مجله پژوهش های معاصر در علوم و تحقیقات
سال دوم، شماره ۹، فروردین ۱۳۹۹
ISSN: ۷۶۷۶-۵۷۶٤
www.jocrisar.ir

استعاره عکاسانه در آثار پست مدرن

محمد کهن پور [۱] ، فاطمه مردان خوش نوا [۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی، گروه هنر و معماری، گرایش عکاسی، مرکز شیراز، دانشگاه پیام نور، شیراز، ایران.
[۲] مدرس عکاسی، گروه هنر و معماری، گرایش عکاسی، مرکز شیراز، دانشگاه پیام نور، شیراز، ایران.

چکیده

بخش مهمی از ارتباط کلامی ما را استعاره تشکیل‌می‌دهد. در سنت مطالعات ادبی، استعاره به مثابه عالی‌ترین نوع تشبیه در شرایطی شکل‌می‌گیرد که از میان ارکان تشبیه تنها مشبه به‌کاررود. از منظر زبان‌شناسی در چنین شرایطی با دو محور جانشینی و همنشینی سروکار داریم؛ بدین معنی که به دلیل تشابه معنایی نشانه‌ای از محور جانشینی به جای نشانهٔ دیگری انتخاب می‌شود و بر محور همنشینی قرارمی‌گیرد. در این پژوهش به دلیل همنشین شدن عکس با متن ادبی به ادامه مطلب پرداخته تا رابطه استعاره و عکاسی بهتر درک شود. زیرا بهتر است گاهی عکس‌ها را استعاره‌هایی بدانیم که نیاز به رمزگشایی دارند. در دوران معاصر که وامدار دوران پست‌مدرن است، هنر عکاسی و ادبیات و استعاره بیشتر از گذشته با یکدیگر تداخل معنایی پیدا کرده اند. زیرا پست مدرنیست‌ها انواع چیزها را به چشم متون می‌نگرند و بر این نکته تأکیددارند که همهٔ متون به صورت نقادانه قرائت شوند. عکاسی نیز همواره بخش تفکیک‌ناپذیر هنر پست‌مدرن بوده است و در شکل‌گیری نظریه‌های پست‌مدرنی نقش اساسی داشته است. در ادامه پژوهش مروری بر آثار چند هنرمند غیرایرانی همچون جنی هولرز و دیوید لوینتال انداخته شده است. سپس به تحلیل و بررسی چند نمونه موردی از آثار عکاسان ایرانی که از هنرمندان غیرایرانی الهام گرفته‌اند، پرداخته شده است. روش درنظر گرفته شده برای این پژوهش با توجه به قرارگیری آن در حوزهٔ علوم انسانی کیفی و توصیفی است و نوع گردآوری منابع آن به صورت کتابخانه‌ای(کتاب، پایان‌نامه، مقاله وغیره) می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: استعاره، استعاره عکاسانه، پست مدرن،هنر پست مدرن، عکاسی پست مدرن، عکاسان پست مدرن ایرانی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مقدمه

بخش مهمی از ارتباط کلامی ما را استعاره تشکیل‌می‌دهد. استعاره‌ها به قدری طبیعی وارد زندگی می‌شوند که ممکن است درعمل جلب توجه نکنند و مانند بسیاری از پدیده‌ها و فرآیندهای ارتباطی دیگر، ساده و بی نیاز از توصیف و تبیین جلوه‌کنند. در سنت مطالعات ادبی، استعاره به مثابه عالی‌ترین نوع تشبیه در شرایطی شکل‌می‌گیرد که از میان ارکان تشبیه تنها مشبه به‌کاررود. از منظر زبان‌شناسی در چنین شرایطی با دو محور جانشینی و همنشینی سروکار داریم؛ بدین معنی که به دلیل تشابه معنایی نشانه‌ای از محور جانشینی به جای نشانهٔ دیگری انتخاب می‌شود و بر محور همنشینی قرارمی‌گیرد. در این پژوهش در فصل دوم نگاهی گذرا به برخی استعاره‌ها در اشعار شاعرانی همچون سنایی، عطار و مولانا که سه نقطهٔ عطف در تاریخ شعر عرفانی هستند، انداخته شده است. سپس به دلیل همنشین شدن عکس با متن ادبی به ادامه مطلب پرداخته تا رابطه استعاره و عکاسی بهتر درک شود. رابطهٔ متقابل عکس و ادبیات را می‌توان از دو جنبهٔ کلی مورد بررسی قرارداد. از یک سو با عکس‌های داستان‌سرا که معمولاً صحنه‌آرایی شده‌اند، مواجه هستیم. عکس‌هایی که از ابتدا برپایهٔ ادبیات شکل‌می‌گیرند یا در فرآیندی همزمان متن ادبی و عکس تولیدمی‌شوند و از جهتی دیگر همنشینی خلاق عکس و ادبیات را شاهدیم. در این‌گونه به نوعی می‌توان عکس را ترجمهٔ تصویری متن نوشتاری دانست. در این شاخهٔ اخیر هم گاه عکس‌ها با پیش‌آگاهی از متن ادبی تولیدمی‌شوند، ولی گاه عکس‌های که قبلاً گرفته‌شده‌اند، برای همنشینی با متون ادبی انتخاب می‌شوند. یکی از شیوه‌های درک تفسیر این است که همه عکس‌ها را استعاره‌هایی بدانیم که نیاز به رمزگشایی دارند. البته در دوران معاصر که وامدار دوران پست‌مدرن است، هنر عکاسی و ادبیات و استاعره بیشتر از گذشته با یکدیگر تداخل معنایی پیدا کرده اند. زیرا پست مدرنیست‌ها انواع چیزها را به چشم متون می‌نگرند و بر این نکته تأکیددارند که همهٔ متون به صورت نقادانه قرائت شوند. از نظر پست‌مدرنیست‌ها متن با مقوله‌ای که مدرنیست‌ها آن را اثر می‌نامند، متفاوت است. اثر مفرد است، تک صدایی سخن می‌گوید، فقط صدای مؤلف در آن طنین افکن است که به خواننده کمک می‌کند تا در جست‌وجوی یک معنا باشد. همان معنایی که فرض می‌شود مورد نظر مؤلف است. لیکن یک متن پست‌مدرنیست به طور ضمنی دلالت بر این دارد که هر قطعهٔ ادبی یا هر اثر هنری محصول کار و تلاش فردی آزاد و یگانه نیست، بلکه عرصه‌ای است از نقل‌قول‌ها و همانندی‌هایی که مدام در حال جابجایی هستند و در آن همزمان صداهای بسیار سخن می‌گویند، در هم می‌آمیزند و با هم تلاقی می‌کنند. ازنظر پست مدرنیست‌ها مطلوب آن است که برای هر متن ادراک‌های متعددی وجود داشته باشد. ادراکی یگانه و منفرد نمی‌تواند قطعی یا کامل باشد. عکاسی همواره بخش تفکیک‌ناپذیر هنر پست‌مدرن بوده است و در شکل‌گیری نظریه‌های پست مدرنی نقش اساسی داشته است. بحث‌ها و نظریاتی که پیرامون تولید مکانیکی، تألیف، ذهنیت و یکتایی ابراز شده، همه بر محور عکاسی می‌گردَد. درگیری‌های پیرامون وانمودگری و نقش تبلیغات و تأثیرپذیری رسانه‌ها هم، هرگز نمی‌تواند جدا از گفتمان عکاسی مطرح شود. سریالی بودن، تکرار، ویژگی‌های بینامتنی و کلیشه‌ای بودن که پست‌مدرنیسم آن را به عنوان یک اصل بنیادین پذیرفته و از آن بهره گرفته، همه و همه در حوضه عکاسی است. عکاسان پست‌مدرن، عکاسانی دوباره کار هستند که در اغلب موارد اصولاً عکس نمی‌گیرند، بلکه عکس‌های ضروری برای کار خود را از رسانه‌های دیگر به دست می‌آورند. این ادراک گرایان جدید برای انتقال پیام خویش، غالباً از فرمول تدوین شده برای در کنار هم قراردادن تصویر و متن پیروی می‌کنند. در اینجا آنچه اهمیت دارد گزینش عکس است، زیرا عمل گزینش عکس و تغییردادن زمینه نمایش آن از تابلوی اعلانات به دیوار نگارخانه، تغییر یا اظهارنظر هنرمند را تشکیل می‌دهد. اما در هر دو مورد از ما خواسته می‌شود که قضاوت را بر مبنای پیام استوار کنیم. ابزار تحویل پیام عمداً از چنان فردیت اندکی برخوردار است که باز شناختن کار یک هنرمند از کار هنرمندی دیگر غالباً غیر ممکن می‌شود. اما در این ضمن پیام نیز به همان اندازه فراموش کردنی می‌شود. در این پژوهش در ابتدا مروری بر آثار چند هنرمند غیرایرانی مثل باربارو‌کروگر، سیندی شرمن، ویکتور برگین، جنی هولرز و دیوید لوینتال انداخته شده است. سپس در فصل سوم به تحلیل و بررسی ده نمونه موردی از آثار عکاسان ایرانی همچون حسین عرب‌زاده، سیامک جعفری، مسعود زیرک و برخی دیگر که از هنرمندان غیرایرانی الهام گرفته‌اند، پرداخته شده است.

