صفحات ۹۹-۱۱۴
دو فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۱، بهار ۱۴۰۴

نقد کتاب «عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت از ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰»

سودابه شایگان[*] [۱]
۱.دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

کتاب *عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت* نوشتهٔ آرام محمدی که ماحصل رسالهٔ دورهٔ دکتری ایشان در رشتهٔ پژوهش هنر بوده است در سال ۱۴۰۱ یعنی کمتر از دو سال پس از دفاع ایشان از رساله، توسط انتشارات آبان در قطع رقعی و در ۲۱۴ صفحه به چاپ رسیده است و شامل ۱۵۴ تصویر است. از دیدگاه نگارنده، انتشار این کتاب یکی از رویدادهای بسیار مهم سال‌های اخیر عکاسی معاصر بوده است چرا که باب نقد و تحلیل به شکل مکتوب را گشوده است. اما سودمندیِ بیشترِ هر اثر پژوهشی و تحلیلی در گروی آن است که با موارد نقض و نقد روبرو شود تا چشم‌اندازی وسیع‌تر حاصل شود. در این متن ضمن اشاراتی به فرم و انسجام متن به ارزیابی اهدافِ مورد نظر محمدی در این کتاب و میزان موفقیت ایشان در دستیابی به آنها پرداخته خواهد شد. با توجه به قالبِ پژوهشیِ این اثر، بررسیِ نقاطِ ضعف ناشی از عدم تعریف واقعیت و فقدان چارچوب نظری و در ادامه سنجش استدلال‌های ایشان برای رسیدن به نتیجهٔ مورد نظرشان نیز مورد توجه خواهند بود.

نگارش نقد برای یک اثر به خودی خود نشان از آن دارد که اثر، شایستگی بررسی دقیق‌تر و عمیق‌تری را دارد. در فضایی که پژوهشگرِ حوزهٔ عکاسی، برای یافتنِ آثار عکاسیِ یک دههٔ پیش نیز با سختی‌های بسیاری مواجه خواهد بود و پژوهش‌های این حیطه تنها به پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها و مقالات خلاصه شده‌اند، نگارش کتابی دربارهٔ عکاسی معاصر ایران گام بسیار مهمی بوده که آرام محمدی برداشته است. قلمِ شیوا و سادگیِ بیان نیز کمک نموده است تا این کتاب به منبعی مهم برای پژوهشگران و دانشجویان عکاسی بدل شود. همچنین علیرغم بازهٔ زمانیِ گسترده‌ای که کتاب قصد تفسیر آن را داشته، حجم کتاب به گونه‌ای است که مطالعهٔ آن زمان‌بر و دشوار نباشد. عدم استفاده از اصطلاحات پیچیده و غامض نیز از نکات مثبت کتاب بوده هرچند باید نقد را از همین‌جا آغاز نمود که این نکتهٔ مثبت می‌تواند از سویی باعث شود که مطالعهٔ آن برای مخاطبان پیگیرِ عکاسی پربار نباشد.

حجم، انسجام و پیوستگی متن

روشن است که حجم این کتاب با بازهٔ زمانی مورد بررسی آن (از ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰) هم‌خوانی ندارد. گرچه کیفیت بر کمیت

