و ناآگاهانه» زبانِ روایتش را به زبانِ عکس نزدیک کرده است و اگرچه نمی‌توان گفت که عکاسی، نقشی محوری در کلیت کار ادبی‌اش داشته اما بی‌تردید بخش جدایی‌ناپذیر چند اثر کوتاه و بلند اوست. در داستان کوتاه «پشت ساقه‌های نازک تجیر» خودِ «عکس» ستون اصلی ساختمان قصه است. کارکرد بت‌واره‌ی[3] عکس و نگاه تماشابازه‌ی[4] دو شخصیت داستان، وجوه غالب این روایت‌اند. داستان کوتاه «عکسی برای قاب عکس خالی من» نیز با اشارات متعددی به حضور عکس و ارتباط آن با مسئله‌ی هویت همراه است. اما رمان «شازده‌احتجاب» که معروف‌ترین اثر گلشیری است و در این متن برای بررسی جزئی‌تر، از منظر «منطق عکاسی» انتخاب شده است، نه‌تنها بر نمایش خودِ عکس در داستان تکیه می‌کند، بلکه از لحاظ ساختار روایی نیز به‌شدت عکس‌گونه است؛ به بیانی دیگر، منطق روایت قصه به ساختار زبانی و ماهوی تصویر عکاسی بسیار نزدیک است.

در ادبیات جریان سیال ذهن، زمان مهم‌ترین مسئله است. اما زمانی که مبتنی بر دریافت ذهنی انسان است و با گذر عقربه‌های ساعت قابل‌سنجش نیست؛ چیزی شبیه به زمان در عکس. آنچه عکاسی برای ثبتش تنها به کسری از ثانیه احتیاج دارد، توسط مخاطب در گستره‌ای از زمان، درک و احساس می‌شود. زمانِ دریافتی

3. Fetish Function
4. Scopophilic Look

ادبیات جریان سیال ذهن در رمان شازده‌احتجاب نیز مانند زمان حسی عکس، نامنظم عمل می‌کند و جریانی از تداعی‌های پس‌وپیش و سیال را به وجود می‌آورد.

عمده‌ی عکس‌ها در آنِ واحد دو کارکرد دارند: آنچه که گذشته و در مرگ فرورفته را جان می‌بخشند و به زندگی برمی‌گردانند و در عین حال آنچه که جانی داشته و در جریان بوده است را از حرکت انداخته و به دست مرگ می‌سپارند. رمان شازده‌احتجاب بر این منطق عکاسی منطبق است؛ گلشیری عکس‌ها را دستمایه‌ای می‌کند برای گذر مداوم و بی‌انتهای شخصیت‌هایش از زندگی به مرگ و بالعکس.

***

شازده‌احتجاب آخرین بازمانده‌ی خاندان قاجار و عقیم است؛ پس با مرگ او یک تبار تاریخی از میان می‌رود. او آخرین شب زندگی‌اش را در خانه‌ی قدیمی نموری که یادگار خانوادگی است، با مرور عکس‌های تاریخ اجدادی خود سپری می‌کند؛ از «جد کبیر» تا خودش. درشکه‌چی خانواده‌ی پدری شازده، «مراد»، منادی مرگ است. شازده‌احتجاب در طول داستان بارها به خاطر می‌آورد که هر بار مراد به خانه‌اش آمده، پیغام مرگ کسی را آورده و در شب آخر زندگی شازده، که گلشیری آن را روایت کرده، نهایتاً سر و کله‌ی مراد در خیال شازده پیدا می‌شود و مرگش را به اطلاع خودش می‌رساند:

«شازده داد زد: مراد باز کسی مرده، هان؟

مراد گفت: «شازده‌جون، شازده‌احتجاب عمرش را داد به شما!»

شازده‌احتجاب در پایان عمر بسیار تلخ و ناکام است و میراث سنگین جهل و استبداد و ظلم اجداد قاجاری‌اش را در قالب زخم‌های دردناک روحی با خود حمل می‌کند و به تعبیر گلشیری، گرفتار «تب اجدادی» می‌شود. پدربزرگ شازده یا همان جد کبیر، مادر و برادر ناتنی خود را کشته، یکی از زنانش را نقره‌داغ کرده و معترضانش را گچ گرفته است! «فخری»، کلفت خانه‌زاد است و «فخرالنسا» همسر شازده‌احتجاب، که مدام کتاب زندگی‌نامه‌ی اجداد شازده را می‌خواند...

* داستان در تاریکی آغاز می‌شود:

«شازده‌احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود. یک‌بار کلفتش و

یک‌بار زنش آمدند بالا. فخری در را تا نیمه بازکرد اما تا خواست کلید برق را بزند، صدای پاکوبیدن شازده را شنید و دوید پایین. فخرالنسا هم آمد و باز شازده پا به زمین کوبید... همان‌جا توی تاریکی روی صندلی راحتی‌اش نشست.»

شازده‌احتجاب امتداد نگاه اجدادش را از قاب عکس‌های اطراف اتاق نمور تاریک احساس می‌کند:

«مثل صندلی راحتی‌اش آرام نشسته بود و فقط گاهی... پیشانی داغش را بر کف دست‌ها می‌فشرد تا بهتر بتواند...آن نگاه‌های شماتت‌بار پدربزرگ و مادربزرگ و پدر و مادر و عمه‌ها و حتی فخرالنسا را از یاد ببرد.»

عکس‌ها در تاریکی اتاق و در پس ذهن شازده، تصاویر محو و غیرقابل‌لمسی ایجاد می‌کنند که داستان شازده‌احتجاب را می‌سازند. درست مانند اشیایی که مقابل روزنه‌ی اتاق تاریک[5] قرار می‌گیرند و تصاویر ناملموس و ناواضحی از خود بر سطح پشت آن می‌اندازند:

«مادربزرگ پیراهن بلند و سفید عروسی‌اش را جمع‌وجور کرد تا به گردوخاک قاب عکسش نگیرد. وقتی آمد پایین و بی‌اعتنایی عزیزدردانه‌اش را دید، اول چین‌های پیراهنش را صاف کرد، بعد به پدربزرگ نگاه کرد. پدربزرگ هنوز داشت سیگار می‌کشید...»

کارکرد تداعی‌گر عکس‌ها گویاست: عکس‌های خانوادگیِ شازده «مجرای تماسی»[6] می‌شوند برای دریافت پیام‌هایی از گذشته‌ی خانوادگی‌اش. اما نویسنده با مهارت در جای‌جای داستان، خود را از میان برمی‌دارد و ما را جای شازده می‌نشاند. ما در مقام گیرنده‌ی پیام، خود را در برابر عکسی می‌یابیم که از طریق تماس با آن به گذشته‌ی شازده احتجاب پیوند می‌خوریم:

«دخترعمه‌اش، فخرالنسا، هنوز توی قاب عکسش نشسته بود. گل میخک

---

5. Camera Obscura

۶. «مجرای تماس» از اجزای اصلی تشکیل‌دهنده‌ی یک ارتباط زبانی است که همان «مجرای جسمی یا پیوند روانی» است که بین گوینده و مخاطب برقرار می‌شود و امکان برقراری ارتباط را میسر می‌کند. این‌جا هم عکس‌ها و هم کتاب خاطرات شازده مجاری تماسی هستند که مورد تأکید نویسنده قرار گرفته‌اند. برای مطالعه بیشتر ن.ک: فالر، راجر، یاکوبسن، رومن، لاج، دیوید، بری، پیتر (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی، چاپ دوم، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، مقاله «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، نشر نی، تهران.

کنار دهانش بود و کتاب بزرگ جلدچرمی روی دامنش. انگشت‌های سفید و کشیده‌اش روی جلد کتاب مانده بود. عینک نمره‌ای‌اش را با دست راست گرفته بود. فخرالنسا عینک را با دستمال سفیدش پاک کرد و دوباره گذاشت به چشمش. بلند شد. دامن تور سفیدش را جمع کرد... گل میخک کنار دهانش را توی گلدان گذاشت و با همان انگشت‌های سفید و کشیده‌اش گرد موهایش را گرفت.»

البته مجرای تماس در داستان گلشیری به‌نحوی دیگر هم چشمگیر است: در بخش‌هایی از کتاب، روایت گذشتگانِ شازده از زبان فخرالنسا و از طریق کتابی که بلند می‌خواند، تعریف می‌شود. در این موارد، مجرای تماس بین ما و نویسنده برجسته است: یعنی زبانی که گلشیری برای روایت به کار می‌گیرد، به زبان ادبیِ دیگری در قالب کتابی که فخرالنسا می‌خواند، تکیه می‌کند. روایت کتاب فخرالنسا میانجی «کنش ارتباطی» خواننده و نویسنده شده و به‌این‌ترتیب بر مجرای تماس تأکید می‌شود. از طرفی دیگر، این برخورد نویسنده با دو «قاب» داستانی درون یکدیگر، به قاب تصویری می‌ماند که تصویر دیگری را در خود نشان می‌دهد و شکلی از نمایش «قاب در قاب» را مجسم می‌کند.

فخرالنسا از زبان جدکبیر در کتاب خاطراتش می‌خواند:

«امروز حال‌مان چندان خوب نبود... نوکرها عرض کردند سوار شویم... هوا سرد بود... ما با نوکرها به کوه زدیم... با همه پیری از همه‌شان بهتر کوه‌روی می‌کنیم...»

گلشیری با نوآوری‌های زبانی‌ای که به کار می‌گیرد، ساختار ظاهری متعارف داستان را به‌کلی مخدوش می‌کند و «فرم» را بیشتر از محتوا به‌رخ‌می‌کشد و به‌این‌ترتیب، «کارکرد هنری» (شعری)[۷] را در روایت خود برجسته می‌سازد. او بی‌مقدمه فضا را تغییر می‌دهد، راوی را عوض می‌کند، زمان را در هم می‌ریزد، از زندگی به مرگ و از مرگ به زندگی می‌پرد و بدعت‌های صوری دیگری که تا آن زمان

---

۷. از منظر زبان‌شناسی، «کارکرد شعری» در یک ارتباط کلامی زمانی بارز است که «پیام» آن ارتباط مرکز توجه قرار گیرد و درواقع تمرکز اصلی بر «ساختار صوری» ارتباط باشد. برای مطالعه بیشتر ن.ک: فالر، راجر، یاکوبسن، رومن، لاج، دیوید، بری، پیتر (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی، چاپ دوم، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، مقاله «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، نشر نی، تهران.

در ادبیات فارسی ناشناخته بوده است را به‌کار می‌بندد:

«عمه کوچک شوهر کرد، خیلی وقت بعد، پدربزرگ که مرد. بچه‌اش نمی‌شد. گلدان و فواره. خانم‌جان که مرده بود. چه خوب می‌شد اگر باز هم از فخرالنسا عکس داشتم.»

مدلول یا جهان ارجاعی گلشیری، جهان بیرونی و واقعی نیست، بلکه جهانی خیالی است و از آن‌جایی که عکس‌های خانوادگیِ یادگاری، ارتباط شازده را با افرادْ در گذشته‌اش به‌طور دائم حفظ می‌کنند، شازده و خواننده به حوزه‌ی «کارکرد صحبت‌گشایی»[۸] عکس وارد می‌شوند.

ارتباط بی‌واسطه‌ی «عکاسی و خاطره» و «عکاسی و مرگ» در این داستان بسیار مورد تأکید نویسنده قرار گرفته است. عکس‌های خانوادگی، شازده را در «زمان» حرکت می‌دهند. گلشیری ساختار روایت داستانی‌اش را مانند یک «آلبوم عکس خانوادگی» شکل می‌دهد که عکس‌های مختلفی از دوران‌های متفاوت در آن چسبانده شده و همین‌طور که چشم بیننده از عکسی به عکس دیگر می‌چرخد، ذهنش هم از زمانی به زمان دیگر سفر می‌کند. نویسنده با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن، روایت خطی داستان را نقض می‌کند و مانند همان آلبوم عکس، با زمان‌های مقطّع و دور و نزدیک سروکار دارد؛ مثل جایی که فخرالنسا در گذشته‌ای دور، کنار اسبی در مزرعه به ذهن شازده می‌آید و بلافاصله در جمله‌ی بعدی در گذشته‌ای نزدیک‌تر در اتاق خانه برایش تداعی می‌شود:

«اسب، سفید بود با خال‌های قهوه‌ای روشن. فخرالنسا ایستاده بود کنار کالسکه چهاراسبه، با همان پیراهن تور سفید که روی سینه‌اش چین‌دار بود، اما گفت: فخری کبریت داری؟

فخری گفت: بفرمایین.

فخرالنساگفت: خودت روشن کن. اشاره کرد به چلچراغ‌ها، با همان دستی که توی

---

۸. از دیدگاه زبان‌شناسان «کارکرد صحبت‌گشایی» یکی از وجوه یک ارتباط زبانی است که بر تمایل به ادامه و تطویل پیام تأکید می‌کند. برای آشنایی بیشتر ن.ک: فالر، راجر، یاکوبسن، رومن، لاج، دیوید، بری، پیتر (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی، چاپ دوم، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، مقاله‌ی «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، نشر نی، تهران.

آستین چین‌دار بود، حتماً. فخری روشن کرد، تمام چراغ‌های چلچراغ‌ها را روشن کرد.»

*گلشیری مدام زاویه دیدش را عوض می‌کند. «جان سارکوفسکی» بر این باور است که «عکس به واقعیت گره خورده و واقعیت در طبیعت در قالب یک داستان پیدا نمی‌شود، بلکه هیئتی قطعه‌قطعه دارد و به‌صورت نشانه‌های پراکنده و تداعی‌گر به چشم می‌آید». گلشیری شبیه همین ذهنیت را در رمانش بازنمایی می‌کند. او تجربه‌ی واقعی زیسته‌ی شازده را به نمایش می‌گذارد اما آن‌قدر آن را تکه‌تکه می‌کند و برش می‌زند که خواننده میان واقعیت و رؤیا سرگردان می‌ماند. گلشیری با موفقیت، «مؤلف‌بودنِ» خودش را از میان خواننده و متن حذف می‌کند و تحلیل را به مخاطب می‌سپارد. او با تعریف روایت‌هایی موازی و متنوع از یک واقعه و ارائه‌ی داستان به شکل قطعات پراکنده، خوانش مستقیم متن را مخدوش می‌کند و چیزی مانند «عکس» به مخاطب ارائه می‌دهد که کاملاً «چندمعنایی» است.

*نویسنده در جایی از داستانش به‌شکلی ظریف و دوست‌داشتنی به «وجه مادی» عکس اشاره می‌کند و عکس را به‌مثابه‌ی یک «شیء» در نظر می‌گیرد. این‌جاست که خصلت «نمایه‌ای»[9] عکس بسط می‌یابد و جسمیت آن برجسته می‌شود و نشان می‌دهد که عکس‌ها هم مثل سوژه‌هایشان کهنه می‌شوند و آسیب می‌بینند:

«پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد و خاک که نشست، شازده رنگ تاسیده‌ی صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را... سرداری شمسه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکسته‌ی عکس هنوز روی شانه چپ پدربزرگ بود.»

عکس‌ها به‌عنوان نشانه‌هایی نمایه‌ای می‌گویند که آن آدم‌ها در جهان مادی حقیقتاً وجود داشته‌اند، اما درعین‌حال شازده می‌داند که عکس‌ها چیزی که نشان می‌دهند، نیستند. او از شناسایی هویت آدم‌های عکس‌ها ناامید می‌شود، چرا که «عکاسی» آن را پنهان کرده است: آدم‌ها در برابر دوربین ژست گرفته‌اند، و به تعبیر بارت «فقدان اصالت» در این میان مطرح است و سوژه‌ها به «ابژه»، به «تصویر مطلق» یا به «اشیای موزه‌ای» بدل شده‌اند؛ «توده‌های گوشت بی‌شکل و زنده و خندان»:

9. Indexical Quality

«شازده‌احتجاب می‌دانست که فایده‌ای ندارد؛ که نمی‌تواند؛ که پدربزرگ همیشه مثل همان عکس سیاه‌وسفیدش خواهد ماند؛ مثل پوستی که توی آن کاه کرده باشند؛ سطحی که دور از او و در آن‌همه کتاب و عکس و روایت‌های متناقض به زندگی‌اش ادامه خواهد داد... و فهمید که نمی‌تواند و رها کرد تا پدربزرگ همچنان عکسی بماند نشسته بر تختی یا بر پشت اسبی رام و یا پشت آن توده‌ی گوشت بی‌شکل و زنده و خندان.»

شازده می‌خواهد از سطح عکس‌ها بگذرد و عمه‌هایش را بیشتر بشناسد، اما در این کاوش هویتی، ناکام و مستأصل می‌ماند:

«شازده می‌دانست که آن‌سوی سایه‌روشن عکسِ عمه‌ها خیلی چیزها هست. و اگر بخواهد می‌تواند در ظلمت آن‌سوی تر چیزی بیابد، چیز دندان‌گیری شاید؛ اما وقتی عمه‌ها آن‌همه دور بودند، وقتی پوست تنشان را آن پیراهن‌های سیاه و بلند می‌پوشاند... و باز همان دو دیوار سیاه و پرگو بر گرد شازده کشیده شد.»

امر واقعی یا به تعبیر بارت، آن‌بودگیِ[10] عکس‌ها، برای شازده غیرقابل‌تحمل است و او را به بار سنگین اجدادی‌اش متصل نگاه می‌دارد. در طول داستان چندین‌بار آرزو می‌کند که ای‌کاش می‌توانست آن‌گونه‌بودن عکس‌ها را تغییر دهد؛ اما انگار می‌داند که عکس و مصداق آن به‌یکدیگر پیوسته‌اند و در برابر این ویژگی ماهوی عکس تسلیم می‌شود و آن‌ها را می‌سوزاند تا بنیاد مادی‌شان را نابود کند. او در حقیقت، مجرای تماس خودش را از بین می‌برد تا پیام آزارنده‌ی عکس را نشنود. شازده در حین سوزاندن کتاب‌هایش، عکسی از جد کبیر را به فخرالنسا نشان می‌دهد. گلشیری از زبان فخرالنسا می‌نویسد:

«نشسته بود جلو بخاری و کتاب‌ها را می‌انداخت میان آتش. می‌گفت: «فخرالنسا زیر و روش کن تا همه‌اش بسوزه...». گفتم: «شازده این‌ها خیلی ارزش داره». گفت: زیر و روش کن فخرالنسا». عکس را گرفت جلوی صورتم، گفت: «جد کبیر را ببین». جد کبیرش دوزانو نشسته بود... به دو بالش یا سه تا پشت داده بود... شمشیر روی پایش بود. سبیلش پرپشت بود، با آن نوک‌های تابیده. خندید، آن‌قدر بلند

10. that-has-been

خندید که ترسیدم. کتاب را بست و پرت کرد وسط آتش که داشت گر می‌کشید... خاطرات جد کبیر بود... شازده گفت: «حتماً یادش رفته بنویسد که چطور آن‌همه آدم را فرموده زنده‌زنده گچ بگیرند. حتماً یادش رفته بنویسد که چطور سر آن پسره را گوش تا گوش بریده. راستی فخرالنسا، تو نمی‌دانی چرا پدربزرگ مادرش را کشت، آن هم توی خانه‌ی آقا؟»

گلشیری در دو جای داستان در کنش عکاس که گزینش و حذف است، دخالت می‌کند. از محدوده‌ی قاب عکسی که در اتاق شازده قرار دارد، دور می‌شود و قاب تصویریِ جدیدی برای خواننده می‌سازد و حتی خود عکاس را هم به موضوع بدل می‌کند.

شازده در برابر عکس مادربزرگش:

«یک دست خانم‌جان روی رانش بود. روی چهارپایه نشسته بود، سرش را راست گرفته بود. عکاس‌باشی هم بوده، حتما گفته بوده: «نگاه کنید خانم بزرگ این‌جا را» و عکس را انداخته.»

گلشیری که در مقام راوی، جای شازده قرار دارد، به‌عنوان تماشاگرِ عکس خانم‌جان، به لحظه‌ی عکاسی‌شدن سوژه می‌نگرد و علاوه بر رخداد پیش روی دوربین، عکاس یا کنشگر را هم در پشت صحنه‌ی عکس می‌بیند. این‌جا نویسنده ما را به خارج قاب عکس می‌برد و فضای سترده‌ی آن را نشان‌مان می‌دهد.

دقت گلشیری در توصیف جزئیات نیز به واقعیت‌نگاری عکاسی می‌ماند. ناخودآگاه دیدمانی‌ای[11] که در مواجهه با عکس برای مخاطب بروز می‌کند، در داستان «شازده‌احتجاب» بارها به چشم می‌آید. آنچه که به‌ظاهر بی‌اهمیت است و چشم در نگاه عادی نمی‌بیند، در عکس و در داستان گلشیری دیده می‌شود:

«فخرالنسا خندید. شیار دو طرف لب‌ها تا تراش چانه کشیده شد. خال، لای شیار نازک طرف چپ گم شد.»

نویسنده در جای‌جای داستان، زاویه دید شخصیت‌ها را طوری قاب‌بندی می‌کند که ویژگی‌های عکس را به ذهن می‌آورد. برای قابی که در دید آدم‌های قصه قرار

11. Optical Unconsciousness

می‌گیرد، حد و مرز مشخص می‌گذارد و «سطوح دیداری» مختلف تعیین می‌کند:

«شازده جلوتر رفت. از کنار خط نازک گردن و چین‌های روی شانه‌ی راست، کتاب بزرگ جلدچرمی را دید و انگشت‌های سفید و کشیده را.»

موضوع «خود و دیگری» در این داستان دغدغه‌ی نویسنده است: فخرالنسا به خواست خانواده با شازده ازدواج کرده و مهر واقعی به او ندارد. شازده به کلفتش فخری نزدیک می‌شود و آشکارا به او توجه می‌کند اما حسادت فخرالنسا برانگیخته نمی‌شود و شازده نمی‌تواند محبت او را به خودش جلب کند. این‌جاست که شازده سعی می‌کند فخری را به فخرالنسا تبدیل کند و از او یک «بت‌واره» می‌سازد:

«این همه سر خاب روی لپ‌های چاقت نمال! تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنسا خودت را بزک کنی، می‌فهمی؟ تازه این خال صاحب‌مرده را باید گوشه‌ی چپ لب‌هات گذاشته باشی، نه روی پوزه دهاتی‌ات.»

گلشیری هر بار که از نگاه فخری به این موضوع می‌پردازد، از آینه یا اشیای آینه‌گون در تصویر روایتش استفاده می‌کند و مفهوم بازنمایی «خود واقعی» را به چالش می‌کشد. از منظر روانکاوی، مفهوم مرحله‌ی آینگی[۱۲] لکانی به‌نوعی در ماجرای استحاله‌ی فخری به فخرالنسا تداعی می‌شود. فخری مقابل آینه، خودِ واقعی‌اش را به خود آرمانی که فخرالنسا است، تبدیل می‌کند؛ در حالی که واقعاً به آن خودِ آرمانی شباهتی ندارد. او در این تلاش برای همسان‌سازی، از عکس فخرالنسا استفاده می‌کند. عکس فخرالنسا کارکرد بت‌واره‌ای برای شازده دارد و فخری با الگو قرار دادن آن، به‌کالبد زنده‌ی آن بتواره‌ی تصویری بدل می‌شود:

«صورتش را جلو برد و به گردن عکس نگاه کرد و به گردن خودش. شازده می‌گه: «گردنت مث گردن فخرالنسا شده، فقط اگه یه کم...». دست خودم که نیست... به عکس نگاه کرد و به صورت خودش؛ و خال را درست گذاشت گوشه‌ی چپ دهانش. شازده گفته بود: خال را بگذار گوشه چپ لبت، نه روی آن پوزه دهاتیت. خال را سیاه کرد. مثل عکس خندید... همان‌طور که به عکس نگاه می‌کرد موهایش را شانه زد...»

12. Mirror Stage

گلشیری با انتخاب اسامی مشابه برای این دو زن به‌نوعی این تبادل هویتی را تسریع می‌کند.

فخری همزمان نقش خود و فخرالنسا را بازی کرده و هویت خود را گم می‌کند. این یکی از تک‌گویی‌های فخری است:

«**آن‌وقت من و فخری، نه، من و فخرالنسا، دو تا زن تنها، صبح تا شب توی این خانه، با این دیوارها...**»

و در جایی دیگر:

«**نشستم روبه‌روی آینه، توی آینه هنوز فخری بود که گریه می‌کرد، اسباب آرایش خانم روی میز بود، جلو آینه موهایم را شانه زدم. بعد خال را گذاشتم... خانم توی آینه نبود. فخری بود. گریه نمی‌کرد. کاش سرفه می‌کردم، مثل خانمم.**»

و در جایی نویسنده به خودِ سیال ناهمگن و تکه‌تکه‌ی[۱۳] فخری می‌رسد:

«**شازده‌احتجاب لیوان را گرفته بود دستش؛ شراب، سرخِ سرخ بود... چلچراغ‌ها آمده بودند پایین تا روی میز و فخری، نه، فخرالنسا، پشت آن بلورهای الوان، تکه‌تکه شده بود. فقط چشم‌هایش پیدا بود... سیاه و زنده.**»

در پایان داستانِ شازده‌احتجاب نیز به‌وضوح با مفاهیم کارکرد رؤیا[۱۴] و امر مرموز و ناشناخته[۱۵] در روان‌تحلیلگری فروید روبه‌رو می‌شویم؛ رؤیایی که تغییر شکل واقعیت در آن از طریق درآمیزش[۱۶] اتفاق افتاده است: شازده‌احتجاب مرگش را در رؤیایی برآمده از ناخودآگاهش تجربه می‌کند و داستان تمام می‌شود. رؤیای شازده از درآمیختگی وقایع و افرادِ به‌ظاهر بی‌ارتباط شکل می‌گیرد. مراد، درشکه‌چی سابق خانواده که همیشه در خاطرات شازده پیام‌آور مرگ کسی بوده است، به‌همراه زنش «حسنا» وارد رؤیای پیش از مرگ شازده می‌شوند و خبر مردن او را به اطلاع خودش می‌رسانند. این‌دو به‌همراه جنازه‌ی فخرالنسا زیر شمد سفید خون‌آلود، عکس‌های خانوادگی، صدای جویدن موش‌ها، ناله‌ی سگ‌ها، پله‌هایی تاریک و نمور و احساس

13. Uncoordinated Self
14. The dream-Work
15. Uncanny
16. Condensation

غریب ناکامی، درآمیخته با هم، از ناخودآگاه ذهن شازده به رؤیایش می‌پیوندند:

«مراد گفت: بجنب زن!

و حسنا گفت: آخه خسته شدم، مگه مجبوری این‌همه پله را بری پایین؟

پله‌ها نمور و بی‌انتها بود و شازده که می‌دانست نتوانسته است؛ که پدربزرگ را نمی‌شود در پوستی جاداد... از آن‌همه پله پایین تر و پایین تر می‌رفت. از آن‌همه پله که به آن دهلیزهای نمور می‌رسید و به آن سردابه زمهریر و به شمد و خون و به آن چشم‌های خیره‌ای که بود و نبود.» ■

منابع:

براهنی، رضا، (۱۳۷۸). نشریه‌ی بایا، شماره‌های ۱۰-۱۲، «مرگ گلشیری مرگ هرکسی نیست».

برونه، فرانسوا، (۱۳۹۸). عکاسی و ادبیات، ترجمه‌ی محسن بایرام‌نژاد، چاپ سوم، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

سارکوفسکی، جان، (۱۹۶۶). چشم عکاس، ترجمه‌ی اسماعیل عباسی، مجله‌ی حرفه هنرمند، فصلنامه ۹.

فالر، راجر، یاکوبسن، رومن، لاج، دیوید، بری، پیتر (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، مقاله «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، نشر نی، تهران.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۶۸). شازده احتجاب، چاپ هشتم، انتشارات نیلوفر، تهران.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۸۲). نیمه‌ی تاریک ماه، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران.

ولز، لیز، (۱۳۹۶). گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم، ترجمه‌ی مجید اخگر، چاپ دوم، انتشارات سمت، تهران.

Bull, Stephen (2010). Photography, Routledge, London

بهرام صادقی و عکاسی

سایه سالمی

بهرام صادقی (۱۳۱۵ نجف‌آباد - ۱۳۶۳ تهران) نویسنده‌ی نوگرای ایرانی است. اولین داستان کوتاهش به نام «فردا در راه است» در مجله‌ی سخن (۱۳۳۵) چاپ شد. بقیه‌ی داستان‌ها در مجلات سخن و کتاب هفته چاپ شدند که در نهایت به صورت مجموعه در کتاب «سنگر و قمقمه‌های خالی» (۱۳۴۹) منتشر شدند.

صادقی از اعضای جُنگ اصفهان بود و داستان بلند «ملکوت»، دیگر کتاب صادقی، اولین بار در این جلسات خوانده شد که بعد در مجله‌ی کیهان هفته، کمی بعد در مجموعه‌ی «سنگر و قمقمه‌های خالی» و بعدتر (۱۳۵۱) به شکل کتابی مستقل چاپ شد. صادقی همچنین اشعارش را با نام مستعار صهبا مقداری در مجلات مختلف به چاپ رسانده است.

داستان‌های او در دسته‌های مدرن و پسامدرن جای می‌گیرند و از آن‌ها ویژگی‌هایی را برداشت کرده‌اند. منظور از ظهور عکاسی در داستان، اول آن‌هایی است که از نظر منطق فرمی یا ساختاری، داستان را به عکس شبیه می‌کنند، ایجاد نوعی تناظر بین عکس و داستان. این‌ها بیشتر به فرم و شکل داستان مربوط‌اند. به علاوه، لزوماً نشانی از تأثیر این دو زمینه بر هم نیستند و احتمال دارد هر دو

تحت‌تأثیر جریان مدرنیسم و مدرنیته (شیوه‌ی زیست مدرن) باشند و در نتیجه از جهاتی به شباهت برسند.

نحوه‌ی دوم ظهور عکاسی در داستان، آن است که مستقیماً تحت‌تأثیر عکاسی ایجاد شده باشد، مثل پرداخت مستقیم به عکس. در ادامه به بررسی این دو نحوه‌ی ظهور عکاسی در داستان‌های صادقی می‌پردازم:

اول- توجه به مادیت عکاسی، تصویر و دوربین:

مثل علاقه‌ی شخصیت داستان «سراسر حادثه» به عکاسی و تاریکخانه یا مثل داستان‌های «وسواس» و «قریب‌الوقوع» که در آن‌ها سینما و تلویزیون به‌عنوان نمادهایی از خوشبختی یا زندگی اشرافی تلقی می‌شوند.

دوم- عکسبرداری لجام گسیخته یا توصیف عینی صحنه‌ها بدون هیجان و احساس کاذب:

توصیفات عاری از ذهن‌گرایی و احساس‌گرایی، همگی شباهت‌هایی با زبان و منطق عکاسی دارند. گرچه این شیوه بیشتر در داستان‌های رئالیستی دیده می‌شود ولی مشابهش در داستان‌هایی چون «فردا در راه است» و «با کمال تأسف» عیان است.

سوم- ارائه‌ی تصاویر دقیق از جزئیات به‌ظاهر بی‌اهمیت و خالی بودن داستان از واقعه:

گرایش به توصیف مفصل از اشیای روزمره بیشتر در داستان‌های رئالیستی مشهود است که می‌خواستند تا «عین» واقعیت را به خواننده نشان دهند؛ توصیفاتی بیشتر از آنچه که چشم دریافت می‌کند، همچون عملکرد عکس. به‌علاوه صحنه‌های عاری از روایت و ساکن، کارکرد داستان را به کارکرد عکس شبیه می‌کنند، مثل داستان «سراسر حادثه». به عبارتی، واقعیت یا ماجرایی که خمیرمایه‌ی داستان است به خودی خود اهمیت ندارد، هر نوع «واقعیتی» می‌تواند مضمون داستان باشد، مسئله‌ی اصلی در نوع برداشت و ارائه‌ی آن است.

چهارم- پرداختن به خاطرات گذشته، یاد افراد با پرتره‌ها و عکس‌ها بعنوان شیء یادگاری:
مثل پرتره‌ی عکس پدر در داستان «یک روز صبح اتفاق افتاد» که شخصیت داستان همچون فردی زنده با او گفتگو می‌کند.

پنجم- اهمیت مردم عادی در کنار مسئله‌ی مرگ:
شکل بی‌واسطه و آشکار ارتباط عکاسی با مرگ، عمل اجتماعی نگهداری عکس به یاد افرادی است که دیگر زنده نیستند. در داستان «با کمال تأسف»، آقای مستقیم عکس مردگان را از آگهی‌های ترحیم‌شان جمع‌آوری می‌کند (کارکرد بت‌واره‌ای و آیینی عکس) و بیشترین توجهش به عکس مردم عادی است، جایی که همه در آن فرصت حضور دارند.

ششم- شیوه‌ی روایت:
۱- روایت تکه‌تکه: صادقی قسمت‌های داستان را شماره‌گذاری می‌کند و انسجام را از داستان می‌گیرد تا خواننده بتواند به خواست خودش آن را پس و پیش کند. این‌چنین کارکرد داستان به منطق عکس نزدیک می‌شود. به‌علاوه صادقی در ساخت هر کدام از این تکه‌ها شیوه‌هایی مثل توصیف عین به عین، شبه‌مدرک‌سازی، استفاده از حداقل کلمات و اکتفا به تصویر ایجادشده در ذهن و توصیفات عاری از احساس را استفاده می‌کند تا بیشتر به زبان عکس شبیه شود. در داستان‌های «سنگر و قمقمه‌های خالی»، «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» و «عافیت» این روش مشهود است.
۲- تغییر زاویه دید: این شیوه در داستان، مشابه وقتی است که عکاسان مختلف، از یک واقعه عکس‌هایی با تفاسیر متفاوت تهیه می‌کنند که مکمل همدیگرند؛ همان‌طور که در داستان‌های مدرن از بازنمایی دقیق و وفادارانه‌ی واقعیت خبری نیست. چرا که هر بازنمایی، شامل تفسیری از واقعیت است، نه آن‌که عاری از واقعیت باشد ولی خوانشی است که ذهنیتی از نویسنده یا راوی را هم در بر دارد. مثل داستان‌های «آقای نویسنده تازه‌کار است» و «ملکوت».

هفتم- عکس و حقیقت/ مسئله‌ی هویت:

صادقی در مقام یکی از مخالفان تسلط رئالیسم اجتماعی بر ادبیات معاصر فارسی، مسئله‌ی واقعیت در عکاسی و هویت (که آن را بیماری قرن می‌داند) را به پرسش می‌کشد. این‌جا مسئله‌ی «دیدن» مطرح است و این‌که چقدر آنچه دیده می‌شود با تصویر ذهنی و حقیقت منطبق است. مشابه استدلال مدرنیست‌ها که آنچه در داستان منعکس می‌شود، نه خود واقعیت که انعکاس واقعیت در ذهن ادراک‌کننده است. این برخلاف استنباط ریموند ویلیامز[۱] از «رئالیسم» است: «رئالیسم به معنای گرایش به روبه‌رو شدن با امور است، آن‌گونه که واقعاً هستند؛ نه آن‌گونه که ما خیال می‌کنیم یا مایلیم باشند.»

این موضوع اولین بار در شعر «دلهره» (۱۳۳۴) دیده شد: مسئله‌ی مهم این شعر آن است که گوینده انگار هویت خود را از طریق دیدن بازمی‌شناسد و بدون آن، هویتش مخدوش خواهد شد. بدون آن‌که جایی برای بازنمایی وجود داشته باشد، هویتی نخواهد بود. مسئله‌ی هویت در آثار صادقی با «کلاف سردرگم» به اوج می‌رسد؛ این‌جا مسئله‌ی اصلی آن است که آیا عکس‌ها واقعیت را نشان می‌دهند یا خیر؟

جمله‌ی اول داستان حکایت از هویتی دارد که احساس می‌شود، ادراک می‌شود ولی تصویر نمی‌شود. آنچه که انسان از تصویر خود در ذهن دارد اما قابل آمدن به روی صفحه‌ی کاغذ عکاسی نیست و آنچه بر کاغذ عکس تصویر می‌شود به‌عنوان «خود» قابل بازشناسی نیست. با آینه به دست گرفتن هم مشکل حل نمی‌شود، انگار که فرد توانایی مقایسه ندارد. تنها چیزی که می‌تواند خود را با آن مقایسه کند، تصویری ذهنی است که با آنچه در آینه می‌بیند و عکس‌ها نشان می‌دهند، متفاوت است. ادعا می‌کند سال‌هاست خود را در آینه ندیده و سال‌هاست با توهمی (تصویری) از خود زندگی می‌کند که حاضر نیست با تصویری نو، که آینه نشان می‌دهد، عوضش کند. گویی که آن تصویر واقعیت نیست اما تصویر قبلی چنان برایش واقعی است که گذرا بودن و موهوم بودنش را نمی‌پذیرد. آن تصویر چنان مرکزیتی دارد که عین حقیقتش می‌داند.

---

۱. Raymond Henry Williams (۱۹۲۱-۱۹۸۸) منتقد و رمان‌نویس اهل ولز.

پرودون[۲] می‌نویسد که در یک پرتره شباهت دقیق اساسی است ولی نشان دادن شخصیت، طرز تفکر و عواطف موضوع نیز ضروری است. و معتقد است که پرتره باید واجد ظرافت و دقت یک عکس باشد ولی مهمتر آن‌که باید گویای ویژگی‌های خصوصی و فکری موضوع باشد. معتقد است عکس واجد شباهت است اما این ویژگی‌ها را به نمایش نمی‌گذارد و همین را ضعف عکاسی می‌داند. اما صادقی در حالی که قسمت دوم را تأیید می‌کند، شباهت عکس به سوژه را در کنار چیستی و حقیقت سوژه به پرسش می‌کشد. اول این‌که آیا ظاهر سوژه جزئی از هویت اوست (آنچه فرد خود را با آن می‌شناسد) و دوم این‌که تصویر (عکس) چقدر بر ظاهر منطبق است.

«کلاف سر درگم

یک چیز نامرئی هست مثل دست که نمی‌بینمش اما احساسش می‌کنم و ادراکش می‌کنم. مرا هُل می‌دهد این طرف و آن طرف...

ـ آهان! کمی سرتان را بالا بگیرید. ابروهاتان را از هم باز کنید. بخندید. چشم‌تان به دوربین باشد. تا سه می‌شمارم. مواظب باشید حرکت نکنید و الا عکس‌تان بد از آب درمی‌آید. حاضر! یک، دو، سه..

دو شب بعد، از پله‌های عکاسخانه بالا می‌رفت که عکسش را بگیرد. قبضی را که عکاس داده بود در دستش می‌فشرد. به یاد می‌آورد که دو شب پیش، عکاس پرسیده بود:

ـ اسم آقا؟

و او اسمش را گفته بود.

ـ شش در چار معمولی؟ کارت پستالی چطور؟

و او جواب داده بود:

ـ یک دانه‌اش... برای نمونه.

ـ پس فردا شب حاضره... ساعت هشت.

۲. Pierre-Joseph Proudhon (۱۸۰۹-۱۸۶۵) فیلسوف، اقتصاددان و جامعه شناس فرانسوی.

در را باز نکرده، ساعت را دید که از هشت گذشته بود. پیش خودش زمزمه کرد:

ـ حالا دیگه حتمن حاضره.

شاگرد عکاس که پشت میز نشسته بود جلو پایش برخاست و او پس از این‌که به سلامش جواب داد روی یک صندلی نشست. شاگرد را ناشناخته نگاه کرد:

ـ مثل این‌که خودشان تشریف ندارند؟

ـ چرا... چرا... الان این جا بودند.

ـ این قبض...

قبض را درآورد، از جیبش، و گذاشت روی میز. شاگرد عکاس آن را برداشت و خواند و سرش را با احترام تکان داد:

ـ بله قربان، مال همین امشبه... اما باید صبر کنید خودش بیاد.

می‌خواست جواب بدهد: «کار و زندگی داریم»، فقط گفت: «کار و زندگی...» و در صندلی فرو رفت. شاگرد درمی‌یافت که او کار و زندگانیش را رها کرده است تا بیاید و عکسش را بگیرد و حالا که عکاس نیست ناراحت شده است، اما چه می‌توانست بکند؟ بهتر آن دید که به چیزی ور برود. بنا کرد آلبومی را ورق زدن... او باز پرسید:

ـ نمی‌آد؟

ـ چرا نمی‌آد؟ الساعه...

و او به تماشای عکس‌هایی که به دیوار زده بودند مشغول شد...

پس از یک ربع، عکاس آمد. هنوز نرسیده سر حرف را باز کرد:

ـ خوش آمدید، قربان.

و به شاگردش:

ـ خیلی وقته آقا تشریف آورده‌اند؟

و باز به او: الان می‌دهم خدمت‌تان.

او از روی صندلی بلند شد و آمد جلو میز؛ دو دستش را گذاشت به

لبه‌ی آن. عکاس از کارگاهش عکس‌ها را آورد:

ـ ببینم همینه؟ بعله، خودشه.

او دستش را دراز کرد و عکس‌ها را گرفت، کمی نگاه کرد و بعد:

ـ این‌ها نیست. اشتباه کردید.

ـ چطور؟ فرمودید...

ـ اشتباه کردید. من سبیل ندارم، این عکس‌ها سبیل داره... از آن گذشته من کلاه سرم نمی‌گذارم.

عکاس به تندی عکس‌ها را گرفت و با دقت به آن‌ها و بعد به قیافه‌ی او نگاه کرد:

ـ عجیبه... اما خیلی به شما شباهت داره.

ـ شباهت؟ شباهتش را چه عرض کنم... این را دیگر من سر درنمی‌آرم.

عکاس کمی پابه‌پا کرد ـ و شاگردش مدتی پیش رفته بود بیرون (چون نمی‌دانست چه باید بکند بهتر آن دیده بود که برود بیرون). رفت توی کارگاه و یک دسته عکس دیگر آورد پخش کرد روی میز. همان‌طور که وارسی می‌کرد زیر لب می‌گفت:

ـ این‌ها که نیست.

عکس دختری بود.

ـ این هم نیست.

مال زنی بود.

ـ این هم نه.

مال بچه‌ای بود.

ـ این؟

به عکس و به او نگاه کرد:

ـ این خیلی شبیه شماست. کلاه هم نداره... اما باز سبیل داره.

او سرش را جلو آورد:

ـ ببینم... کلاه که نداره...

و ادامه داد:

ـ آخر «این خیلی شبیه شماست» یعنی چه؟ من چطور بفهمم که مال خودمه؟ من که صورتم را نمی‌بینم، یادم نیست چطوری است. مگر شما نظم و ترتیبی ندارید که عکس‌ها جابه‌جا نشوند؟ شماره نمی‌گذارید؟

ـ چرا... شماره می‌گذاریم، نظم و ترتیب هم داریم. اما امان از آدم ناشی. این شاگرده همه‌ش را به هم زده. قاتی‌پاتی کرده. مثلن ملاحظه بفرمایید، سه دسته عکس هست که همه‌شان شماره قبض شما را دارند... آخر عمری کار کردیم شاگرد آوردیم! مثل این‌که از پشت کوه آمده... هیچ چیز سرش نمی‌شود...

ـ بالاخره تکلیف ما چیه؟ تا کی باید این جا بایستیم، آقای عکاس؟

آقای عکاس باز عکس‌ها را وارسی می‌کرد.

ـ این هم که نیست.

عکس یک بنای تاریخی بود.

ـ آها... خودشه.

او عکس را قاپید:

ـ چطور خودشه؟ هیچ چیزش با من نمی‌خونه. من کی کتم این شکلی بود؟

عکاس نشست. بی‌حوصله جواب داد:

ـ دیگر به ما مربوط نیست. شاید پریروز لباس‌تان همین جور بوده، امروز عوض کرده‌اید.

ـ محاله.

عکاس باز بلند شد. شانه‌هایش را بالا انداخت:

ـ دیگه هیچ عکسی این جا نداریم. یکی از همین‌هاست...

او دندانش را به هم می‌فشرد. وقتی کمی آرام گرفت، گفت:

ـ این‌ها عکس من نیست. شش تا عکس شش در چار با یک کارت

پستالی، پولش را گرفته‌ای باید تحویل بدهی...
عکاس سه دسته عکس را گذاشت جلو او.
ـ تحویل شما، قربان. پیشکش. عصبانیت ندارد. لله من که سر درنمی‌آرم. هر سه جور شکل جنابعالی است، عکس جنابعالی است. یکی با سبیل و کلاه، و یکی با سبیل و بی‌کلاه، و یکی، هم بی‌سبیل هم بی‌کلاه. هرکدام‌شان را عشقتونه بردارید...
ـ عشقم؟ مگه عشقیه؟ آقای محترم! آقای عکاس! یا به سرت زده یا مرا مسخره می‌کنی. تو مگر کاسب نیستی، مشتری نداشته‌ای، نمی‌خواهی کار و زندگی بکنی؟ کجای دنیا وقتی یک نفر می‌رود عکسش را بگیرد سه جور عکس می‌آرند جلوش می‌اندازند، ریشخندش می‌کنند، می‌گویند هر سه جور عکس جنابعالیه، هر کدامش را خواستی بردار؟ پریروز که عکس می‌انداختم مگر کور بودی؟ نه سبیل داشتم، نه کلاه داشتم، نه کتم این ریختی بود.
عکاس به تنگ آمده بود. دست‌هایش را به هم مالید و کوشید خودش را نگه دارد. مؤدبانه و شمرده جواب داد:
ـ این‌ها همه درست، همه حرف حسابی، من هم قبول دارم. لله تقصیر این شاگرد خرفت احمق منه که این‌ها را به هم ریخته، شماره‌هایش را به هم زده والا اول بار بی‌معطلی تقدیم‌تان می‌کردم، این همه هم حرف و مرافه نداشت. اما من تمام تعجبم از اینه که چطور این سه عکس شبیه شماست. درست مثل این که خود شمایید. حالا نمی‌دانم مال شماست یا مال آدم دیگری شبیه شما... نمی‌دانم عکس اصلی شما چطور شده... آخر چطور شده... شما قیافه‌ی خودتان را تشخیص نمی‌دهید؟
ـ مگر شما تشخیص می‌دهید که من بدهم؟
ـ چرا ندهم؟ الان یک عکس از من نشان بدهید، مال هر وقت باشه، فورن می‌گم از منه یا نیست. متعجبم...

ـ متعجبی؟ مگر واجبه تمام مردم دنیا عکس‌شان را تشخیص بدهند؟ حالا تو عکاسی، کارت اینه. کدام مرغی تخم خودش را تشخیص می‌دهد؟ ببین چطور مردم را گول می‌زنند. سه چهار روز منتظرشان می‌کنند، از کار و زندگی بازشان می‌کنند، بعد هم این‌جور جواب می‌دهند...

عکاس نزدیک بود به گریه بیفتد. از جیبش آینه‌ای درآورد و داد به او:

ـ این کار که دیگر آسانه. ببین! ببین شکل عکس‌ها هستی یا نه؟

او آینه را گرفت و در آن نگاه کرد. بعد همان‌طور که آینه در دستش بود نشست روی صندلی. زیر لب به تلخی زمزمه می‌کرد.

بعد ناگهان آینه را داد به عکاس و سرش را در دو دست گرفت و فشار داد. عکاس آهسته پرسید:

ـ دیدی؟

او بلند شد. باز رفت جلو میز. عکس‌ها را برداشت و نگاه کرد و داد به دست عکاس. عکاس گفت:

ـ اگر بنشینی صاحب‌های این عکس‌ها همه‌شان می‌آیند. بد نیست هم‌قیافه‌های خودت را بشناسی.

او رفت به طرف در:

ـ همه‌ش حقه‌بازیه. این‌ها هیچ‌کدام عکس من نیست. معلوم نیست عکس حقیقی من چطور شده. ممکنه اصلن عکس مرا نگرفته باشی. خاک بر سرتان با عکس گرفتن‌تان.

وقتی او رفت بیرون، عکاس مثل دیوانه‌ها دور اتاق راه افتاد.

ـ خدایا، دارم دیوانه می‌شم. چطور خودش را نشناخت؟ چطور این عکس‌ها همه‌شان شبیه او بودند؟ نزدیکه... نزدیکه خودم را از پنجره پرت کنم پایین.

شاگردش آمد تو:

ـ یارو عکس‌هاش را گرفت؟ دیدمش می‌رفت تو عکاس‌خانه روبه‌رویی.»

صادقی تعریفی جدید ارائه می‌کند. انگار برخلاف آنچه که انتظار داریم، عکس لزوماً دالی نیست که مدلولی در جهان حقیقی داشته باشد. «قرارداد کردن و نسبت دادن» عکس به چیزی است که آن را به صاحب عکس بدل می‌کند (آن‌وقت دیگر مسئله‌ی شباهت مطرح نیست و بدون شماره‌گذاری عکس‌ها قادر به تشخیص‌شان نیستیم). او کارکرد نشانه‌ای عکس را به چالش کشیده است: شمایلی بودن عکس (بر پایه‌ی شباهت) زیر سؤال می‌رود و پیشنهاد می‌شود تا برایش کارکردی نمادین (قراردادی) قائل شویم.

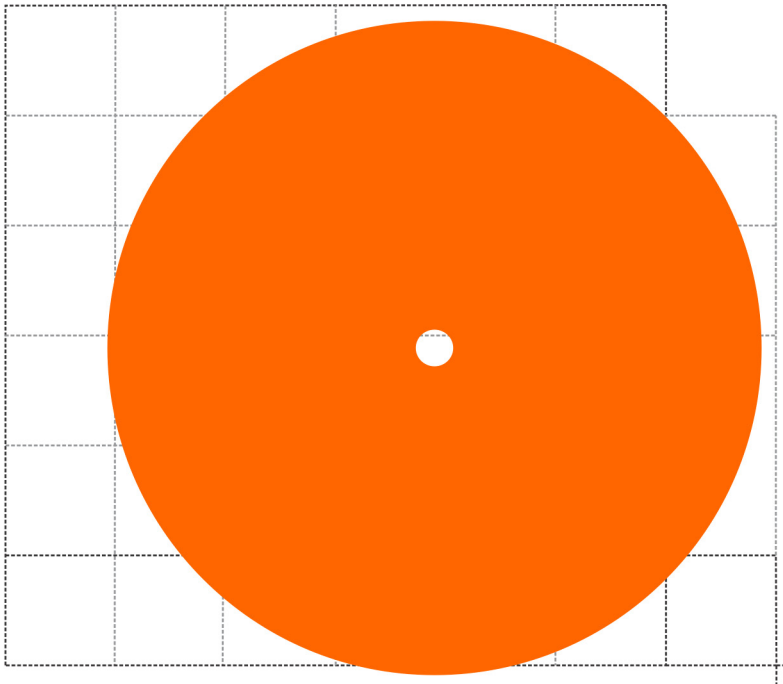
این نگرش، اشاره‌ای هم به کارکرد بت‌واره‌ای-آیینی عکس دارد. عکس صرفاً به شیئی بدل می‌شود که از هر کس به یادگار باقی مانده و دیگر مهم نیست که آیا اصلاً از او گرفته شده و یا تا چه اندازه شبیهش است. همین که عکس به کسی «نسبت» داده شده باشد، کافی است.

زیر سوال رفتن شباهت و نگاه شیئی به عکس به جایی می‌رسد که عکاس در جستجوی عکس، از عکس زن و کودک تا ساختمان را با یک میزان تردید نگاه می‌کند. گویی تصویر از هویت، معنا و محتوا خالی شده و تنها فرم و شکل باقی است. هر موضوعی به تصویری دوبعدی از خط و رنگ بدل شده (مثل نقاشی انتزاعی) که قابل بازشناسی نیست و نسبتی، جز همین نسبت دادن ما، با سوژه‌اش ندارد.

غلامحسین ساعدی در یادداشتی در شرح داستان‌های صادقی به این داستان اشاره می‌کند و می‌نویسد: «عکاس و مشتری هر دو صاحب چشم و گوش‌اند ولی در تشخیص عاجزند. هیچ‌کدام گرفتار توهم نیستند، هیچ کدام آشفته‌حال نیستند، هر دو آدم‌های معمولی هستند ولی در دنیایی آشفته زندگی می‌کنند.» جهانی که در آن مدلول‌ها شناورند ■

منابع:

صادقی، بهرام (۱۳۹۳). سنگر و قمقمه‌های خالی، چاپ اول، انتشارات نیلوفر، تهران.
صادقی، بهرام (۱۳۸۶). ملکوت، کتاب زمان، تهران.
اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۴). بازمانده‌های غریبی آشنا، چاپ اول، انتشارات نیلوفر، تهران.
محمودی، حسن (۱۳۷۷). خون آبی بر زمین نمناک، چاپ اول، انتشارات آسا، تهران.
نوید، مهدی (۱۳۹۵). بهرام صادقی، چاپ اول، نشر بن‌گاه، تهران.
پاینده، حسین (۱۳۹۵). داستان کوتاه در ایران (جلد اول، داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)، چاپ سوم، انتشارات نیلوفر، تهران.
پاینده، حسین (۱۳۹۵). داستان کوتاه در ایران (جلد دوم، داستان‌های مدرن)، چاپ سوم، انتشارات نیلوفر، تهران.
پاینده، حسین (۱۳۹۶). داستان کوتاه در ایران (جلد سوم، داستان‌های پسامدرن)، چاپ سوم، انتشارات نیلوفر، تهران.
ولز، لیز (۱۳۹۷). گزیده‌ای از مهمترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم، ترجمه‌ی مجید اخگر، نشر سمت، تهران.
شارف، آرون (۱۳۹۱). هنر و عکاسی، ترجمه‌ی حسن زاهدی، چاپ دوم، انجمن سینمای جوانان ایران، تهران.
آقایی، معصومه (۱۳۹۲). عکاسی و ادبیات (بررسی متقابل عکاسی و ادبیات بر یکدیگر با نگاهی به داستان‌های کوتاه معاصر ایرانی با تأکید بر آثار ابراهیم گلستان و هوشنگ گلشیری)، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، گروه عکاسی دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران.



بخش دوم:

موضوع آزاد

نیم‌نگاهی به «پنج نگاه به خاک»[۱]

معین بهرامی

ضرب‌المثلی هست که می‌گوید هر سفر هزار فرسخی با یک قدم شروع می‌شود. بازنگری یکی از اولین کتاب‌های عکسی که به شیوه‌ی شناخته‌شده‌ی امروزی طراحی و در ایران منتشر شده، نیاز به درک و فهم دوره‌ای دارد که زمینه‌ی گردهمایی تنی چند از فعالان فرهنگی آن سال‌ها را به وجود آورده بود. مجموعه اتفاق‌هایی که امروزه آن‌ها را بخشی از تاریخ سیاسی و اجتماعی دهه‌ی ۶۰ ایران می‌دانیم از سه سال قبل‌تر و با وقوع انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش ایران شروع شده بود. ایران در سال‌های منتهی به بهمن ۱۳۵۷ درگیر انقلابی بود که داشت حکومت چندین هزار ساله‌ی شاهنشاهی را برکنار و اسلام سیاسی را در قالب جمهوری اسلامی بر جای آن می‌نشاند. شاید این‌که بگوییم با وقوع انقلاب در ایران، جهانیان با چهره‌ی جدیدی از ایران آشنا شدند سخن گزافی نباشد.[۲] انقلابی که همه‌ی ارکان جامعه را حتی در خصوصی‌ترین وضعیتی که داشتند تحت‌تأثیر قرار داد و موجب تغییرشان شد.

---

۱. اساس این نوشته و تصاویرش برآمده از کتاب پنج نگاه به خاک است. بنگرید به:
امامی، کریم و دیگران (۱۳۶۱). پنج نگاه به خاک، چاپ اول، زمینه، تهران.

۲. چهره‌ای که چه بسا واقعی‌تر از نقابی بود که حکومت پهلوی دست‌کم به بهانه‌ی مدرن کردن ایران سعی داشت به آن‌ها نشان دهد. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به:
زین‌الصالحین، حسن (۱۳۹۴). عکاسی و بازنمایی (بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره‌ی پهلوی)، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۰، شماره ۳، صفحات ۹۲-۷۹.

در این میان عکاسی نیز از این تغییرات در امان نبود. چرخشی ماهوی در فعالیت عکاسان به وجود آمد. مفهوم تصاویری که تولید می‌شدند به امری متعهدانه و رو به سوی واقعیت بدل گشت، نگرشی که پیش از انقلاب به آن توجه چندانی نمی‌شد و در سایه‌ی تکثیر نشریات عامه‌پسند مجالی برای دیده شدن پیدا نمی‌کرد؛ و یا اگر بستری هم برای دیده شدن می‌یافت گستره‌ی وسیعی را در بر نمی‌گرفت. در عصر فروپاشی گفتمان حاکم، عکاسان به‌خوبی توانستند تار و توان لنگِ جامعه‌ی متضاد ایران را ثبت و آشکار کنند. روح انقلابگری در ایران پرسه می‌زد. روی دیوارها پر از شعارنویسی‌های انقلابیون و دیگر گروه‌های فعال سیاسی در آن سال‌ها بود. خیابان به عرصه‌ای برای درگیری‌ها و بروز هویتِ قشر پنهان جامعه و یا به تعبیر آن سال‌ها مستضعفان، روشنفکران مذهبی و مردم بدل گشته بود. در این غلیان سیاسی-اجتماعی عکاسان از آزادی عملی برخوردار بودند که به‌ندرت چه در سال‌های پیش از انقلاب و چه حتی در سال‌های بعد از انقلاب، در فعالیت‌شان مشاهده می‌شد. گویی چیزها وقتی در معرض خطر قرار می‌گیرند بیشتر به چشم می‌آیند. شاید هم خطر کردن در آن سال‌ها بخشی از کار عکاسی بوده است. به هر روی رادیکالیسم سیاسی آن سال‌ها فرصتی برای گریز از خطر و دوره‌ی نقاهت نداشت و به‌سرعت درگیر جنگی هشت ساله با عراق شد. عکس هم در مقام سند تصویری که در زیباشناسی هنر متعهد و عصر انقلاب شکل تازه‌ای گرفته بود با این میراث پا به دهه‌ای گذاشت که از همان ابتدا درگیر جنگ بود. این بار دیوارها مملو از اعلامیه‌های شهیدان جنگ بودند.[۳] پاکسازی دگراندیشان در نهادهای دولتی و آموزشی با «انقلاب فرهنگی» به اوج خود از ابتدای پیروزی انقلابیون رسیده بود. این موضوع در واقع نوید جریانی بود که رفته‌رفته خبر از شکل‌گیری گفتمان یکدست سیاسی در کشور می‌داد. گفتمانی که اُسّ و اساس آن تأکید بر نظام اسلامی و هر معنایی بود که تحت لوای آن بازتعریف می‌شد.[۴] هنر هم از تأثیر این تحولات

۳. مثلاً بنگرید به:
مستقیمی، شمیم (۱۳۸۹). وقتی از دهه‌ی شصت حرف می‌زنیم از چی حرف می‌زنیم؟، حرفه‌هنرمند، سال نهم، شماره ۳۴، صفحات ۱۵۲- ۱۵۰.

۴. برای مثال عدالت اجتماعی، مردم‌سالاری، شهادت طلبی، روحیه‌ی حزب‌الهی و غیره.

بی بهره نبود و کم‌کم به نگاهِ سیستم حاکم نزدیک شد و تحت‌تأثیر وقایع سیاسی و اجتماعی مرسوم قرار گرفت.[۵] البته این بدان معنی نیست که فعالیت سایر نهادها یا افرادی که کمتر تحت‌تأثیر گفتمان حاکم بودند از بین رفته است. کما این‌که بخشی از هنرمندان و نهادها به فعالیت خود با تغییرات اندکی بعد از انقلاب ادامه دادند. موزه‌ی هنرهای معاصر اواخر دهه‌ی پنجاه دوباره باز می‌شود اما هنری که در ابتدا سعی در عرضه‌ی آن دارد هنر متعهد انقلابی است؛ موزه‌ای که تا پیش از انقلاب محلی برای نمایش آثار جنبش‌های مدرنیستی بود.

دهه‌ی شصت دهه‌ی تقابل‌ها و تضادهاست؛ از تثبیت آرمان‌شهر انقلابی با برخوردهای خشکِ مذهبی تا شکل‌گیری جریان اصلاحات برای تغییر آرمان‌شهری که خود مولد آن بودند. همچنین رویارویی روشنفکران و تحصیلکردگان گذشته با نوآمدگان انقلابی و یا ظهور قشر متوسطی که از یک سو به مذهب گرایش داشت و از سوی دیگر نیم‌نگاهی هم به تغییر آن داشت. از طرفی این آرمان‌شهر متکثر زیر سایه‌ی کابوس‌شهر جنگ قرار دارد. جنگی که البته جریان حاکم ترکیب «دفاع مقدس» را برای آن وضع کرده و همچنان هم از آن در مقابل کلمه‌ی جنگ استفاده می‌کند.[۶] به عبارت دیگر رشته‌ای که همه‌ی این مسائل را به یکدیگر پیوند می‌دهد مسئله‌ی نوعی همگن بودن در عین تضاد در نظام سیاسی - اجتماعی تاریخ معاصر ایران است. مارکس در مورد شکل‌گیری تاریخ می‌نویسد:

«انسان‌ها خود تاریخ خویش را می‌سازند، اما نه عیناً مطابق با میل و خواست‌شان؛ آنان تاریخ را نه تحت شرایطی که خود برگزیده‌اند بلکه تحت شرایطی می‌سازند که مستقیماً از گذشته به حال انتقال یافته است.»[۷]

با این تفاسیر به نظر می‌رسد بیشترین کوشش عکاسی در دهه‌ی ۱۳۶۰، ثبت واقعیات اجتماعی موجود مانند فقر و محرومیت‌های طبقاتی به شیوه‌ی ساده و قابل

---

۵. هادی آذری در مقاله‌ی «نگرش‌ها به عکاسی در ایرانِ دهه‌ی شصت» به تفصیل در مورد فضای عکاسی دوره‌ی ۱۳۶۰ ه.ش ایران بحث کرده است. بنگرید به:
https://sateenart.com/fa/Post/Details?id=75

۶. مثلاً بنگرید به:
رضایی راد، محمد (۱۳۸۹). چهره‌ی ژانوسی دهه شصت، حرفه‌هنرمند، سال نهم، شماره ۳۴، صفحات ۱۴۹-۱۴۶.

۷. آرنولد، جان ایچ (۱۳۹۵). تاریخ، ترجمه‌ی احمدرضا تقاء، ماهی، تهران.

فهم برای توده‌ی مردم و احیاناً ایجاد زمینه‌ی تکوین بستری برای اصلاح آن‌ها بود. به این ترتیب تعریفی از عکاسی در آن سال‌ها به وجود آمد که عکس را به مثابه‌ی سند و پدیده‌ای برای اصلاح امور در نظر داشت، دیدگاهی که پیش‌تر در رویکرد عکاسان اصلاح‌طلبِ اواخر قرن نوزدهم تا میانه‌ی قرن بیستم میلادی همچون جیکوب ریس، لوئیس هاین، دان مک‌کالین و یوجین اسمیت و... تثبیت شده بود. ولی این رویکرد که کمتر به عکاسی در مقام امری تصویری و زیباشناسانه تمایل داشت با تأخیری نزدیک به نیم قرن در ایران دنبال شد. چنانچه می‌بینیم هنوز هم نبرد مدام بین عکس به مثابه‌ی سند یا «عکاسی مستند» در برابر عکس به مثابه‌ی تصویر یا «عکاسی هنری» ادامه دارد و جالب این‌که این تقابل در دهه‌ی بروز تضادهای فرهنگی ایرانیان هم وجود داشت و بی‌گمان هنوز هم ادامه دارد.[۸] یعنی هرچند این گونه از عکاسی متعهدانه قالب فراگیر آن سال‌ها بود ولی نسل تحصیل‌کرده‌ای از عکاسانی مانند یحیی دهقانپور، بهمن جلالی، مهدی خوانساری، مهشید فرهمند و کریم امامی و... نیز بودند که کوشش می‌کردند تجربه‌ی دیداری جدیدی عرضه دارند. به نظر می‌رسد همین امر در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۶۰ و درست در دوره‌ای که صنعت نشر با محدودیت‌های حکومتی و محرومیت‌های صنفی روبه‌رو بود، انگیزه‌ی این چند نفر و دیگران را برای همکاری با نشر «زمینه» و چاپ کتاب «پنج نگاه به خاک» فراهم کرد.

آنچه در خلال فعالیت کوتاه این نشریه قابل توجه است، چاپ چندین عنوان کتاب در مورد عکاسی از اوایل دهه‌ی ۱۳۶۰ تا میانه‌ی آن است.[۹] با این وجود جنگ، انقلاب فرهنگی، وضعیت نابسامان سیاسی و اقتصادی ایران و غالب بودن جریان عکاسی خبری در آن سال‌ها مانع از آن شدند که فعالیت چنین نشریاتی یا نگاه‌های متفاوت و نو به عکاسی، مجال دیده شدن پیدا کنند و به‌زودی این مشکلات موجبات تعطیلی و نایاب شدن آثار این نهادها و هنرمندان را فراهم کردند. «چنان که کتاب عکس پنج نگاه به خاک در سال ۱۳۶۱ که می‌توانست مصداقی هرچند ناهمگون

---

۸. برای بحث تفصیلی در این باب بنگرید به: ادواردز، استیو. عکاسی، ص ۶۷-۲۹ (۱۳۹۳)، تهران، نشر ماهی.
۹. از جمله کتاب عکاسی سیاه و سفید، کتاب عکس روزهای خون روزهای آتش و کتاب عکس پنج نگاه به خاک.

از پدیداری نگاهِ مدرن ایرانی به عکاسی مستند اجتماعی و گونه‌های تیپ‌نگارانه در سال‌های دهه‌ی ۱۳۵۰ پنداشته شود، در زیر چتر سنگین و گسترده‌ی عکاسیِ خبریِ سال‌های جنگ، ملاحظه و نقد نشد.»[۱۰]

به رغم این مسیر پرتلاطم و بی‌برنامه، به نظر می‌رسد ظهور نشریاتی مانند زمینه و آغاز به کار مجلات تخصصی عکاسی در دهه‌ی ۱۳۶۰ و تأسیس رشته‌ی عکاسی در دانشگاه به فاصله‌ی کوتاهی در سال ۱۳۶۲، سهم عمده‌ای در ظهور عکاسی به مثابه‌ی شاخه‌ای از رشته‌ی هنرهای تجسمی داشته‌اند. همچنین به موازات این تحولات، ظهور کتاب‌های عکس و نشرشان در دوره‌ی مورد بحث نقش قابل توجهی در عمومیت یافتن عکاسی به مثابه‌ی هنر در کشور داشته‌اند؛ کما این‌که عکاسانی که در آن دوران کتاب عکس از آثارشان چاپ شد، به اساتید رشته‌ی تازه تأسیس عکاسی بدل گشتند.[۱۱] به این ترتیب شاید کتاب «پنج نگاه به خاک» را بتوان یکی از زمینه‌های آغاز عکاسی هنری و گسترش آن در ایران و به‌خصوص عکاسی دانشگاهی در نظر گرفت. یحیی دهقانپور درباره‌ی این چرخش نگاه و به تعبیر خودش «عکس خوب» در مقدمه‌ی این کتاب می‌نویسد:

«در این مجموعه عکس‌هایی از نوع عکس‌های خانوادگی و ثبت لحظات خوش زندگی نخواهید یافت. عکس‌های این مجموعه کارت پستال یا ورقه‌ی تقویم نیست که تزئینات فلان کاخ یا منظره‌ی غروب خورشید را نشان بدهد. عکس‌های این مجموعه در رابطه با زندگی است. با همه‌ی خصوصیاتش، خوبی، بدی، غم و شادی، یعنی ارتباط انسان با انسان و انسان با محیطش.»[۱۲]

کتاب حاضر حاوی ۶۳ عکس از پنج عکاس ایرانی است که با چاپ سیاه و سفید بر کاغذ تحریر و در قطع خشتی در آبان ۱۳۶۱ به چاپ رسیده است. هر فصل یا هر نگاه

---

۱۰. خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۳). کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی در ایران (۱۳۸۰-۱۳۳۰ خورشیدی)، چاپ اول، مرکب سپید، تهران.

۱۱. یحیی دهقانپور و بهمن جلالی در دانشکده‌ی صدا و سیما و دانشگاه تهران و کاوه گلستان یک دهه بعد و پس از تأسیس رشته عکاسی در دانشگاه آزاد اسلامی مشغول به کار شدند.

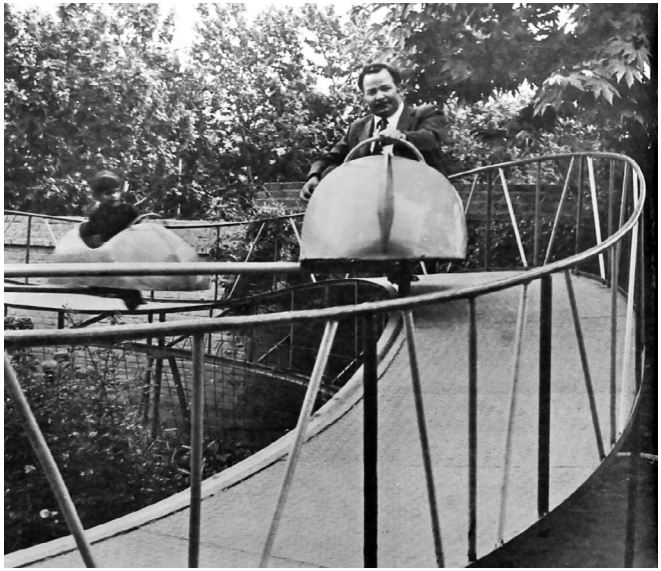
۱۲. مقدمه‌ی کتاب پنج نگاه به خاک مجدداً به صورت مقاله‌ای در مجله‌ی حرفه‌هنرمند چاپ شد. بنگرید به: دهقانپور، یحیی (۱۳۸۲). از عکس خوب تا چهره‌ی گمنام، حرفه‌هنرمند، سال دوم، شماره ۴، صفحات ۶۷-۶۴.

مختص به آثار یکی از عکاسان است. عکاسان این مجموعه تلاش کرده‌اند زاویه‌ی دوربین‌شان را به سمت زندگی جاری تغییر دهند تا این‌که بخواهند گزارش خبری مرسومی از آن سال‌های پرآشوب ثبت کنند. با این حال هاله‌ای از عکاسی مستند اجتماعی را می‌توان در آن‌ها دید. در عکس «ماهیگیران» بهمن جلالی به‌وضوح می‌توان این نگرش را دنبال کرد. افرادی محصور در دام، که گویی این بار صیاد است که صیدِ قدم‌های مشقت‌بار زندگی شده است. قاب تصویر هم به‌عنوان تله‌ی تصویری مضاعف با تأکید بر بدن افراد، حسی از انتظار را آشکار می‌کند. پس در این انتظار، لحظات منجمد با آن که در دام قاب عکس محبوس‌اند، زمان بسیاری در بطن خود دارند، چشمی به آینده قطعاً در انتظار و دلهره؛ و چشمی نیز به گذشته چرا که تصویر بوی کهنگی می‌دهد و در آن حسی از تاریخ دگربار جان می‌گیرد.

نگاه اول: بهمن جلالی. پنج نگاه به خاک، ۱۳۶۱

همسایه‌ی دیدگاه اجتماعی جلالی عکسی از مهدی خوانساری است که در نگاه اول از بیخ و بن با آن متفاوت به نظر می‌رسد. مردی بالغ با لباس رسمی در حال سواری در

ابزاری کودکانه. خوانساری در این عکس تکه‌ای از زندگی روزمره‌ی جامعه‌ی متکثر ایران را دستمایه‌ی بازنمایی قرار داده است. عکسی گرم و صمیمی که راه یافتن به درون آن دلپذیر است و در عین حال ویژگی صوری عکس خانوادگی را نیز دارد. ولی اگر لحظه‌ای این صمیمیت را کنار بگذاریم و تضادی را که بین فرد بالغ و منطق بازیگوشانه‌ی این فعالیت وجود دارد واکاوی کنیم، با سویه‌های دیگری از زندگی در آن سال‌های پرآشوب مواجه می‌شویم: پوشش و صورت اصلاح شده‌ی مرد، که در سال‌های آغازین انقلاب از طرف جریان حاکم نقد می‌شد، شاید شاهد جماعتی است که دغدغه‌ی جنگ را ندارند. در نهایت این دوگانگی‌های کوچک و بزرگ هستند که الحان مختلفی را به رمزگان تصویر می‌افزایند و دیدن آن را لذت‌بخش می‌کنند.



نگاه دوم: مهدی خوانساری. بخشی از عکس، پنج نگاه به خاک، ۱۳۶۱

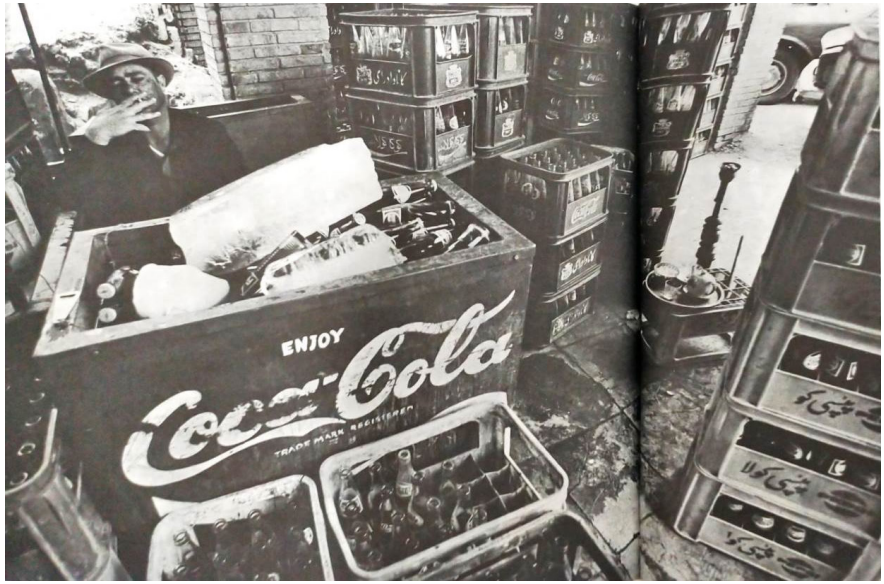
مکمل عکس خوانساری صحنه‌ی روزمره‌ی بازی کودکان روستایی (شاید هم شهری) است. وقتی به این عکس کریم امامی می‌نگرم طعم خوش لحظه مرا نگاه می‌دارد. نقطه‌ی دید عکاس و امتداد نگاه‌های موجود در تصویر این تعلیق را افزون

می‌کنند. نگاه کودکان لبه‌ی زیرین عکس به دوربین در کنار اشاره و حرکت پسرک تاب سوار به بیرون از قابِ تصویر و همزمان منظره‌ی در هم تنیده‌ی ساختمان‌ها با شاخه‌های درخت، فضایی به وجود می‌آورند که گستره‌ی دید تصویر را به درون و بیرون از لبه‌هایش افزایش می‌دهد.

نگاه سوم: کریم امامی. پنج نگاه به خاک، ۱۳۶۱

هر عکس جهان تصویری ویژه‌ای را می‌سازد. از طرفی به خاطر خصلت بازنمایانه‌اش با واقعیت مرتبط است و از طرفی به دلیل خصلت لحظه‌ای که دارد نمودهایی را برمی‌سازد که گستره‌ی خیالین تفاسیر گوشه و کنارش را گسترده‌تر می‌کنند. ما به این ترتیب با عکسی از یحیی دهقانپور مواجه می‌شویم. نوشیدنی‌فروشی آسوده از غم دنیا و در حال گرفتن کامی عمیق از سیگارش. یخ هم در حال آب شدن و تگری کردن نوشابه‌هاست. با این حال سویه‌ی مهم دیگر عکس نوشته‌ها هستند: کانادا درای، پپسی‌کولا و به‌خصوص ENJOY و نشان معروف CocaCola که در پیش‌زمینه‌ی تصویر دیده می‌شوند، المان‌هایی که تکه‌های مختلف عکس را می‌سازند. سینی چای

و قلیان هم بر سور و سات تصویر گرما می‌بخشند. همین همنشینی‌ها باعث می‌شوند در تصویر شناور و معلق باقی بمانیم: میان گرمی و سردی، میان تصویر و کلمه. این اشارات، تمهیدات آگاهانه‌ی چشم عکاس را نمایان می‌کنند و سبب می‌شوند ما هم در این ضیافت و انکشاف دیداری شریک شویم و بیننده‌ای منفعل نباشیم.



نگاه چهارم: یحیی دهقانپور. کتاب پنج نگاه به خاک، ۱۳۶۱

عکس آخر (نگاه پنجم) ناخودگاه برایم یادآور تصاویر آلبوم‌های عکس خانوادگی است. با این حال به نظر می‌رسد این عکس به این منظور ثبت نشده باشد، زیرا از طرفی حضور شخص بیگانه (عکاس) در عکس محسوس است و از طرفی هم حس و حال سرد افراد این موضوع را تشدید می‌کند. به عبارت دیگر عکاس به دنبال ثبت و نشان دادن وضعیت زندگی خانواده‌ها در آن عصر است. پس بیایید لحظه‌ای این وضعیت را بکاویم: عکسی است دسته‌جمعی در محیط خانه. به غیر از مردی در گوشه‌ی سمت چپ و دختری که در انتهای سمت راست تصویر است همه چشم در چشم دوربین هستند. کودکان کنجکاوانه مهمان‌های جدیدشان را نظاره می‌کنند.

در کنار آن‌ها و تقریباً در میانه‌ی تصویر مردی را می‌بینیم که کودکی در آغوش دارد، مرز جمعیت با فردیت. با این تفسیر عکس را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد؛ البته آینه‌های دو سوی عکس هم به عنوان عامل مضاعف گسترش تصویر معانی جدیدی به این دو بخش اضافه می‌کنند. بخش اول عکسِ پرتره‌ی گروهی است در پس‌زمینه‌ی اسباب روزمره‌ی زندگی. شخصیت اصلی این بخش دختر ایستاده‌ای است که معلوم نیست به کجا نگاه می‌کند؛ آیا مهمان ناخوانده به فضا رسمیت داده است؟ یا حضور مجازی چراغِ خاموشی است که ابهام و سردی نگاه او را بیشتر می‌کند؟ نمی‌دانیم.

بخش دوم عکس همانا مرد تنهای سمت چپ عکس است. گویی خود را جزئی از عکس نمی‌دانسته است یا تصورش بر این بوده که در عکس ثبت نمی‌شود. اما حالت رسمی نشستن و نحوه‌ی قرارگیری محترمانه‌ی دست‌هایش این تفسیر را مردود می‌کنند. همچنین شمایل آیت‌الله خمینی در آینه مؤکد این امر است.

نگاه پنجم: مهشید فرهمند. کتاب پنج نگاه به خاک، ۱۳۶۱

چنانچه می‌بینیم تصاویر دارای لایه‌های معنایی گوناگونی هستند، به‌خصوص اگر متعلق به گذشته باشند. دوباره دیدن آن‌ها راه را به تفسیرها و معانی تازه‌ای می‌گشاید که امکان دارد با آرا و نظرات مؤلفان و خالقانش متفاوت باشد. این نوشته تلاشی مختصر بود برای حظ مدام از دیدن عکس‌ها و کشف صورت‌هایی که در طی مسیر می‌توان یافت. هرچند کتاب «پنج نگاه به خاک» برای نگارنده سوال‌هایی ایجاد می‌کند، مانند این‌که رویکرد گردآوری عکس‌ها مبتنی بر چه چیزی بوده است، تک عکس یا مجموعه‌عکس؟ یا این‌که چه شخص یا اشخاصی در انتخاب آثار برای کتاب نقش داشته‌اند؟[۱۳] با این حال بخشی از نگاه و فرهنگ آن دوران که در بحبوحه‌ی جنگ و نظام سیاسی جدید کمتر دیده شده بودند را نمایان می‌کند. این کتاب هر چند طنین موضوعات سیاسی از آن به گوش می‌رسد اما موضع خاصی اتخاذ نمی‌کند و مشخصه‌اش ارائه‌ی نگاهی است سیال که لایه‌های مختلفی دارد و نوید از آمدن شیوه‌های دیدن و عکاسی جدیدی را می‌دهد که به‌خصوص در دهه‌های بعد دنبال می‌شوند و زبان عکاسی را گسترده‌تر می‌کنند ■

۱۳. به دلیل این‌که هیچ‌کدام از تصاویر دارای اطلاعات زمینه‌ای نیستند، متاسفانه نگارنده نتوانست اطلاعاتی را مبنی بر زمان ثبت عکس‌های این کتاب بیابد. برای مثال از نظر نگارنده احتمالاً عکس آقای مهدی خوانساری مربوط به دهه‌ی ۱۳۶۰ نیست.

نقد و بررسی کتاب عکس «سایه‌ها و یادها» از کاوه کاظمی

هنگامه امیرابراهیمی

کتاب عکس سایه‌ها و یادها (با ترجمه‌ی انگلیسی «پرتره‌ها» در پشت جلد) از کاوه کاظمی که سال ۱۳۹۷ توسط نشر نظر در قطع پالتویی ابعاد ۱۹x۱۲/۵ به چاپ رسیده، شامل ۶۰ پرتره‌ی سیاه و سفید از هنرمندان، نویسندگان و پژوهشگران ایرانی است که کاظمی عکاسی آن را در اواخر دهه‌ی شصت بعد از قطعنامه‌ی جنگ ایران و عراق شروع می‌کند.

کاوه کاظمی سال ۱۳۳۱ در تهران متولد شد. او پس از پایان دبیرستان به انگلستان رفت و در سال ۱۳۵۷ از کالج هنر در رشته‌ی عکاسی فارغ التحصیل شد و در بحبوحه‌ی انقلاب به ایران بازگشت. وی از آن زمان تاکنون به‌طور مستمر به عکاسی مطبوعاتی در ایران و چندین کشور دیگر در منطقه و جهان مشغول بوده است که از جمله‌ی آن کشورها می‌توان ایرلند شمالی، نیکاراگوئه، کوبا، لبنان، سوریه، افغانستان و عراق در زمان جنگ خلیج فارس در سال ۱۹۹۱ و بعد از سقوط صدام‌حسین در سال ۲۰۰۳ نام برد. کاظمی که عکاسی از دوران انقلاب ایران و جنگ ایران و عراق را در کارنامه‌ی خود دارد، در همین راستا سال ۱۳۹۶ کتابی تحت عنوان «انقلابیون» منتشر کرده که گزیده‌ی آثارش را از دو دوره‌ی بحرانی ذکر شده‌ی ایران، در آن گردآوری کرده است.

روی جلد کتاب سایه‌ها و یادها، سیمین دانشور.

کتاب عکس سایه‌ها و یادها در واقع به شیوه‌ای جدید نسبت به رویکرد سابق کتاب‌های عکس، برای اولین بار در مجموعه‌ای تحت عنوان ۶۰ که شامل ۶ کتاب عکس از عکاسان مستندنگار معاصر ایران می‌باشد، توسط نشر نظر به چاپ رسیده است. می‌توان گفت که تا پیش از این عموماً کتاب‌های عکس در قطع‌های بزرگتری به چاپ می‌رسیدند و این قطع بدعتی در نشر کتاب عکس در دوره‌ی حاضر می‌باشد. کتاب به لحاظ چاپ، کاغذ، صفحه‌آرایی و صحافی از کیفیت مطلوبی برخوردار است.

کتاب عکس حاضر با یادداشتی از خود عکاس با عنوان «فضایی برای تنفس» آغاز می‌شود و او از انگیزه‌ی شخصی خود و ذکر چند خاطره از عکاسی این مجموعه، هدفش را جستجوی فضایی برای تنفس بعد از یک دوره‌ی دشوار کاری شرح می‌دهد. او در قسمتی از متن یادداشت چاپ شده‌اش در کتاب این‌گونه شرح می‌دهد: «درست

به خاطر ندارم نخستین عکس را از چه کسی گرفتم، اما تقریباً همه باگشاده‌رویی مرا می‌پذیرفتند. جالب است که نویسندگان و محققانی که سن و سال بیشتری داشتند در برخورد تواضع بیشتری از خود نشان می‌دادند تا جوان‌ترها. گاهی متعجب بودند که چطور با انگیزه‌ی شخصی و بدون حمایت از مرکز و نهادی این کار را آغاز کرده‌ام. بسیاری از این عکس‌ها خود قصه‌ای دارند. عکاسی از احمد شاملو در روزی بود که او آماده اسباب‌کشی از خانه‌اش در خیابان مقصودبیک به محلی دیگر شده بود. عکاسی از باستانی پاریزی در روزی بود که احوال خوشی نداشت و با لباس راحتی در منزل حاضر شد. بعد از چند فریم عکس، از او خواستم لباس رسمی‌تری بر تن کند و او پذیرفت... تصاویر این مجموعه شماری از چهره‌های ادب و هنر ایران را نشان می‌دهند. قطعاً چهره‌های بسیار دیگری در آن زمان بوده‌اند که فرصت عکاسی از آن‌ها فراهم نشد یا تصویر مطلوبی بعد از عکاسی از ایشان به دست نیامد.»

در ادامه ژوئل باستنر، منتقد ادبی نیز یادداشتی در جهت تحسین عکاس برای معرفی هنرمندان ایرانی به مخاطب غربی نوشته است.

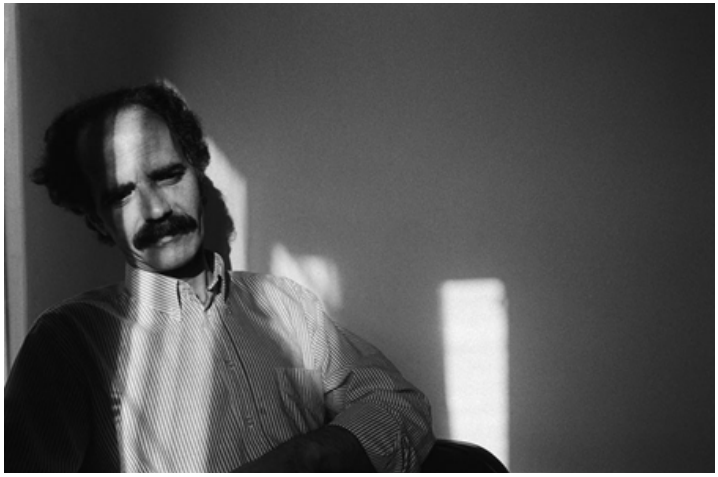
عکس‌هایی که در این کتاب گرد هم آمده‌اند، مجموعه‌ای از پرتره‌های محیطی از مشاهیر معاصر ایران در عرصه‌های فکری، ادبی و اجتماعی است که کاظمی با دوربین لایکا ام-۶ ، یک لنز ۳۵ میلیمتری و فیلم سیاه و سفید به ثبت این چهره‌ها پرداخته است. عکس‌ها هر کدام در یک صفحه‌ی جداگانه به چاپ رسیده و مقابل آن یک صفحه‌ی سفید قرار دارد که تنها در پایین صفحه نام هنرمند، حرفه‌اش، سال تولد و احیاناً تاریخ وفاتش ذکر شده است.

همان‌طور که ذکر شد کاظمی با انگیزه‌ی شخصی، بدون حمایت مرکز و نهادی خاص دست به گردآوری این مجموعه زده است. این‌که خاستگاه و نیت مؤلف از این گردآوری چه بوده، شاید برای نگارنده در مقام عکاسی که خود چنین تجربه‌ای داشته ملموس باشد: تاریخ‌نگاری تصویری چهره‌های ادب و فرهنگ سرزمینی که بحران‌هایی عظیم را از سر گذرانده و همچنان در گیرودار زمانه‌ای بی‌رحم با بحران‌های اقتصادی و سیاسی است (بحران‌هایی که می‌رود تا فرهنگ و هنر و هویت جامعه‌ی ایرانی را مخدوش و یا حتی معدوم سازد). چنین رویکردی از هر

عکاس مستند ایرانی که دغدغه‌ی پاسداشت ادب، فرهنگ و هنر را داشته باشد، جای بسی خرسندی است و قابل ستایش. از این منظر کتاب عکس با رویکرد تاریخ‌نگاری مصور، خودکوششی است که تأثیرگذاری‌اش بر آیندگان و ماندگاری‌اش در حکم یک سند تاریخی قابل دفاع است.

آنچه در این مجموعه از منظری عکاسانه به چشم می‌خورد، به لحاظ ترکیب‌بندی عکس‌ها و زاویه‌ی نگاه عکاس نکاتی وجود دارد که قابل تأمل است. همان‌طور که قبل‌تر اشاره شد، لنز مورد استفاده‌ی عکاس لنز واید ۳۵ میلی‌متری است که به‌نوعی چیرگی بر سوژه‌ی عکس را به لحاظ دیداری ایجاد می‌کند. با این‌که عکس‌ها تقریباً (و نه همه‌ی آن‌ها) از ترکیب‌بندی‌های موفقی برخوردارند اما در بسیاری از عکس‌ها سوژه نشسته و عکاسِ ایستاده بر بالای سرش چیرگی و تسلط عکاس بر سوژه و محیط سوژه را القا می‌کند. نمی‌توان چنین گفت که شاید مقصود عکاس چیرگی زمانه‌ی بد بر چهره‌های ادب و فرهنگ باشد هرچند این نیز در گذر زمان و سیر تاریخی عکس‌ها و صاحبان این چهره‌ها قابل برداشت است و جای تامل و بحث را می‌طلبد. اما دیدگاهی که خود عکاس آن را ادای احترام به این اشخاص می‌داند، نمی‌تواند چنین هدفی را پی‌گرفته باشد و به نوعی نقیصه محسوب می‌شود، مگر آن‌که فرض محتمل دیگری در نظر گرفته شود؛ آن فرض که عکاس سرخورده از فغان و ترس و آشوب، در میانه‌ی خفقان دوران انقلاب و در ادامه‌ی آن جنگ، تصویری برآمده از ناخودآگاهش را بر روی نقره‌های فیلم ۱۳۵ میلیمتری ثبت کرده باشد؛ تصاویری از ضمیر عکاسی که پرسه‌زنان در پی فضایی برای تنفس، خود را جای تک‌تک این چهره‌ها می‌گذارد.

عکاس تلاش کرده تا از همه‌ی تمهیدات دوربین و حضور نور بهره ببرد تا به بیانی درست از هر فرد برسد. خطوط، منحنی‌ها، ترکیب‌بندی، دیافراگم‌های متنوع در نمایش عمق میدان برای تعریف ویژه‌ای از فضای حرفه‌ای هر فرد، درجات سایه و روشن، نورهای طبیعی که گاه چون تلألویی درخشان از پنجره به روی صورت شاعری تابیده و گاه به حالتی متعادل در سکون اتاق کار نقاشی آرمیده است.



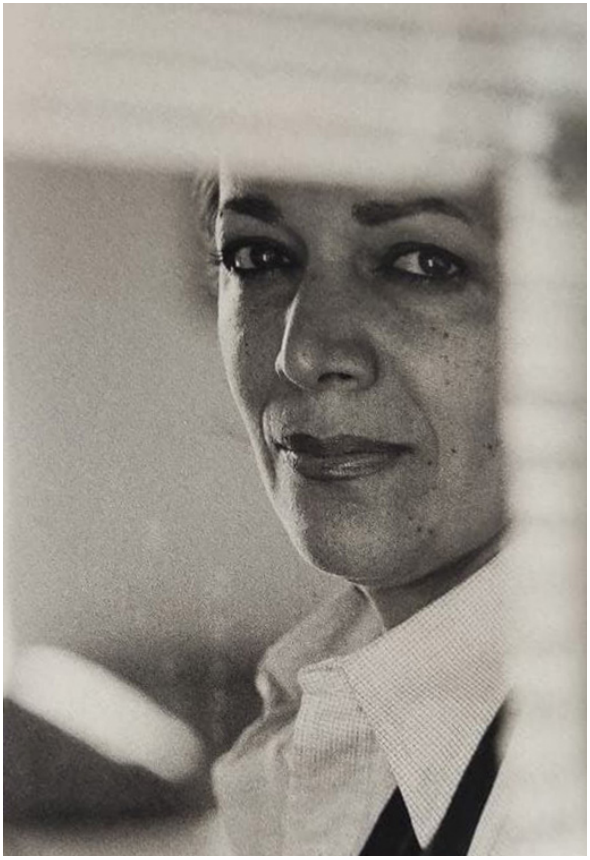
هوشنگ گلشیری، از عکس‌های کتاب سایه‌ها و یادها.

در این مجموعه شصت عکس وجود دارد که سه عکس آن قاب‌هایی بریده از چهره‌هاست. یکی از علی اکبر صادقیِ نقاش که نیمه‌ی صورتش فریادزنان در جلوی بوم نقاشی سبک قهوه‌خانه‌اش از مردی غران، بریده شده و دیگری جواد مجابیِ شاعر و داستان‌نویس که میانه‌ی درها و دیوارها و چهارچوب قاب‌ها، تصویر اندکی از صورتش که به روبه‌رو می‌نگرد با دستی که یک پیپ همراهی‌اش می‌کند، تصویر شده است.

علی اکبر صادقی، نقاش، از عکس‌های کتاب سایه‌ها و یادها.

و اما آخرین قاب بریده، شیده تامیِ نقاش است که با تک‌چشمی از سر و صورتی پیچیده شده در مقنعه‌ای تیره، پنهان پشت بوم‌های نقاشی‌اش به دوربین می‌نگرد. در یک سوم پایین راست کادر عکس، نقاشی‌ای از او دیده می‌شود که انحنا و برآمدگی‌های بدنی زنانه را یادآوری می‌کند. آنچه از این منظر در رویکرد عکاس قابل تأمل است، اشاره‌ی خود او در یادداشتش در ابتدای همین کتاب است. دوره‌ای در ایران که ناگهان زنان به اجبار همگی باید سرهایشان پوشیده باشد. برای نمونه کاظمی می‌گوید نازی عطری نمی‌خواسته حجابی بگیرد و از ترفند ماسک بر چهره بهره برده، پروانه اعتمادی پوششی در عکس دارد به شیوه‌ی اسلامی اما با طراحی ذهنی و هنری خودش، فریده لاشایی که موهایش را پشت کرکره‌های آویزان پنجره پنهان کرده و همزمان نگاهی صبورانه به دوربین دارد و نهایتاً عکاس، عکس نازی عطری را پشت جلد کتاب به چاپ می‌رساند تا همیشه قبل از باز کردن کتاب در دومین نگاه، او را پشت ماسکی که صورتش را پوشانده اما اجازه داده تا موهایش را باد کنار برگ موها و حوض آب زلال قدیمی نوازش کند، دیده شود. روی جلد اما در اولین نگاه، سیمین دانشور بی هیچ حجابی بر سر، آرام با لبخندی متین نشسته و به دوربین می‌نگرد. شاید امروز به تاریخ چاپ این کتاب، تنگناهای دهه‌ی شصت ایران اندکی مرتفع شده باشند و گویی عکاس، این اندکی گشایش فضا برای تنفس را به‌مثابه‌ی تحفه‌ی سبزی روی جلد سایه‌ها و یادها به زنان سرزمینش تقدیم کرده است.

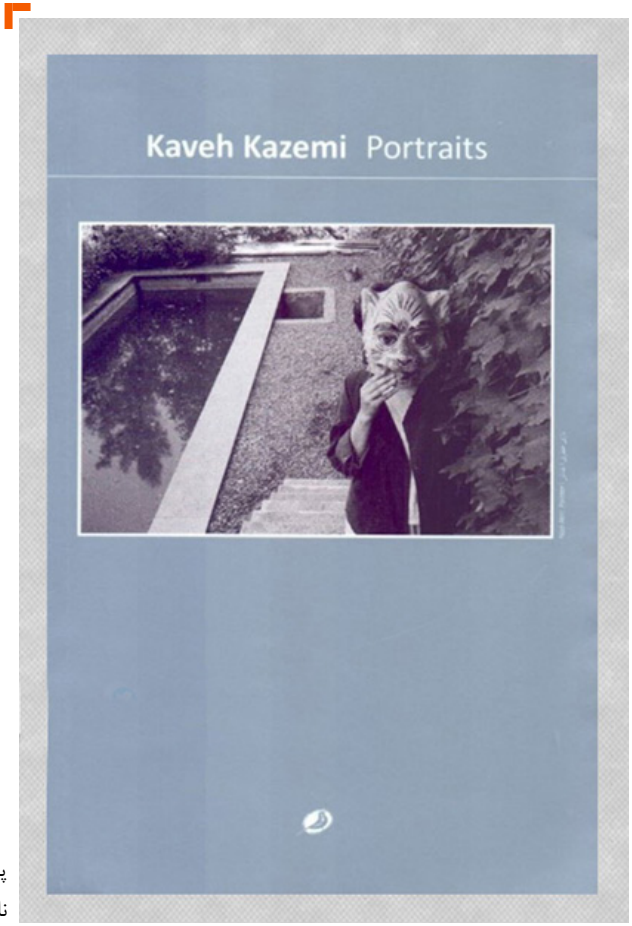
شیده تامی، نقاش، از عکس‌های کتاب سایه‌ها و یادها.



فریده لاشایی، نقاش، از عکس‌های کتاب سایه‌ها و یادها.

کتاب سایه‌ها و یادها که بین زمان جمع‌آوری تا چاپ آن حدود سی سال وقفه افتاده، تاریخی مصور است که به لحاظ سند اجتماعی از مردمان فرهنگ و هنر، در عکاسی معاصر ایران جایگاه مناسبی به خود اختصاص می‌دهد. به یقین، عکاسان معاصر دیگری نیز به جمع‌آوری چنین مجموعه‌هایی روی آورده‌اند که هر یک به نوبه‌ی خود گامی بلند در جهت استیلای هنر ایرانی برداشته‌اند. هنری که از دریچه‌ی دوربین به سوژه و هم به مخاطب سلام تازه‌ای می‌کند. شاید نتوان گفت این کتاب عکس چه تأثیری بر گرایش دیگران به عکاسی دارد اما به یقین می‌توان اذعان کرد که عکس‌های مستند معاصر ایران از هر رویکردی که باشند، شاهدان بی‌ادعای

دورانی هستند که به زعم نگارنده، خاطره‌ی جمعی مردمان این سرزمین هستند و تاریخش را بی‌خدشه پاسداری خواهند کرد و این خود، اهمیت عکس و جایگاه عکاس را در تاریخ هنر معاصر تضمین می‌کند ■



پشت جلد کتاب، نازنین عطری.

تأثیر انقلاب ۱۳۵۷ بر عکاسی مستند ایران (با نگاهی به عکاسی کاوه گلستان)

فاطمه حسینی

انقلاب در تمام فرهنگ‌های لغت به معنای دگرگون شدن و تغییر و تحول آمده است. این دگرگونی شامل تمام حوزه‌ها اعم از فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و ... می‌شود. انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ نقطه‌ی تحول عظیمی در تمام شئون زندگی ایرانیان بود. همگام با این انقلاب در بسیاری از زیرساخت‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ... تحولات چشمگیری پدید آمد. این تغییرات، هنر و از جمله عکاسی ایران را نیز در بر گرفت. این رویداد بزرگ به عکاسی ایران کمک کرد تا در عرصه‌ی جدیدی از عکاسی مستند قرار بگیرد. به‌جرئت می‌توان گفت این انقلاب نقطه‌ی عطفی برای رشد عکاسی مستند در ایران شد و برای اوج‌گیری عکاسی مستند ایران چون سکوی پرتابی عمل کرد. وقایع انقلاب زمینه‌ای را فراهم آورد تا هنر عکاسی در میان مردم دیده شود و باعث رشد عکاسی به سمت عکاسی خبری و مستندنگاری شد.

این مقاله به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است که در آن ابتدا خلاصه‌ای از سابقه‌ی عکاسی و عکاسی مستند در ایران بیان شده، سپس در ادامه تأثیر انقلاب سال ۱۳۵۷ و عکاسی کاوه گلستان بر عکاسی مستند ایران مورد بررسی قرار گرفته است.

مقدمه

یکی از کارکردهای دوربین عکاسی ثبت لحظه‌های زندگی و به قاب کشیدن تکه‌ای از زمان و وقایع آن است. عکاسان با عکس گرفتن از وقایع مختلف یک عصر در زمینه‌های مختلف اعم از سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... همانند تاریخ‌نگارهایی عمل می‌کنند که به‌جای بهره‌گرفتن از کلمات، از ابزار تصویر و عکس بهره می‌گیرند.

«واژه‌ی سند (Document) در ارتباط با عکاسی برای اولین بار در اوایل قرن بیستم توسط اوژن اتژه به کار برده شد. واژه‌ی Document دارای ریشه‌ی لاتینی بوده و از کلمه‌ی Docer به معنای آموزش دادن مشتق شده است. عکس مستند نه‌تنها حاوی اطلاعات است بلکه بیننده را از جنبه‌هایی از اجتماع که تجلی‌گاه حقیقت است آگاه می‌سازد. عکس مستند مدرک یا گواه واقعه است و کیفیت ناظر بودن به عکس، آن را به‌عنوان اساسی عالی برای تحکیم وضعیت با شرایط موجود متمایز می‌کند» (روتشتاین، ۱۱، ۱۳۶۱).

عکاس در عکاسی مستند در نظر دارد چیزی فراتر از خود عکس در اختیار بیننده قرار بدهد. می‌خواهد مفهوم یا واقعیتی را القا کند. در حالت کلی می‌توان گفت عکس مستند به موضوعی یا واقعیتی سندیت می‌بخشد. عکس مستند حامل پیام است و بیننده را به تفکر و اندیشیدن وامی‌دارد. همین ویژگی عکس مستند را از عکس‌های معمولی که تنها جنبه‌ی هنری دارند متمایز می‌کند. از این رو دامنه‌ی موضوعات عکاسی مستند بی‌شمار است.

در میان گونه‌های مختلف عکاسی، عکاسی مستند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا به‌عنوان سندی مهم از واقعیت به شمار می‌آید. شاخه‌ای است که فراتر از هر زبان و بدون محدودیت، به ارائه‌ی اطلاعات و انتقال احساس، اندیشه و مضامین ویژه‌ای می‌پردازد. واقعگرایی در عکاسی مستند و خبری، از ارکان اصلی و جدایی‌ناپذیر است. پرداختن به آن برای تمامی عکاسان این عرصه، امری ضروری و معیاری اساسی است. در عین اهمیت خاص این ژانر از عکاسی، خصوصیات فردی عکاس نیز همگام با نوع خاص فعالیتش، تأثیرگذار و قابل توجه است.

سیر عکاسی مستند در ایران

به‌جرئت می‌توان گفت قدمت عکاسی مستند در ایران همپای عکاسی است. پدیده‌ی عکاسی از قرن ۱۹ میلادی وارد زندگی بشر شد و از آن زمان مردم کوشیدند تا با تمسک به آن بتوانند لحظاتی از زندگی خود را در قاب عکس، به تصویر بکشند و برای خود به یادگار داشته باشند.

هنوز سه سال از پیدایش عکاسی نگذشته بود که این هنر وارد ایران شد. نخستین دستگاه عکاسی به درخواست محمد شاه قاجار به دربار ایران وارد شد. در دوره‌ی ناصرالدین شاه از آن‌جایی که پادشاه خود علاقه‌مند به عکاسی بود، عکاسی در ایران شکوفایی بیشتری پیدا کرد به گونه‌ای که شاه، خود برای یادگیری عکاسی از تعلیمات عکاسی فرانسوی به نام فرانسیس کارلیان بهره گرفت و عکاسی را به صورت علمی و فنی فراگرفت و اولین عکاسخانه را در دربار بنیان نهاد.

عکاسی در این دوره بیشتر جهت گرفتن عکس‌های یادگاری و حول محور پرتره صورت می‌گرفت و عکاسی در انحصار دربار و صاحب منصبان بود. با این حال «دربار قاجار بی‌شک مهم‌ترین عامل ورود زودهنگام پدیده‌ی عکاسی به ایران است. موقعیت جغرافیایی ایران و وجود منابع سرشار آن، عاملی بود برای برقراری ارتباط با دربار قاجار و به‌ویژه ناصرالدین شاه ... آنچه در این میان اهمیت دارد گرمی بازار پیشکش‌هایی بود که تقدیم شاه می‌شد و یکی از این تحفه‌ها اسباب عکس بود» (تاسک، ۱۳۹۷، ۸).

بعدها با فرمان ناصرالدین شاه تدریس عکاسی در مدرسه‌ی دارالفنون شروع شد و جهت آموزش هرچه بهتر این فن، عکاسانی به خارج از کشور فرستاده شدند. این دو امر باعث تثبیت عکاسی در ایران شد. دوران مشروطه را می‌توان دوران بالندگی عکاسی نزد آزادی‌خواهان ایرانی نامید. در این دوران مردم تمایل داشتند چهره‌ی رهبران خود را مشاهده کنند. پرتره علاوه بر وجهه‌ی مردمی، وجهه‌ی سیاسی به خود گرفت. عکاسان با عکاسی از وقایع جنگ، چاپ عکس‌ها و پخش آن‌ها بین مردم به مبارزه پرداختند و به‌تدریج عکاسی در خدمت اهداف مردم قرار گرفت. در دوره‌ی پهلوی، رضاخان با آگاهی از قدرت عکاسی و امکان استفاده‌ی آزادی‌خواهان از آن،

قانونی وضع کرد که کسی حق ندارد بدون داشتن پروانه از اداره‌ی شهربانی در معابر و خیابان و ... اقدام به عکسبرداری کند. بعد از به تخت نشستن محمدرضا پهلوی، مطبوعات و عکاسان تا حدودی آزادی عمل به دست آوردند اما بعد از کودتای ۲۸ مرداد فعالیت آزاد مطبوعات و عکاسان محدود شد. «در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ حکومت دست‌نشانده‌ی آمریکا قدرت را به دست می‌گیرد و ممیزی شدید به وجود می‌آید. پس از آن، مطبوعات تغییر شکل می‌دهند و عکاسی دچار رکود و تنبلی می‌شود» (تاسک، ۱۳۹۷، ۴۵، ۴۶).

با گسترش عکاسی در ایران، دولت بر آن شد تا در برخی کارهای اجرایی خود از این فن بهره بگیرد. «در دهه‌ی ۴۰ عکاسی خبری پدید می‌آید که تنها به عکس گرفتن از صحنه‌ی تصادف یا چهره‌ی مجرمین می‌پردازد. در این دهه اکثر هنرمندان به سوی تفکر سمبولیستی روی می‌آورند. این گرایش در عکاسی به تفکر فرمالیستی می‌انجامد. به دنبال این گرایشات از سال ۴۳ اولین نمایشگاه انفرادی عکس برپا می‌شود و در سال ۱۳۴۹ به همت برخی از افراد از جمله هادی شفائیه در برخی از دانشگاه‌ها، واحدهای مختص عکاسی تدریس می‌شوند. با وقوع انقلاب و پس از آن جنگ تحمیلی، اهمیت عکاسی و کاربرد آن در ایران بسیار مورد توجه واقع می‌شود. همچنین این عوامل موجب رشد نوعی عکاسی خبری و گزارشی شد» (ستاری، ۱۳۸۲، ۱۵).

تأثیر انقلاب بر عکاسی مستند ایران

روند انقلاب اسلامی و جریان‌های بعد از آن، از جمله ۸ سال جنگ تحمیلی عراق علیه ایران باعث پدید آمدن تغییرات اساسی در جریان و گرایش‌های هنری از جمله عکاسی شد. عکاسان و همچنین تعداد زیادی از مردم عادی دوربین دست گرفتند و به ثبت وقایع جاری انقلاب پرداختند. هر کسی که دوربینی در دست داشت و به شکل حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای با عکاسی آشنایی داشت، در آن روزهای پرالتهاب، برای نشان دادن جریان سیاسیِ صورت گرفته دست به کار شد. این عکاسان واقعیت‌های انقلاب را به ثبت رساندند و لحظه‌های انقلاب را در گذر زمان جاودانه

ساختند. عکس‌هایی که یادآور تاریخ و شرایط فرهنگی، اجتماعی و احساسات اقشار مختلف مردم آن دوره شده است. کاوه گلستان این واقعه را چنین تعریف می‌کند: «مردم به صحنه آمدند و عکاسان ما با حضور زنده‌ی خود آن‌ها را چنان حس کردند که موج جدیدی در عکاسی ایران شکل گرفت. فراموش‌شدگان، از یاد رفتگان، گرسنگان، بی‌سرپناهان، دوربین‌ها و نگاه‌ها را به خود می‌خواندند. عکس خبری از سطح اطلاع‌رسانی به تصویر کردن لحظه‌های نمادین حادثه‌ها بر کشید و عکاسی مستند از روایت مکرر خیابان‌ها و آبشارها و باغ‌ها و نورهای کاذب به تصویر واقعیت‌های زندگی مردم روی آورد» (گلستان، ۱۳۷۷، ۱۰).

به دلیل اهمیت سندیت این عکس‌ها در این دوره، عکاسی مستند وارد عرصه‌ی جدیدی شد و خبرساز شدن بسیاری از این عکس‌ها در کشور و خارج از کشور باعث تقویت و اوج گرفتن این شاخه از عکاسی شد. هرچند پیش از این، عکاسی در ایران پیشرفت‌هایی کرده بود اما به دلیل شرایط حاکم و عدم آشنایی لازم عکاسان با این شاخه، فعالیت ویژه‌ای در این عرصه شکل نگرفته بود. عکاسانی نیز که در زمینه‌ی مستندنگاری فعال بودند، هنوز در مراحل آغازین بودند. در حالت کلی، مبارزات مربوط به انقلاب باعث شد عکاسی خبری در ایران شکل رسمی به خود بگیرد.

بهمن جلالی در گفتگویی در این زمینه بیان داشته است: «یک اشتباه است که می‌گویند عکاسی بعد از انقلاب پیشرفت کرد. من می‌خواهم بگویم که انقلاب باعث پیشرفت شده، خود عکاسی پیشرفت نکرده است. یک پدیده‌ی اجتماعی طی یک سری وقایع روزانه در این کشور اتفاق افتاد که اسمش انقلاب بود. کسی نمی‌دانست که اصلاً انقلاب چیست. وقتی این اتفاق افتاد یکی از ابزارهایی که برای اطلاع‌رسانی، چاپ در مجلات و یا ارسال به فرنگ استفاده شد، دوربین عکاسی بود. به نظر من اصلاً انقلاب باعث شد عکاسی صد قدم جلو برود؛ عکاسی خبری مطرح شود» (نقویان، ۱۳۹۶، ۲۰).

مبارزات مردم و وقایع انقلاب همچون محرکی بود که عکاسان را در مسیر عکاسی خبری قرار داد. «برای هر تولید و خلاقیت هنری، انگیزه و خاستگاهی وجود دارد.

این انگیزه اصالتاً باید در درون هنرمند باشد ولی معمولاً یک محرک بیرونی نیاز است که این انگیزه به فعلیت برسد. انقلاب به عنوان یک ماجرای بزرگ اجتماعی، یک تنش و بحران و یک دگرگونی پرهیجان و پرشتاب، نقش همین محرک بیرونی را داشت. انقلاب انگیزه‌ی بسیار قوی‌ای را ایجاد کرد» (حیدری، ۱۳۸۵، ۵۳).

علاوه بر این، طرفداران و خواهان چنین عکس‌هایی در آن روزگار فراوان بود. مردم به دنبال عکس‌هایی بودند که وقایع انقلاب را به تصویر کشیده باشند. تصاویر چاپ شده در مطبوعات عمدتاً مربوط به انقلاب و وقایع آن بود. این امر نیز به رونق عکاسی مستند کمک می‌کرد.

یکی از اساتید درباره‌ی عکاسی مستند دوران انقلاب گفته است: «{عکاس} تمام لنزهایش را وایدبرمی‌داشت تا همه‌ی کسانی را که در تظاهرات بودند در کادر خود جای دهد، حتی کسانی که آن‌جا نبودند. لنزی که بیشتر از همه در اختیار عکاسی منظر و معماری قرار می‌گیرد اما در آن برهه تاریخی تلاش حداکثری خود را برای ورود بیشتر رخداد می‌کند تا درون کادر خود بکشد و واقعه‌ای هرچند جزئی را از نگاه خود دور نیندازد و این به آن مفهوم مورد نظر والتر بنیامین نزدیک‌تر است. این رخدادهای انقلابی در سطح شهر و خیابان‌هایش ویژگی آیکونیک عکاسی را برجسته می‌کند. یعنی عکس به سطح جهان نظر دارد، جزئیات را موشکافی کرده و بیننده را درگیر پیچیدگی‌هایی می‌کند که آن سوی رخداد ناگهانی تصویر جریان می‌یابند» (نقویان، ۱۳۹۶، ۱۱).

کاوه گلستان

کاوه گلستان فرزند ابراهیم گلستان، عکاس، خبرنگار و مستندساز، سال ۱۳۲۹ در آبادان متولد شد. عکاسی را از سن ۱۹ سالگی شروع کرد و سرانجام در سال ۱۳۸۲ به‌خاطر کار عکاسی در واقعه‌ی حمله‌ی آمریکا علیه عراق در روستای کفری کرکوک جان خود را از دست داد. کاوه گلستان را می‌توان یک عکاس اجتماعی دانست چرا که در اکثر آثار خود سعی داشته است موضوعی از موضوعات اجتماعی را به تصویر درآورد. آثار وی به نام‌های شهر نو یا کارگران و مجنون، خودگواهی بر این امر هستند.

خانواده‌اش در دوران دبیرستان وی را برای ادامه‌ی تحصیل به انگلستان فرستادند و وی مدتی در مدرسه میلفید ادامه تحصیل داد ولی از آن‌جایی که قوانین حاکم بر آن مدرسه با روحیات وی سازگار نبود، کاوه تحصیل را نیمه‌کاره رها کرد و به ایران بازگشت و یک سال بعد یعنی سال ۱۳۴۸ کار خود را به عنوان عکاس شروع کرد. او علاوه بر فعالیت در داخل کشور، در خارج از کشور نیز در این زمینه فعالیت داشت. در داخل کشور با مطبوعاتی چون کیهان و اطلاعات و در خارج از ایران با مجله‌ی تایم و آژانس خبری آسوشیتدپرس و شبکه خبری بی‌بی‌سی همکاری داشت و در زمان انقلاب، اخبار انقلاب را برای آن‌ها پوشش می‌داد. کاوه را می‌توان عکاسی پرانرژی و فعال دانست که با تکیه بر دانش عکاسی خود و شناختش از عکاسی، با بزرگان عکاسی جهان به رقابت پرداخت و عکس‌هایش در مجلات بین‌المللی به چاپ رسیدند.

عکاسی برای او قبل از این‌که شغل باشد، وسیله‌ای بود برای نشان دادن بعضی حقایق تلخ که جوامع با آن درگیر بودند. چنانچه خود در این مورد گفته است: «من از همان ابتدا عکاسی را وسیله‌ای می‌دانستم برای طعنه زدن به یک سری ارزش‌هایی که در جامعه مطرح بود. می‌خواستم با گرفتن عکس از شرایط ناهنجار زندگی مردم و نشان دادن آن به آدم‌های مرفه یک خاری در چشم‌شان فرو کنم» (جعفریان، ۱۳۹۷، ۲۳). به تعبیری می‌توان گفت در عکس‌های کاوه قبل از این‌که خودِ تصویر به چشم بخورد، نبودن‌های موجود در آن تصویر به چشم می‌آمد. نبودن رفاه، نبودن جایگاه اجتماعی، نبودن عاطفه و محبت و...

آنچه برای کاوه گلستان مهم بود نشان دادن حقیقت بود. برایش منافع شخص یا نظام خاصی مدنظر نبود بلکه روح سرکش او برای به تصویر درآوردن واقعیت‌ها در تمامی زمینه‌ها ناآرام بود. بهبودی اوضاع تنها هدف او از این نوع عکاسی بود و در این مورد با کسی تعارف نداشت. زمانی که در دوره‌ی پهلوی نمایشگاه عکس کارگر و روسپی را دایر کرد از طرف حکومت وقت و ساواک مورد بازخواست قرار گرفت و نمایشگاه به تعطیلی کشانده شد. اما کاوه دلسرد نشد و عکس‌ها را در نمایشگاه سیحون به نمایش گذاشت. هنگامه گلستان، همسر وی، می‌گوید: «فرح آن روز آمد عکس‌ها را دید. عصبانی شد. کاوه را صدا کرد و گفت: تو چرا این همه سیاهی داری؟

این همه چیزهای خوب توی مملکت است تو رفتی گیر دادی به روسپی‌ها و روانی‌ها و شهر نو؟» (جعفریان، ۱۳۹۷، ۵۰).

کاوه گلستان به‌خاطر عکاسی از یک یتیم‌خانه و به دلیل به تصویر در آوردن زندگی سخت و سرتاسر درد و رنج کودکان یتیم که در شرایطی کاملاً دهشتناک نگهداری می‌شدند، به زندان محکوم شد و برای مدتی از فعالیت منع شد. در سال ۱۳۷۱ به عنوان عکاس وقایع انقلاب و جنگ ایران و عراق فیلم مستندی برای کانال ۴ شبکه‌ی بی‌بی‌سی انگلیس ساخت و در آن‌جا مطالبی درباره‌ی سانسور خبری در ایران بیان داشت. اطرافیانش به او گفتند به ایران نیاید شاید برایش دردسری پیش بیاید. «اما کاوه قبول نکرد و می‌گفت این فیلم را من ساخته‌ام پایش هم می‌ایستم» (جعفریان، ۱۳۹۷، ۶۳).

کارهای کاوه مختص به طیف خاص یا ایدئولوژی خاصی نبود. آنچه برای او اهمیت داشت تنها بیان واقعیت و نشان دادن کاستی‌ها بود. تنها با نگاهی به مجموعه عکس‌های «روسپی»، «کارگران» و «مجنون» می‌توان به این مهم پی برد. وی در این مجموعه‌ها به گروه زنان، مردان و کودکان پرداخته است. مجموعه افرادی که تشکیل‌دهنده‌ی کل جامعه هستند و همین امر گویایی نگاه بی‌طرفانه و آرمانی کاوه گلستان است.

کاوه می‌خواست با اتکا به هنر خود چهره‌ی واقعی حقیقت را نمایان سازد. در نگاه او، عکاسی وسیله‌ای بود که به کمک آن می‌توانست دردها و رنج‌های زندگی مردم را به تصویر درآورد. همین امر باعث شد که کاوه بیشتر به سمت عکس خبری و مستند کشیده شود. «اولین مأموریت فتوژورنالیستی‌اش را از طرف روزنامه‌ی کیهان به ایرلند رفت تا از درگیری ارتش آزادی‌بخش با سربازان ملکه عکس و گزارش تهیه کند» (جعفریان، ۱۳۹۷، ۲۰).

با آغاز مبارزات انقلابی در کشور «کاوه به قول خودش اولین عکسی را گرفت که از انقلاب در روزنامه‌های ایران چاپ شد. از درگیری‌های قم بعد از چاپ مقاله‌ی رشیدی مطلق در سال ۵۶ و بعد از این تاریخ درگیری، تظاهرات و زد و خوردی نبود که کاوه در آن نرفته باشد و عکاسی نکرده باشد. همین موقع‌ها بود که مجله‌ی

تایم از او برای پوشش حوادث ایران دعوت به همکاری کرد. یک سال بعد از این بود که او به‌خاطر مجموعه عکس‌هایی از انقلاب برنده‌ی جایزه‌ی «رابرت کاپا» شد» (جعفریان، ۱۳۹۷، ۲۳).

همکاری کاوه با رسانه‌های خارجی سبب گردید وقایع انقلاب در رسانه‌های بین‌المللی بازتاب پیدا کند. به‌جرئت می‌توان گفت کاوه و انقلاب به‌گونه‌ای دوطرفه مدیون هم هستند. انقلاب با عکس‌های کاوه بیشتر به مردم و جهانیان شناسانده شد. عکس‌های کاوه گلستان از لحظه لحظه‌ی انقلاب و مبارزات مردم از مرد و زن، پیر و جوان، چشم مردم را به وقایع بازتر می‌کرد و شور مبارزه را در وجود مردم برمی‌انگیخت. عکس‌های کاوه از انقلاب فقط عکس خبری نبودند بلکه انگیزه‌ی حرکت بودند. عکسی که از دست‌های به خون آلوده گرفته بود (عکس ۱) یا تصویر مردم در میان آتش و خون (عکس ۲) آشکارا حقانیت مردم را مخابره می‌کرد. کاوه نیز مدیون انقلاب است. عکس‌های مستند کاوه از انقلاب، وی را به نامی آشنا بدل کرد و آوازه‌ی او را از مرزهای ایران فراتر برد و او را به عکاسی بین‌المللی تبدیل کرد.

سندیت در عکس‌های خبری کاوه از انقلاب چنان موج می‌زند که می‌توان از کاوه گلستان به‌عنوان مورخ وقایع انقلاب نیز نام برد. خود کاوه نیز گفته است: «در واقع دوست دارم بیشتر به‌عنوان یک مورخ به من نگاه شود تا به‌عنوان یک عکاس. علاقه‌ی اصلی من تاریخ است» (زارع کامل، ۱۳۷۴، ۱۰۷) ■

انقلاب به روایت عکس‌های کاوه گلستان

عکس ۱. عکس از کاوه گلستان، تهران، ۱۳۵۷. منبع: http://kavehgolestan.org

عکس ۲. عکس از کاوه گلستان، تهران، ۱۳۵۷. منبع: http://kavehgolestan.org

عکس ۳. عکس از کاوه گلستان، تهران، ۱۳۵۷. منبع: http://kavehgolestan.org

عکس ۴. عکس از کاوه گلستان، تهران، ۱۳۵۷. منبع: http://kavehgolestan.org

منابع:

تاسک، پطر (۱۳۹۷)، سیر تحول عکاسی، ترجمه‌ی محمد ستاری، چاپ دوازدهم، انتشارات سمت، تهران.

جعفریان، حبیبه (۱۳۹۷)، بودن با دوربین، چاپ چهارم، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

حیدری، مرتضی (دی و بهمن ۱۳۸۵)، از نهضت تا نهاد عکاسی، مجله‌ی سوره اندیشه، شماره‌ی ۳۰.

روتشتاین، آرتور (۱۳۶۹)، مباحثی درباره‌ی عکاسی مستند، ترجمه‌ی افشین شاهرودی، انتشارات اطلاعات، تهران.

زارع کامل، ناهید (زمستان ۱۳۷۴)، مصاحبه با کاوه گلستان، فصلنامه‌ی گفتگو، شماره‌ی ۱۰ .

ستاری، محمد (۱۳۸۲)، هادی شفائیه شهریار عکاسی، مجله‌ی عکس، سال هفدهم، شماره‌ی ۱۹۷.

گلستان، کاوه (۱۳۷۷)، دعوت به نگریستن و تأمل، نشریه‌ی آدینه، شماره‌ی ۸۲.

نقویان، امید (بهمن ۱۳۹۶)، یاداشتی درباره‌ی عکاسی مستند اجتماعی و انقلاب، شماره‌ی ۳۶۸.

مروری بر پایان‌نامه‌ی کارشناسی مسعود زراعت‌کار

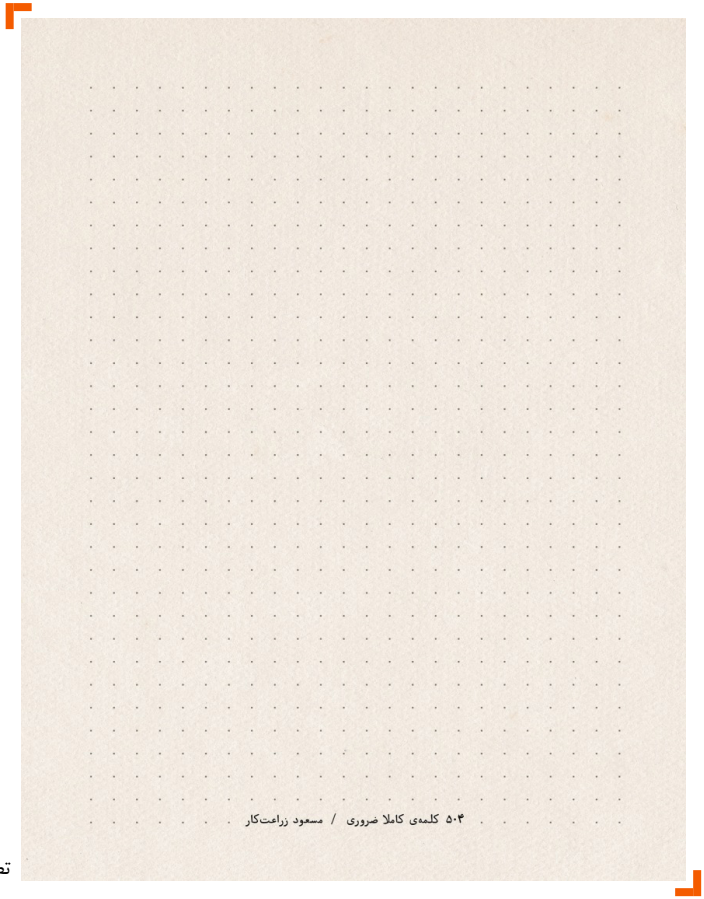
امیرهادی شیرزادی

«۵۰۴ کلمه‌ی کاملاً ضروری» عنوان پروژه‌ی پایانی مسعود زراعت‌کار، دانش‌آموخته‌ی کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران است. این پروژه در قالب کتاب عکس و در شهریور سال ۱۴۰۰ در جلسه‌ی مجازی دفاع از پروژه‌ی پایانی ارائه شده است. این کتاب همچنین به عنوان برگزیده‌ی ششمین سالانه‌ی عکس دانشجویان عکاسی دانشگاه تهران انتخاب شده است.

با توجه به تعداد عکس‌ها و وجود متن‌های متوالی، کل اثر از طریق QR CODE و لینک زیر در دسترس است. کافی است با یک نرم‌افزار بارکدخوان آن را بخوانید یا روی لینک زیر آن کلیک کنید. این امر من را یاری می‌کند تا با این فرض که خواننده کل کتاب‌عکس را دیده، کمتر به توصیفات ساختاری اثر بپردازم.

https://utphotoex.ir/masoud-zeraatkar-6th/

عکس علاوه بر این‌که تصویری ساده و صریح است، به تجربیات دیداری روزمره‌ی ما هم نزدیک است. معمولاً اشیا و آدم‌ها را به همان شکلی که هستند در مقابل دیدگان ما قرار می‌دهد. این ویژگی بنیادین عکاسی اغلب منجر می‌شود که ما نسبت به سایر رسانه‌های تصویری، مواجهه‌ی ساده‌تری با عکس داشته باشیم. بنابراین در رویارویی با هر عکس معمولاً طی زمانی کوتاه درمی‌یابیم که آن را می‌پسندیم یا نه. بعضی اوقات نیز، در ذهن‌مان به دنبال دلایلی برای احساسی که نسبت به آن عکس داریم می‌گردیم. در مواجهه با مجموعه عکس‌ها نیز بیشتر همین الگو صادق است؛ دست‌کم بر اساس اندک تجربیات من این‌چنین بوده است.



تصویر جلد کتاب.

اما تعداد اندکی از عکس‌ها در ترکیب با یکدیگر یا احیاناً در ترکیب با رسانه‌ای دیگر، چیزی را می‌سازند که نمی‌توانیم درباره‌ی آن به رأی آنی و صریح برسیم. این قبیل آثار به ما پاسخ مشخصی نمی‌دهند بلکه سلسله‌ای از پرسش‌ها را در ذهن‌مان شکل می‌دهند. پرسش‌هایی که ناچاریم بهشان فکر کنیم و گاهاً ناچاریم بیشتر زندگی کنیم تا به پاسخ‌هایشان نزدیک شویم.

کتاب ۵۰۴ کلمه‌ی کاملاً ضروری به همان میزان که درباره‌ی عکاسی و نوشتار است، درباره‌ی سینما و درباره‌ی زندگی نیز هست. به‌نظر توصیفاتی مانند کتاب عکس یا هم‌نشینی متن و تصویر، برای این کتاب کمی ساده‌انگارانه باشد. متن‌ها در این کتاب صحنه‌هایی را تداعی می‌کنند که به لحاظ فرمی یادآور سکانس‌هایی از آثار برخی سینماگران هستند. آن‌ها به‌واسطه‌ی توصیفات ظریف و دقیق، صحنه‌ای مشخص را در ذهن خواننده می‌سازند. برشی بسیار واقعی و معمولی از زندگی. برای من این کتاب نه عکس و متن بلکه فیلمی ساخته‌ی مسعود زراعت‌کار است و او برای ارائه‌ی این فیلم، نه‌تنها از رسانه‌ی سینما بلکه از شکل کتاب استفاده کرده است.

صحنه‌هایی که در صفحات کتاب پخش شده‌اند دربردارنده‌ی توصیفاتی ظریف به همراه جزئیاتی از اتفاقات معمول و پیش‌پاافتاده‌ی زندگی هستند. جزئیاتی که بدون واسطه به تجربیات زیسته‌ی ما متصل می‌شوند و نشانه‌هایی ملموس از جغرافیای فرهنگی سرزمین‌مان را با خود حمل می‌کنند. سیر زمانی صحنه‌هایی که به واسطه‌ی متن تداعی شده‌اند با تعریف خطی زمان در تضاد است. کتاب را که ورق می‌زنیم، بارها می‌بینیم که صحنه‌ها در زمان به جلو و عقب می‌روند و می‌کوشند تا نظم تعریف‌شده‌ی زمان را در ذهن ما برهم زنند. در دل تمامی این تکه‌های نوشتاری احساسی وصف‌ناپذیر وجود دارد، گویی چیزی در حال روی دادن است. اتفاقی بزرگ که از دل نشانه‌های کلامی و دیداریِ کوچک پدیدار می‌شود. چیزی که هم شروع است و هم انتها؛ مهاجرت.

شاید بتوان بارزترین نشانه‌ی عملِ مهاجرت را در عنوان کتاب جست. ۵۰۴ کلمه‌ی کاملاً ضروری معمولاً برای کسانی که قصد شرکت در آزمون‌های بین‌المللی زبان انگلیسی را دارند بسیار پرکاربرد است. طی چند سال اخیر عموماً

شرکت در این آزمون‌ها به قصد اخذ پذیرش تحصیلی و مهاجرت انجام شده است. در این میان نکته‌ی مهمی که در پس این نام‌گذاری نهفته، این است که مقصود کتاب مسئله‌ی مهاجرت تحصیلی خواهد بود. احتمالاً این شکل از مهاجرت به تجربیات زیسته‌ی هنرمند نزدیک‌تر باشد. در روند کتاب نشانه‌هایی گاه محو و گاه آشکار درباره‌ی وجوه ساده‌ای از مسئله‌ی مهاجرت، مانند فروش لوازم خانه، امور مربوط به سفارت، بستن و باز کردن چمدان و... به چشم می‌خورند. اما در تعدادی از نوشته‌ها هیچ نشانه‌ی مستقیمی از عملی که مربوط به رفتن باشد، وجود ندارد. از قضا این دسته از نوشته‌ها به‌واسطه‌ی اتصال عمیق به دلبستگی‌های جمعی و فردی که در جغرافیای مشخصی تعریف می‌شوند، بیش از باقی روایت‌ها درباره‌ی رفتن هستند. چراکه رفتن مصادف است با گذار از دلبستگی‌ها.

عکس‌ها نیز همانند نوشته‌ها گاه نشانه‌هایی ملموس از مهاجرت را در مقابل دیدگان‌مان می‌آورند. مثلاً عکسی از نقشه‌ی جغرافیای کره‌ی زمین، پرندگان در حال پر زدن، تخت خوابی بر روی آب، قایقی بر روی چرخ و... این عکس‌ها در لابه‌لای کتاب پخش شده‌اند و با نشانه‌هایی کوچک و بزرگ ذهن مخاطب را به مسئله‌ی اصلی کتاب نزدیک نگه می‌دارند.

از صفحات داخلی کتاب عکس «۵۰۴ کلمه‌ی کاملاً ضروری»

دسته‌ای دیگر از عکس‌ها، تکه‌هایی از هم گسسته از زندگی هستند که در کنار هم قرار گرفته‌اند. این عکس‌ها تصاویری عموماً خنثی و سرد از همان زندگی‌ای هستند که در معرض دگرگونی قرار دارد. تکه‌هایی پراکنده که هر کدام نه به شکل مستقیم بلکه به شکلی زیرپوستی به موضوع مهاجرت یا به جایی از روایت متنی کتاب متصل می‌شوند. عکس‌ها همواره زمان و مکان را با خود حمل می‌کنند. وقتی به عکسی می‌نگریم، آن عکس بیش از هر چیز درباره‌ی آن لحظه و آن جایی است که تصویر بر روی سطح حساس ثبت شده است.

در کتاب پیش‌رو، هنرمند با استفاده از تمهیدی هوشمندانه عنصر زمان (لحظه) و مکان را از تک‌تک عکس‌ها زدوده و آن‌ها را با استفاده از متن در زمینه‌ای جدید بازتعریف کرده است. حال این سؤال که این عکس‌ها کجا و کی گرفته شده‌اند، نسبت به این‌که هر عکس در کجای روایت تصویری-کلامی از جهان برساخته‌ی هنرمند قرار می‌گیرد از اهمیت کمتری برخوردار است. استفاده از زیبایی‌شناسی عکاسی سردستی و تاباندن نور مستقیم فلاش بر روی چیزها و پرهیز از حضور ابژه‌ی انسانی در عکس‌ها از مهم‌ترین ویژگی‌های تصویریِ عکس‌های این کتاب هستند. در این شکل از عکاسی عموماً چیزها هم‌ارز همدیگر و عاری از احساس بازنمایی می‌شوند. به‌نظر این برخوردِ تصویری می‌تواند برای توصیف موضوعی بزرگ مانند مهاجرت انتخاب خوبی باشد. اما نمی‌دانم اگر عکس‌ها کمی زنده‌تر بودند چه اتفاقی می‌افتاد؟ شاید اگر چیزی از جنس دلبستگی به زندگی، مثلاً چهره‌ای از یک انسان یا هر عکسی که عمق احساسیِ بیشتری داشته باشد را در تصاویر می‌دیدم، تأثیرگذاری عکس‌ها در رابطه با مهاجرت و جدایی از دلبستگی‌ها ملموس‌تر می‌شد.

به عبارت دیگر اگر می‌خواهیم دل‌کندن را بازنمایی کنیم، شاید نشان دادن هرچه بیشتر دلبستگی‌ها راهی مناسب باشد؛ اتفاقی که در سیر روایت متنی این کتاب به بهترین شکل افتاده است. در متن‌ها از ضمیر سوم‌شخص استفاده شده است و شاید در ابتدا به نظر برسد که شخصیت حاضر در صحنه‌ها یک فرد مشخص است اما به‌گمان من این شخصیت، یک هویت جمعی را به دوش می‌کشد. روایت، بیش از آن‌که درباره‌ی تجربه‌های یک نفر باشد درباره‌ی بخشی از تجربه‌ی جمعی

طبقه و نسلی مشخص از جامعه است. هر متن با توصیفی کوتاه از صحنه همراه شده. این توصیفات نقش پررنگی را در ایجاد امکان تجسم صحنه‌ای ملموس و با جزئیات برای مخاطب ایفا می‌کنند.

علاوه بر پیوند متن‌ها با یکدیگر، عموماً در دلِ هر متنْ صحنه‌هایی متفاوت به هم پیوند می‌خورند که ذهن ما را از صبح یک روز آفتابی به شب قبلش و از داخل مغازه‌ی کتابفروشی به کنار پله‌های دانشکده می‌برد. به این ترتیب هم در روند کلی روایت و هم به‌صورت مجزا در درون هر یک از متن‌ها، سیر خطی زمان به شکل هوشمندانه‌ای در هم می‌شکند. ظرافتی که در ارتباط متن‌ها با یکدیگر به خرج داده شده را می‌توان در ارتباط عکس‌ها با متن‌ها و عکس‌ها با یکدیگر نیز مشاهده کرد. در یکی از متن‌ها هنرمند، مخاطب را به جایی در ضمیر ناخودآگاه می‌کشاند و در صفحه‌ی بعد شش عکس سیاه و سفید از خیابان انقلاب در مقابل دیدگان مخاطب قرار می‌گیرد. در جایی دیگر از کتاب، هنرمند صحنه‌ای را توصیف می‌کند در شبی که شخصیت اصلی روایت، اثاثیه‌ی خانه‌اش را فروخته است. در این صحنه او روی مبل چرخی می‌زند و به خواب می‌رود. سپس در صفحه‌ی بعد عکسی درخشان از چارچوب یک تختخواب فلزی را بر روی آب می‌بینیم. موارد مشابه زیادی در این کتاب وجود دارند که من ترجیح می‌دهم با توصیف‌شان لذت کشف و شهود در کتاب را از شما نگیرم. برای من کتاب ۵۰۴ کلمه‌ی کاملاً ضروری، اثری بود که کندوکاو در آن، تعریف عکس و نوشته را در ذهنم بسط داد.

«ظاهراً عکاسی فی‌نفسه همه‌ی چیزها را به خرده‌ریزه‌ها و پراکنده‌ها تبدیل می‌کند. اما آیا می‌شود با گردآوری خرده‌ریزه‌ها و پراکنده‌ها به یک سیمای انسانی رسید؟» ■

بخش سوم:

آثار عکاسی دانشجویان

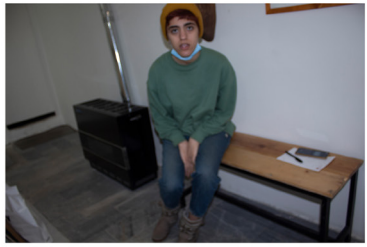
بدون عنوان، مصطفی شاهرخی، ورودی ۱۳۹۸ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

پرتره‌های شهری، پوریا رضوی، ورودی ۱۳۹۷ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

پرتره‌های شهری، پوریا رضوی، ورودی ۱۳۹۷ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

رنگ، علیرضا ساجدی، ورودی ۱۳۹۹ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

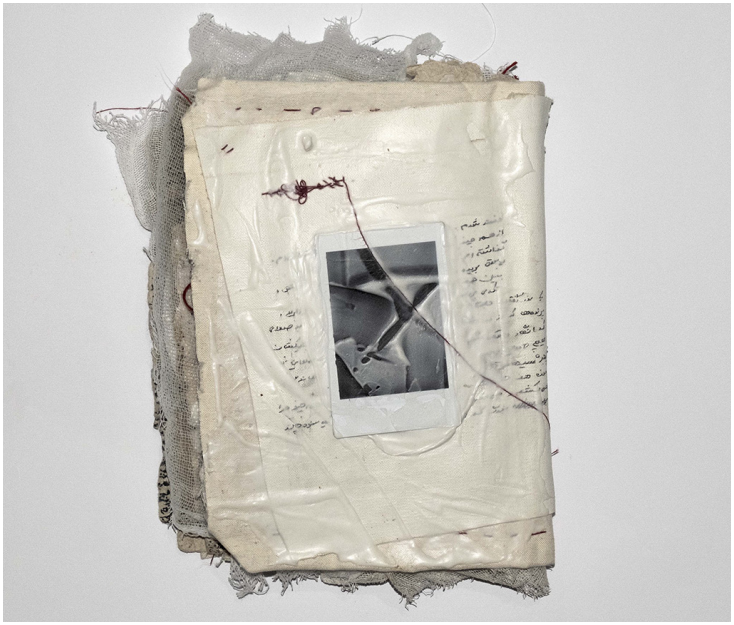
رنگ، علیرضا ساجدی، ورودی ۱۳۹۹ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران



بدون عنوان، نرگس حسنی، ورودی ۱۳۹۸ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

بدون عنوان - فرزین بلقدر، ورودی ۱۴۰۰ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

بدون عنوان، سارا ادنانی، ورودی ۱۳۹۷ کارشناسی بازیگری کارگردانی دانشگاه هنر تهران



کتاب خاطرات، سونیا قنبری، ورودی ۱۳۹۷ کارشناسی عکاسی دانشگاه تهران

برای مشاهده‌ی این کتاب کافی است با یک نرم‌افزار بارکدخوان QR Code زیر را اسکن کنید یا روی لینک زیر آن کلیک کنید.

https://tilin.ir/ketabe-khaterat

اسامی خاص (به ترتیب الفبای فارسی)

ادگار دگا	Edgar Degas
ادوار مانه	Édouard Manet
ادوارد بالدوس	Édouard Baldus
آدولف بران	Adolphe Braun
آشیل کوینت	Achille Quinet
آگوادو	Aguado
آلفرد سیسلی	Alfred Sisley
آناتول لوییس گودِی	Anatole-Louis Godet
اوژن اتژه	Eugène Atget
برادران بیسون	The Bisson brothers
برت موریسو	Berthe Morisot
پالوما آلارکو	Paloma Alarcó
پل برتیه	Paul Berthier
پل دلاروش	Paul Delaroche
پل سزان	Paul Cézanne
پیتر هنری امرسون	Peter Henry Emerson
پیر آگوست رنوار	Pierre-Auguste Renoir
تامس اربن	Thomas Erben
توماس ایکینز	Thomas Eakins
تیسِن بورنِمیسا	Thyssen-Bornemisza
تیم جنیسون	Tim Jenison
تئودور روسو	Théodore Rousseau
جان برجر	John Berger
جان سارکوفسکی	John Szarkowski
جیکوب ریس	Jacob Riis
جیمز ویسلر	James Whistler
چارلز دوبینی	Charles Daubigny
چارلز سولیر	Charles Soulier
چارلز مارویل	Charles Marville

دابلیو یوجین اسمیت	W. Eugene Smith
دان مک‌کالین	Don McCullin
روبرتا لاپوچی	Roberta Lapucci
رولان بارت	Roland Barthes
ریموند جوزف تلر	Raymond Joseph Teller
سای لئون	Cai Lun
سوزان سانتاگ	Susan Sontag
فرانسیس کارلیان	Francis Carlhian
فرانسیسکو گویا	Francisco Goya
فردریک بازیل	Frédéric Bazille
فلیکس نادار	Félix Nadar
فیلیپو برونلسکی	Filippo Brunelleschi
کاراواجو	Caravaggio
کامی سیلوی	Camille Silvy
کامیل پیسارو	Camille Pissarro
کامیل کورو	Camille Corot
کلود مونه	Claude Monet
گالری گری	Grey Gallery
گوستاو کایبوت	Gustave Caillebotte
گوستاو کوربه	Gustave Courbet
گوستاو لوگره	Gustave Le Gray
لویی داگر	Louis Daguerre
لو سک	Le Secq
لوئیس هاین	Lewis Hine
ممنتو موری	Memento mori
یوجین دیسدری	Eugène Disdéri
یوجین کوولیر	Eugène Cuvelier
یوجین لوییس بودین	Eugene Louis Boudin
یوهانس ورمیر	Johannes Vermeer

پاییز ۱۴۰۰