۲. یافته های پژوهش

۲-۱. تعریف استعاره

استعاره یکی از مهمترین تمهیداتی است که شاعر یا نویسنده سعی می‌کند تا با به‌کارگیری آن، سخن خود را مؤثرتر بیان‌کند و از نظر جایگاه در میان انواع مختلف صورخیال مهمترین صورت به حساب می‌آید. استعاره بزرگترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطهٔ زبان هنری است و دیگر از آن پیشتر نمی‌توان رفت.(رضایی، ظاهری،۱۳۹۲: ۲۹). در سنت مطالعات ادبی، استعاره به مثابه عالی‌ترین نوع تشبیه در شرایطی شکل‌می‌گیرد که از میان ارکان تشبیه تنها مشبه به‌کاررود. از منظر زبان - شناسی در چنین شرایطی با دو محور جانشینی و همنشینی سروکار داریم؛ بدین معنی که به دلیل تشابه معنایی نشانه‌ای از محور جانشینی به جای نشانهٔ دیگری انتخاب می‌شود و بر محور همنشینی قرارمی‌گیرد.(گندمکار،۱۳۹۱: ۱۵۸ - ۱۵۹).

۲-۲. تاریخچه استعاره

نخستین پژوهش موجود درباب استعاره، کتاب معانی القرآن ابوذکر یا یحیی‌بن زیاد کوفی ملقب به فُراء(متوفی ۲۰۷ ق) است. به عقیدهٔ فراء استعاره از نامیدن چیزی به غیر نام اصلی‌اش به دست می‌آید. شاید بتوان دقیق‌ترین پژوهش را درباب استعاره و در چهارچوب سنت مطالعات ادبی، به بررسی‌های عبدالقاهر جرجانی(متوفی ۴۷۴ق) در اسرارالبلاغه نسبت داد. جرجانی معتقد است که در شکل‌گیری استعاره، ضمن جداشدن نام اصلی یک شئ از آن، نام دیگری برحسب شباهت ظاهری و ارتباط عقلی جایگزین آن می‌شود.(گندمکار،۱۳۹۱: ۱۵۲ - ۱۵۳). سنت مطالعهٔ استعاره در میان غربیان به ارسطو بازمی‌گردد که استعاره را شِگردی برای هنرآفرینی می‌دانست و معتقد بود که استعاره ویژهٔ زبان ادب است و به همین دلیل نیز باید در میان فنون و صناعات ادبی مورد بررسی قرارگیرد. این همان نگرش کلاسیک به استعاره است که میان ما نیز تا به امروز رواج داشته است. نگرش دوم در مطالعهٔ استعاره، به قرون هجدهم و نوزدهم میلادی باز می‌گردد که بر حسب بینش حاکم بر آن عصر، نگرش رمانتیک نامیده می‌شود. استعاره محدود به زبان ادب نمی‌شود و لازمهٔ زبان و اندیشه برای بیان جهان خارج به حساب می‌آمد. در نگرش رمانتیک استعاره شاهدی برای نقش تخیل در مفهوم‌سازی و استدلال به حساب می‌آمد و در نتیجه تمایزی میان زبان خودکار و زبان ادب مطرح نبود. (حیدری،۱۳۹۱: ۷).

۲-۳. نمونه هایی از استعاره در اشعار شاعران

سنایی، عطار و مولانا سه نقطهٔ عطف در تاریخ شعر عرفانی هستند. با توجه به این که هر یک از آن‌ها نمایندهٔ یک صدا و یک دورهٔ تحول شعر عرفانی به‌شمار می‌روند، می‌توان با حرکت در مسیر شعر این سه چهره، تصویری کلی از سیر تطور تفکر عرفانی ترسیم‌کرد.(زرقانی، مهدوی، آیاد،۱۳۹۳: ۴۴). عشقی که از فقر و جادو و فریب در شعر سنایی شروع شد، به حیرت عرفانی در شعر عطار منجر شد و با پرواز و شیرینی و شادی در شعر مولانا خاتمه یافت. این استعاره‌های شناختی، نه تنها تصویر دقیقی از تحول تدریجی مفهوم عشق در ذهن سه شاعر به ما نشان می‌دهند، بلکه براساس آن‌ها می‌توان خط سیر کلی تحول در تفکر عرفانی را هم ترسیم کرد.(زرقانی، مهدوی، آیاد،۱۳۹۳: ۶۶- ۶۷). توصیف معشوق با استعاره‌هایی مثل خورشید، آفتاب، ستاره، ماه و مواردی شبیه به این‌ها از دیرباز در ادبیات فارسی به صورت یک سنت ادبی درآمده‌است و تا زمان حال نیز ادامه دارد. در استعارهٔ زیر، عشق همان نور است و معشوق همان خورشید؛ اما گاه به جای تاریکی که عاشق در آن است، آسمان در این نوع استعاره نقش عاشق را بازی می‌کند.(اسم علی پور، ۱۳۹۵: ۴۴- ۴۵).

می‌دانی آیا بی تو در من این خلا چون است انگار از خورشید روشن آسمان خالی است(منزوی)

۲-۴. تاریخچه استعاره های عکاسانه

همنشین شدن عکس با متن ادبی خلاق را می‌توان تا کتاب "قلم طبیعت" تالبوت عقب برد. رابطهٔ متقابل عکس و ادبیات را می‌توان از دو جنبهٔ کلی مورد بررسی قرارداد. از یک سو با عکس‌های داستان‌سرا که معمولاً صحنه‌آرایی شده‌اند، مواجه هستیم.

عکس‌هایی که از ابتدا برپایهٔ ادبیات شکل‌می‌گیرند یا در فرآیندی همزمان متن ادبی و عکس تولیدمی‌شوند و از جهتی دیگر همنشینی خلاق عکس و ادبیات را شاهدیم. در این‌گونه به نوعی می‌توان عکس را ترجمهٔ تصویری متن نوشتاری دانست. در این شاخهٔ اخیر هم گاه عکس‌ها با پیش‌آگاهی از متن ادبی تولیدمی‌شوند، ولی گاه عکس‌های که قبلاً گرفته‌شده‌اند، برای همنشینی با متون ادبی انتخاب می‌شوند.(جواهریان، ۱۳۹۶: ۳-۲). یکی از شیوه‌های درک تفسیر این است که همه عکس‌ها را استعاره‌هایی بدانیم که نیاز به رمزگشایی دارند. استعاره‌های لفظی دو سطح معنایی دارند: ظاهری و درونی. استعارهٔ بصری نیز دارای چندین سطح معنایی است: آنچه نشان داده می‌شود و آنچه درونی است. توجه نکردن به استعاره و تنها مشاهدهٔ ظاهر یعنی بدفهمی جنبه‌های معنادار عکس.(برت، ۱۳۷۹: ۵۵-۵۴). حکمت غایی عکس این است که بگوید:"این تنها ظاهر قضیه است، حالا فکرت را به کار بینداز و حس کن و دریاب که چه چیزی در پس آن است و خود واقعیت چیست اگر ظاهرش چنین است". عکس‌ها که فی نفسه قدرت توضیح ندارند، در چرخه‌ای بی‌پایان ما را به استنباط، تعمق و خیال پردازی دعوت می‌کنند.(سونتاگ، ۱۳۹۰: ۵۰).

۲-۵. تعریف هنر پست مدرن

عصر پست‌مدرن می‌خواست با عصر مدرن یعنی دوران پیش از خود متفاوت باشد و بنابراین اصلِ اول پست مدرنیسم این است که آن چه در مدرنیته اعتبار داشته در عصر پست‌مدرن بی‌اعتبار و منسوخ است. اصل دوم در پست‌مدرنیسم انکار واقعیت است که هیچ واقعیت نهایی وجود ندارد و انسان همان را می بیند که می‌خواهد ببیند. اصل سوم پست‌مدرنیسم آن است که انسان به‌جای واقعیت با یک وانمودگر رودر روست که تمام زندگی او نه براساس واقعیت بلکه بر شالودهٔ الگوها و مانندسازی ایماژها و بازنمایی‌هایی بنا شده است که ربطی به واقعیت ندارد. اصل چهارم پست مدرنیسم استوار بر بی‌معنایی است و هیچ چیزی که انسان را به سوی معنا راهنمایی کند، وجود ندارد. شک اندیشی اصل پنجم پست‌مدرنیسم است که در آن هیچ نظریه و هیچ تجربه‌ای ارزش و اعتبار نخواهد داشت و باید به هر چیز شک‌کرد. اصل آخر کثرت‌گرایی در پست‌مدرنیسم است که بر چندگانگی فرهنگ‌ها، قومیت، نژاد، جنسیت، حقیقیت و حتی خرد تأکید می‌ورزد و بر آن است تا به همانندی و همسانی آنان تأکید کند. به نظر می‌آید آن را جایگزینی می‌داند برای ارزش‌هایی که ویران کرده است. (رفیعی،۱۳۹۰: ۱۰-۹). پست مدرنیست‌ها انواع چیزها را به چشم متون می‌نگرند و بر این نکته تأکیددارند که همهٔ متون به صورت نقادانه قرائت شوند. از نظر پست‌مدرنیست‌ها متن با مقوله‌ای که مدرنیست‌ها آن را اثر می‌نامند، متفاوت است. اثر مفرد است، تک صدایی سخن می‌گوید، فقط صدای مؤلف در آن طنین افکن است که به خواننده کمک می‌کند تا در جست‌وجوی یک معنا باشد. همان معنایی که فرض می‌شود مورد نظر مؤلف است. لیکن یک متن پست‌مدرنیست به طور ضمنی دلالت بر این دارد که هر قطعهٔ ادبی یا هر اثر هنری محصول کار و تلاش فردی آزاد و یگانه نیست، بلکه عرصه‌ای است از نقل‌قول‌ها و همانندی‌هایی که مدام در حال جابجایی هستند و در آن همزمان صداهای بسیار سخن می‌گویند، در هم می‌آمیزند و با هم تلاقی می‌کنند. ازنظر پست مدرنیست‌ها مطلوب آن است که برای هر متن ادراک‌های متعددی وجود داشته باشد. ادراکی یگانه و منفرد نمی‌تواند قطعی یا کامل باشد.(بَرِت،۱۳۷۹: ۲۲۸-۲۲۷). هنرمند پست‌مدرن در پی آن است که همان‌گونه که هنر به راحتی به زندگی روزمرهٔ انسان‌ها راه یافته است و به راحتی و در هر موقعیتی می‌توان با یک اثر هنری روبرو شد و از سویی تجربهٔ هنری برای همگان امری آشناست، خوانش این اثر نیز توسط مخاطب و بدون دخالت منتقد و یا مؤلف اثر صورت پذیرد. زیرا دیگر مخاطب فردی منفعل در برابر اثر هنری نیست و از سویی در دسترس‌بودن هنر برای همگان مفاهیمی از قبیل اصالت و یکه‌بودن را از بین برده است و هر کس به خوانش اثر هنری با توجه به پیش‌زمینه‌های ذهنی خود می‌پردازد و آوای مؤلف، دیگر آوایی اصیل و از آنِ خود او نیست، بلکه آمیزه‌ای از پیش‌گفته‌ها و دیده‌ها و متون و آثار پیشین است.(انصاری‌فرد،۱۳۹۱: ۱۰۲).

ویژگی شاخص هنر پست‌مدرن تأکید بر کلیشه، تقلید هزل‌آمیز از سبک‌های مختلف و اختلاط و امتزاج رنگ‌های مختلف است. هنرمند در دنیای پست‌مدرن نه متعلق به چارچوب ارجاعی و معیار داوری خاصی است و نه به پروژه خاصی تعلق دارد. کثرت چشم‌اندازها به تجزیه و پراکندگی تجربه می‌انجامد و کولاژ به صورت یکی از اصلی‌ترین تکنیک هنری عصر درمی‌آید. سبک-

های متعلق به دوران و فرهنگ‌های مختلف درکنارهم قرارگرفته و باهم ترکیب و مونتاژ می‌شوند. در هنر پست‌مدرن تکنولوژی پیشرفته ممکن است در کنار ستون‌های قدیمی و تزئینات رمانتیک با دیگر سبک‌های هنری پیشین و سنت‌های نقاط مختلف جهان قرار بگیرد تا از این طریق تأثیری بسیار چشمگیر و فریبنده ایجادگردد. عناصر متعدد و متفاوت از دوران‌های مختلف انتخاب شده و درکنارهم قرارمی‌گیرند. گاهی نیز به شکل هجوآمیز و طنزآلود درکنارهم قرارمی‌گیرد. پست‌مدرنیسم درون گذشته را برای یافتن هر چیز ارزنده می‌کاود، آنچه را به درد خوردنی است بازیافت می کند و بقیه را دور می‌ریزد. این کار بی سابقه هم نیست. خانه‌ای را که کهنه باشد و به‌کار زندگی امروز نیاید، ناگزیر ویران می‌کنیم تا به‌جای آن بنایی تازه و کارآمد بسازیم. اما در فرآیند این کار همه چیز را دور نمی‌ریزیم، از برخی از مصالح و تزئینات آن که کارایی داشته باشند استفاده می - کنیم و در بنای تازه به‌کار می‌گیریم. پست‌مدرنیسم یک پدیدهٔ سطح‌آمیز و متناقض نماست. هم استفاده می‌کند و هم سوء استفاده، هم استوار می‌کند و هم ویران می‌کند. روش‌هایی را به کار می‌گیرد، تحلیلی نیست؛ بلکه ترکیبی است. هم رها از سبک است و هم سبکی رها و آزاد است. هم سبکی بومی و اقلیمی است، هم سبکی جهان شمول.(شیعتی فرد،۱۳۹۴: ۱۴-۱۳).

۲-۶. عکاسی پست مدرن

پست‌مدرنیسم در همه عرصه‌های هنرهای تجسمی مجال بروزیافت. در زمینه نقاشی، برخلاف نقاشِ مدرنیسم که چه کشیدن و چگونه کشیدن فرم مد نظر اوست، در نقاشی پست‌مدرن، چه گفتن و چگونه گفتن حائز اهمیت است. عکاسی نیز همواره بخش تفکیک‌ناپذیر هنر پست‌مدرن غرب بوده است و در شکل‌گیری نظریه‌های پست مدرنی نقش اساسی داشته است. بحث‌ها و نظریاتی که پیرامون تولید مکانیکی، تألیف، ذهنیت و یکتایی ابراز شده، همه بر محور عکاسی می‌گردَد. درگیری‌های پیرامون وانمودگری و نقش تبلیغات و تأثیرپذیری رسانه‌ها هم، هرگز نمی‌تواند جدا از گفتمان عکاسی مطرح شود. سریالی بودن، تکرار، ویژگی‌های بینامتنی و کلیشه‌ای بودن که پست‌مدرنیسم آن را به عنوان یک اصل بنیادین پذیرفته و از آن بهره گرفته، همه و همه در حوضه عکاسی است. از گرایشات پست مدرنیسم در هنر غرب، می‌توان پاپ آرت، مینیمال آرت، پست مینیمالیسم(کانسپچوال آرت)، فتورئالیسم، سوپررئالیسم، هایپررئالیسم، ترانس آوانگارد(نئواکسپره‌سیونیسم)، هنر فمنیستی و هنرهای جدید را نام برد. در واقع پست‌مدرنیسم، محدوده نامحدود سبک‌گرایی و یا شاید دوران مرگ سبک‌گرایی است. زیرا در این محدودهٔ تاریخی و ذهنی، هیچ سبک یا مکتب واقعی به معنای گرایش عمومی و دوران ساز وجود ندارد و یا اینکه اساساً امکان وجود پیدا نمی‌کند.(حسنوند،۱۳۹۷: ۱۵-۱۴). دهه ۸۰ شاهد ظهور گروه قدرتمندی از عکاسان هنری بود. با کنار رفتن اصول مدرنیستی، عکاسی به یک فرم هنری پست مدرن تبدیل شد و جایگاهی نظیر نقاشی‌های دهه ۸۰ به دست آورد. فرهنگ بصری، یک نمایش منتشر شده بود از عکس‌ها، باز تولیدهایی از باز تولیدها و وانمودهایی از یک واقعیت که هرگز وجود نداشته است. فرهنگ بصری به واسطه عکاسی بخشی از نمایش فرهنگ توده مردم تبدیل شده بود که مخاطبش را مبهوت می‌کرد و آنان را به جهت نقد جامعه متحیر می‌ساخت و گونه مشخصی از وابستگی اجتماعی را می‌آفرید. امر حقیقی در جهانی که آشفته و نابسامان است لحظه‌ای ساختگی است. در یک جهان لبریز از تصاویر با تاریخ طولانی، تعبیر تصاویر با نگرش ساده لوحانه و خام‌دستانه غیرممکن است. عکاسی مانند دوران رابرت فرانک و پیروانش، دیگر رویکرد واقع‌گرایانه‌اش را ادامه نمی‌داد، بلکه به بازآفرینی تصاویر از تصاویر روی آورده بود. عکاسان پست مدرن بدون ثبت واقعیت، به مفهوم تاریخی آن عکاس نیستند و نمی‌توانند به روش عرفی عکاسی کنند. آن‌ها فقط می‌توانند وانموده - هایی بسازند یا امور فراواقعی جهان پست‌مدرن را ثبت‌کنند. عکاسی در دوران پست‌مدرن به شیوه ثبت بی‌واسطه و مستقیم واقعیت که عملی بی‌ارزش به نظر می‌رسد، دنبال نمی‌شود.(صباغ پور، ۱۳۹۵:۹۸).

۲-۷. مرور آثار چند عکاس پست مدرن

هر چند سیر تاریخی عکاسی دست کاری شده همواره معطوف به تکامل زیبایی شناختی بوده است ، اما هنرمندان پسامدرن عمدتا با کاربرد ابزاری از این رهیافت و با افزودن ایدئولوژی های انضمامی به آن دست کاری در عکس را در راستای نقد عملکرد فرهنگی جامعه به کار می گیرند.(شیعتی فرد،۱۳۹۴: ۵۵-۵۳). احتمالاً پیوند میان پست مدرن و عکاسی از این حقیقت سرچشمه می‌گیرد که هنرمندان با جدیت تلاش کرده‌اند تا ثابت کنند نباید تنها واقعیت جلوی عدسی دوربین عکاسی قرارگیرد. عکاسی در دوره پست مدرن خودآگاهانه است و دارای جنبه‌های تصویرگرایانه از فرم است. در واقع می‌توان گفت که اگر بخواهیم مفهوم پست‌مدرنیسم در هنر را درک‌کنیم، هیچ مثالی بهتر از عکاسی نخواهیم یافت. به یک معنی عکاسی از همان ابتدا هنری، پست‌مدرن بود. در ویژگی‌های پست‌مدرنیته به ازمیان‌رفتن تمایزها، از بین‌رفتن مرزهای دقیق، از میان رفتن روایت‌های کلان، از بین رفتن ابهت متخصصین، دمکراتیزه شدن مهارت‌ها و عامیانه شدن مفاهیم پرداخته است.(غضنفری،۱۳۸۷: ۷۸). عکاسان پست‌مدرن، عکاسانی دوباره کار هستند که در اغلب موارد اصولاً عکس نمی‌گیرند، بلکه عکس‌های ضروری برای کار خود را از رسانه‌های دیگر به دست می‌آورند. این ادراک گرایان جدید برای انتقال پیام خویش، غالباً از فرمول تدوین شده برای در کنار هم قراردادن تصویر و متن پیروی می‌کنند. در اینجا آنچه اهمیت دارد گزینش عکس است، زیرا عمل گزینش عکس و تغییردادن زمینه نمایش آن از تابلوی اعلانات به دیوار نگارخانه، تغییر یا اظهارنظر هنرمند را تشکیل می‌دهد. اما در هر دو مورد از ما خواسته می‌شود که قضاوت را بر مبنای پیام استوار کنیم. ابزار تحویل پیام عمداً از چنان فردیت اندکی برخوردار است که باز شناختن کار یک هنرمند از کار هنرمندی دیگر غالباً غیر ممکن می‌شود. اما در این ضمن پیام نیز به همان اندازه فراموش کردنی می‌شود. پست‌مدرنیسم به جای حقیقت یکه مدرنیست، مجاز و استعاره را جایگزین می‌کند. بنابراین معنا و فرهنگ همواره ساخته می‌شوند، اما به صورت مجازی و دیگر صحبت از خودی و غیر خودی بی معناست. پست‌مدرنیست زندگی را بدون عملکرد مشترک ممکن نمی‌داند و راه حل را در احترام به تفاوت‌ها می‌داند، زیرا باور دارد هیچ متعلقی وجود ندارد و حقیقت در نزد هیچ کس نیست.(طاهربرزی،۱۳۹۱: ۹).

۲-۷-۱. ویکتور برگین

ویکتور برگین، عکاس بریتانیایی، به عنوان عکاس و منتقد، در کتاب خود "اندیشیدن در باب عکاسی" برای فهم تصویر با همه زمینه‌هایش بر دانش نظری(اشاره به نظریه‌های زبان‌شناسی، تحلیل روان‌شناسی و نشانه‌شناسی) که مشخصه کارش است، تأکید دارد. او مطابق رابطه نقادانه آشکاری با خواننده اثر که مشخصه بارز دوره پست مدرن است، تصویر را آگاهانه دست‌کاری می‌کند. ارجاعات او به برشت و بنیامین، نشان از حوضه عملکرد او دارد. او ایده"لحظه واقعی" را همانند ایده "خلاقیت غیر ارادی"(به عنوان یک ابهام آفرینی بزرگ) مردود می‌دانست. اثر اتاق کار در شب،(۱۹۸۶) موقعیت نقادانه او را نشان می‌دهد. تصویری فریبنده که از خودآگاهیِ پست‌مدرنیستی نسبت به معیارهای ارجاعی متعددش حکایت دارد. سمت راست عکس، زن کارمند در کنار کمد پرونده‌ها دیده می‌شود. کنار او فرد دیگری قرار دارد که با توجه به نقاشی ادوارد هاپر با عنوان اتاق کار در شب گرفته شده است. این اقتباس خیال‌پردازانه از نقاشی هاپر، هم نشان دهنده نوعی تضاد است و هم چشم‌اندازی تاریخی و اجتماعی از ماهیت و عرف "اتاق کار" به منزله محل کار و نهادی فرهنگی به وجودمی‌آورد. این اثر همچنین پرسش‌های مهمی درباره ماهیت فناوری و ارتباطات پیش‌می‌کشد. سمت چپ عکس، نشانه‌های نامشخصی در رابطه با کامپیوتر دیده می‌شوند.کمد پرونده‌ها(در مفهوم سنتی‌اش) همچون پیکر انسانی، دیگر بی مصرف شده و دال‌های جدید برای خلق واقعیتی جدید، جانشین دال‌های قدیمی شده‌اند. با این وجود، این پرسش را مطرح می‌سازد که ما چگونه می‌توانیم چنین واقعیت‌هایی را در فرمی بصری نشان دهیم؟ به طور خلاصه، این تصویر، مقاله‌ای در سبک برشت در باب معنای عکاسی و ارتباط آن با یک فرایند دلالت‌گر وسیع‌تر است. با این‌که برگین هیچ تظاهری به واقعیت‌گرایی نکرده، تصویر او به اندازه یک عکس مستند در مورد ساختارها و روابط جهان معاصر افشاگرانه است. رویکرد برگین، مشخصه بارز بسیاری از تصویرپردازی‌های پست‌مدرن است

که در دست‌کاری عکس از استراتژی‌های هجو سیاسی، کاریکاتور و استفاده از این رسانه برای دفاع از اعتبار آن(ضمن زیر سؤال بردن ضوابط ارجاعی‌اش) فراتر می‌روند.(کلارک، ۱۳۹۵: ۳۱۰-۳۰۹).

ویکتور برگین، اتاق کار در شب

منبع تصویر https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/۰۳/the-separateness-of-things-victor-burgin

ادوارد هاپر، اتاق کار درشب

منبع تصویرhttps://www.edwardhopper.net/images/paintings/office-at-night.jpg

۲-۷-۲. کریستین بولتانسکی

از دیگر هنرمندانی که نسبت به طرز کار عکس، آگاهی کامل دارد و همانند برگین فضای نقادانه آشکاری میان تماشاگر و تصاویر خود به وجود می‌آورد، کریستین بولتانسکی است. یادبودها (۱۹۸۵) نمونه بارز رویکرد اوست. این چیدمان، اهمیت و مفهومی نو و والا به تصویر می‌بخشد. تعدادی عکس کودک به نحوی در کنار نورها چیده شده که به شمایل‌ها شبیه شده‌اند و درواقع نتیجه کار یادآور کلیسای جامع است و مجموعه‌ای از شمع‌ها در یادبود و بزرگداشت اشخاصی که عکاسی شده‌اند. از این‌رو بولتانسکی حس مناسک مذهبی، ایمان و نیاز به ثبت و ضبط و گرامی‌داشت را خلق می‌کند. ضمن این‌که در آنِ واحد، ساختارهایی را که در آن خودِ عمل عکاسی منتج به منزلت و معنا می‌شوند، زیر سؤال می‌برد. این چیدمان، موجب گسترش دغدغه نقادانه عکاسی معاصر در برابر جدیتی نوین شده که در عین حال ما را نسبت به حضور تصویر در زمینه‌های انسان‌شناسانه و روان‌شناسانه آگاه می‌سازد. برگین و بولتانسکی، به جای اشاره به هدف عکس(به عنوان ابزار بازنمایی) اهمیتی جدید به آن می‌بخشند. از این‌رو دست‌کاری عکس ما را از توانایی‌های عکس و ارتباطش با جهانی که در آن زندگی می‌کنیم،

آگاه می‌سازد. همان‌طور که جان لافلین عکاس سوررئالیست آمریکایی گفته است:"این شیء مادی، برای من صرفاً گامی است برا رسیدن به جهانی درونی و برانگیزنده ناخودآگاه. از این‌رو تصویر آینه‌ای دیگر به کار نمی‌آید."(کلارک، ۱۳۹۵: ۳۱۲-۳۱۰).

کریستین بولتانسکی، یادبودها

منبع تصویر/https://www.pinterest.com/pin/۳۴۱۹۲۱۷۹۶۶۷۹۳۱۳۰۰۳

۲-۷-۳. جنی هولزر

در هنر پست‌مدرن یا به طور اخص هنر مفهومی، نوشتار یا زبان از عناصر اصلی به شمار می‌آید که در عکاسی پست‌مدرن به وضوح مشاهده می‌شود. در حیطه هنرهای زیبا در دهه ۱۹۸۰ هنرمندان تجسمی بسیاری با رویکرد به ادبیات و نوشتار آثار خود را خلق‌کردند که از آن‌ها می‌توان به جنی هولزر اشاره کرد. آثار وی اتکاء زیادی بر نوشتار داشته و اصولاً به ادبیات نزدیک می‌شود. از دیگر هنرمندان تجسمی که با هولزر پیوند تنگاتنگی از منظر کاربرد نوشتار دارد، می‌توان به باربارا کروگر اشاره‌کرد. کارهای وی عکس‌های مونتاژ شده‌ای هستند که به مدد زبان گفتاری به‌جای تصویرسازی گویا می‌شوند. بنابراین، می‌توان گفت که در هنر مفهومی، موضوع و محتوا، جنبه شکلی و ترکیب تجسمی اثر را تحت شعاع قرارداده و کلیت اثر تجسمی را به‌گونه تعمق برانگیزی به ادبیات نزدیک می‌کند. سوزان سونتاگ در کتاب درباره عکاسی گفته است که دنیای ما آنقدر با تصاویر پُر شده‌اند که به هر جا نگاه می‌کنیم فقط تصویر می‌بینیم. بنابراین، شاید بتوان گفت که رویکرد هنرمندان مفهومی به نوشتار به این دلیل است که اعتقاد دارند عکس به مقدار کافی در دنیا وجود دارد. این نگاه یا تفکر نو و جدید است که ما احتیاج داریم. شاید از این‌رو است که عکاسان پست‌مدرن گاه از عکس‌های مجلات یا هنرمندان دیگر استفاده می‌کنند و آن‌را با محتوایی متفاوت و با نگاهی نو دوباره عرضه می‌کنند. در این راستا، نوشتار برای تغییر محتواییِ عکس‌ها به مددِ آن‌ها می‌آید و آن بخش از تصویر را که تفکر مخاطب را تحریک می‌کند به چالش می‌کشد. درواقع، یکی از مفاهیم سبک پست‌مدرنیستی این است که با ترکیب رسانه‌های مختلف، تمرکز وسواس گونه مدرنیسم بر رسانه، پیام نقاشی درباره نقاشی یا عکاسی درباره عکاسی و غیره را برهم زند. براساس این اعتقاد می‌توان نقاشی‌های تئاتری یا عکس‌های فیلمی خلق‌کرد یا تصاویر را با کلام مکتوب ترکیب-کرد. در واقع، استفاده از کلام مکتوب یا نوشتار در عکاسی باعث می‌شود که عکاسی از جایگاه سنتی خود فراتر رود و به عنوان رسانه‌ای امروزی و پست مدرنیستی مطرح شود.(قاسمی،۱۳۹۱: ۸۹-۸۷).