*نویسندهٔ مسئول: soudabeh.shaygan@yahoo.com

ارجح است و «هرچند آنچه بیشتر مدنظر بوده رویکردی بنیادی به موضوع و ساختن مدلی نظری است» (محمدی، ۱۴۰۱: ۸) اما «دغدغهٔ تاریخ‌نگاری عکاسی ایران را [نیز] در چشم‌اندازش دارد» (همان). هرچند این دغدغه در کتاب بسیار کمرنگ دیده می‌شود و فهرست منابع کتاب نیز مؤید این نکته است. از سوی دیگر، با وجود اینکه کتاب حجم زیادی ندارد، مواردی نیز وجود دارند که خارج از حوزهٔ پژوهشی کتاب هستند و مطالبی درج شده‌اند که حذفشان آسیبی به روایت کتاب وارد نمی‌کند و حتی وجودشان پیوستگی کتاب را برهم می‌زند. برای مثال در بخشی که به نگاه پرسش‌گرانه در عکاسی صحنه‌پردازی شده اختصاص یافته نویسنده غرق در توصیف این‌گونه آثار می‌شود. پرداختن به این نکته که «در عکس‌های صحنه‌آرایی شدهٔ دههٔ هشتاد گاهی عروسک‌ها نقش بازیگران را ایفا کرده‌اند» (همان: ۱۷۵) و آوردن یک مثال یا ذکر این نکته که «گاهی نیز اشیاء نقش اصلی را در داستان‌ها و روایت‌ها دارند» (همان) و اشاره به این موضوع که «می‌توان عکس‌های صحنه‌آرایی‌شده در عکاسی معاصر ایران را [...] ذیل سه الگوی استودیویی، نمایشی و سینمایی دسته‌بندی کرد» (همان: ۱۷۶) صرفا توصیفاتی از عکاسی صحنه‌پردازی شدهٔ این دهه هستند و وجود این توصیفات در صورتی اهمیت داشت که به تحلیل این نکته پرداخته می‌شد که استفاده از عروسک به جای انسان یا دادنِ نقش اصلی به اشیا چگونه به پرسشگری از برساخته‌های اجتماعی دامن می‌زنند(حتی در حد یک جمله) یا چگونه این موارد از سنت‌های پیشین آشنایی‌زدایی کرده‌اند (در حالیکه در دههٔ شصت و هفتاد نیز به‌طور مثال در مجموعهٔ «این اشیاء ولگرد خیابانی» و یا آثار جهانگیر چراغی، اشیا نقش اصلی را به عهده داشته‌اند).

ارزیابی اهداف اصلی کتاب

در نوشتهٔ پشت جلد کتاب، آمده است که عکاسی ایران با توجه به شرایط خاص خودش نیازمند دستگاه نظری متناسب با خود است و این کتاب کوشیده «راهی بر تفکر نظام‌مند در عکاسی ایران بگشاید» همچنین در پیشگفتار کتاب ذکر شده که از چارچوب نظری دیوید *بولتر*[1] و ریچارد گروسین[2] که در رساله وجود داشته نیز در نگارش کتاب صرف‌نظر شده است. بنابراین قرار است دستگاهی نظری که با عکاسی ایران تطابق بیشتری دارد از جانب ایشان تعریف شود. در نقدِ پیش رو میزان تعمیم‌پذیری این الگوی نظری به عکاسی معاصر ایران مورد مداقه قرار خواهد گرفت و برای این منظور استدلال‌های ایشان در فرایند تعمیم الگوی نظری به آثار مورد توجه خواهند بود. محمدی در پی «روایتی از عکاسی معاصر ایران است که در آن، حرکت‌ها، گرایش‌ها و آفرینش‌گری‌ها در این سال‌ها، نه همچون کثرتی از تجربه‌گری‌های مقطعیِ پیاپی و بی‌ارتباط به یکدیگر بلکه همچون حلقه‌هایی از یک روند پیوسته و زنجیروار باشند» (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۱). پاشنهٔ آشیل پژوهش نیز در همین هدف آن نهفته است چرا که عکاسی معاصر ایران در نگاه کلی به پژوهشگر و نویسنده مجال آن را نخواهد داد. نویسندگان و پژوهشگران پیشین در باب عکاسی معاصر ایران نیز بر این نکته وقوف یافته‌اند که «عکاسی در ایران داستان غریبی دارد؛ داستانی که خطی نیست و روایتی سرراست را دنبال نمی‌کند و شاید همان منطق سردستی، خودانگیخته و تکه تکهٔ خود عکاسی بر آن حاکم باشد» (مهاجر، ۱۳۹۰: ۱۰۱). بنابراین شاید بهتر است پژوهشگران در دام پرداختن به یک سیر روایی از عکاسی معاصر ایران نیفتند گرچه گاهی این کار از الزامات مطالعهٔ آثار در قالب نظریه خواهد بود اما می‌توان به جای روایت و دسته‌بندی آثار براساس زمان، آنها را براساس ویژگی‌هایی مشترک دسته‌بندی نمود. محمدی در مواردی نیز ناچار به انجام همین امر بوده است به‌گونه‌ای که ایشان آثار صحنه‌پردازی‌شدهٔ *صادق تیرافکن* و *شادی قدیریان* در نیمهٔ دوم دههٔ هفتاد را در میان آثار مربوط به پس از سال ۱۳۸۳ مورد بررسی قرار داده است. محمدی از سویی برای اتصال حلقه‌های این زنجیر به یکدیگر درصدد پاسخ به این پرسش برآمده که «تصویر عکاسی در دوره‌های مختلف چگونه از سنت‌های پیشین‌اش «آشنایی‌زدایی» کرده است» (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۱). از آنجا که آثار عکاسی ایران بیش از آنکه متأثر از آثار پیش از خود باشند تحت تأثیر فضای عکاسی غرب بوده‌اند، مسیری مشخص را طی نکرده، جهش‌هایی نامتناوب داشته‌اند و بنابراین، به سختی می‌توان از آشنایی‌زدایی از آثار پیشین سخن گفت.

عدم ارائهٔ تعریف واقعیت

بحث ارتباط عکاسی با واقعیت سابقه‌ای بسیار طولانی دارد تا حدی که گاه اشاره شده «مسئلهٔ محوری زیباشناسی عکاسی تحلیل و تبیین نسبت عکس و واقعیت است» (سولاژ، ۱۳۹۸: ۱۱). نظریه‌پردازان مختلفی نسبت‌های گوناگونی را میان عکاسی و واقعیت ارائه داده‌اند. «تلقی شناخت شناسانه از تصویر عکاسی از دو روند اصلی بیرون نبوده است: نخست مجموعه سنت فلسفی‌ای که تصویر عکاسی را بنابر ماهیت فناورانهٔ آن به مثابه تولید به مثلِ راست نمای واقعیت دانسته‌اند» (مقیم‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۲۸) و مجموعه دوم سنتی انتقادی است که در آن تصویر عکاسی با به چالش کشیدن نسبت‌های میان عکس و واقعیت خواهان ارائهٔ برداشتی دیگر از ماهیت رسانه است (همان: ۲۳۷). بنابراین دوشکل متمایز از واقعیت قابل ملاحظه است: «واقعیت به مثابه یک تصویر فیزیولوژیک و طبیعی از جهان و واقعیت در حکم یک صورت فراگیر پنهانی که ماحصل یک زیست فرهنگی[...] است» (همان: ۲۳۴). در دوره‌های گوناگون گاه واقعیت و عینیت یکسان پنداشته شده و گاه مانند آنچه *نیوهال*[3] دربارهٔ عکس‌های *ادمز* می‌گوید:

«عینیت فدا می‌شود و واقعیت راستین را کنار می‌گذارند تا به واقعیتی عمیق‌تر، حقیقی‌تر و جهانی برسند» (به نقل از آیزنگر، ۱۳۹۹: ۱۲۷). بنابراین سخن گفتن از نگاه عکاسانه به واقعیت بدون تکیه بر یکی از تعاریف مشخص منجر به نوعی سردرگمی خواهد شد.

بااین‌حال اگر به عناوین دسته‌بندی‌های سه‌گانهٔ محمدی بنگریم تاحدی روشن خواهد شد که تعریف ایشان از واقعیت چگونه بوده است. گزارش متعهدانهٔ واقعیت، خواه ناخواه مخاطب را به گفتمانِ هنر متعهد رهنمون می‌سازد. «اصطلاح هنر متعهد عموماً به باوری دربارهٔ مسئولیت هنر نسبت به جامعه اشاره دارد. مسئلهٔ محتوا در این نوع از هنر بر وجه زیبایی‌شناختی آن رجحان دارد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۲۳۲). همچنین انتخاب عنوان گزارش بازیگوشانهٔ واقعیت برای عکس‌های فرم محور به تقویت این دیدگاه دامن می‌زند که برای محمدی معنای نگاه عکاسانه به واقعیت، نگاه آنها به مسائل اجتماعی و واقعیت‌های اجتماعی است که عکاسی فرمالیستی و انتزاعی، نگاهی بازیگوشانه به آن داشته اما عکاسی مستند اجتماعی نگاهی متعهدانه به آن دارد. هرچند سارکوفسکی حدود شصت سال پیش از نگارش این کتاب اشاره نموده که «هیچ‌گونه ارتباطی میان واقع‌گرایی و تعهد اجتماعی یا میان انتزاع و بی‌تفاوتی نسبت به رخدادهای اجتماعی وجود ندارد و برای تایید این اندیشهٔ خود فرمالیسم موهوی نادی را مثال می‌زند که به لحاظ اجتماعی متعهد بود و واقع‌گرایی ادوارد وستون را که کاملا غیر سیاسی بود» (آیزنگر، ۱۳۹۹: ۳۹۸). محمدرضا مریدی نیز به شکلی دیگر بر این موضوع صحه نهاده است: «به سادگی نمی‌توان هنر فرمالیستی یا انتزاعی را غیرمردمی یا حتی غیراجتماعی دانست» (مریدی، ۱۳۹۸: ٦٤). محمدی خود نیز چندان به این عناوین پایبند نبوده و به متناقض‌گویی دچار می‌شود. او در توضیح گزارش بازیگوشانهٔ واقعیت به «آشکار کردن زیرلایه‌های معنایی و جزئیات کمتر دیده شدهٔ واقعیت» (محمدی، ۱٤۰۱: ۷۳) اشاره می‌کند. در حالی‌که چند جمله بعدتر آن را نگاهی تفنن‌آمیز تلقی می‌کند. این دو نکته نوعی تناقض در دیدگاه محمدی نسبت به این گروه از عکس‌ها را نشان می‌دهند. چرا که واژهٔ تفنن در فرهنگ معین دارای دو معنای ۱- گوناگون شدن، ۲- به سرگرمی‌های مختلف مشغول شدن، است به ویژه که ایشان تفنن را مترادف و در کنار بازیگوشی آورده است و این معنا با نمایان ساختن لایه‌های زیرین یک واقعیت همخوانی ندارد.

از مثال‌های ایشان نیز روشن است که منظور از واقعیت، واقعیت فیزیکی نبوده است. ایشان به‌طور مثال مجموعهٔ «*اکباتان*» از *بهنام صدیقی* را در دستهٔ آثار پرسشگر قرار داده و مجموعهٔ «*کوهپایه‌های تهران*» *یحیی دهقانپور* را در میان آثار تفننی گنجانده است درحالیکه این دو مجموعه از نظرگاه نوع ارتباطشان با واقعیت فیزیکی هر دو در دستهٔ نشانه‌های نمایه‌ایِ فاقد دستکاری قرار می‌گیرند.

واقعیتِ پیش رویِ دوربین، در مجموعهٔ بهنام صدیقی همان قدر دست نخورده عکاسی شده که در مجموعهٔ یحیی دهقانپور. محمدی دربارهٔ کوهپایه‌های تهران حتی ذکر نموده است که «دیدگاه اجتماعی و فرهنگیِ یحیی دهقانپور در این مجموعه به شکل کم رمق پدیدار شده است» (همان: ۱۰۸) و این نکته نمایان‌گر آن است که واقعیت در دیدگاه نویسندهٔ کتاب، نه واقعیت فیزیکی بلکه واقعیت اجتماعی بوده است. مثال دیگری که مؤید این موضوع است مربوط به فتومونتاژ رومین محتشم و فتومونتاژهای مجموعهٔ واقع‌نمایی‌ها از مهدی مقیم‌نژاد است که اولی را دارای رویکرد بازیگوشانه و دیگری را دارای رویکرد پرسش‌گرانه به واقعیت تلقی نموده است درحالی‌که شکل برخورد هر دو هنرمند با واقعیت فیزیکی یکسان بوده است.

با توجه به این دو استدلال(عناوینِ انتخاب شده و برخی نمونه عکس‌های موجود در دسته‌بندی‌ها) علیرغم غیبت تعریف روشن از واقعیت در متن کتاب می‌توان پی برد که منظور ایشان از واقعیت نه به معنای ارتباط عکس با واقعیتِ فیزیکی بلکه بیشتر به معنای امر واقع اجتماعی است و پرداخت، مسئولیت یا پرسش‌گری عکاس نسبت به این امور را مورد بررسی قرار می‌دهد. بنابراین سعی خواهد شد کتاب با توجه به همین تعریف و دیدگاه نسبت به واقعیت، مورد ارزیابی قرار گیرد.

تعمیم مستدل الگوی نظری به آثار

محمدی با توجه به دیدگاهِ خود نسبت به واقعیت که پیش‌تر ترسیم شد به یک دسته‌بندی سه‌گانه در سیرِ زمان رسیده است و از این منظر به تبیین یک الگوی نظری برای مطالعه و بررسی عکاسی معاصر ایران پرداخته است. میزان تعمیم‌پذیری این الگو به آثار عکاسی معاصر ایران نکته‌ای حائز اهمیت است. ایشان در متن کتاب به‌درستی اشاره کرده‌اند که «تفاوت‌ها در رویکردهای سه‌گانهٔ عکس در گزارش واقعیت، بیشتر ذهنی و شناختی هستند؛ یعنی تشخیص آنها به رویکرد، آگاهی و ساختار ذهنی مخاطب و بنابراین بستر فکری، فرهنگی و اجتماعی شکل‌دهندهٔ این آگاهی وابسته است» (محمدی، ۱٤۰۱: ۱۹).

اما این نکته مسئولیتِ پرداختِ مستدل را از دوش پژوهش‌گر/نویسنده برنخواهد داشت. هرچند ممکن است نویسندهٔ دیگری عکس‌های دیگری را در دسته‌بندی‌های ایشان قرار دهد یا الگوی نظریِ متفاوتی را طراحی نماید اما بر عهدهٔ هرکدام است که بتوانند از دیدگاه خود به شکلی منطقی دفاع نمایند و الگوی نظری مورد نظر خود را به شکلی منطقی به آثار تعمیم دهند. به ویژه که ایشان درصدد پرداختِ دستگاهِ نظریِ خاصی متناسب با عکاسی معاصر ایران بوده‌اند و انتظار می‌رود که این دستگاه مطابقت قابل قبولی با آثار مربوط به این دوران داشته باشد.

هرچند دور از انصاف است که کلیت کار ایشان را فاقد این دفاع منطقی بدانیم اما مواردی نیز وجود دارند که بدون استدلال منطقی، حکمی از جانب نویسندهٔ کتاب صادر شده است. دربارهٔ مجموعهٔ «زن رؤیایی» *کوروش ادیم*، محمدی خود اشاره نموده که «تن زنانه با غیابش مجسم شده» (همان: ۱۰۸). اما در ادامه می‌گوید: «این مجموعه دربارهٔ موضوع زن، زنانگی و تن زنانه، بیشتر رؤیاپردازانه و شاعرانه عمل می‌کند تا تحلیلگر و انتقادی» (همان). تجسم تن زنانه از طریق غیاب را بیشتر انتقادی می‌توان دانست یا شاعرانه؟ خوانندهٔ متن احتمالاً در این نقطه به یک تناقض خواهد رسید. یا زمانی که ایشان اثر یحیی دهقانپور که ۳۶ عکس چشم به صورت موزاییکی در کنار هم چیده شده‌اند و هر یک سویی را می‌نگرند را بازیگوشانه دانسته است. درحالی‌که این اثر با الهام از ۳۶ فریم یک فیلم عکاسی که نمایندهٔ نگاه‌های گوناگون عکاسان هستند، خلق شده است و نقدی به بازنمایی عکاسانه داشته است. محمدی در فصل بعدی دربارهٔ عکاسی دههٔ هشتاد به «جریان مفهوم‌گرای عکس‌ها و تصاویر خود ارجاع، که بازنمایی‌های واقعیت را به پرسش می‌کشند» (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۶۱)، اشاره می‌کند و ذکر نموده که «واقعیت در بخش قابل توجهی از عکاسی ایران در دههٔ هشتاد، از طریق تحلیل و بازاندیشی در بازنمایی‌هایش به پرسش کشیده شده است» (همان: ۱۶۶). پس چگونه اثر دهقانپور که نقد بازنمایی عکاسانه است، دارای رویکردی تفننی تلقی شده است نه پرسشگر؟ دربارهٔ سایر عکس-موزاییک‌ها نیز محمدی چنین دیدگاهی دارد گرچه نمی‌توان مانع از آن شد که یک پژوهشگر بُرش دادن یک عکس به قطعات کوچک و دوباره کنار هم گذاشتن آنها را بازیگوشی تلقی کند و پژوهشگر دیگری در توصیف آن بگوید: «تلاش‌هایی در جهت ارائهٔ نظرگاهی متفاوت به واقعیت مبتنی بر ویژگی‌های خود عکاسی» (آذری، ۱۳۹۷: ۲۰۵). اما مسئله، استدلال هر پژوهشگر برای چنین برچسب‌گذاری‌هایی است.

انتقاد اجتماعی یا افشای برساختگی واقعیت اجتماعی؟

محمدی دربارهٔ ظهور اذهان پرسش‌گر از میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ (فراهم شدنِ شرایطِ ظهور اذهان پرسش‌گر) می‌نویسد: «آنها بر آن بودند که واقعیت، ناپایدار و برساختهٔ فرهنگ، سیاست، رسانه، فناوری، آموزش و ... است» (محمدی ،۱۴۰۱: ۱۲۵) و مسائل اصلی در عکاسی این دوران را «برملا کردن ماهیت اساساً جعلی یا برساخت شدهٔ واقعیت، آشکار کردن مناسبات قدرت و حقایق مهم ورای ظاهر وقایع، واکاوی تصویر و رسانه و نقش آنها در ساختن واقعیت و افشای سازوکارها و برانداختن ساختارهای پذیرفته شدهٔ آنها» می‌داند (همان: ۱۲۶). محمدی به عنوان نمونه‌هایی از این‌گونه آثار که «واقعیات مدنظر و مورد نقدشان [...] برساخته‌های پیچیدهٔ اجتماعی‌اند» (همان: ۱۲۸)، به عکس‌های تهمینه منزوی در «مستندنگاری ناواضح» اشاره می‌کند و خود در این باره می‌نویسد: «از چهره‌های هر روز ناآشنا و بی‌ارتباط با یکدیگر در گذری سریع در ازدحام مرکز شلوغ شهر عکاسی شده است. بی‌هویتی آدم‌های بلعیده شده در کلان‌شهر گاهی با تبدیل شدن به چهره‌هایی محو تشدید شده است» (همان: ۱۳۳). این مجموعه یک انتقاد اجتماعی را مطرح نموده اما در راستای افشای ماهیت واقعیتی جعلی نبوده و به برساخته‌ای اجتماعی اشاره ندارد. (اگر از دیدگاه پژوهشگر این‌گونه بوده می‌بایست توضیحی در این‌باره داده می‌شد) منزوی از طریق به‌کارگیری نگاتیو ۱۳۵ میلی‌متری در دوربین مدیوم فرمت و مرئی ساختنِ پرفراژهای نگاتیو در اثر نهایی به برساخته‌گیِ بازنمایی عکاسانه اشاره نموده است، نکته‌ای که شاید می‌بایست به جای پرداختن به بی‌هویتی انسان‌ها مورد اشاره قرار می‌گرفت.

محمدی همچنین به *جلال سپهر* اشاره می‌کند که «با تکنیک‌ها و تمهیدات عکاسی تبلیغاتی، زیبایی نقش‌های فرش را در مقابل کارایی اختراعات غرب قرار می‌دهد» (همان: ۱۳۳). هرچند که این مجموعه نیز دارای بیان و مضمونی انتقادی است اما مخاطب (حداقل شخصِ نگارنده) آن واقعیتِ برساخته‌ای را که عکاس از آن پرده برداشته درنمی‌یابد. همچنین وجودِ «چشمی‌ها»ی غزاله هدایت در این بخش منطقی به نظر نمی‌رسد چرا که توضیح نویسندهٔ کتاب این‌گونه است که «چشمیِ در را در جایگاه منظره‌یاب دوربین قرار می‌دهد [...] و به تماشای مناظری از گذشته می‌نشیند. این مجموعه شاید زاییدهٔ دلتنگی یک فرد در تنهایی هم باشد، عکس اگرچه دری به گذشته است اما دیگر کسی پشت آن نیست» (همان: ۱۳۹). آیا این‌که عکس دری به گذشته است امری برساخته است؟ اگر هست این مجموعه آن را مجدد تأیید نموده است یا از آن پرده برداشته است؟ روشن است که حتی در توضیحات نویسندهٔ کتاب نیز اثری از افشای واقعیت برساخته در این مجموعه دیده نمی‌شود. نقطهٔ اوجِ این مسئله جایی روشن می‌شود که محمدی به آثاری می‌پردازد که «تداوم تأثیر جنگ را بر زندگی روزمرهٔ امروز نشانه گرفته‌اند» (همان: ۱۳۵). مانند بابک کاظمی در «خرمشهر، شماره به شماره» که «نشانه‌ها و زخم‌های جنگ را بر رخسار شهر و زندگی ساکنان آن به تصویر کشیده است [...] نیوشا توکلیان که در «مادران شهدا» عمیق‌ترین زخم جنگ را در رخسار مادران داغدار جسته [...] و غیره» (همان). این موضوع که جنگ هنوز برای این جامعه تمام نشده و همچنان ترکش‌های آن قابل مشاهده و لمس است گرچه گونه‌ای نقد اجتماعی تلقی می‌شود اما به هیچ شکلی نمی‌توان آن را واکاوی برساختگیِ اجتماعی و فرهنگی واقعیت یا بازنمایی‌های آن دانست بلکه بیشتر همانگونه که صیاد نبوی اشاره نموده و در کتاب نیز نقل آن آمده «عکاسان مؤلفانی بودند که با آفرینشگری به اظهار نظرها و نقدهای سیاسی و اجتماعی می‌پردازند» (به نقل از محمدی، ۱۴۰۱: ۱۲۶).

در مقابل محمدی به‌درستی به برخی مجموعه‌ها اشاره نموده

است مانند «بیداری» محبوبه *کرملی* که «نقش تصورات فرهنگی و اجتماعی را بر بدن کاویده است و در تقابل با برخی کلیشه‌های فرهنگی و اجتماعی، دختران نوجوان و جوان را بلافاصله پس از بیدار شدن از خواب عکاسی کرده است؛ زمانی که تا حدی از آرایش‌های هویت‌بخش زدوده شده‌اند» (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۳۹). آراسته بودن برای دختران یک برساختهٔ اجتماعی است که کرملی در این مجموعه سعی بر برملا ساختنِ آن دارد. بنابراین نقطه ضعف بارز فصل و یا دسته‌بندی سوم در این کتاب آن است که محمدی در تعمیم این نگاه و رویکرد به برخی از آثار دو امر مجزا را ادغام نموده است که به نوعی تناقض نیز انجامیده است؛ او گاه انتقاد اجتماعی را هم‌راستا با پرده‌برداری یا انتقاد از واقعیتِ برساختهٔ فرهنگی و اجتماعی در نظر گرفته است.

آشنایی‌زدایی

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد یکی از اهداف نویسندهٔ کتاب عکاسی معاصر ایران پرداختن به منطق درونیِ تحولات تصویری عکس بوده است تا به این نکته بپردازد که چگونه «شیوه‌های جدیدِ بیان عکاسانه از تغییر و دگرگونی در شیوه‌های پیشین سربرمی‌آورند» (محمدی، ۱۴۰۱: ۱۹). محمدی در فصل نخست به چگونگی آشنایی‌زداییِ واقعیت در فرایندِ عکاسی اشاره نموده است: «در این عکس‌ها، هم‌زمان شکلی از «آشنایی‌زدایی» نیز در جریان است که به بنیان فنی عکاسی برمی‌گردد [...] از دست دادن یک بُعد، فشردگی عناصری که از لنزی به لنز دیگر متفاوت است، جدا افتادن از محیط پیرامون به دلیل محدودیت کادر و غیره» (همان: ٦٢) که طبیعتاً این شکل آشنایی‌زدایی نه خاص یک دهه بلکه ویژگی اساسی عکاسی است. از آنجا که عکس‌های دههٔ شصت اغلب به نیت هنری بودن گرفته نشده‌اند او به آشنایی‌زدایی نهادی می‌پردازد و از آن به عنوان نقطهٔ اتصالی به دههٔ هفتاد استفاده می‌کند چرا که از دیدگاه او قرار گرفتن این آثار در گالری و موزه موجب «پیوند آنها با عرصه‌های خیال و اندیشه» می‌شود که البته منطقی هم به نظر می‌رسد چرا که دیدن آثار در گالری و موزه امکان تأمل بیشتر را فراهم نموده و شاید بتوان آن را به عنوان پیش زمینه‌ای بر آثار درونی‌تر و متفکر (از دیدگاه آرام محمدی بازیگوشانهٔ) دههٔ هفتاد در نظر گرفت. در بررسی دههٔ هفتاد، محمدی به دو شکل از آشنایی‌زدایی اشاره دارد که یکی «آشنایی‌زدایی از جلوهٔ آشنای جهان» (همان: ٨٦) است که به نحوهٔ آشنایی‌زدایی عکاسی از جهان مربوط است و دیگری آشنایی‌زدایی از «شیوهٔ متعارف دیدن جهان» (همان) که به درستی به فرایند آشنایی‌زدایی عکاسی از سنت‌های پیشین خودش اشاره دارد. در این کتاب، نحوهٔ آشنایی‌زدایی عکاسی دههٔ هشتاد از قواعد پیشین خود، از طریق یک دسته‌بندیِ سه‌گانه به‌روشنی شرح داده شده است. بنابراین تنها نقطهٔ مبهم بررسیِ سیر تحول عکاسی در آنجاست که گاه آشنایی‌زدایی از جهان با آشنایی‌زدایی شیوه‌های تازهٔ عکاسی از شیوه‌های پیشین خلط شده است.

جمع‌بندی

پس از روشن نمودنِ دو هدف اساسی کتاب که توسط نویسنده بیان شده‌اند به نقاط مبهم این دو هدف اشاره شد. هدف نخست کتاب تبیین یک الگوی نظری برای مطالعهٔ آثار عکاسی است که مبنایش نگاه عکاسانه به واقعیت است بنابراین ابتدا لازم است واقعیت تعریف شود و از چارچوب نظری خاصی نگریسته شود. از سوی دیگر نیاز است که این الگو به‌خوبی قابلیت تعمیم‌پذیری به آثار را داشته باشد به ویژه آنکه کتاب داعیهٔ‌پرداخت به دستگاهِ نظریِ متناسب و خاص عکاسی معاصر ایران را دارد و بنابراین نویسنده باید بتواند با استدلال‌های منطقی تناسب آن دستگاه نظری با آثار را توجیه نماید. ناگفته پیداست که متنِ نقد تنها به موارد نقض پرداخته و بر نقاطی که فاقد چنین استدلالی بوده‌اند تأکید نهاده است. از سوی دیگر نکته‌ای مغفول مانده در این کتاب تفکیک میان انتقاد اجتماعی و انتقاد از برساختگی واقعیت اجتماعی است که می‌توان آن را از جمله پیامدهای نداشتن چارچوب نظری و عدم احساس نیاز پژوهشگر به آوردن دلیل و برهان در تعمیم دستگاه نظری‌اش دانست. این موضوع در کنار برخی تناقض‌های ذکر شده در استدلال‌های کتاب و عدم موفقیت کامل نویسنده در دسته‌بندی رویکردهای عکاسانه به واقعیت بر اساسِ یک روندِ زمانیِ رو به جلو (که به موجب آن نویسنده گاه عکسی از یک دههٔ دیگر را به اجبار ذیل دستهٔ دیگری جای داده است)، به این نکته منتج می‌شوند که نویسندهٔ کتاب در رسیدن به هدف نخست کتاب تاحدی ناکام مانده است. این در حالی است که هدف دیگر کتاب یعنی ساختِ روایتی براساس تحولات منطق درونی عکس که با عنوان آشنایی‌زدایی در کتاب پرداخت شده است به‌نحوی کامل‌تر به نتیجه رسیده است. گرچه در این مورد نیز گاه از شیوه‌های آشنایی‌زدایی عکاسی از جهان توسط عکاسی نیز سخن به میان آورده است که از دید نگارنده با توجه به اهداف کتاب این موارد قابل اغماض بوده‌اند و نیازی به اشاره به آنها وجود نداشته است. اما محمدی در هر دوره‌ای چگونگی آشنایی‌زدایی عکاسی از شیوه‌های عکاسی دورهٔ قبل را شرح داده و حلقه‌های اتصال قابل توجهی نیز میان آنها یافته است. شاید بتوان هم ارز انگاشتن آشنایی‌زدایی از جهان و آشنایی‌زدایی از سنت‌های عکاسانه، انتقاد اجتماعی و انتقاد از برساخته‌گی واقعیت اجتماعی، و از آنها مهم‌تر در مواقعی فروکاستنِ ساخت الگوی نظری به برچسب زدنِ صِرف به آثار را ناشی از شتابزدگی در امر پژوهش و نگارش دانست که بنا به دلایل متفاوتی به امری گریزناپذیر در فضای دانشگاهی بدل شده است و گریبان همهٔ پژوهشگرانِ آکادمیک پیش و پس از آرام محمدی را گرفته و خواهد گرفت.

پی‌نوشت

1. David Bolter
2. Richard Grusin
3. Beaumont Newhall

فهرست منابع

مقاله‌ها

مهاجر، مهران، (۱۳۹۰)، «عکاسی هنری در ایران پس از ۷۶» حرفهٔ هنرمند، شمارهٔ ۴۰، صص ۱۰۰-۱۰۸.
مقیم‌نژاد، مهدی، (۱۳۸۸)، «تصویرپردازی دیجیتال و بازنمایی عکاسانه»، فصلنامه هنر، شماره ۸۰، تابستان ۸۸، صص ۲۲۸-۲۳۸.

پایان‌نامه‌ها

آذری، هادی، (۱۳۹۷)، «مفهوم عکس در گذار از منطق ارتباطی گفتمان‌های انقلاب اسلامی در ایران ۱۳۵۷-۱۳۸۶»، رساله دکتری، پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

کتاب‌ها

آیزنگر، جوئل، (۱۳۹۹)، **اثر و استحاله: چالش‌های نقد مدرنیستی در عکاسی آمریکا**، مترجم حسن خوبدل، تهران: نشر تماشا.
سولاژ، فرانسوا، (۱۳۹۸)، **زیبایی‌شناسی عکاسی**، چاپ دوم ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: چشمه.
کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۶)، **کنکاشی در هنر معاصر ایران** ویرایش دوم، تهران: چاپ و نشر نظر.
محمدی، آرام، (۱۴۰۱)، **عکاسی معاصر ایران: تحول نگاه عکاسانه به واقعیت از ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۰**، تهران: انتشارات آبان.
مریدی، محمدرضا، (۱۳۹۸)، ه**نر اجتماعی: مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران**، تهران: انتشارات آبان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی