تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۱

شهاب‌الدین عادل[۱]، آرام محمدی[۲]، محمدرضا مریدی[۳]

رویکردی به تاریخ‌نگاری عکاسی معاصر ایران: از بی‌رسانگی عکس در دهه‌ی ۱۳۶۰ تا بیش‌رسانگی عکس در دهه‌ی ۱۳۸۰

چکیده

تاریخ‌نگاری عکاسی معاصر ایران تاکنون بیش‌تر به شرح رویدادهای سیاسی و اجتماعی و تأثیرشان بر روند عکاسی پرداخته است. درحالی‌که شرح این روند نمی‌تواند رویدادنگارانه باشد، بلکه باید بتوان تحولات تصویر و زبان بصری عکس، که خود متناظر با سیاست و حیات اجتماعی در حال دگرگونی بوده است را هم مطالعه کرد. هدف اصلی، تبیین تناسب تحولات تصویر عکاسی با بیان مسائل و پرسش‌های اساسی دوره‌های مختلف عکاسی معاصر ایران است. به این منظور، در مقاله‌ی حاضر، نظریه‌ی دیوید بولتر و ریچارد گروسین در باب منطق دوگانه‌ی «بی‌رسانگی» و «بیش‌رسانگی» به عنوان رویکرد تحلیلی اختیار شده است که نتایج نشان می‌دهد:
در دهه‌ی شصت، رسانه‌ی عکس مقهور واقعیت‌های عظیم و خطیر انقلاب و جنگ بود، و صرفاً همچون پنجره و مجرایی برای انتقال عمل می‌کرد و خود میل و مجال خودنمایی نداشت. در این دهه، فهم از عکس بر اقتباس و تصاحب واقعیت بیرونی مبتنی بود و ویژگی‌های تصویر عکاسی ناشی از ساختار واقعیت دانسته می‌شد. اما در دهه‌های بعد، نقش رسانه در بازتاب واقعیت برجسته شده و تجربه‌ی عکس با این نگرش اتفاق می‌افتد که، نه با واقعیت بلکه با واقعیتی باواسطه و رسانه‌ای‌شده (سامان‌دهی‌شده با رسانه) و در مواردی نیز تنها با خود رسانه مواجه هستیم. در دهه‌ی هفتاد، با کاسته شدن از التهاب رویدادها و محتوای عکس‌ها، سبک و فرم اهمیت بیش‌تری پیدا کرد و رسانه مجال فراخ‌تری برای خودنمایی یافت. در دهه‌ی هشتاد نیز عمدتاً متأثر از رویکردهای نوین در عکاسی غرب و توجه بیش‌تر به مطالعات نظری هنر، عکاسی به سمت خودارجاعی و خوداندیشی، صحنه‌پردازی، شیوه‌های بیان نامتعارف و بدعت‌آمیز گرایید.
این پژوهش توصیفی، تحلیلی و کیفی بوده و داده‌های آن با استفاده از روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

واژگان کلیدی: تاریخ‌نگاری عکاسی، تاریخ عکاسی ایران، عکاسی معاصر ایران، بی‌رسانگی، بیش‌رسانگی، دیوید بولتر، ریچارد گروسین

[۱] دانشیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسؤل)
Email: adel@art.ac.ir
[۲] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
[۳] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

مقدمه

تاریخ‌نگاری عکاسی معاصر ایران، به شکلی که بتواند پیوستاری منطقی از روند دگرگونی تدریجی عکاسی در دهه‌های اخیر ارایه کند، امروزه یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های پژوهشگران و خوانندگان این حوزه است. اما آن‌چه تاکنون ارایه شده است، بیش‌تر به تغییرات محتوایی عکس‌ها، متأثر از تحولات سیاسی و رویدادهای اجتماعی پرداخته است، و در برخی موارد تنها به یک رویدادنگاری ایستا و شرح رخدادهای پراکنده بسنده شده است.

زبان بصری عکس‌ها در دوره‌های مختلف، به منظور ایجاد ارتباط و تولید معنا در حال دگرگونی بوده است. اما رویکردهای پیشین به تاریخ عکاسی معاصر ایران نتوانسته‌اند تحولات شکلی عکس، که متناظر با حیات سیاسی و اجتماعی (گاهی متأثر و گاهی مستقل از آن) اتفاق افتاده است، را توضیح دهند. مسئله‌ی اصلی در اینجا آن است که زبان بصری عکس در دوره‌های مختلف چگونه با بیان مسائل و پرسش‌های اساسی هر دوره متناسب شده است. یعنی تلاش می‌شود رویکردی برای تاریخ‌نگاری عکاسی معاصر ایران از منظر تحولات شکلی در نسبت با تحولات در حیات اجتماعی ارایه گردد. در همین راستا، در رویکردی که در این مقاله برای تاریخ‌نگاری عکاسی معاصر ایران مطرح می‌گردد، سعی می‌شود منطقی در دوره‌بندی ارایه شود که برآیند برهم‌کنش منطق درونی و دگرگونی زبان بصری عکس‌ها با تحولات سیاسی و اجتماعی ـ فرهنگی باشد. برای این منظور، نظریه‌ی جی. دیوید بولتر[1] و ریچارد گروسین[2] در باب منطق دوگانه‌ی بی‌رسانگی[3] و بیش‌رسانگی[4]، رویکرد تحلیلی مورد خاص مطالعه‌ی حاضر ـ و نه تبیین کل جوانب و تحولات عکاسی ایران در دهه‌های مورد مطالعه ـ را فراهم کرده است.

رویکرد تحلیلی: نظریه و روش

بولتر و گروسین ـ هر دو نظریه‌پرداز در حوزه‌ی رسانه ـ بر اساس میل رسانه‌ها به خودنمایی و برجسته کردن حضور خود (بیش‌رسانگی) و یا پنهان کردن و محو کردن خود (بی‌رسانگی)، آنها را در یک طیف مرتب کرده‌اند. این دو نظریه‌پرداز در کتاب «بازرسانش: فهم رسانه‌های جدید»[5] دو مفهوم و منطق بی‌رسانگی و بیش‌رسانگی را چنین صورت‌بندی کرده‌اند: بی‌رسانگی (یا بی‌رسانگی شفاف)، سبکی از بازنمایی بصری است که هدفش آن است بیننده حضور رسانه (بوم، فیلم عکاسی، سالن سینما و غیره) را فراموش کند و باور بیاورد که در حضور اشیاء مورد بازنمایی قرار دارد، و بیش‌رسانگی نیز سبکی از بازنمایی بصری است که هدفش یادآوری رسانه به بیننده است (Bolter & Grusin, 1999: 272-273). در بی‌رسانگی، میل به ارایه‌ی شفاف واقعیت، و در بیش‌رسانگی لذت بردن از ماتی (ناشفافی) خود رسانه‌ها مطرح است (Ibid: 21).

بولتر و گروسین، بی‌رسانگی را خواست رسانه‌هایی می‌دانند که می‌خواهند پیوندی هرچه مستقیم‌تر میان مخاطب و دنیای مورد بازنمایی ایجاد کنند. در منطق بی‌رسانگی، رسانه در جایگاه «پنجره‌ای رو به جهان» قرار می‌گیرد و می‌کوشد خود را از مسیر انتقال پیام ناپدید کند. هدف در اینجا نمایاندن بی‌طرفانه و عینی واقعیت یا غرق کردن مخاطب در جهان بازنمایی‌شده است. «یک واسطه‌ی شفاف آنی خواهد بود که خود را به گونه‌ای محو کند که به‌کاربرنده دیگر از مواجهه با رسانه آگاه نباشد، بلکه در عوض در رابطه‌ی بی‌میانجی با محتوای آن رسانه قرار گیرد» (Ibid: 23-4). بولتر و گروسین برآنند که به لحاظ تاریخی حداقل از رنسانس به این سو، رسانه‌ها پی‌درپی در راستای میل به بی‌رسانگی ابداع شده و تکامل یافته‌اند؛ که به ترتیب

نقاشی پرسپکتیوی، عکاسی، سینما، تلویزیون و رسانه‌های دیجیتال خلق واقعیت مجازی قرار می‌گیرند. حرکت به سوی بی‌رسانگی، و البته نوسان میان بی‌رسانگی و بیش‌رسانگی، در درون هر یک از این رسانه‌ها نیز رخ داده است. آن‌چه در مقاله‌ی حاضر مد نظر است، دلالت‌های هر یک از این دو مفهوم، الگو یا منطق برای عکاسی است.

ابداع عکاسی، به دلایل شباهت بی‌نظیر تصویر و موضوع مورد بازنمایی، شفافیت و وضوح بسیار زیاد، خودکار بودن و به حداقل رسیدن دخالت سوژه‌ی انسانی، و نوری که از موضوع بر روی فیلم بازتابیده می‌شود، بلندترین گامی است که رسانه‌ها به سوی بی‌رسانگی برداشته‌اند. نظریه‌پردازان زیادی نیز از سرآغاز تاریخ عکاسی تاکنون از این فهم و تعریف عکس دفاع کرده و درک متعارف نیز آن را رسانه‌ای شفاف ـ یعنی رسانه‌زدایی‌شده[۶] ـ می‌پندارد. چنین فهمی که عکس را در جایگاه ویژه‌ای قرار داده و از آن رسانه‌ای با ویژگی باورپذیری بالقوه ساخته است، بر تعریفی مبتنی است که به «اقتباس واقعیت بیرونی»[۷] در عکس باور دارد. این تعریف ویژگی‌های تصویر عکاسی را ناشی از ساختار واقعیت می‌داند، چرا که تصویر به صورت مستقیم و مکانیکی بر یک سطح حساس به نور ثبت شده است. هدف غایی در منطق بی‌رسانگی در ارتباط با عکس این است که بیننده به واقعیت موضوع باور بیاورد و ترغیب شود از سطح کاغذ عکس عبور کرده و خود را به طور کامل در فضای مورد بازنمایی تصور کند. اگرچه گاهی نیاز باشد که ـ به قول بولتر و گروسین ـ برای کار کردن جادوی بی‌رسانگی به طور آگاهانه تبانی کنیم (Ibid: 119).

در تعریف دوم از رسانه‌ی عکس، مبتنی بر «بازتاب واقعیت رسانه‌ای»[۸]، بر نقش رسانه در بازتاب واقعیت، به معنای توانایی عکس در تحریف و سازمان‌دهی مجدد آن به صورت درونی و نقش ذهنیت میانجیِ عکاس تأکید شده است، که بنابراین تعریف، در عکس نه با خود واقعیت، بلکه با واقعیتی باواسطه یا رسانه‌ای‌شده (با رسانه سامان‌دهی‌شده)، و در مواردی نیز تنها با خود رسانه مواجه هستیم. دغدغه‌ی عکس برای پذیرفته شدن به عنوان یک بیان و مدیوم هنری از سال‌های آغازین تاریخ عکاسی، موجب شده است تا این رسانه به گونه‌های مختلف، فرایندها و عوامل سازنده‌اش را برجسته سازد و به رخ بکشد. از آراء بولتر و گروسین چنین استنباط می‌شود که، عکس به دو شکلِ «نمایاندن خود و تبدیل خود به مانع و موضوع نگریستن» و یا «ارجاع به خود»، حضور مادی خود، فرایندها و عوامل سازنده‌اش را برجسته می‌کند. در هر دو حالت، منطق بیش‌رسانگی در پی یادآوری حضور رسانه و یا نقش آن در تحریف و شکل دادن به واقعیت است. فتومونتاژها، فتوکلاژها، عکس‌های انتزاعی و مجسم[۹]، و چیدمان‌های عکس‌بنیان که اشکالی از پادعکس هستند، با شیوه‌هایی چون تحریف، خُرد کردن و محدود کردن فضای تصویر و گسترش مادیت عکس به فضای سه‌بُعدی، ساختار و حضور خود را برجسته می‌کنند. فراعکس‌ها نیز با ارجاع به خود، تولیدکننده‌ی خود، فرایندهای تولیدشان و عکس‌های دیگر، بیننده را ضمن تجربه‌ی واقعیت ورای عکس، درگیر رسانه می‌کنند و عمدتاً او را از نقش رسانه در تحریف و شکل‌دهی به واقعیت آگاه می‌سازند.

در دوره‌های مختلف، رسانه‌ی عکس متأثر از رخدادهای زمینه‌ای و نیز منطق درونی خود، به سوی بی‌رسانگی یا در جهت افزایش بیش‌رسانگی پیش رفته است. برای بررسی این تغییر و تحولات در طول زمان، «روندپژوهی»[۱۰] روش پژوهش مناسب را در اختیار می‌گذارد. روندپژوهی، به معنای متصل کردن مجموعه‌ای از رویدادها برای توضیح و تبیین تغییرات است (استراس و کوربین، ۱۳۸۵: ۱۴۴ و ۱۴۹). در این مقاله، برای توضیح و تبیین این تغییرات در طول زمان و در دوره‌های مختلف، به منابعی چون گفته‌های عکاسان، منتقدان و کارشناسان، مصوبه‌ها و اساسنامه‌ها، کاتالوگ نمایشگاه‌ها، گزارش نمایشگاه‌ها در

مجلات و... مراجعه شده است.
افزودن این نکته لازم است که نظریه‌ی بولتر و گروسین به هیچ وجه نمی‌تواند کل تحولات عکاسی معاصر ایران در سه دههٔ مورد مطالعه را تبیین نماید. آن‌چه مد نظر است، روشن‌تر ساختن بخش‌هایی است که این نظریه می‌تواند بر آنها نوری بتاباند، و آن تحولات شکلی تصویر عکاسی از یک منظر خاص است. البته این مسئله تا حدی به برداشت گزینشی از تاریخ عکاسی ایران منجر خواهد شد، اما کدام روایت تاریخی مصون از دست زدن به گزینش است. به ویژه این‌که مقاله‌ی حاضر داعیه‌ی آن ندارد که کل داستان عکاسی معاصر ایران را تبیین می‌کند، بلکه واقف است که تنها روایتی از عکاسی ایران در این سه دهه می‌سازد، و روایت‌ها همیشه از یک منظر خاص هستند.

منطق بی‌رسانگی در دهه‌ی شصت؛ *عکاس همچون ناظر آگاه در بستر تحولات اجتماعی جنگ*

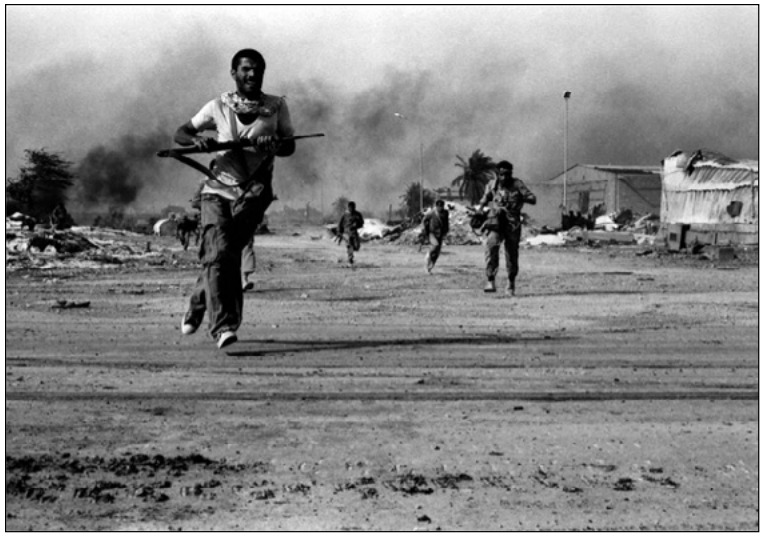
انقلاب و جنگ آن‌چنان رخدادهای پرتب‌وتاب و محتواهایی فربه بودند که مجال چندانی برای خودنمایی فرم و سبک ـ و در کل رسانه ـ باقی نگذاشتند. رخدادهای منتهی به انقلاب ۵۷ و پس از آن، گرایش‌های نوظهور در عکاسی کسانی مانند کاوه گلستان ـ در مجموعه‌ی «دیو و دد» (تصویر ۱) ـ و احمد عالی را که در آن‌ها رسانه در پی خودنمایی بود، متوقف کرد. حدود دو سال پس از انقلاب، جنگ با عراق آغاز و این وقفه طولانی‌تر می‌شود. اگر احمد عالی در جریان انقلاب، دغدغه‌ی فرم و شکل دیداری دارد یا بهمن جلالی در عکس‌هایش در دوره‌ی جنگ سبک‌پردازی می‌کند، نمونه‌هایی نادر هستند و آنها نیز در به‌رخ‌کشیدن رسانه جسارت تمام را ندارند. عالی ـ آن گونه که در بخشی از کارهایش ـ این موضوعات را به شکل فتوکلاژ کار نکرده است و جلالی ـ آن طور که در مجموعه‌های «خیال»ش ـ فتومونتاژ را برای بیان خود از جنگ به کار نگرفت. در این دوره عکاسان برآنند تا از دوربین خود همچون دریچه و پنجره‌ای رو به جهان بهره بگیرند؛ پنجره‌هایی که به این اتفاقات خیره‌کننده باز می‌شوند. متأثر از التهابات اجتماعی، عکاسی از بیان ذهنی و خودنمایی فاصله می‌گیرد و به هدف بازنمایی و انتقال واقعیت پیش‌روی دوربین، پنجره‌گونگی یا منطق بی‌رسانگی را برمی‌گزینند.
در هنگامه‌ی اتفاقاتی چون انقلاب و جنگ و تنش‌های خشن سیاسی و اجتماعی، رسانه‌ای هنری که دوری‌گزینی و اشتغال به فرم و سبک را در پیش گیرد، به حاشیه خواهد رفت. در این برهه‌ها چنین انتظار می‌رود که هنر در زمینه‌ی این رویدادها ایجاد ارتباط کند. عکاسی در هنگامه‌ی انقلاب و جنگ ایران نیز نمی‌توانست با صحنه‌های دردآور مرگ و جراحت انسان‌ها، درگیر سبک‌پردازی و فرم باشد. در دوره‌ای که چنین اتفاقات هولناک و غم‌انگیزی رخ می‌داد، رسانه نمی‌توانست دلمشغول خود و زیبایی‌شناسی باشد، و مخاطب عکاسی انتظار داشت که هرچه مستقیم‌تر او را با موضوع مواجه گرداند؛ از اینرو نماهای ساده و مستقیم و وضوح هرچه بیش‌تر، از مهم‌ترین ارزش‌های سبکی عکاسی شدند.

تصویر ۱ - کاوه گلستان - از دیو و دد - ۱۳۵۶

رویداد بزرگ بعدی، بیش از پیش عرصه را بر خودنمایی رسانه در عکاسی تنگ کرد. عکاسان آماتوری که به فاصلهٔ کم‌تر از دو سال قبل از آغاز جنگ، و در جریان انقلاب نگاه‌شان شکل گرفته بود، در هنگامه‌ی جنگ، مقهور و غرق در واقعیات ملتهب و مرعوب‌کننده‌ی آن شدند. کاوه گلستان، رضا دقتی، آلفرد یعقوب‌زاده، بهمن جلالی، جاسم غضبان‌پور، محمد فرنود و... از عکاسانی بودند که در طول جنگ نگاهشان در رویکرد مستندنگارانه تثبیت شد؛ رویکردی که دیدگاه‌های دیگر را در عکاسی به حاشیه راند. (تصویر ۲)

تصویر ۲ - آلفرد یعقوب‌زاده - جنگ ایران و عراق - ۱۳۶۰

فهم سندگونه از عکس در این دوره غالب شد و این اسناد به عنوان صریح، عینی و بی‌سبک نگریسته می‌شدند. چنین پنداشته می‌شد که عکس‌ها به ثبت خنثی، دقیق، عینی و بی‌واسطه‌ی امور واقع می‌پردازند و امکان دسترسی مستقیم به واقعیت را برای بیننده فراهم می‌آورند. واقعیاتی که دوربین ثبت می‌کرد، مسلم و حقیقی فرض می‌شدند. این تعریف، مجالی برای بروز سبک و ذهنیت عکاس قائل نیست. در اینجا، ویژگی‌های شکلیِ تصویر عکاسی در خدمت این استدلال هستند که: «از آنجا که تصویر به‌صورت مستقیم و مکانیکی بر سطحی حساس به نور ثبت شده است، پس ما در عکس با عین واقعیت روبه‌رو هستیم». تنها شکی که درباره‌ی حقایق بازنمایی‌شده در عکس‌ها وجود داشت را به انگیزه‌ی عکاسان ربط داده‌اند، و نه به امکان تحریفی که در اجزاء فیزیکی و مادی رسانه‌ی عکاسی و بخش‌ها و عامل‌های دیگر مرتبط با رسانه ـ سازوکار ابزارها، فرایندهای تولید و دخالت نهادهای عرضه‌کننده‌ی عکس ـ وجود دارد. به همین دلیل است که به طور مکرر بر تعهد و اخلاقیات عکاس در ثبت واقعیت و نبود دستکاری و دخل و تصرف در عکس تأکید شده است. گفته‌ی امیرعلی جوادیان که «عکاسان ثبت‌کنندگان بی‌ریا و صادق حقیقت هستند»، فهم غالب عکاسان در این دوره است که به اشکال گوناگون از زبان عکاسان دیگر نیز شنیده می‌شد (تصویر ۳).



تصویر ۳ - امیرعلی جوادیان - جنگ ایران و عراق - ۱۳۶۱

از دلایلی که این منطق و رویکرد در عکاسی تسلط خود را برای حدود یک دهه حفظ کرد، انطباق آن با رویکرد و سیاست نهادهای دولتی بود، که مسئولیت همه‌ی امور، از جمله حوزه‌ی فرهنگ و هنر را در اختیار داشتند. نهادهای مستقلی در حوزه‌های فرهنگ و هنر و عکاسی شکل نگرفتند. نهادهای سیاست‌گذار هنر نیز رویکردهای صورت‌گرا در هنر و عکاسی را به عنوان تحفه و نشانه‌هایی از غرب و تهاجم فرهنگی نفی می‌کردند و بر گسترش هنری متعهد و واقع‌گرا تأکید داشتند.

عکاسی در دهه‌ی شصت عمدتاً از راه روایت کردن رویدادها و اطلاع‌رسانی، در عرصه‌ی سیاسی و اجتماعی ایفای نقش کرده است. عکاسان با ثبت لحظه‌های حساس و مهم انقلاب و جنگ و قرار دادن آنها در معرض دید همگان، بر احساسات مخاطب اثر گذاشته و او را به واکنش ترغیب کرده‌اند. در این دوره، عکاسی از راه ایجاد و تقویت این حس در بیننده، که با زمان و مکان واقعی روبروست، سعی در برانگیختن او داشت. لازمه‌ی این کار به لحاظ شکلی حفظ وحدت زمان و مکان در عکس‌ها و حفظ فضای یکپارچه و پیوسته است. با توجه به ادراک کلی از عکاسی در دهه‌ی شصت، اغلب به روش ساده‌ی درآمیختن عکس با رخداد

پیشاعکاسی، یعنی ادعای «این عین واقعیت است و دوربین آن را ثبت کرده است»، برای اقناع و برانگیختن توسل جسته‌اند. چنین بیان و درکی از عکاسی برای «بیان صریح و روشن پیام‌های اخلاقی، ارشادی و ایدئولوژیک» (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۵۴) بود، مناسب می‌نمود. درآمیختن عکس با رخداد پیشاعکاسی به معنای فهم عکس همچون اثر و بخشی ناگسستنی از واقعیت است. این روش آسان‌ترین و رایج‌ترین شیوه‌ی کاربست عکاسی در خدمت تبلیغات بوده است. از فهم ناقص و مخدوش مخاطب از عکاسی بهره گرفته‌اند تا باورهایی شخصی و گروهی را همچون حقایق به او بقبولانند. اما عکاسی در دهه‌ی شصت هرگز به رسانه‌ای با سوگیری مشخص و در خدمت پروپاگاندای هیچ جریان سیاسی‌ای بدل نشد.

«توانمندی مشهود عکاسی در خبررسانی و فایده‌مندی تبلیغاتی، مسئولان آموزش عالی را ترغیب به راه‌اندازی رشته‌ی عکاسی می‌کند»(نبوی، ۱۳۹۵: ۴۶)، و نگاه دولتیِ نهادهای سیاست‌گذار در حوزه‌ی فرهنگ، در اساسنامهٔ آن تبلور پیدا کرد. توقع از عکاسی، خبری و کاربردی بود تا نیازهای معمول ارتباطات را برطرف کند. این مسئله که نقش مستندنگارانه‌ی عکاسی و تأثیر آن بهانه‌ای برای آکادمیک شدن عکاسی بود، در مصوبه ستاد انقلاب فرهنگی برای رشته عکاسی در گروه هنر (مورخه‌ی ۱۳۶۲/۲/۲) آمده است. «سرفصل‌های تعریف‌شده برای این رشته نیز توسط کسانی نوشته شده‌اند که عمدتاً عکاس صنعتی یا فتوژورنالیست بوده‌اند، و به عکاسی بیش‌تر به چشم ابزار نگریسته‌اند تا هنر»(سوری، ۱۳۸۶: ۸۱).

دانشگاهی شدن عکاسی اتفاق مهمی در سیر تحولات این رسانه در ایران بود. دانشکده‌ی صدا و سیما در سال ۱۳۶۱، و دانشگاه‌های هنر و تهران در ۱۳۶۲ اقدام به راه‌اندازی رشته عکاسی کردند. علاوه بر خواست و سیاست این نهاد دولتی که تأکیدش بر کارکرد ارتباطی و اطلاع‌رسانی عکاسی بود، دانش و رویکرد نظری مدرسان دانشگاه نیز در تقویت این نگاه نقش داشت. عکاسانی که در دانشگاه تدریس می‌کردند، عده‌ی بسیار کمی از آنها عکاس هنری بودند و آشنایی آنها با تئوری نیز زیاد نبود. این یکی از دلایلی بود که عکاسی این دوره به ویژه به لحاظ تئوری از محرومیت شدید رنج می‌برد و هم‌چنین تبدیل به یکی از دلایل جداافتادگی عکاسی هنری ایران از عکاسی هنری غرب شد.

نمایشگاه‌های سالانه‌ی عکس نیز مؤید سیاست کلی نهادهای رسمی، فهم غالب از عکاسی در این دوره و تسلط منطق بی‌رسانگی بودند. در کنار دانشگاه، دیگر نهاد دولتی مؤثر بر تعیین خط مشی عکاسی، نهاد متولی نمایشگاه‌های سالانه‌ی عکس بود، که این سالانه‌ها از ۱۳۶۶ آغاز شد. در این نمایشگاه‌ها، که شمایی کلی از رویکردهای رایج عکاسی بودند و نقشه‌ی راه عکاسی کشور را ترسیم می‌کردند، غالب آثاری که به نمایش گذاشته می‌شدند، عکس مستند بودند. در مقابل این نگاه دولتی و رسمی، آلترناتیو قوی و مؤثری در بخش مستقل و خصوصی وجود نداشت. اینجا هم‌چنان عکس همچون پنجره‌ای به جهان تعریف می‌شد و این پنجره‌گونگی در چیدمان عکس‌ها نیز همچون یک اصل رعایت می‌شد. هر تابلوی عکس همچون پنجره‌ای بر دیوار در ارتفاع چشم انسان آویزان بود، که گویی به گوشه‌ای از جهان باز شده باشد. در این دوره، به نظر نمی‌رسد که شکل نامتعارفی از چیدمان عکس‌ها در فضای نمایشگاه‌ها تجربه شده باشد.

فقدان مباحث نظری، از دلایل تثبیت تعریفی تنگ‌نظرانه و محدود از عکاسی به عنوان شاهدی بر رویدادهای پیرامون و شکلی از رسالت اجتماعی بود و دیگر تعاریف و نگاه‌ها به عکاسی تا سال‌های پایانی دههٔ شصت کم‌فروغ باقی ماندند. کتاب‌هایی که در این دوره منتشر شدند، کتاب‌های عکس انقلاب و جنگ، مستندنگاری و یا آموزش فنی عکاسی بودند. مطالبی که در مجلات مرتبط با عکاسی (ماهنامه‌ی «مردمک» از ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۶، مجله‌ی «عکس» از ۱۳۶۵ به بعد) چاپ می‌شدند نیز عمدتاً درباره‌ی تکنیک و یا مصاحبه با عکاسان مستندنگار بودند.

به طور خلاصه، پی‌آیند ساختار فکری، آموزشی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در دهه‌ی شصت، تسلط

منطق بی‌رسانگی در عکاسی بود. در این دوره، آن‌چه اهمیت داشت محتوای ورای عکس یا واقعیت پیش‌روی دوربین بود و عکاس در نقش شاهد، صرفاً آن را مستند می‌کرد و به عبارتی، از آن «سند» تولید می‌کرد. با چنین فهمی از عکاسی است که ویژگی‌های شکلی مورد اشاره مانند فضای بصری یکپارچه و پیوسته، شات ساده و مستقیم، وضوح، نبود دستکاری، و موارد دیگر این‌چنینی قابل توضیح است.

گذار به بیش‌رسانگی در دهه‌ی هفتاد؛ مضمون‌گریزی، صورت‌گرایی، و تمایل عکس به خودنمایاندن

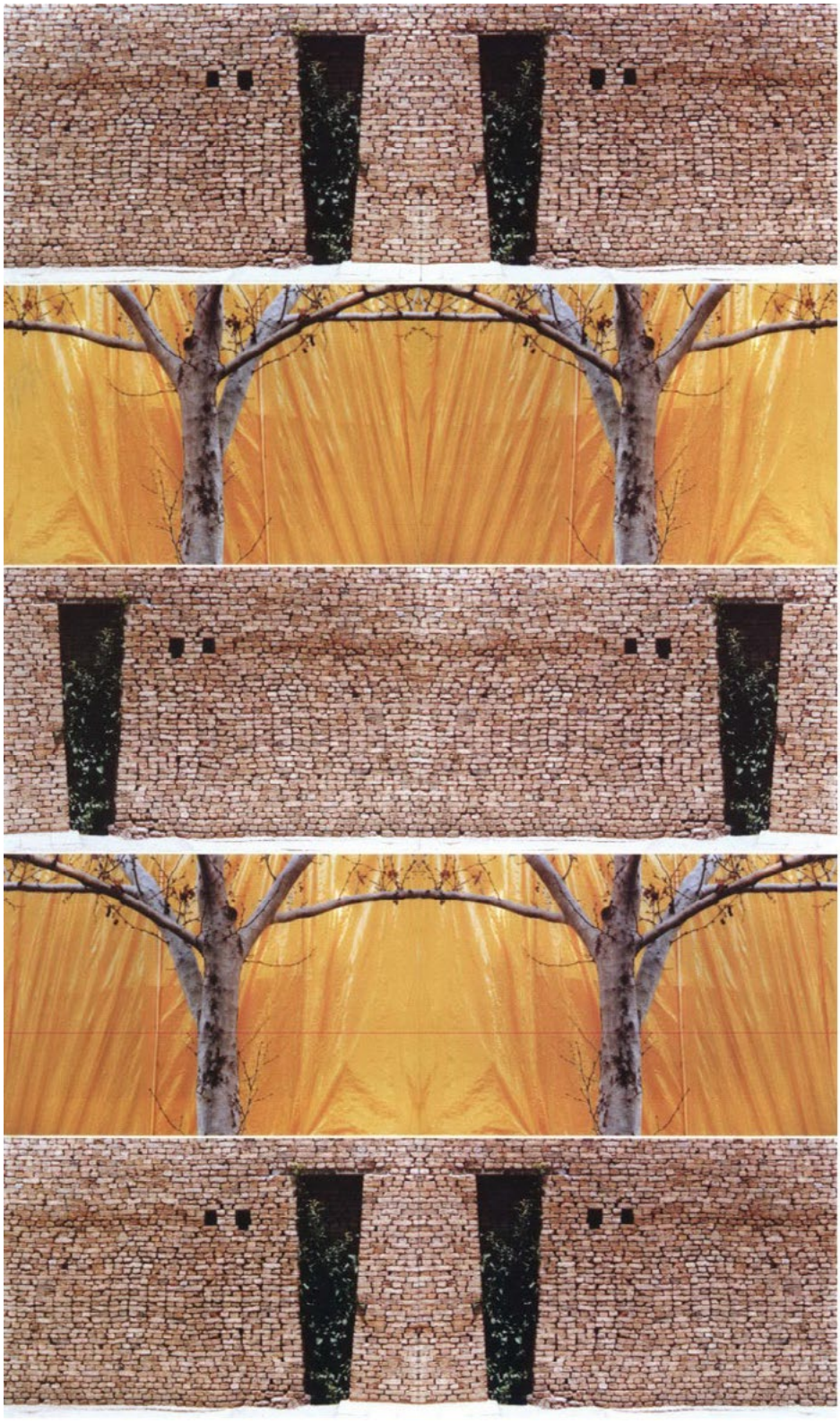
حضور عکاسی در دانشکده‌های هنر و همجواری آن با دیگر رشته‌های هنری موجب شد که عکاسی همچون یک رسانه‌ی هنری با شیوه‌های بیان خاص خود پذیرفته شود، و عکاسی هنری در طول جنگ کاملاً به فراموشی سپرده نشود (مهاجر، ۱۳۸۵؛ مترجم‌زاده، ۱۳۹۳؛ بلوری، ۱۳۹۳). اما پذیرش عکاسی همچون یک شیوه‌ی بیان هنری، پیش از هر چیزی، به معنی باور آوردن به نقش میانجی‌گرانه‌ی عکاس یا ذهنیت سازنده‌ی عکس است، که این گامِ نخست در فهم عکاسی در منطق بیش‌رسانگی است. در واقع، پرسش «آیا عکاسی هنر است؟»، پرسش از بی‌رسانگی و بیش‌رسانگی عکاسی است. باور به بی‌رسانگی عکاسی تا حدی از پاسخ «خیر» به این پرسش نتیجه می‌شود؛ بدان معنی که ذهنیت عکاس در شکل دادن به تصویر عکاسی نقش ندارد و عکاس صرفاً همچون یک تکنیسین بر ابزارها و فرایندهای فنی نظارت می‌کند. اگرچه تمرکز اساسنامهٔ راه‌اندازی رشته‌ی عکاسی نیز بر اهمیت کارکرد اسنادی و اطلاع‌رسانی و تربیت تکنیسین ماهر است، اما در کنار آن به اهمیت کارکرد هنری عکاسی ـ «عکس به عنوان تابلو» ـ هم اشاره شده است. در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت از تب‌وتاب رخدادهای سیاسی و اجتماعی به نسبت سال‌های قبل کاسته می‌شود و متأثر از آن، در عکاسی، رو آوردن به موضوعات عادی پیرامون، اندک اندک مجال خودنمایی برای رسانه و ابزار بیان هنری را فراهم می‌آورد. «متناسب با [تغییر و تحولات اجتماعی و سیاسی اواخر دهه‌ی شصت] که ماهیتی آرام و پیوسته داشت، عکاسی ضمن حفظ ارزش‌های استنادی و اجتماعی آثار خود، به آرامی به سوی افق‌های جدیدتری همچون تبلیغات، بیان‌های تغزلی و دورشونده از ماهیت صرفاً انعکاسی (بازنمایی) متمایل شد» (مترجم‌زاده، ۱۳۹۳: ۶۰). پس از جنگ، دولت وقت سیاست تنش‌زدایی در همه‌ی عرصه‌ها را در پیش گرفت. در نهادهای سیاست‌گذار هنر نیز این رویه با کم‌رنگ شدن گفتمان انقلابی و دوری‌گزینی از موضوعات سیاسی دنبال شد، که به شکل صورت‌گرایی و گرایش به زیبایی‌شناسی ناب در هنر و عکاسی جلوه پیدا کرد. در فضای سیاسی آن دوره و در نتیجه‌ی تعاریف محدود از عکاسی در محیط‌های آکادمیک، کندوکاوهای صورت‌گرایانه و کنکاش در نادیده‌های روزمره، که بیش‌تر بر جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ صوری تأکید داشت، تبدیل به رویکرد غالب شد. رد این گرایش را در دهه‌ی شصت می‌توان در کارهای کسانی مانند هادی حراجی پی گرفت. «عکس‌های او برخلاف جریان غالب آن سال‌ها نه لحظاتی مهم و حساس هستند و نه تصاویری از فاجعه یا بدبختی، بلکه عکس‌هایی از لحظات ساده‌ی زندگی هستند» (آذری، ۱۳۹۷: ۸۴). «نمایشگاه «خانه‌ی من» از جهانگیر چراغی در ۶۷ نیز مهر تأییدی بر این رویکرد بود» (همان: ۹۶). رو آوردن به واقعیات پیش‌پاافتاده‌ی روزمره از اولین گام‌ها در جهت توجه به امکانات بیانی رسانه و توجه به جلوه‌های بصری اشکال و حالات و نمایش تصویری در عکاسی است.

در تغییر دیدگاه‌ها و اندیشه‌های پیرامون عکاسی، تقویت بخش خصوصی در زمینه‌ی آموزش و نمایش عکس نقشی تعیین‌کننده داشت. دانشجویان در کلاس‌های درس یحیی دهقان‌پور و بهمن جلالی با آرای عکاسان مطرح تاریخ عکاسی آشنا می‌شدند که به زعم مهران مهاجر، هسته‌ی جریان هنری در عکاسی ایران در این

کلاس‌ها شکل گرفت. این گروه از دانشجویان حساسیت زیادی نسبت به امکانات بیانی رسانه‌ی خود نشان می‌دادند(مهاجر، ۱۳۸۵: ۱۰۵). و به تدریج سلطه‌ی منطق بی‌رسانگی در عکاسی را به چالش کشیدند. خودنمایی رسانه یا امکانات بیانی عکاسی، ابتدا به شکل تأکید بر ویژگی‌های بصری چون ترکیب‌بندی و بازی نور و سایه در موضوعاتی چون طبیعت بی‌جان، منظره ، معماری، و تجربه‌گری با امکانات تکنیکی و شگردهای عکاسی و گاهی تخطی عامدانه از معیارهای فنی و دخل و تصرف در عکس بود؛ اما در این زمان، هم‌چنان واقعیت بیرونی از ویژگی‌های رسانه چون فرم و سبک، وزن اهمیت بیش‌تری داشت.

در حالی که نمایشگاه‌های بزرگ دولتی جولانگاه رویکرد اسنادی به عکس بودند، برای نگاه‌های آلترناتیو به هنر عکاسی، این محمل فضای گالری‌های خصوصی بود که گروه‌های کوچک دانشجویی در آنها آثارشان را به نمایش می‌گذاشتند (همان: ۱۰۵-۱۰۶). نمایشگاه‌های خصوصی و دانشجویی در ۶۷، نمایشگاهی از عباس کیارستمی در آذرماه ۶۸ (تصویر ۴)، و نمایشگاه آثار تورج حمیدیان در ۶۹ در گالری گلستان، گام‌های پراکنده در جهت تأکید بر رسانه و خودنمایی ویژگی‌های صوری عکس بودند. این تغییر رویکرد، در دههٔ هفتاد، متأثر از رشد چشم‌گیر تعداد گالری‌ها و نمایشگاه‌های عکاسی به نسبت دهه‌ی شصت، سرعت بیش‌تری پیدا کرد. این روند، از نمایشگاه گروهی «نگاهی به طبیعت‌گرایی در هنر» در ۷۰، با آثاری از جمشید بایرامی، جهانگیر چراغی، ابراهیم گلستان، ژاکلین میرصادقی و مجتبی آقایی، که اغلب عکس‌هایی صورت‌گرایانه با فرم‌های نور و سایه بودند، تا یکی از مهم‌ترین اتفاقات، که نمایشگاه فتوکلاژهای احمد عالی در ۷۶ بود، تداوم پیدا کرده است. عالی از اولین عکاسانی بود که در پی کشف قابلیت‌های ابزار عکاسانه بود. او در اینجا با درهم‌ریختن و شکستن سطح عکس و روایت صریح و سرراست، توجه را به سطح رسانه و زبان عکس‌ها جلب می‌کند. او به واسطه‌ی جایگاهش در عکاسی ایران و تجربه‌های پیشینش، تأثیر عمیق‌تری بر روند عکاسی در این سال‌ها گذاشت. بدین ترتیب، شکلی از عکاسی که کم‌کم در عرصه‌ی نمایشگاهی جلوه و حضور پُررنگ‌تری پیدا کرده بود، در تعریف محدود «ثبت صرف واقعیت پیش‌روی دوربین» نمی‌گنجید. فضای بصری ناهمگون و چندپاره و برهم‌خوردن وحدت زمان و مکان، از ویژگی‌های شکلی آثار احمد عالی و بسیاری دیگر از آثار عکاسی این دوره نیز هست(تصویر ۵).

تصویر ۴ - عباس کیارستمی - از مجموعه سفید برفی - ۱۳۶۶



تصویر ۵ - احمد عالی -از مجموعه مناظر شهری از نگاه احمد عالی - ۱۳۸۳

با نزدیک شدن به سال‌های پایانی دهه‌ی شصت و گشایش در فضای فکری و فرهنگیِ متعاقبِ تغییر گفتمان سیاسی در آن سال‌ها، هنر و عکاسی نیز به بازتعریف خود پرداختند و این تغییر در عرصه‌ی نمایشگاه‌های بزرگ دولتی نیز نمودار شد. علی‌رغم این‌که در نگاه نهادهای رسمی به هنر و عکاسی تغییر معناداری رخ نداده بود، اما افزایش شمار فارغ‌التحصیلان عکاسیِ فعال در عرصه‌ی نمایشگاهی و بازگشت برخی عکاسان از غرب، عکاسی را آبستن تغییرات آتی کرده و بر بخش دولتی و رسمی نیز تأثیر گذاشت. سالانه‌ها و دوسالانه‌های عکاسی که متأثر از سیاست و رویکرد نهادهای رسمی بودند، و در ابتدا عمدتاً به تعریف عکاسی همچون ثبت‌کننده‌ی واقعیات عینی پایبند بودند و بر آن تأکید می‌کردند، به مرور توجه بیش‌تری به بخش ابداعی و خلاقه نشان دادند. شمار رو به فزونی فارغ‌التحصیلان عکاسی ـ به‌رغم مطالعات اندک نظری ـ و افزایش تعداد مجله‌های تصویری و عکاسی، به افزایش تعداد نمایشگاه‌های عکاسی در زمینه‌ی عکاسی خلاق منجر شد، که متعاقباً بر سالانه‌ها و دوسالانه‌های عکاسی اثر گذاشتند.

«در سال‌های آغازین پس از انقلاب اسلامی، فرآیند آموزشی و فنی، در نشریه‌های معدود آن سال‌ها، به دلیل رخ‌داد جنگ ادامه یافت. آموزه‌های نظری و سبکی، آرام آرام از ۱۳۶۶، از طریق معدود مجله‌های موجود در آن دوران و بیش از همه مجلهٔ عکس به میان علاقه‌مندان عکاسی و به ویژه دانشجویان رشته‌ی نوپای عکاسی راه یافت» (مترجم‌زاده، ۱۳۹۳: ۷۸). افزایش سهم مباحث نظری در مجلات هنر و عکاسی و رشد هرچند اندکِ انتشار کتاب‌های نظری عکاسی، در تغییر الگوی حاکم بر عکاسی ایران در جهت تمایل رسانه به خودنمایاندن یا بیش‌رسانگی، نقش داشتند. البته هنوز کفه‌ی ترازو به سمت مباحث فنی عکاسی سنگینی می‌کرد تا نظریه و تاریخ.

تأثیر ورود فن‌آوری‌های دیجیتالِ مرتبط با عکاسی در این دوره از دو نظر قابل توجه است: از یک سو، برخی از این فن‌آوری‌ها با تسهیل و فراگیر کردن دستکاری در عکس، به باور به بی‌رسانگی عکاسی و تجربه بی‌واسطه‌ی واقعیت از طریق عکس آسیب بیش‌تری می‌زنند، و از دیگر سو، ورود دستگاه‌های جدید چاپ عکس، موجب ارتقاء کیفیت و اندازه‌ی آثار عکاسی شد، که به نوبه‌ی خود در اهمیت یافتن کیفیات صوری در عکاسی، و در نتیجه تمایل به خودنمایاندن و بیش‌رسانگی، تأثیرگذار بود.

با گذر از موضوعات عظیم و متعالی چون انقلاب و جنگ و کاسته شدن از اهمیت ارجاعات بیرونی، بیش‌تر و بیش‌تر به ویژگی‌های صوری در عکس و ویژگی‌های بیانی و سبک خاص عکاس توجه شد. تا جایی که گاهی واقعیت بیرونی تابع زیبایی‌شناسی گشته و بر اساس معیارهای آن توجه می‌شد. جدالی که بر سر تعریف عکس همچون «سند» با کارکرد اسنادی و عکس همچون «تصویر» با کارکرد زیبایی‌شناختی، از همان سال‌های ابتدای تاریخ عکاسی همواره مطرح بوده، در تاریخ عکاسی ایران، در سال‌های ابتدای دهه‌ی هفتاد از همیشه پُررنگ‌تر است و به رویکردهای آتی در این رسانه جهت داده است. عکاسی در این دوره به جای «سند»، بیش‌تر تمایل دارد، «شکل» تولید کند. این‌جا برخلاف تک‌رخدادهای پیشین با یک جریان روبه‌رو هستیم. خیلی از عکاسانِ اغلب جوان و دانشجو در این دوره محتوای بیرونی را وانهادند و جذب نمودهای بصری شدند و به ساختار عکس بدون توجه به واقعیت موضوع، علاقه نشان دادند. مسیری که نقاشی تحت این شرایط طی کرد به انتزاع ختم شد، اما عکاسی که پیوندی برناگذشتنی با نمودهای بیرونی جهان واقع دارد، در وادی انتزاع چندان زایا و پُرثمر نشد. در ادامه‌ی این دهه، بیش از پیش تأکید از واقعیات بیرونی و محتوای تصویر، بر ویژگی‌های ساختاری خود تصویر منتقل شد؛ منطق بیش‌رسانگی (به رخ کشیدن رسانه و اهمیت یافتن نمود آن) به مرور جای منطق بی‌رسانگی (محو و فراموش شدن رسانه)

را گرفت. عکس‌ها با تأکید و سماجت بیش‌تری نگاه را در سطح نگه می‌داشتند و بیننده را بیش از دنیای بیرون، درگیر واسطه‌ها می‌کردند و او را فرامی‌خواندند که معنا و اهمیت اثر را نه در جهان بیرون بلکه در تار و پود خود اثر جست‌وجو کند. این آثار با شکستن فضای تصویر و برهم زدن روایت مستقیم و سرراست و تحریف، محدود و مسدود کردن این فضا سعی داشتند از خود مانعی بسازند و از نفوذ نگاه بیننده به عمق جلوگیری کرده، خود را بیش‌تر در معرض دید بگذارند. گاهی این صورت‌های خاموش به طور کامل جای محتواهای پرطمطراق دهه‌ی پیش را می‌گیرند.

منطق بیش‌رسانگی در دهه‌ی هشتاد؛ عکس در کار ساخت‌گشایی واقعیت و رسانه

هنر و عکاسی، همانند دیگر بخش‌های فضای فرهنگی ایران از تحول اجتماعی ناشی از پیروزی جنبش اصلاح‌طلبی در دوم خرداد ۱۳۷۶ تأثیر گرفتند (مهاجر، ۱۳۹۰: ۱۰۱). تحولات زمینه‌ای به تدریج بر تحولات درونی و شکلی عکاسی نیز مؤثر افتادند. نگاه تحلیل‌گر و انتقادی به مسائل سیاسی و اجتماعی، همزمان با تقویت خودآگاهی در رسانه‌ی عکاسی شکوفا شد. در حقیقت تا نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد، «پیوند عکاسی با مقولات سیاسی و اجتماعی در حد روایت‌گویی‌هایی بود که عکس، اتفاقات سیاسی و اجتماعی را یا روایت می‌کرد یا تهییج می‌کرد. اما در این دوره، به وضوح شاهد جریانی هستیم که از روایت‌گویی‌های سیاسی و اجتماعی صرف فراتر رفته و از عکاسی به عنوان ابزار بیانی در راستای دغدغه‌هایشان استفاده می‌کنند. در این دوره، عکاسان مؤلفانی هستند که با آفرینش‌گری (و نه صرفاً با انتقال رویدادها) به اظهار نظرها و نقدهای سیاسی و اجتماعی می‌پردازند» (نبوی، ۱۳۹۵: ۴۸). گاهی منطق بیش‌رسانگی در عکاسی، از طریق آگاهی دادن بر حضور واسطه‌ها و ارجاع به رسانه در پی کنش‌گری در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی بود. در واقع، گذار از بی‌رسانگی به بیش‌رسانگی، در عملِ عکاسی در عرصه‌ی سیاسی و اجتماعی، به صورت گذار از روایت‌گری سیاسی و اجتماعی در دهه‌ی شصت به کناره‌جویی فرمالیستی در دهه‌ی هفتاد، و سپس آفرینش‌گری همچون کنشی سیاسی و اجتماعی در دههٔ هشتاد، نمودار شد.

تعامل بین‌المللیِ بیش‌تر در روابط سیاسی تحت لوای «گفت‌وگوی تمدن‌ها»، روابط گسترده‌تر برون‌مرزی در حوزه‌ی عکاسی را در پی داشت. این تحول، علاوه بر تغییر نگاه خارجی‌ها به عکاسی ایران، رویکردها را نیز در عکاسی این سال‌ها متحول کرد. عکاسان ولع بیش‌تری در پی‌گیری جریان‌های متأخرتر عکاسی غربی نشان دادند. شکل بیان و سویه‌های صوری عکاسی هنری ایران در دهه‌ی هشتاد، عمدتاً متأثر از آثار و رویکردهای رایج در عکاسی غرب بودند و به تأثیر از جریان‌های اندیشه‌محور و مفهوم‌گرا در هنر عکاسی غرب که پژواک آن با تأخیر به ایران رسیده بود، عکاسان سعی کردند مهارت‌های تحلیلی را به همان اندازه‌ی خیال‌پردازی، تصور و تکنیک به کار گیرند. هم‌چنین حضور یافتن در بازار عکاسی و هنر غرب و فروش آثار عکاسی نیز تأثیرات خود را بر درون‌مایه و شکل آثار هنری و عکاسی ایران گذاشت.

ورود فن‌آوری‌های جدید دیجیتال و دست‌یابی آسان‌تر و فراگیرتر به اینترنت در این سال‌ها، به گسترده‌تر شدن روابط و تأثیرپذیری‌های عکاسی ایران از غرب دامن زد و موجب شکل‌گیری موج جدیدی در عکاسی ایران شد. از تأثیرات این تکنولوژی‌ها می‌توان به افزایش چشم‌گیر شمار عکاسان فعال و حجم تولیدات عکاسی، مطرح شدن طیف جدیدی از موضوعات (مانند واقعیت مجازی و ماهیت تصویر دیجیتال)، و ظهور گونه‌های جدید تولیدات عکاسی که به واسطهٔ این تکنولوژی‌های جدید ممکن یا تسهیل شدند، اشاره کرد.

در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد و در دهه‌ی هشتاد، شمار نشریات و کتاب‌ها در زمینه‌ی هنر و عکاسی به سرعت

افزایش یافت و رویکرد نشریات پیشین نیز تغییر کرد. در حوزه‌ی مجلات، مجله‌ی «عکس» توجه بیش‌تری به انتشار مطالب مرتبط با تئوری و تاریخ عکاسی نشان داد. هم‌چنین مجلات «عکسنامه» (۱۳۷۷) و «حرفه: هنرمند» (۱۳۸۱)، با افزودن بر حجم مطالب نظری عکاسی در زمینه‌های فلسفه و زیبایی‌شناسی عکاسی و تاریخ و نقد آن، در شکل‌گیری رویکردهای جدید عکاسی در دهه‌ی هشتاد نقش داشتند. انتشار شمار بیش‌تر کتاب‌های نظری نیز بر تأثیرگذاری این مجلات افزود. بخشی از تأثیر مطالب نظری عکاسی در این مجلات و کتاب‌ها ـ که عمدتاً ترجمه بودند ـ علاوه بر بازتعریف و بازشناخت عکاسی از نظرگاه‌های فلسفی، تاریخی، جامعه‌شناختی و ...، در شکل‌گیری رویکردی مفهوم‌گرا با موضوعیت خودِ رسانه‌ی عکاسی (عکاسی درباره‌ی عکاسی) جلوه پیدا کرد. در این رویکرد، که در آن عمدتاً نظریه بر اثر مقدم است، عکس‌ها از منظر نظریه‌ها تحلیل و ادراک می‌شوند. اما باید اشاره کرد که ضعف پشتوانه‌ی نظری این رویکرد در عکاسی ایران، و در کل، آثار هنری و عکاسی در ایران، اغلب مورد انتقاد بوده و هست.

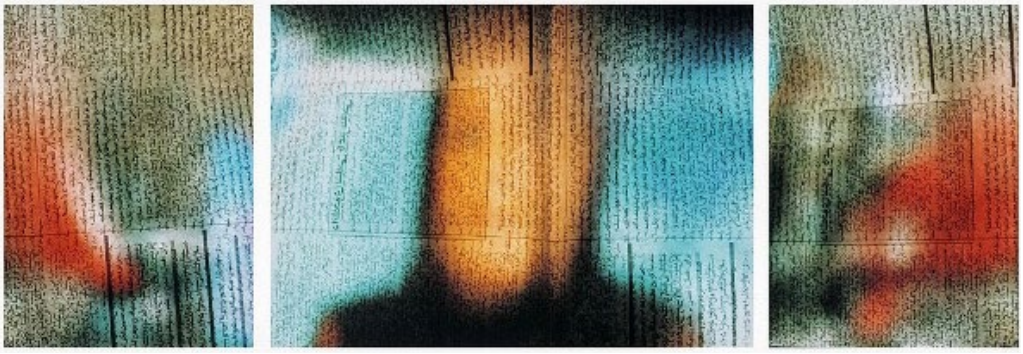
در دهه‌ی هفتاد سطح آموزش عکاسی به کارشناسی ارشد ارتقاء پیدا کرد. در این مقطع بیش از واحدهای کارگاهی و عملی، به دروس نظریِ تاریخ عکاسی، نقد عکس، زیبایی‌شناسی و مواد نظری دیگر اهمیت داده شده و دانشجو به مطالعه در این زمینه‌ها ترغیب می‌شود. با حضور اساتید آشنا به تئوری‌های هنر و عکاسی، در سطح کارشناسی نیز توجه فزاینده‌ای به تئوری هنر و عکاسی شد. در نتیجه دانشجویان نیز با پشتوانه‌ی نظری غنی‌تر، در عرصه‌ی آفرینش اثر هنری به رویکردهای مفهوم‌گرا و ایده‌محور روی آوردند. هم‌چنین مؤسسات خصوصی آموزش هنر نیز در آن سال‌ها جدی‌تر و پویاتر از دانشگاه‌ها به توسعهٔ آموزش تئوری در عکاسی پرداختند و هنرآموزانی که در آنها عکاسی را فرامی‌گرفتند، بیش‌تر به رویکردهای مفهوم‌محور گرایش داشتند.

نمود این تغییرات را می‌توان به ویژه در سهم عکاسی و رویکردهای نوین این رسانه در نمایشگاه‌های «هنر مفهومی» (۱۳۸۰) و «هنر جدید ایران» (۱۳۸۱) در موزه‌ی هنرهای معاصر مشاهده کرد. این حضور چشم‌گیر، اعتبار و تنوع بیش‌تری برای عکاسی در عرصه‌ی هنر کشور به دنبال داشت. این دو نمایشگاه، با وجود آشکار بودن درک ناقص از هنر مفهومی در آنها، موجب تقویت رویکرد مفهوم‌گرایی در عکاسی معاصر ایران شدند، که نمود آن در دوسالانه‌ی نهم (۱۳۸۳) نمایان شد.

این نمایشگاه‌های بزرگ با رویکردهای جدیدشان، فهم عمومی از هنر عکاسی و گستره‌ی تجربه‌گری عکاسان را توسعه دادند. توقعات از عکاسی در فضاهای نمایشگاهی و انتظارات از آموزش عکاسی تغییر قابل توجهی کردند. پی‌آیند این توقعات و انتظارات، افول مرجعیت امر بصری و تقویت رویکردی در عکاسی بود، که متأثر از هنر مفهومی، به کنکاش در نشانه‌ها و دستور زبان رسانه‌ی عکاسی می‌پرداخت. در این بخش از آثار عکاسی این دوره، خودِ رسانه و تصویر عکاسی موضوع بودند. این خودارجاعی، شکل دیگری از تفوق منطق بیش‌رسانگی در عکاسی بود. عکس‌ها در این‌جا به جای شکل دادن به یک پوست و مانع برای دیده شدن و برجسته کردن مادیت و حضور خود، به بخش‌های مختلف رسانه، به طور آگاهانه ارجاع می‌دهند.

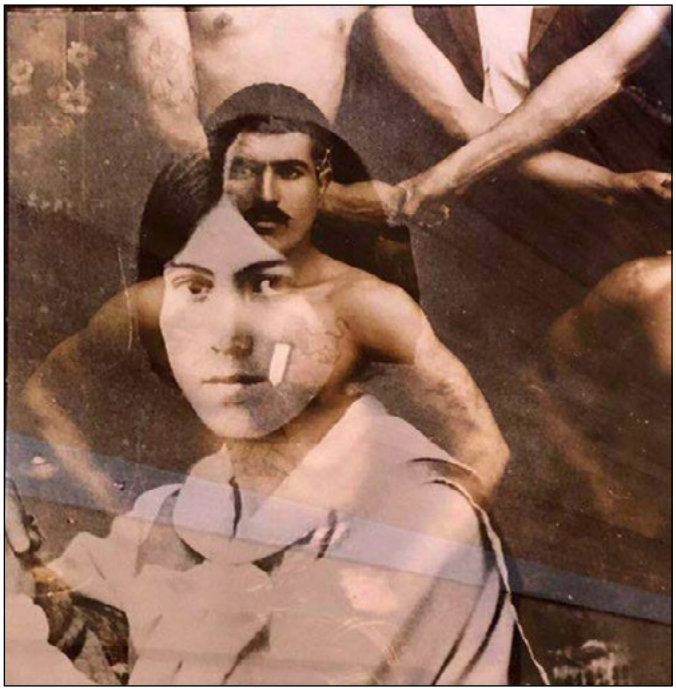
ساخت‌گشایی تصویر عکاسی و گرایش به بررسی دستور زبان عکس و ماهیت رسانه‌ی عکاسی، یک تغییر تاریخی در سیر تحول این رسانه در کل، و به طور خاص در عکاسی ایران است. برخی عکاسان مانند مهران مهاجر، بهمن جلالی، گوهر دشتی، آرمان استپانیان، فرشید آذرنگ و بسیاری دیگر، ضمن دنبال کردن دلمشغولی‌های فردی و اجتماعی خود، ماهیت رسانه‌ی عکاسی را از نو کاویدند، و آثارشان را می‌توان ذیل تعریف «فراعکس» آورد. این فراعکس‌ها به خود، دیگر عکس‌ها، تولیدکننده‌ی خود (عکاس) و فرایندهای

تولید خود ارجاع داده‌اند، و اغلب درباره‌ی رسانه‌ی عکاسی، تصویر عکاسی، شرایط ارایه و نقش نهادهای نشر و نمایش عکس، نقش فرهنگی ـ اجتماعی عکس، تاریخ عکاسی و ادراک عکس اندیشیده‌اند، یا به عبارت درست‌تر سرنخی برای اندیشیدن به دست داده‌اند. آنها در یک گفتگوی نقادانه با زبان، تاریخ، نظام و زیبایی‌شناسی عکاسی خلق شده‌اند و راجع به عکاسی از درون عکاسی اظهار نظر کرده‌اند (تصویر ۶).



تصویر ۶ - مهران مهاجر - چراغ خاموش، اتاق تاریک - ۱۳۸۲

به طور کلی در این مقطع، عکاسی از صورت‌گرایی و توجه به کیفیات صوری حالات و اشکال بتدریج کاست و همخوان با رویکرد متأخر در نظریه‌ی عکاسی، عکس در موقعیت زبان و نظامی نشانه‌ای قرار گرفت که قادر است «اندیشه» تولید کند و عکاس همچون یک اندیشمند و ایده‌پرداز، بیش از چشم، نگاه و قوه‌ی خیال‌پردازی بیننده، ذهن، تفکر و قدرت مفهوم‌پردازی او را نشانه می‌گرفت (تصویر ۷).



تصویر ۷ - بهمن جلالی - تصاویر خیال - ۱۳۸۰

عکاسی شاید پرتحرک‌ترین هنر این مقطع زمانی در کشور بود. در این سال‌ها عکاسی به شکل مستقل و

هم‌چنین عکس به عنوان مؤلفه‌ی مهمی از هنر چندرسانه‌ای اهمیت پیدا کرد، و به واسطه‌ی این جایگاه جدیدِ عکاسی در دنیای هنر ایران، عکس در کانون توجه تفکر زیبایی‌شناختی قرار گرفت. ارتقاء عکاسی در دنیای هنر این سال‌ها نوعی از خودشیفتگی را در این رسانه موجب شد که نمود آن، حجم بالای عکس‌های خودبازتابنده بود. به نقل از بولتر و گروسین، شاید «خودشیفتگی یا نارسیسیسم خصیصه‌ی عام آثاری با بیش‌رسانگی خودنماست. خودآگاهیِ ناشی از بیش‌رسانگی، منجر به حسی از رضایتِ به قدرت رسانگی می‌شود. این آثار خودشیفته و خودنما به کاوش و نمایش امکانات خود می‌پردازند، برخلاف آثار شفاف که در امکانات یا محدودیت‌های قدرت بازنمایی خود زیاد نمی‌اندیشند و بحث نمی‌کنند» (Bolter & Grusin, 1999: 148). عکس‌های خودبازتابنده (پادعکس‌ها و فراعکس‌ها)، بیش‌رسانه‌هایی خودشیفته هستند. جایگاه مهم رسانه‌ی عکاسی در دهه‌ی ۱۳۸۰، این خودشیفتگی را توجیه می‌کرد.

شاید بتوان میان بیش‌رسانگی در دهه‌ی هشتاد و حضور پُررنگ زنان در عرصه‌ی عکاسی نیز پیوند برقرار کرد. بخش بزرگی از دانشجویان عکاسی و عکاسان فعال در عرصه‌ی عکاسی هنری را زنان تشکیل می‌دادند، و با این حضور بی‌سابقه، بر سرنوشت خود، و هم‌چنین بر هویت عکاسی هنری ایران تأثیر گذاشتند. حضور این تعداد از زنان پشت دوربین، نگاه متفاوتی را در دنیای عکاسی این سال‌ها برجسته ساخت. این نگاه، به تحلیل بولتر و گروسین، در مقایسه با بی‌رسانگی اقتدارآمیز نگاه خیره‌ی مردانه (در عکس‌های مستقیم)، تمایل بیش‌تری به به‌رخ‌کشیدن فرایند نگاه و عوامل رسانه (بیش‌رسانگی) دارد. بولتر و گروسین می‌نویسند: «بی‌رسانگیِ شفاف [...] ممکن است یک باور جنسیت‌مند»، یا به عبارتی «یک شکل جنسیت‌مند از نگریستن» باشد (Ibid: 79, 81). آن‌ها میل به بی‌رسانگی و شفافیت را با نگاه خیره‌ی مذکر به بدن زنانه و میل به تجربه‌ی بی‌واسطی آن پیوند داده‌اند، که یک معنای جنسی آشکار را دربردارد. اما زیبایی‌شناسی نگاه اجمالی ـ که به عنوان نگاهی زنانه تفسیر می‌شود ـ از طریق بازی با عناصر و امکانات رسانه، «بیننده را از فرایند آفرینش و نیز فرایند دیدن ـ علاوه بر محصول صرف ـ آگاه می‌سازد» (Ibid: 54). شاید بتوان ـ به لحاظ نظری هم که شده ـ میان نگاه مردان و زنان تفاوت‌هایی قائل شد، همان‌گونه که ناقدان فمینیست در عرصهٔ زبان و نوشتار چنین کرده‌اند. مثلاً به نظر می‌رسد که در نگاه زنان، آن شیوه‌ی آمرانه و تحکمی نگاه خیره‌ی مردان نیست. نگاه خیره‌ی مردانه شیوه‌ای اقتدارآمیز و نگاه اجمالی زنانه رویکردی بازیگوشانه دارد. البته این شیوه‌ها فارغ از جنسیت هنرمند امکان بروز دارند.

در این سال‌ها، عکاسی مستند نیز دچار تحول شد. عکاسی مستند در این دوره شاهد رویکردی نوین است که در غرب تحت عنوان «مستند نو» شناخته شده است. هدف عکاسی مستند کلاسیک آگاهی‌بخشی و آموزش بود، اما عکاسی مستند نو بیانگر احساسات و نگرش‌های عکاس است. در این عکاسی جنبه‌ی اسنادی و مسئله انطباق با واقعیت کم‌رنگ شده، و نگاه و دیدگاه عکاس به آن واقعیت مد نظر است. بدین ترتیب، آثار عکاسی مستند نو به عکاسی هنری نزدیک شده‌اند. این عکاسی مستند، اکنون به قول استیو ادواردز (۱۳۹۶: ۵۱) ـ «شیوه یا سبکی زیبایی‌شناسانه» است. این تغییر رویکرد، گاهی در چیدمان کارها در نمایشگاه نیز نمودار شده است و عکس‌ها همچون بیانیه‌های عکاس، با طرح، چیدمان و شمایل‌های متفاوت عرضه شده‌اند.

ساختارشکنی بیش‌تر و تجربه‌گری‌های نامتعارف‌تر در شیوه‌های تولید عکس، در دهه‌ی هشتاد، مانند چیدمان‌های عکس‌بنیان، تلفیق‌های نامتعارف بینارسانه‌ای و ...، نشان از حساسیت و کنجکاوی جدید عکاسان ایرانی نسبت به امکانات بیانی رسانه‌ی خود داشت. این آثار، با درهم شکستن چهارچوب و قاب

پنجره‌گون‌شان، به فضای سه‌بُعدی گسترش می‌یابند و همچون یک شیء یا رویداد تجربه می‌شوند. عکاسی صحنه‌پردازی‌شده نیز یکی از جریان‌های مهم دههٔ هشتاد بود. عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده گاهی عامدانه شگردها و ویژگی‌های شکلی بی‌رسانگی را به تن می‌کنند، و آن هنگام نیز که از حس بازنمایی مستقیم واقعیت خالی می‌شوند، یعنی در آنها، به طور خواسته یا ناخواسته، نشانه‌هایی از صحنه‌آرایی و ساخت‌مندی برملا می‌شود، بی‌رسانگی‌شان به بیش‌رسانگی تغییر می‌کند.

نتیجه‌گیری

رویکردها و دگرگونی‌های زیادی در عکاسی ایران در دهه‌های اخیر تجربه شده است؛ از واقع‌گرایی مستندنگارانه تا واقع‌نمایی صحنه‌آرایی‌شده، از واقع‌گرایی تا صورت‌گرایی و پس از آن مفهوم‌گرایی و ... . در این مقاله تلاش شد روند مشخصی برای مطالعه‌ی این تجربه‌های گوناگون در پیش گرفته شود، و بر اساس آن، سه گام در تاریخ‌نگاری عکاسی معاصر ایران مطرح و تشریح شد که طی آن، رویکرد عکاسی از اقتباس و تسخیر واقعیت بیرونی به بازتاب واقعیت رسانه‌ای تغییر کرده است: گام اول، بی‌رسانگی در دهه‌ی شصت، گام دوم، بیش‌رسانگی در شکل گرایش به خودنمایاندن در دههٔ هفتاد، و گام سوم، بیش‌رسانگی در شکل تمایل به خودارجاعی و خوداندیشی، صحنه‌آرایی و اشکال نامتعارف و بدعت‌آمیز اثر عکاسی در دهه‌ی هشتاد. در این دوره‌بندی، دگرگونی‌های زبان بصری عکس‌ها، و تأثیر رویدادهای بیرونی یا حیات سیاسی و اجتماعی بر این دگرگونی درونی عکاسی تحلیل شده است.

به تعبیر مقاله‌ی حاضر، انقلاب و جنگ، شکل خاصی از بازنمایی را در عکاسی دههٔ شصت مسلط کرد، که در این‌جا با مفهوم بی‌رسانگی تبیین شده است. دانشگاه‌ها، نمایشگاه‌ها، مجلات و کتاب‌ها نیز متأثر از فضای سیاسی حاکم و رویدادهای اجتماعی، به ادراکی شکل دادند ـ هم در میان عکاسان و هم مخاطبان ـ که عکاسی را بیش‌تر با تعریف محدودِ بازنماییِ سندگونه‌ی واقعیت می‌پذیرفت. در این دوره، واقعیت ورای عکس، اغلب به عنوان محتوایی متعالی (انقلاب اسلامی و دفاع مقدس)، بر فرم و رسانه ارجحیت داشت. ویژگی‌های شکلی عکاسی در این دهه نیز با منطق بی‌رسانگی قابل توضیح است. در اینجا ویژگی‌های شکلیِ تصویر عکاسی در خدمت این استدلال هستند که: «از آنجا که تصویر به صورت مستقیم و مکانیکی بر یک سطح حساس به نور ثبت شده است، پس ما در عکس با عین واقعیت مواجه می‌شویم». این استدلال، مبنای این تعریف از عکس است که به «اقتباس واقعیت بیرونی» در آن باور دارد. این ویژگی‌ها را می‌توان در فضای بصری یکپارچه و پیوسته، نماهای ساده و مستقیم، وضوح، نبود دستکاری، وحدت زمان و مکان، ناپیدا بودن عناصر رسانه، پنجره‌گونگی در بازنمایی و نیز در چیدمان عکس‌ها در فضای نمایشگاه، خلاصه کرد.

با کاسته شدن از التهاب رخدادهای اجتماعی و سیاسی در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت، رسانه، اعم از سبک عکاس و فرم عکس‌ها، مجال فراخ‌تری برای خودنمایی می‌یابد. هم‌چنین محیط آکادمیک هنری و همجواری عکاسی با سایر رشته‌های هنری، و افزایش سهم مطالب نظری در زمینه‌های عکاسی و هنر، موجب بیش‌تر شدن توجه به جنبه‌های بیانی در عکاسی شدند. این الگوی تأکید بر عمل و حضور رسانه و عوامل واسطه، همان منطق بیش‌رسانگی در دههٔ هفتاد است. عکس‌ها در این دوره، از طریق راهکارهایی چون فضای بصری ناهمگون و چندپاره، تحریف و شکستن فضای تصویر، صحنه‌های آشکارا ناواقعی، تخطی هدفمند از معیارهای فنی و دست‌اندازی به عناصر واسطه، نورپردازی ناواقع‌گرایانه و برهم‌زدن

وحدت زمان و مکان، ساختار و حضور مادی خود را در مقابل دنیای بازنمایی‌شده برجسته می‌ساختند.
در دهه هشتاد، عکاسی متأثر از تحول اجتماعی اواسط دهه‌ی قبل، یعنی جنبش اصلاح‌طلبی بود. رویکرد انتقادی عکاسی به شرایط سیاسی و اجتماعی، در کنار خودآگاهی و خودبازتابندگی این رسانه، و گاهی از طریق این خودبازتابندگی، پُررنگ‌تر می‌شود. ارتباط بیش‌تر با غرب به واسطه‌ی بهبود روابط بین‌المللی ایران و فراگیر شدن اینترنت، انتشار مطالب عمیق‌تر و به‌روزتر نظری در حوزه‌های هنر و عکاسی در مجلات و کتاب‌ها، اهمیت یافتن تئوری در محیط‌های آموزشی دولتی و خصوصی، و نمایشگاه‌های هنر مفهوم‌گرا، بر اهمیت یافتن جنبه‌های نظری در خلق آثار عکاسی، افول اهمیت و مرجعیت شکل بصری و ترک پیله‌ی فرمالیسم، و شکل‌گیری و تقویت رویکردهای اندیشه‌محور تأثیر گذاشتند. این تأثیر در شکل‌گیری رویکردی در عکاسی که به خودِ عکاسی می‌پردازد، جریان عکاسی صحنه‌پردازی‌شده، ظهور اشکال جدید اثر عکاسانه همانند چیدمان‌های عکس‌بنیان و آثار نامتعارف بینارسانه‌ای، نمایان شد. به این ترتیب، از ویژگی‌های شکلی عکاسی در دهه‌ی هشتاد، که با خودارجاعی و خوداندیشی در منطق بیش‌رسانگی قابل توضیح است، می‌توان به آشکارسازی رسانه در عکس (شامل: بازنمایی عکاس، ابزارها و فرایندهای تولید، استودیو، تاریک‌خانه و گالری، پرفراژ و اعمال پساتولید دیجیتال، حالت گرفتن سوژه‌ها برای عکس‌برداری و...)، تکرار عکس در خود، عکس و تصاویر دیگر در عکس، اشاره کرد. هم‌چنین چیدمان و صحنه‌آرایی در عکس‌ها، گسترش به فضای سه‌بُعدی و تنوع چیدمان در فضای نمایش، و تلفیق با دیگر رسانه‌های تصویری و کلامی از دیگر خصوصیات شکلی عکاسی در این دهه بودند.
شکی نیست برای کسی که ارتباط تنگاتنگی با عکاسی ایران دارد و از نزدیک درگیر رخدادها و تولیدات آن است، تبیین ارایه شده در مقاله‌ی حاضر گاهی تا حد زیادی می‌تواند غیرواقع‌بینانه و حتی غیرقابل‌پذیرش بنماید. اما باید توجه داشت که این متن، تاریخ عکاسی معاصر ایران نیست، صرفاً تلاشی برای شکل دادن به یک بنیان نظری است، و چنین بنیانی بدون برجسته ساختن و گاهی اغراق ممکن نیست. در نهایت آنچه می‌تواند ثمره‌ی چنین تبیینی باشد، غنای جهان عکاسی ایران به لحاظ مفاهیم و شیوه‌ی بیان است.

پی‌نوشت‌ها

1. J. David Bolter
2. Richard Grusin
3. Immediacy
4. Hypermediacy
5. Remediation: Understanding New Media
6. Demediated
7. Appropriating outer reality
8. Reflecting media reality
9. Concrete
10. Trend Study

فهرست منابع

- آذری، هادی. (۱۳۹۷). «مفهوم عکس در گذار از منطق ارتباطی گفتمان‌های انقلاب اسلامی در ایران (۱۳۵۷ تا ۱۳۸۶)»، (رساله‌ی دکتری رشته‌ی پژوهش هنر)، دانشگاه تربیت مدرس، هنر و معماری.
- ادواردز، استیو. (۱۳۹۶). عکاسی. ترجمه‌ی مهران مهاجر. تهران: نشر ماهی.
- استراس، آنسلم و جولیت کوربین. (۱۳۸۵). اصول روش تحقیق کیفی: نظریه مبنایی. ترجمه‌ی بیوک محمدی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- بلوری، زانیار. (۱۳۹۳). «در جستجوی عکاسی هنری ایران». حرفه: هنرمند، سال سیزدهم، (شماره‌ی ۵۳)، ۲۳-۱۴.
- خدادادی مترجم‌زاده، محمد. (۱۳۹۳). کارکردهای فرهنگی ـ هنری عکاسی در ایران (۱۳۸۰-۱۳۳۰ خورشیدی). تهران: انتشارات مرکب سپید.
- سوری، حمید. (۱۳۸۶). «عکاسی معاصر ایران؛ مصاحبه با حمید سوری»، (مصاحبه‌کننده: هلیا دارابی). عکسنامه، سال ششم، (شمارهٔ ۲۶)، ۸۷-۸۰.
- مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران. تهران: انتشارات کتاب آبان و انتشارات دانشگاه هنر.
- مهاجر، مهران. (۱۳۸۵). «تجدد ایرانی و عکاسی معاصر» (حرفه: هنرمند)، سال پنجم، (شماره‌ی ۱۸)، ۱۰۷-۱۰۴.
- مهاجر، مهران. (۱۳۹۰). «عکاسی هنری در ایران پس از ۷۶». حرفه: هنرمند، سال دهم، (شماره‌ی ۴۰)، ۱۰۸-۱۰۰.
- نبوی، صیاد. (۱۳۹۵). «مدخلی تاریخی بر معنابخشی سیاست و جامعه در عکاسی ایران». حرفه: هنرمند، سال پانزدهم، (شماره‌ی ۶۰)، ۴۹-۳۴.
- Bolter, J. David & Richard Grusin. (1999). *Remediation; Understanding New Media*. London: The MIT Press.

Received: 2020/01/12
Accepted: 2020/07/11

An Approach to the Historiography of Contemporary Iranian Photography: From the Immediacy of Photograph in 1980s to the Hypermediacy of the Photograph in 2000s

Shahabeddin Adel, Associate professor, Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran
Aram Mohamadi, PhD candidate, Art Studies, Faculty of theories and art studies, University of Art, Tehran, Iran
Mohammad Reza Moridi, Assistant professor, Art Studies, Faculty of theories and art studies, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

The history of contemporary Iranian photography has so far largely focused on the description of political and social events and their impact on the photography trend. While the description of this process may not be chronological, it must also study the developments of image and visual language of photograph, which itself has been changing along with politics and social life. To this end, in the present article, David Bolter and Richard Grusin's theory of the dual logic of "immediacy" and "hypermediacy" is adopted as an analytical approach. Bolter and Grusin, have categorized media into a spectrum ranging from Hypermediacy to Immediacy. They believe that from Renaissance onward media have had a development and inclination towards immediacy i.e. they have tried to present to their audience a more tangible and accessible realm. Along the above-mentioned spectrum the following could be enumerated; Perspective Painting, Photography, Cinema, Television and Digital Media. The movement towards immediacy or in fact the fluctuation between immediacy and hypermediacy has occurred within each medium as well. The result shows: From the 1980s to the 2000s, photography has changed from “immediacy” to “hypermediacy”, and from “appropriating outer reality” to “reflecting media reality.” Influenced by the Revolution and the War of the 1980s, photography was subdued by the outer reality, became but a channel for transfer, and itself had no opportunity and inclination for self-revelation; which means that in this period, the logic of immediacy was dominant. Photography aims to inform and arouse the audience by creating and strengthening a sense of facing the real time and place. In this decade, the understanding of photography was based on the appropriating outer reality, and the features of photographic imagery stemmed from the structure of reality, but in the following decades, the role of the media in reflecting reality is highlighted, and the experience of the photograph happens with the attitude that we encounter, not with reality, but with mediated and mediatized reality (organized with media), and in some cases only with the media itself. In 1990s, When the social and political upheavals of the mid-1980s had subsided and photographers heeded ordinary subjects in their surroundings, the expressive features of the photographer (style) and the visual characteristics of photos (form) were stressed further, and the medium got ample room for self-expression. In this decade, the academic environment of arts, among other factors, contributed to the logic of hypermediacy as well as immediacy. The new photography approach of the late 1990s was influenced by the political and social atmosphere and transboundary relations in photography. The increase in arts and photography opinion articles, upgrading photography education to the masters degree, and emphasizing the theoretical field have guided photography toward thought-oriented and conceptual approaches, and in turn, self-reflexivity and self-awareness (representations of hypermediacy). In the 2000s, largely influenced by new approaches to photography in the West and with greater attention to theoretical studies of art, photography shifted to self-contemplation and self-reference. This study is descriptive, analytical and qualitative, and using library research.

Keywords: "Historiography of Photography", "History of Iranian Photography", "Immediacy", "Hypermediacy", "David Bolter"