اثرجنی هولزر

منبع تصویر/https://www.pinterest.com/pin/۳۸۱۳۲۸۲۹۳۴۳۶۶۷۳۳۹۱

۲-۷-۴. دیوید لوینتال

طی دهه ۱۹۸۰ دیوید لوینتال به عنوان یکی از افراد گروه عکاسان پست‌مدرن پدیدارشد که از واقعیت پدیدار شده، پرهیز کرده و درعوض از پتانسیل عکاسی برای ساختن و دوباره خلق‌کردن دنیا با ساختار استودیویی و اغلب با استفاده از اسباب بازی‌های مینیاتوری بهره برداری‌کرد. لوینتال جزو اولین عکاسان نسل خودش بود که جنبه زیبایی‌شناختی ساخت را به جای جنبه واقع‌گرایی‌اش بسط داد. بیش از ۲۰ سال است که اسباب‌بازی‌ها را در موقعیت‌هایی با ساختار استودیویی طوری چیده که تمثال اسطوره‌های معاصر و نمادهای آمریکایی را تقلید کرده و در هاله‌ای از شک قرار می‌دهد. اولین مرحله عکس‌العمل نسبت به آثار لوینتال احساس است. احساس خالص بحت‌زدگی و سردرگمی، اما ایده‌ها در مرحله دوم یا سوم قرار می‌گیرند. دیگر عکاسان نسل لوینتال از جمله سیندی شرمن، به تأثیر از کتاب"هیتلر به شرق می‌رود" در راندن عکاسی از سبک مستند دهه ۱۹۶۰ به سمت ارتباطی بازیگوشانه‌تر و ساختگی‌تر با دنیا شهادت داده‌اند. این کتاب که در سال ۱۹۷۷ به چاپ رسید، در میان هنرمندان جوان دارای اعتباری فرقه‌ای شد. از آن زمان تا کنون، تصاویر نمایشی و ساختگی بر عکاسی هنری تسلط یافته‌اند. در یک بازنگری انتشار آن را می‌توان نقطه عطف حرکتی که با نام عکاسی پست‌مدرن شناخته می‌شود، پنداشت.(اکبری، ۱۳۸۳: ۳- ۲).

اثر دیوید لوینتال

منبع تصویر/https://www.pinterest.com/pin/۵۵۲۳۲۴۳۴۱۷۸۱۴۱۶۷۹۳

۲-۸. تحلیل و بررسی ۸ نمونه موردی از عکاسان پست مدرن ایرانی

۲-۸-۱. حسین عرب زاده

همان‌طور که آورده شد، پست‌مدرنیست‌ها به جای نشان دادن مستقیمِ حقیقت، اغلب از ادبیات کمک می‌گیرند و در آثارشان از آرایه‌های ادبی مثل استعاره استفاده می‌کنند. درواقع استعاره به طور مشخص، در آثار عکاسان پست‌مدرن، از گذشته تا امروز دیده می‌شود. به عنوان مثال، آدمک‌ها در عکس‌های دیوید لوینتال استعاره‌ای از انسان‌های واقعی‌اند که سرشار از احساس هستند. امروزه عکاسان بسیاری در سراسر دنیا از جمله ایران، خواسته یا ناخواسته، پیرو لوینتال هستند و از اسباب‌بازی‌ها و آدمک‌های مینیاتوری برای رسیدن به اهدافشان در عکس‌ها استفاده می‌کنند.

اثرحسین عرب‌زاده، مردسالاری

منبع تصویر/https://۱.pix.ax/image/۶۱۴۰۱

در تصویر بالا، چندین آدمک مذکر می‌بینیم که در پشت سر همه آن‌ها آدمکی مؤنث با سرِ رو به پایین قرار داده شده است. استفاده از اسباب‌بازی‌ها و چیدمان صحیح آن‌ها توسط عکاس در بیان مفهوم مؤثر بوده و به خوبی مردسالاری را به بیننده نشان می‌دهد. عکاس با نگاهی فمینیستی که هم‌سو با رویکرد عکاسان پست‌مدرنیستی مثل کروگر و شرمن است و با استفاده از روش عکاسی چون لوینتال که از آدمک‌های مینیاتوری و اسباب‌بازی‌ها برای بیان مفهوم مورد نظر بهره می‌گیرد، سعی در درگیرکردن ذهن بیننده دارد. وجود تعداد زیادی آدمک مذکر که نشان از غلبه و برتری آنان بر فرد مؤنثی دارد که در آخرین ردیف ایستاده است. در اکثر موقعیت‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و امثالهم قدرت در اولویت داشتن برای مردان است. اینجا کاملاً نابرابری حقوق زن و مرد آشکار است.

۲-۸-۲. سیامک جعفری

اثرتصویرسیامک جعفری

منبع تصویر:picu.ir/۱pix/image-۴۹۴۸۸

سیامک جعفری در این اثر در عین سادگی و با نگاهی هوشمندانه و تنها با کمی دست بردن در عکس، به مفهومی عمیق دست پیدا کرده است. در عکس پایِ انسانی دیده می‌شود که با شلواری که تکه‌ای از آن پارگی دارد، پوشیده شده است. بالای تصویر اِلمانی دیده می‌شود(آرم شرکت اپل) که می‌تواند نشانه پیشرفت تکنولوژی باشد. نشانه‌ای که گویی با درون انسان امروزی پیوندی محکم برقرار کرده و زندگی‌اش را احاطه کرده است و او را رها نخواهد ساخت. تکنولوژی(به طور اخص فضای مجازی) در زندگی مردم رخنه کرده و مانند تکه‌ای از وجودشان هر جایی که هستند با آن‌هاست. در واقع، هنرمند با نگاهی تیزبینانه و طنزآلود و رویکرد خودآگاهانه پست‌مدرنیستی می‌خواهد ارتباطی نقادانه با خواننده اثر برقرار کند. وقتی به این اثر از سیامک جعفری و اثر اتاق کار درشب از ویکتور برگین نگاه می‌کنیم، متوجه شباهت‌هایی در تصاویر می‌شویم. هر دو هنرمند با اضافه کردن اِلمان یا اِلمان‌هایی به تصویر، مسائل و پرسش‌هایی در رابطه با ماهیت فناوری و ارتباطات(با توجه به دوره‌ای که درآن زندگی کرده‌اند)، پیش می‌کِشند. با این‌که هیچکدام از تصاویر مستند نیستند، اما به شدت در مورد ساختارهای جهان معاصرشان افشاگرانه هستند.

۲-۸-۳. مسعود زیرک

اثرمسعود زیرک، رهایی از حصار خود

منبع تصویر/۶۶۴۳۵/https://۱.pix.ax/image

هنرمند حصار اصلی انسان‌ها را در خود آن‌ها می‌داند. فضایی سبز در تصویر دیده می‌شود و شخصیت اصلی وسط کادر قرار گرفته و چهار پرسوناژ دیگر که حالتی وهم انگیز دارند، طوری در اطراف او قرار دارند که گویی او را محاصره کرده‌اند. همه این پرسوناژها یک نفر هستند و البته حصاری روبه‌روی آن‌ها در جلوی تصویر قرار دارد که همه این‌ها ظاهر اثر را شکل می‌دهند. کلیت تصویر از یک حصار بیرونی و یک حصار درونی تشکیل شده که هدف هنرمند از نحوه ترکیب‌بندی و چیدمان بیان این نکته بوده که برای رهایی از حصار بیرونی ابتدا باید حصار درون خودمان را بشکنیم، حال آن که این اسارت‌ها در جهان سبز پیرامونمان به وجود آمده است.

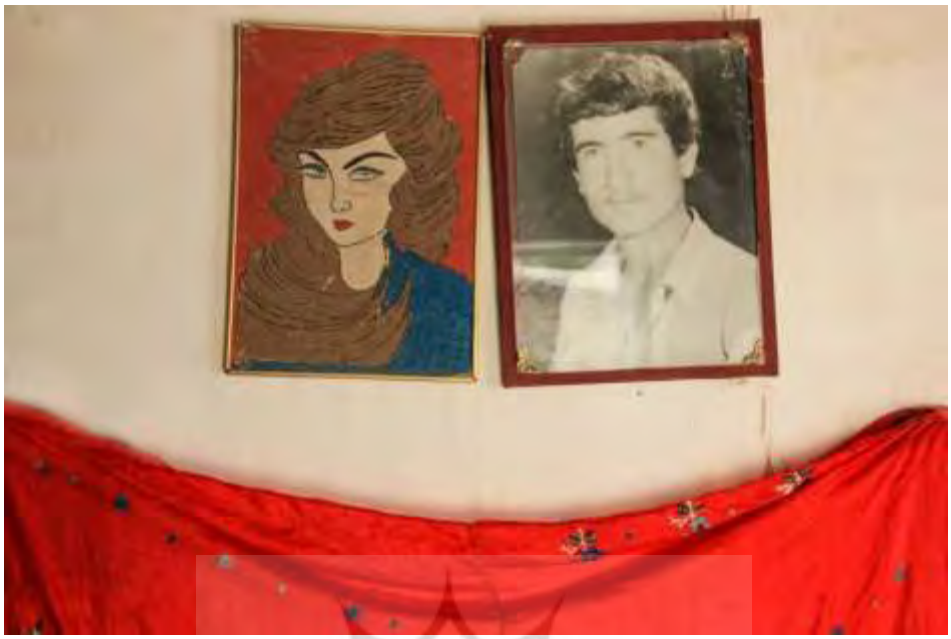
۲-۸-۴. نیما اوجی

تصویرنیما اوجانی

منبع تصویرpicu.ir/۱pix/image-۴۹۳۸۴

همانطور که از تری برت در فصل دوم نقل شد، توجه نکردن به استعاره و فقط نگریستن به ظاهر، باعث بدفهمی جنبه‌های معنادار عکس می‌شود. هنر مفهومی که از گرایشات هنر پست‌مدرن است، به هنرمندان آزادی عمل فراوانی برای رسیدن به معانی مورد نظر می‌دهد. در عکس مفهومی فوق از نیما اوجانی، یک عکس رادیولوژی از قفسه سینه یک مرد مشاهده می‌شود که یک پرنده کوچک بی‌جان بر روی آن آرام گرفته و از قرار روی قلب مرد قرار دارد. عکس رادیولوژی را می‌توانیم تمثیلی از خود انسان بدانیم و پرنده بی‌جان هم استعاره‌ای از قلب است، قلبی که دیگر رمقی برایش باقی نمانده و در کنج سینه آرام گرفته است.

۲-۸-۵. سید امید علوی



تصویرسید اُمید علوی

منبع تصویر: picu.ir/۱pix/image-۶۰۷۰۱

در این عکس از سید اُمید علوی، دو عدد قابِ تصویر وجود دارد. قاب سمت راست عکس مردی است که گویی مربوط به زمان‌های قدیم است و قاب سمت چپ چهره زنی را نشان می‌دهد که معلوم نیست یک نقاشی قدیمی است یا این‌که از ماسه‌های رنگی ساخته شده است. در پایین تصویر پارچه‌ای به صورت آویزان شده و زیر دو قاب قرار گرفته است. ترکیب پرسوناژهای واقعی و مجازی در تصویر بیانگر نوعی تضاد است. مردی که خود در تصویر حضور فیزیکی ندارد، اما شخصیتی حقیقی است و زنی که اصلاً وجود خارجی ندارد. در کل، عکس نمایان‌گر تضادی بین حقیقت و رؤیاست که از گذشته سربرآورده است. آمال و آرزوهای خفته‌ای که هرگز مجال بروز در دنیای واقعی را پیدانکردند، اینجا در کنج خانه‌ای محقر حتی به صورت یک قاب کهنه و کم ارزش مجالی برای خودنمایی یافته‌اند، زیرا برای افرادی که در این خانه و در حال حاضر زندگی می‌کنند مهم هستند که به آن‌ها اجازه آویزان شدن برروی دیوار اتاقشان را داده‌اند.

۲-۸-۶. امین روشن افشار

پرتال جامع علوم انسانی

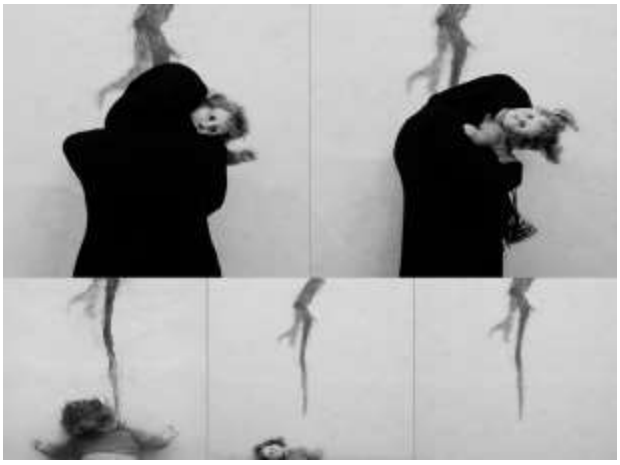
اثرامین روشن افشار، مادر

منبع تصویر:https://۱.pix.ax/image/۶۰۰۳۰/

عکس امین روشن افشار با عنوان مادر از دو عروسکِ بی سر و یک پس‌زمینه سفید تشکیل شده است. عروسک بزرگ‌ترکه معمولاً در بازی‌های کودکانه نقش مادر را دارد، جعبه هدیه‌ای در دست دارد که می‌خواهد به عروسک کوچک‌تر و در نقش فرزند که دستانش را به سمت هدیه دراز کرده بدهد. سر که منبع تفکر و تعقل است، روی بدن عروسک‌ها دیده نمی‌شود. حال این سؤال پیش می‌آید که چه عوامل مختلفی در جامعه وجود دارند که باعث کمرنگ شدن و گاهاً نیروی تفکر و تعقل در مادر یک جامعه که در اصل منبع اصلی تولید و پرورش دیگر نسل‌ها است، شده است و آیا چنین فردی دیگر صلاحیت تربیت یک نسل دیگر دارد و نسل پرورش یافته توسط او دارای چه مشکلاتی خواهند بود؟ اینجا سؤالات و پاسخ‌های بی‌شماری به‌وجودمی‌آید.

۲-۸-۷. شادی آفرین ارش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



اثرشادی آفرین ارش، معصومیت از دست رفته

منبع تصویر: https://۱.pix.ax/image/۴۶۳۲۸/

شادی آفرین آرش درباره اثرش معصومیت از دست رفته، نوشته:" از دست می‌رویم؛ از همه چیز و از همه چیز، از خودمان، از نقش نامتعادل روی دیوار، از دست می‌رویم نه چونان‌که به دست آمدیم، شبیه از دست رفتن. از دست می‌رویم و از دست رفتن از خودمان چه شکلی است؟ همین شکلی که یک روز؛ شاید یک لحظه، معصومیتمان را می‌گذاریم گوشه دیواری؛ حتی مهم نیست کجا اصلاً... بعد آنقدر دیگر کاری به کارش نداریم که یک روز می‌بینیم هیچ نمانده، حتی ذره‌ای. تنها و تنها نقشی ناهمگون و نامانوس و نامتعادل بر دیوار، نقشی بی رمق، همه از دست رفتن‌ها همین شکلی است. معصومیتی از دست می‌رود و آنچه برجای می‌ماند نقشی است بی رمق از چنین از دست رفتنی". درواقع در اثر بالا، چند پلان تصویر طوری کنار یکدیگر قرارگرفته‌اند که گویی داستانی را روایت می‌کنند، روایتی از یک معصومیت از دست رفته. اما مفهوم معصومیت پهنای وسیعی دارد که هر مخاطب بسته به شرایطی که در آن قراردارد، برداشت خاص خودش را می‌کند. پوشیدن چادر سیاه توسط سوژه و بغل کردن عروسکی خود می‌تواند دوباره سؤالات بسیار برای مخاطب ایجادکند. چه چیزی باعث شده سوژه چادر سیه بپوشد و نه لباس‌های رنگی، کجای زندگی سوژه دچار مشکل شده که سوژه هنوز به دنبال کودکی اش می‌گردد و چندین و چند سؤال دیگر که اگر هر مخاطب بخواهد از دیدگاه خودش پاسخ بدهد، گاهاً جواب‌ها تفاوت‌های بسیار خواهند داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲-۸-۸عارف جفتکار

اثرعارف جفتکار

منبع تصویر:https://۱.pix.ax/image/۶۵۰۶۸/

پیوند میان زمان گذشته و حال از دیگر کاربردهای پست‌مدرنیسم می‌باشد. در این تصویر، صخره‌ای می‌بینیم که قسمتی از آن را عکسی از گذشته همین صخره، شکل می‌دهد. همان‌طور که پیداست، قبلاً دور تا دور این صخره دریاچه‌ای وجود داشته، اما امروز آن منطقه تقریباً خشک شده و آبی دیده نمی‌شود. همچنین در عکس درون تصویر آسمان تا حدودی ابری است که می‌توانسته نشانه بارندگی باشد، اما حالا آسمان کاملاً صاف و آفتابی است و با حال و هوای خشک دریاچه هم‌خوانی دارد. در این اثر، تضادهایی تلخ حاکم است، مانند آسمان ابری و آسمان صاف یا دریاچه پر از آب و دریاچه خشک شده. قرار گرفتن گذشته و حال در یک قاب و تلاقی آن‌ها با هم، باعث دیده شدن این تضادهایی شده که به خوبی بحران خشکسالیِ امروزه را نشان می‌دهند.

۲-۹. نتیجه گیری

یکی از اصول مهم پست‌مدرنیسم نادیده گرفتن قوانین و قوائد دوره مدرن است. از ویژگی‌های بارز این دوره، از بین بردن طبقه‌بندی‌ها و مرزبندی‌های سنتی در دنیای هنر است و هدفش از این کار این است که همانند هنر به راحتی راه خود را به زندگی مردم بازکند و خوانش اثر هنری فقط و فقط توسط مخاطب صورت پذیرد. در دهه هشتاد که عکاسان قدرتمندی پا به این عرصه گذاشتند، هرکدام با رویکردی خودآگاهانه و مختص به خود و اغلب با استفاده از رسانه‌های مختلف، دست‌کاری در عکس و یا حتی استفاده از آثار خلق شده توسط هنرمندان دیگر، سعی در خلق تصاویری داشتند که مفهوم مؤلف را به کلی مردود می‌شمردند. از آن‌جایی که عکاسان در این دوره مایل به نشان دادن واقعیت به صورت آشکار و مستقیم نیستند، در نتیجه به جای ارائه واقعیت از استعاره بهره فراوان برده‌اند. استعاره که طبق گفته دکتر سیروس شمیسا، بهترین ابزار تخیل و اصطلاحاً ابزاری است برای نقاشی کلام، مورد استفاده بسیاری از عکاسان هنری و به‌طور اخص عکاسان پست‌مدرن است. درواقع عکاسان پست‌مدرن بسیار بیشتر از مدرنیست‌ها از استعاره استفاده کرده‌اند. بنابراین تعبیر و تفسیر عکس‌ها دراین دوره نباید ساده لوحانه و همراه با بی تجربگی صورت پذیرد. از منظر پست‌مدرنیستی خوانشی منفرد برای یک اثر هنری نمی‌تواند کاملاً درست باشد.

۲-۱۰. مراجع

-اسم‌علی پور، مریم.(۱۳۹۵)،" استعاره شناختی نور در اشعار حسین منزوی،" نقد ادبی و سبک شناسی، شماره۳، صص ۶۷-۳۳.

-اکبری، سعیده.(۱۳۸۳)،" دیوید لوینتال،" نشریه هنرهای تصویری، حرفه هنرمند، شماره ۹.

-انصاری‌فرد، شیوا.(۱۳۹۱)،" رویکردهای نوشونده عکاسی در مناسبات پسامدرن،" پایان نامه کارشناسی ارشد،پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران.

- برت، تری.(۱۳۷۹)،" نقد عکس، درآمدی بر درک تصویر،" مترجم: اسماعیل عباسی؛ کاوه میرعباسی، تهران: نشر مرکز.

-جواهریان، ثمین.(۱۳۹۶)،" برهم کنش عکس و ادبیات در همنشینی با هم،" پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه دانشگاه علم و فرهنگ تهران، تهران.

-حسنوند، محمد کاظم.(۱۳۹۷)،" درآمدی بر پست‌مدرنیسم و تجلی آن در هنرهای تجسمی،" مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره۵، صص ۲۰- ۵.

-حیدری، ارشد.(۱۳۹۱)،" آموزش استعاره و گونه‌های آن به فارسی آموزان،" پایان نامه کارشناسی ارشد، آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.

-رضایی، حمید؛ ظاهری، ابراهیم.(۱۳۹۲)،" بررسی استعاره در دیوان ناصرخسرو،" سال۴، شماره۷،صص ۵۴- ۲۷.

-رفیعی، الهام.(۱۳۹۰)،" تأثیر عکاسی بر نقاشی اروپا در دوران پست‌مدرن،" پایان نامه کارشناسی ارشد، نقاشی، دانشگاه الزهرا، تهران.

-زرقانی، سید مهدی؛ مهدوی، محمدجواد؛ آیاد، مریم.(۱۳۹۳)،" تطور استعاره عشق از سنایی تا مولانا،" دو فصلنامه علمی-پژوهشی، سال۶،شماره ۱۱، صص ۷۹- ۴۳.

-سونتاگ، سوزان.(۱۳۹۰)،" درباره عکاسی،" مترجم: نگین شیدوش، تهران: حرفه نویسنده.

-شیعتی‌فرد، نگار.(۱۳۹۴)،" شناخت عکاسی پست‌مدرن با تأکید بر آثار سیندی شرمن،" پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور مرکز تهران شرق، تهران.

-صباغ‌پور، مریم.(۱۳۹۵)،" بررسی هنر پست‌مدرن با تأکید بر آرای تئودور آدورنو و معرفی آثار گئورگ بازلیتس،جف وال و مارینا آبراموویچ،" پایان نامه کارشناسی ارشد، نقاشی، دانشگاه الزهرا، تهران.

-طاهربرزی، سمیرا.(۱۳۹۱)،" بررسی آرا و افکار نیچه در باب هنر و تأثیر آن بر هنر عکاسی پست‌مدرن،" پایان نامه کارشناسی ارشد،پژوهش هنر،دانشگاه الزهرا، تهران.

-غضنفری، آناهیتا.(۱۳۸۷)،" تصویرسازی بر پایه عکاسی،" پایان نامه کارشناسی ارشد، تصویر سازی، دانشگاه هنر تهران، تهران.

-قاسمی، نازلی.(۱۳۹۱)،" بررسی رابطه شمایل با نوشتار در آثار فتومونتاژ دوره دادائیسم و پست‌مدرنیسم،" پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران، تهران.

-کلارک، گراهام.(۱۳۹۵)،" عکس(چاپ دوم)،" مترجم: حسن خوبدل؛ زیبا مغربی، تهران: شورآفرین.

-گندمکار، راحله.(۱۳۹۱)،" نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی،" فصل‌نامه ادب‌پژوهی، شماره ۱۹، صص ۱۶۷- ۱۵۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی