Received: 2025/01/21
Accepted: 2024/11/22

Representation of the Concepts of Place and Non-place in Urban Photography Based on Marc Augé's Theory
(A Study of the "Pamenar" and "Anzali" Series by Mehdi Vosoughnia)

Hamid Jalalian, M.A. student in Photography, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Pejman Dadkhah, Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Art, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Abstract
This study analyzes the representation of the concepts of "place" and "non-place" in two photo series, Pamenar and Anzali, by Mehdi Vosoughnia.
The main research question explores how these concepts are depicted within the context of urban photography.
The theoretical framework is based on Marc Augé's anthropological approach to spaces with identity (places) and identity-less environments (non-places). This research employs a qualitative, descriptive-analytical methodology, with data collected through visual content analysis and library resources.
The findings indicate that Vosoughnia's works, by emphasizing visual signs such as architectural decay, temporal stillness, and the absence of social interaction, reflect the process of "non-placeness" in contemporary urban environments.
This article emphasizes the critical potential of urban photography in documenting socio-cultural transformations and confronting the identity erosion brought about by modernization.

Keywords: Place, Non-place, Marc Augé, Urban Photography, Mehdi Vosoughnia, Pamenar, Anzali

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

حمید جلالیان[۱]، پژمان دادخواه[۲]

بازنمایی مفهوم مکان و نامکان در عکاسی فضای شهری براساس نظریه مارک اُژه (مطالعه‌ای بر دو مجموعه «پامنار» و «انزلی» اثر مهدی وثوق‌نیا)

چکیده

این پژوهش به تحلیل بازنمایی مفاهیم «مکان» و «نامکان» در دو مجموعه عکس «پامنار» و «انزلی» اثر مهدی وثوق‌نیا می‌پردازد. پرسش اصلی تحقیق آن است که این مفاهیم چگونه در بستر عکاسی شهری به تصویر کشیده شده‌اند. چارچوب نظری پژوهش بر پایه دیدگاه‌های مارک اُژه درباره مکان‌های هویت‌مند و فضاهای بی‌هویت (نامکان‌ها) شکل گرفته است. روش تحقیق کیفی و توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها از طریق تحلیل محتوای بصری و منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که آثار وثوق‌نیا با تأکید بر نشانه‌هایی مانند فرسودگی معماری، سکون زمانی و نبود تعاملات اجتماعی، فرایند نامکانی را در فضای شهری معاصر بازتاب می‌دهند. این مقاله بر ظرفیت انتقادی عکاسی شهری در مستندسازی دگرگونی‌های اجتماعی-فرهنگی و مواجهه با فرسایش هویتی ناشی از مدرنیزاسیون تأکید دارد.

کلیدواژه‌ها: مکان، نامکان، عکاسی شهری، مارک اُژه، مهدی وثوق‌نیا، پامنار، انزلی.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی ، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری ، مشهد، ایران
[۲] استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران(نویسنده مسئول)
Email: P.dadkhah@eqbal.ac.ir

مقدمه

عکاسی فضای شهری به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم هنر عکاسی، نقش کلیدی در مستندسازی و بازنمایی تعاملات میان انسان و محیط شهری ایفا می‌کند. این سبک از عکاسی، فراتر از ثبت زیبایی‌های بصری شهر، به تحلیل ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و هویتی فضاهای شهری می‌پردازد و به عنوان ابزاری انتقادی در مواجهه با تحولات معاصر شناخته می‌شود. به‌طور کلی، فضای شهری، محیطی است که حاصل ترکیب عناصر فیزیکی و فعالیت‌های انسانی بوده و بستری برای تعاملات اجتماعی و شکل‌گیری خاطرات جمعی فراهم می‌آورد.

در این میان، مفاهیم مکان و نامکان، که توسط مارک اُژه، انسان‌شناس فرانسوی، معرفی شده‌اند، ابزاری نظری برای تحلیل وضعیت‌های فضایی در دوران معاصر فراهم کرده‌اند. مکان، فضایی است که با هویت، تاریخ و روابط اجتماعی معنادار پیوند خورده، در حالی که نامکان، فضایی گذرا و بی‌هویت است که فاقد این ویژگی‌هاست. عکاسی شهری با توجه به این مفاهیم، می‌تواند به درک بهتر فرآیندهای دگرگونی فضاهای شهری کمک کند و بحران‌های هویتی معاصر را به تصویر بکشد.

ضرورت انجام این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که در روند گسترش مدرنیزاسیون، بسیاری از فضاهای شهری در ایران دچار تغییرات بنیادین شده‌اند که موجب زوال یا دگرگونی هویت مکانمند آنها گردیده است. عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای مستند و تحلیلی، ظرفیت ثبت و نقد این تحولات را دارد و می‌تواند به‌عنوان ابزار آگاهی‌بخش درباره پیامدهای این تغییرات عمل کند.

مسئله اصلی این تحقیق، بررسی چگونگی بازنمایی مفاهیم مکان و نامکان در مجموعه عکس‌های «پامنار» و «انزلی» اثر مهدی وثوق‌نیا است. سؤال اصلی پژوهش این است: چگونه فضاهای شهری در این آثار، به‌عنوان مکان‌های واجد هویت یا نامکان‌های بی‌هویت به تصویر کشیده شده‌اند؟ هدف این پژوهش، تحلیل نحوه بازتاب هویت، تاریخ و تعاملات اجتماعی در این مجموعه‌ها با تکیه بر نظریه مارک اُژه است.

این تحقیق با استفاده از روش کیفی و توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل محتوای بصری، تلاش می‌کند درکی دقیق‌تر از فرآیندهای دگرگونی فضاهای شهری معاصر ارائه دهد و نقش عکاسی شهری را در ثبت و نقد این تحولات برجسته نماید.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، مفاهیم مکان و نامکان در زمینه عکاسی شهری مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. زینب طائب (۱۴۰۱) در پایان‌نامه خود به بررسی مفهوم نامکان از منظر مارک اُژه در عکاسی منظره شهری تهران دهه ۱۳۸۰ پرداخته و تمرکز خود را بر تحلیل نامکان‌های شهری قرار داده است. مقاله مرتضی صدیقی‌فرد و نسرین لاریجانی (۱۴۰۰) نیز به تحلیل مفهوم نامکانی در آثار محمد غزالی و مهران مهاجر اختصاص یافته است. رعنا سادات حبیبی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای دیگر، به بررسی رابطه مکان با خاطره جمعی و تصویر ذهنی پرداخته و ناصر فکوهی و مریم حسین یزدی (۱۳۹۲) نیز در پژوهشی، به کیفیت هویت مکانمند در مجتمع‌های مسکونی شهری پرداخته‌اند.

در منابع لاتین هم پژوهش‌های متعددی در زمینه تحلیل مفاهیم مکان و نامکان در عکاسی شهری انجام شده است. مثلاً، جاناتان گلوب (۲۰۱۴) و مارک آگوئه (۲۰۱۵) در آثار خود به بررسی تأثیرات جهانی‌شدن و مدرنیزاسیون بر فضاهای شهری و تبدیل مکان به نامکان در عکاسی شهری پرداخته‌اند. همچنین، جیمز بروگدن (۲۰۱۹) در مقاله‌ای با عنوان "Encountering the Non-Place" به تحلیل فضاهای شهری متروک و فراموش‌شده پرداخته و نقش عکاسی در بازنمایی این فضاها را بررسی کرده است.

با این حال، بیشتر مطالعات پیشین تمرکز خود را صرفاً بر تحلیل مفهوم «نامکان» گذاشته‌اند و بازنمایی همزمان و تطبیقی دو مفهوم «مکان» و «نامکان» در عکاسی فضای شهری کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش حاضر با تمرکز بر مجموعه عکس‌های «پامنار» و «نزلی» مهدی وثوق‌نیا، تلاش می‌کند تا هر دو مفهوم مکان و نامکان را در کنار یکدیگر تحلیل کند و روند تغییرات هویتی در فضاهای شهری معاصر را به شکلی جامع‌تر بررسی نماید. این تمایز، نقطه قوت پژوهش نسبت به مطالعات پیشین محسوب می‌شود و نوآوری آن در ارائه تحلیلی تطبیقی میان این دو مفهوم است.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم مکان

مفهوم مکان[1] در منابع مختلف به شیوه‌های متفاوتی تعریف شده است. در فرهنگ لغات آکسفورد، مکان به عنوان جایی خاص که قابل شناسایی و تفکیک از سایر مکان‌هاست معرفی شده و به‌عنوان فضایی که با ارزش‌های انسانی آمیخته شده و دارای معنای ویژه‌ای است، توصیف می‌شود (Oxford, 1997: 327).

در لغت‌نامه دهخدا نیز مکان به عنوان «اسم ظرف» مشتق از ریشه کَوَنَ (به معنای بودن یا واقع شدن) دانسته شده که در دیدگاه‌های حکما به مفهوم هستی داشتن و بودن به کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۳۷۹). در فلسفه‌ی سنتی، مکان و فضا گاه به یک معنا به کار رفته و مکان دارای حدود و مرزهای مشخص در نظر گرفته شده است.

در نظریه‌های معاصر، مکان به عنوان بخشی از فضای طبیعی یا انسان‌ساخت تعریف می‌شود که برخلاف فضای صرف، دارای چارچوب، حدود، معنا و هویت مشخص است. این مفهوم جدید شامل ویژگی‌های عینی نظیر شکل، بافت و رنگ نیز می‌شود. ادوارد رلف[2]، از منظر پدیدارشناسی، مکان را پدیده‌ای معنادار معرفی می‌کند که از تجربه و تعامل انسان با محیط حاصل می‌شود. او معتقد است مکان فراتر از فضای فیزیکی صرف است و واجد معنایی است که از طریق حضور انسانی شکل می‌گیرد (حبیبی، ۱۳۸۷: ۴۰؛ لطافتی و انصاری، ۱۳۹۸: ۶۸). به این ترتیب، مکان به‌عنوان موجودیتی که هم ابعاد فیزیکی و هم معنایی دارد، درک می‌شود و نقش بنیادینی در شکل‌گیری هویت فردی و اجتماعی انسان‌ها ایفا می‌کند.

ابعاد فلسفی مکان

از منظر فلسفی، مکان به‌عنوان مفهومی بنیادی در اندیشه‌ی بشری مطرح شده است. ارسطو مکان را جایی می‌داند که موجودات در آن قرار می‌گیرند و به واسطه‌ی حدود آن قابل تعریف می‌شوند. وی مفهوم مکان را به‌عنوان آخرین سطح حاوی اشیا تعریف می‌کند که با طبیعت خاص هر شیء در ارتباط است. این دیدگاه طبیعت‌گرایانه، نقطه‌ی شروع مهمی در فهم فلسفی مکان به شمار می‌رود (صافیان و مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۷).

مارتین هایدگر[3]، فیلسوف آلمانی، مکان را نه صرفاً به‌عنوان ظرفی برای اشیا، بلکه به‌عنوان فضایی برای تجربه‌ی زیسته‌ی انسان تعریف می‌کند. از نظر او، مکان در ارتباط با وجود انسان و به واسطه‌ی معنایی که به جهان می‌دهد، قابل درک است. این دیدگاه بر تعامل انسان و مکان تأکید دارد و مکان را در چارچوب زیست‌جهان انسانی معرفی می‌کند. (Heidegger, 1971: 66-76)

هانری لوفور[4] نیز در نظریه‌ی خود به تولید اجتماعی مکان پرداخته و آن را محصولی از روابط اجتماعی می‌داند. از نظر وی، مکان فراتر از یک فضای فیزیکی بوده و بستری برای نمود روابط قدرت و تعاملات اجتماعی است. این دیدگاه، بیانگر تغییر نگرش به مکان از یک مفهوم ایستا به مفهومی پویا و اجتماعی است (Lefebvre, 1991: 26).

مکان و هویت

مکان نقش مهمی در شکل‌گیری هویت فردی و جمعی ایفا می‌کند. هویت‌های مکانی معمولاً از تعاملات فرهنگی، تاریخی و اجتماعی در یک مکان خاص ناشی می‌شوند. فکوهی معتقد است که مکان‌ها با خاطرات و تجربیات انسانی ترکیب شده و به‌عنوان نمادهایی از گذشته و حال عمل می‌کنند (فکوهی، ۱۳۹۲: ۶). این امر نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی عمیق میان انسان و محیط پیرامون اوست که نه تنها به تعریف هویت کمک می‌کند، بلکه به ایجاد حس تعلق نیز منجر می‌شود.

در همین راستا، ادوارد رلف نیز بر اهمیت تعامل انسان و مکان تأکید دارد و این تعامل را به‌عنوان پایه‌ای برای درک معنا و هویت مکان معرفی می‌کند. وی معتقد است که هماهنگی میان انسان و محیط به گونه‌ای است که نه انسان بر محیط غالب می‌شود و نه محیط بر انسان سلطه می‌یابد (Relph, 1976: 44).

تفاوت مکان و فضا

یکی از مباحث کلیدی در مطالعات مکان، تمایز آن از فضاست. در حالی که فضا به‌عنوان مفهومی خنثی و فاقد معنا تعریف می‌شود، مکان به واسطه‌ی تعاملات انسانی و اجتماعی معنا پیدا می‌کند. دکارت، مکان را به‌عنوان امتداد صرف معرفی کرده و آن را فاقد هرگونه ویژگی انسانی یا فرهنگی می‌داند. او بر این باور است که مکان تنها به واسطه‌ی ریاضیات و اندازه‌گیری قابل تعریف است (صافیان و مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۹).

مفهوم مکان به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در علوم انسانی و اجتماعی، به شکلی چندلایه و پیچیده تعریف می‌شود. از تعاریف سنتی و فلسفی تا دیدگاه‌های معاصر، مکان به‌عنوان فضایی دارای هویت، تاریخ و معنا شناخته می‌شود که تعاملات انسانی را در خود جای می‌دهد. بررسی نظریه‌های متنوع، همچون دیدگاه‌های ارسطو، دکارت[۵]، هایدگر و لوفور، درک عمیق‌تری از این مفهوم ارائه می‌دهد و بر اهمیت نقش مکان در تجربه‌ی زیسته‌ی انسانی تأکید دارد.

تعریف مکان از نگاه مارک اُژه

مارک اُژه[۶]، انسان‌شناس فرانسوی، مکان را مفهومی بومی، تاریخی و شناختی تعریف می‌کند که در تعامل با زمان و فضا شکل می‌گیرد و به هویت و تاریخ مشترک معنا می‌بخشد. از نظر اُژه، مکان‌های انسان‌شناختی به واسطه‌ی ارتباطات اجتماعی معنادار، نشانه‌ها و نمادهایی که در بستر فرهنگ شکل گرفته‌اند، پدیده‌هایی معنادار هستند. این مکان‌ها با تقویت احساس تعلق و هویت جمعی، به گونه‌ای طراحی شده‌اند که امکان درک متقابل میان فرد، جامعه و فرهنگ را فراهم می‌کنند. به عبارت دیگر، مکان‌های انسان‌شناختی بستری هستند که در آن هویت و روابط اجتماعی در زمان و فضا تلفیق شده و به پدیده‌ای پویا تبدیل می‌شوند (Augé, 1995: 72-75).

اُژه تأکید دارد که مکان باید سه ویژگی اصلی داشته باشد: هویت، ارتباط و تاریخ. مکان‌های دارای هویت، بستر تعاملات اجتماعی و فرهنگی هستند و به افراد امکان می‌دهند تا خود را در محیط پیرامون شناسایی کنند. ارتباط، نشان‌دهنده‌ی تعاملات معناداری است که میان افراد و مکان برقرار می‌شود و باعث ایجاد انسجام اجتماعی می‌گردد. تاریخ نیز به مکان عمق زمانی می‌بخشد و آن را به پدیده‌ای زنده و در حال تغییر تبدیل می‌کند. اُژه بر این باور است که مکان تنها در صورتی به یک پدیده‌ی پایدار تبدیل می‌شود که این سه عنصر در کنار هم قرار گیرند و امکان تعامل، احساس تعلق و تفسیر هویت جمعی را فراهم کنند (Augé, 1995: 74-76).

نامکان از دیدگاه مارک اُژه

مارک اُژه، مفهوم « نامکان[۷] » را به‌عنوان محصول دوران سوپرمدرنیته[۸] معرفی می‌کند؛ دورانی که ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارد و تجربه‌های انسانی را به شکلی بی‌سابقه دگرگون ساخته است. به باور اُژه، نامکان‌ها فضاهایی هستند که فاقد هویت، تاریخ و ارتباطات اجتماعی معنادارند و بیشتر به‌عنوان فضاهای موقت و گذرا شناخته می‌شوند (اُژه، ۱۳۸۷: ۵۱).

وی معتقد است سه عامل در شکل‌گیری نامکان‌ها نقش دارند:

- افراط در زمان[۹]: تجربه‌ی لحظه‌ای و گسست از پیوستگی تاریخی که موجب بی‌ثباتی اجتماعی می‌شود (همان: ۲۵)؛
- افراط در فضا[۱۰]: محو شدن مرزهای جغرافیایی و استاندارد شدن فضاها به واسطه‌ی فناوری‌های نوین ارتباطی که موجب تجربه‌ی یکنواخت فضاها می‌شود (همان: ۲۵-۷۵)؛
- افراط در مرجعیت فردی :[۱۱]تأکید شدید بر فردگرایی مدرن که به تضعیف هویت‌های جمعی و فرهنگی منجر شده است (همان: ۷۵-۲۶).

اُژه توضیح می‌دهد که نامکان‌ها، فضاهایی چون فرودگاه‌ها، بزرگراه‌ها، مراکز خرید، هتل‌های زنجیره‌ای و ایستگاه‌های قطار را شامل می‌شوند؛ فضاهایی که برای حضور موقت افراد طراحی شده‌اند و فاقد پیوندهای معنادار اجتماعی و فرهنگی هستند (همان: ۵۳).

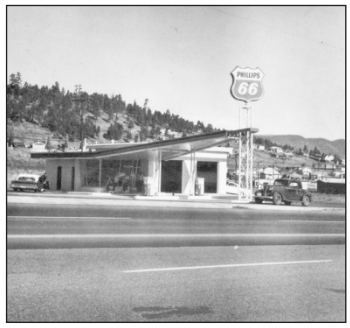
او تأکید می‌کند که مکان و نامکان، دو قطب متضاد اما در تعامل دائمی هستند؛ به‌گونه‌ای که مکان‌ها می‌توانند در اثر از دست دادن ویژگی‌های خود به نامکان تبدیل شوند و نامکان‌ها نیز می‌توانند در شرایط خاص به مکان‌هایی با هویت و ارتباط اجتماعی بدل گردند (طائب، ۱۴۰۱: ۴۲).

مفهوم نامکان، فراتر از یک توصیف ساده از فضاهای مدرن، بازتابی از تغییرات اجتماعی، فرهنگی و روانی در عصر سوپرمدرنیته است. اُژه با این نظریه، نقدی عمیق بر تأثیرات مدرنیزاسیون[۱۲] و جهانی‌سازی بر تجربه‌ی انسانی از فضا و زمان ارائه می‌دهد و به درک بهتر تحولات فضاهای شهری و روابط انسانی معاصر کمک می‌کند (Augé, 1995: 72-75).

نامکانی در عکاسی

جیم بروگدن[۱۳] در کتاب "نامکان‌ها در عکاسی" به بررسی بازنمایی مفهوم نامکان در آثار هنرمندان نیوتوپوگرافی و دیگر عکاسان معاصر پرداخته است. او تأکید می‌کند که این آثار، با الهام از نظریه مارک اُژه، فضاهای فاقد هویت، تاریخ و روابط اجتماعی معنادار را مستند می‌کنند (Brogden, 2019: 69).

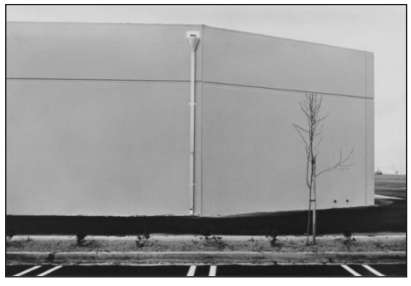
ادوارد هاپر[۱۴] در نقاشی‌های خود با به تصویر کشیدن فضاهای پیش پا افتاده‌ای مانند پمپ بنزین‌ها و کافه‌ها، احساس انزوا و تعلیق زمان را القا می‌کند، نگاهی که در آثار اد روشا[۱۵] نیز ادامه یافته است. روشا در مجموعه‌ی بیست و شش ایستگاه بنزین[۱۶] با رویکردی سرد و خنثی، جنبه‌های تجاری و بی‌روح فضاهای شهری را ثبت کرده است (تصویر شماره ۱) (همان: ۷۰-۷۱).



تصویر ۱. اد روشا، بیست و شش ایستگاه بنزین، (Brogden, 2019: 17)

برند[۱۷] و هیلا بخر[۱۸] با مستندسازی سازه‌های صنعتی رو به زوال، نوعی بی‌طرفی بصری ایجاد کرده‌اند که نشانگر حذف انسان و تقلیل فضا به ابعاد ساختاری است. تصاویر آن‌ها به‌گونه‌ای دقیق و آرشیوی ثبت شده‌اند که یادآور تاریخ پرفرازونشیب صنعتی آلمان هستند و مفاهیمی چون زوال و بیگانگی را تداعی می‌کنند (همان: ۷۲).

لوئیس بالتز[۱۹]، از دیگر چهره‌های برجسته نیوتوپوگرافی، در تصویر شماره ۲ با استفاده از زیبایی‌شناسی مینیمالیستی، پارک‌های صنعتی بی‌هویت را به تصویر کشیده است. آثار او با خطوط ساده و فضاهای ناشناس، تهی‌بودگی و انزوای فضاهای مدرن را به‌گونه‌ای عمیق بازتاب می‌دهند (همان: ۷۵-۷۷).



تصویر ۲. لوئیس بالتز، دیوار جنوبی[۲۰]، (Brogden, 2019: 67)

رابرت آدامز[۲۱] در تصویر شماره ۳ و در مجموعه‌ی غرب جدید به نقد توسعه‌ی بی‌رویه‌ی شهری پرداخته و با ثبت مناظر تغییر یافته در امتداد کلرادو، تضاد میان طبیعت بکر و زیرساخت‌های مدرن را برجسته کرده است؛ تضادی که با مفهوم نامکان در نظریه اُژه همخوانی دارد (همان: ۷۶-۷۸).

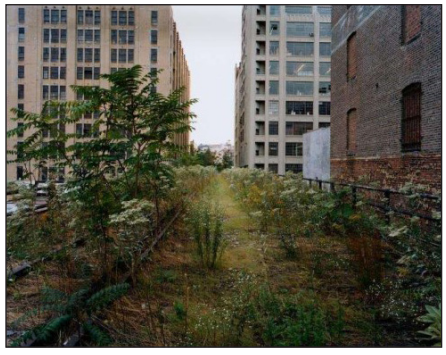
تصویر ۳. رابرت آدامز، در امتداد بین‌ایالتی[۲۲]، (Brogden, 2019: 77)

جان گوسیج[۲۳] در کتاب پاند با پرداختن به فضاهای متروکه و بی‌هویت، روایتگر زوال و تخریب محیط‌های انسانی شده است. تصاویر او، با ترکیب‌بندی‌های متضاد و روایت‌محور، نقدی ضمنی بر اثرات مدرنیته بر محیط زیست و ساختارهای شهری ارائه می‌دهند (همان: ۸۸).

میشل اسمیت[۲۴] در تصویر شماره ۴ با ثبت مناطق خالی از سکنه‌ی برلین پس از فرایندهای تخریب و بازسازی، بر لحظات گذرا و موقت توسعه‌ی شهری تأکید کرده است. تصاویر او، با حس تهی‌بودگی و غیاب انسان، به نقد فرایند مدرن‌سازی می‌پردازند (همان: ۸۴-۸۸).

تصویر ۴. میشل اسمیت، بدون عنوان (برلین پس از[۲۵]) (Brogden, 2019: 87).

جوئل استرنفلد[۲۶] در تصویر شماره ۵ و در مجموعه‌ی قدم زدن در مسیر بلند[۲۷]، تغییرات معماری و محیطی نیویورک را از خلال بازنمایی فضاهای پساصنعتی به تصویر کشیده است. آثار او تضاد میان سازه‌های صنعتی و طبیعت را برجسته کرده و نامکان‌های مدرن را با دقتی هنری و انتقادی معرفی کرده‌اند (همان: ۱۵۵-۱۵۷).



تصویر ۵. جوئل استرنفلد، قدم زدن در مسیر بلند (Brogden, 2019: 156).

تحلیل آثار این هنرمندان نشان می‌دهد که عکاسی می‌تواند با به تصویر کشیدن فضاهای متروکه، بی‌هویت و گذرا، نقدی عمیق بر مدرنیزاسیون، جهانی‌سازی و تأثیرات آنها بر روابط انسانی و محیط زیست ارائه کند. تأکید بر سکون، ناشناسی و حذف انسان در این آثار، فهم ما از مفهوم نامکان و بحران هویت در جوامع معاصر را عمیق‌تر می‌کند.

ویژگی‌های مکان و نامکان

در پژوهش‌های مرتبط با نظریه‌ی مارک اُژه، مکان و نامکان با ویژگی‌های مشخصی تعریف می‌شوند که تفاوت‌های بنیادینی با یکدیگر دارند. مکان‌ها معمولاً با حضور انسان‌ها، تنوع عناصر، و ارتباطات اجتماعی معنادار شناخته می‌شوند. در این فضاها، تعامل مستمر میان انسان‌ها و محیط پیرامون شکل می‌گیرد و موجب ایجاد خاطرات فردی و جمعی می‌شود. اغلب مکان‌ها دارای نشانه‌ها و وسایل نمایشی هستند که به

هویت و تاریخچه‌ی آنها معنا می‌بخشند و پیوند انسان با محیط را تقویت می‌کنند.
در مقابل، نامکان‌ها فضاهایی هستند که حضور انسانی در آنها کمرنگ یا غایب است و ساختار آنها بر پایه‌ی الگوهای تکراری و استاندارد شده بنا شده است. این فضاها، حس تنهایی و انزوا را القا کرده و عناصری غیرقابل شناسایی دارند. در نامکان‌ها، ارتباط میان انسان‌ها و محیط یا یکدیگر قطع شده و بیشتر تعاملات به اشیاء و وسایل محدود می‌شود. چنین فضاهایی فاقد نشانه‌های هویتی و خاطره‌انگیز هستند و سکون و بی‌تاریخی بر آنها حاکم است (طائب، ۱۴۰۱: ۵۷).
برای درک بهتر تفاوت‌های میان مکان و نامکان، ویژگی‌های اصلی این دو مفهوم در جدول شماره ۱ به صورت خلاصه ارائه شده است.

جدول۱. ویژگی‌های مکان و نامکان (منبع: نگارنده)

ویژگی‌ها	مکان	نامکان
حضور انسان	وجود دارد	حضور انسانی بسیار کم یا غایب
تنوع	تنوع در عناصر و فضا	الگوهای تکراری و استاندارد شده
تعامل اجتماعی	ارتباط فعال با دیگران	انزوا و قطع ارتباط انسانی
نشانه‌های قابل تشخیص	دارای نشانه‌ها و وسایل هویت‌بخش	فاقد نشانه‌های مشخص
ارتباط با محیط	پیوند عمیق با محیط	گسست از محیط پیرامون
پیوند خاطرات	ایجاد خاطرات فردی و جمعی	فقدان خاطرات و تعلق
وسایل نمایشی	دارای وسایل فرهنگی و خاطره‌انگیز	فاقد وسایل نمایشی
حالت کلی	زندگی، پویایی و تعامل	سکوت، سکون و بی‌هویتی

عکاسی فضای شهری

عکاسی فضای شهری با رویکردی فراتر از عکاسی خیابانی، به تحلیل و مستندسازی تعاملات میان انسان، محیط شهری و ساختارهای مصنوعی می‌پردازد. هرچند هر دو ژانر به نمایش مناظر شهری علاقه دارند، تفاوت‌های اساسی میان آنها وجود دارد. عکاسی خیابانی، با هنرمندانی چون هنری کارتیه برسون[۲۸] و رابرت فرانک[۲۹]، بیشتر بر لحظات گذرا، زندگی روزمره و تعاملات انسانی در محیط‌های عمومی تمرکز دارد. در مقابل، عکاسی شهری، که توسط چهره‌هایی مانند براسای[۳۰]، لی فریدلندر[۳۱] و اوژن آتژه[۳۲] توسعه یافته است، توجه خود را به جنبه‌های مادی، معماری و فیزیکی محیط‌های شهری معطوف می‌کند. در این نوع عکاسی، حضور مستقیم انسان کمرنگ‌تر بوده و بیشتر بر ساختارهای شهری و تأثیر آنها بر تجربه‌ی زیستی انسان تمرکز می‌شود. عکاسی فضای شهری با تمرکز بر مستندسازی مناظر شهری، نقدی بر نحوه‌ی همزیستی عناصر طبیعی و مصنوعی در فضاهای شهری ارائه می‌دهد. این سبک، به درک عمیق‌تری از هویت، تاریخ و تأثیرات مدرنیته بر محیط‌های انسانی کمک می‌کند.
پژوهش حاضر با استفاده از نظریه‌ی مارک اُژه به مکان‌نگاری عکاسی فضای شهری در دو مجموعه‌ی «پامنار» و «انزلی» اثر مهدی وثوق‌نیا می‌پردازد. این دو مجموعه، با نمایش دقیق و هنری فضاهای شهری متفاوت، به بررسی رابطه‌ی میان مکان و نامکان از دو منظر گوناگون پرداخته‌اند. وثوق‌نیا از عکاسی شهری به‌عنوان ابزاری

برای نمایش تنش‌ها و پیوندهای میان عناصر شهری و مخاطب بهره گرفته است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که تجربه‌ی مکان و نامکان در عکاسی شهری، فرایندی سوبژکتیو است که بسته به نگاه عکاس و شیوه‌ی بازنمایی او از این فضاها شکل می‌گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش کیفی و با رویکرد تحلیلی–تطبیقی انجام شده است. هدف اصلی، تحلیل بازنمایی مفاهیم مکان و نامکان در عکاسی فضای شهری با استناد به نظریه‌ی مارک اُژه است. برای این منظور، دو مجموعه‌ی عکاسی «پامنار» و «انزلی» اثر مهدی وثوق‌نیا به عنوان مطالعه‌ی موردی انتخاب شده‌اند.

انتخاب عکس‌ها بر اساس میزان ارتباط آنها با مفاهیم مکان و نامکان، نوع فضاهای شهری بازنمایی شده، و کیفیت بصری آثار صورت گرفته است. تصاویر منتخب نمایانگر طیفی از فضاهای واجد هویت یا فاقد هویت هستند که امکان تحلیل تطبیقی میان مکان و نامکان را فراهم می‌سازند.

روش تحلیل داده‌ها، تحلیل نشانه‌شناختی و معنایی تصاویر است. با استفاده از مفاهیم نظری اُژه درباره‌ی مکان و نامکان، نشانه‌های بصری موجود در عکس‌ها شناسایی و تفسیر شده‌اند تا چگونگی بازنمایی این مفاهیم در فضاهای شهری بررسی شود. در این پژوهش، تلاش شده است با مقایسه‌ی ویژگی‌های بصری و معنایی مکان‌ها و نامکان‌ها در دو مجموعه‌ی انتخاب‌شده، تأثیر ساختارهای شهری بر تجربه‌ی زیستی و هویت فضاها تحلیل گردد.

مطالعه موردی

مهدی وثوق نیا

مهدی وثوق‌نیا، متولد ۱۳۵۰ در قزوین، فارغ‌التحصیل کارشناسی رشته‌ی عکاسی از دانشگاه آزاد اسلامی تهران است. وی فعالیت هنری خود را از ۱۳۶۷ با شرکت در کلاس‌های آزاد انجمن سینمای جوانان آغاز کرد و از همان ابتدا نگاه خود را معطوف به عکاسی مستند نمود.

طی سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۲، موفق به کسب جوایز متعددی در زمینه‌ی عکاسی مستند از جشنواره‌های مختلف شد. آثار او در بیش از دوازده نمایشگاه انفرادی و پنجاه نمایشگاه گروهی داخلی و بین‌المللی به نمایش درآمده است. از مهم‌ترین نمایشگاه‌های او می‌توان به «پامنار» (گالری راه ابریشم، تهران، ۱۳۹۴)، «انزلی» (گالری راه ابریشم، تهران، ۱۳۹۳)، «صدای دیدن» (گالری Spoes، پاریس) و «موج» (نمایشگاه خیابانی، دانمارک، ۱۳۸۸) اشاره کرد.

عکس‌های وثوق‌نیا در چندین کتاب و نشریه‌ی داخلی و خارجی به چاپ رسیده است. وی همچنین مدیریت هنری مجلات «عکس» (۲۰۰۲–۲۰۰۷) و «دوربین» (۲۰۰۲–۲۰۰۵) را بر عهده داشته و از ۱۳۸۵ تاکنون، داوری در جشنواره‌های داخلی و برگزاری بیش از سی کارگاه تخصصی در زمینه‌ی عکاسی مستند در ایران را در کارنامه‌ی خود دارد (پایگاه عکس چیلیک، ۱۴۰۳).

در ادامه، دو مجموعه‌ی عکاسی «پامنار» و «انزلی» از مهدی وثوق‌نیا به عنوان نمونه‌های موردی این پژوهش معرفی و تحلیل خواهند شد.

کتاب انزلی

کتاب «انزلی» اثر مهدی وثوق‌نیا، مجموعه‌ای از ۸۳ عکس سیاه‌وسفید است که جنبه‌های مختلف شهر بندر انزلی را به تصویر می‌کشد. این عکس‌ها، که طی سفرهای دو یا سه‌روزه بین ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۲ گرفته شده‌اند، به

طور خاص به حواشی، زیبایی‌ها و زشتی‌های این شهر می‌پردازند. وثوق‌نیا در مقدمه‌ی کتاب اشاره می‌کند که بدنه‌ی شهر، شامل معماری، ساختمان‌ها، نیمکت‌ها، کوچه‌ها، خیابان‌ها، مغازه‌ها و پلاژها، بیش از کلام آدم‌هایش سخنگوی چیزی است که انزلی نام دارد (نشر نظر، ۱۴۰۳).
این مجموعه با یادداشتی از عکاس و نوشته‌ای مفصل‌تر از آروین ایل‌بیگی آغاز می‌شود. آروین ایل‌بیگی، هنرمند عکاسی که خود متولد شهر انزلی است، در یادداشت خود به ارائه‌ی توصیفی شخصی از فضاهای این شهر در سال‌های کودکی‌اش و همچنین معرفی و مرور تاریخ تحولات این شهر در دوران قاجار و پهلوی می‌پردازد. در بخشی از این یادداشت می‌خوانیم:
«در این چند سالی که دور از انزلی زیسته‌ام، بیش‌تر تصاویر دنیای خیالی‌ام از به یادآوردن فضاهای خالی انزلی شکل گرفته است. چیزی شبیه عکس‌های این کتاب. آدم‌ها رفته‌اند، یا اگر هستند، صورتی نمایان ندارند» (انزلی، ۱۳۹۳).

پامنار

مجموعه‌ی عکاسی «پامنار» اثر مهدی وثوق‌نیا به فضاهای شهری و تحولات محیطی منطقه‌ی پامنار در شهر تهران می‌پردازد. برخلاف مجموعه‌ی انزلی که به صورت سیاه‌وسفید ارائه شده، عکس‌های این مجموعه رنگی و دارای کنتراست میانه به پایین هستند تا حس و حال واقعی‌تری از فضاهای شهری به مخاطب منتقل شود. این پروژه با استفاده از دوربین دیجیتال و لنز واید ثبت شده و حضور مستقیم انسان در تصاویر حذف شده است تا بیننده بتواند خود را در فضاهای به تصویر کشیده‌شده تصور کند.
وثوق‌نیا در این مجموعه با تأکید بر سازه‌های ناهماهنگ، فضاهای خالی و تضادهای بصری، نقدی بر تغییرات، نازیبایی‌ها و کسالت فضای شهری معاصر ارائه می‌دهد. «پامنار» را می‌توان مستندی تصویری از سردی و خشکی محیط زندگی شهری دانست که دغدغه‌ی هویتی و زیباشناختی آن در آثار عکاس مشهود است (وثوق‌نیا، ۱۴۰۳).

تصویر ۶. مهدی وثوق‌نیا، انزلی، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۸).

در تصویر شماره ۶ از مجموعه‌ی «انزلی»، یک خانه‌ی روستایی ساده و قدیمی در کنار چند درخت و حوضچه‌ی آبی ساکن دیده می‌شود. ترکیب‌بندی آرام عکس و انعکاس کامل عناصر طبیعی در آب، نوعی حس سکون، پایداری و تعلق را به بیننده القا می‌کند. فضای تصویر خالی از حضور انسانی مستقیم است،

اما نشانه‌های انسانی، یعنی خانه‌ی ساخته‌شده و محیط پیرامون آن، به وضوح گویای زیست انسانی در این فضا هستند. حضور این عناصر با ساختاری طبیعی و بومی، به فضا معنا و هویت می‌بخشد و ارتباطی بین محیط و خاطره‌ی انسانی ایجاد می‌کند.

بر این اساس، این تصویر را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از مکان در چارچوب نظری مارک اُژه تحلیل کرد. به‌رغم سکون تصویری و غیبت فیزیکی انسان، خانه و درختان به عنوان نشانه‌های تمدنی، ریشه‌مندی، تاریخ و پیوستگی اجتماعی را القا می‌کنند. فضا نه تنها خنثی یا گذرا نیست، بلکه حامل بار معنایی خاصی است که با مفهوم زیست انسانی و حافظه‌ی جمعی در ارتباط مستقیم قرار دارد. در نتیجه این عکس، به دلیل حضور نشانه‌های پایدار هویت و تاریخ، نمونه‌ای از بازنمایی مکان در عکاسی شهری محسوب می‌شود.

تصویر ۷. مهدی وثوق‌نیا، انزلی، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۳: ۸۳).

در تصویر شماره ۷ یادمانی را در شهر انزلی به نمایش گذاشته شده است که در مرکز آن یک کشتی نمادین و تصاویر شهدا قرار گرفته است. انزلی به‌عنوان یک شهر ساحلی، همواره با دریا و مفاهیم مرتبط با آن پیوند داشته است. استفاده از کشتی به‌عنوان نمادی مرکزی در این یادمان، ارتباط عمیق این شهر با فرهنگ دریایی، اقتصاد بندری و همچنین مقاومت تاریخی مردم آن را برجسته می‌سازد.

از دیدگاه نظریه مکان مارک اُژه، این یادمان به وضوح یک «مکان» است. چراکه ویژگی‌های اصلی مکان، شامل هویت، تاریخ و ارتباطات اجتماعی، در این تصویر به‌خوبی مشاهده می‌شود. کشتی نمادین در مرکز یادمان، به نوعی بیانگر هویت و تاریخ این منطقه است که از طریق دریا و مبارزات تاریخی‌اش تعریف می‌شود. تصاویر شهدا در اطراف کشتی، حس احترام و پیوند اجتماعی را به این فضا می‌افزایند و آن را به محلی تبدیل می‌کنند که مردم می‌توانند در آن به گذشته پرافتخار خود افتخار کنند و با هویت جمعی‌شان ارتباط برقرار کنند. این تصویر به‌طور خاص نقش دریا و مقاومت مردمی را در شکل‌گیری تاریخ و هویت انزلی برجسته کرده و این مکان را به یکی از نمادهای فرهنگی و تاریخی این شهر تبدیل کرده است.

تصویر ۸. مهدی وثوق‌نیا، انزلی، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۳: ۸۵)

تصویر شماره‌ی ۸ از مجموعه‌ی انزلی اثر مهدی وثوق‌نیا، دو بادبادک بزرگ با طرح «بتمن» را در محیطی شهری به نمایش می‌گذارد؛ فضایی که میان ماشین‌های قدیمی و سازه‌های نیمه‌کاره شکل گرفته است. تضاد آشکار میان نماد جهانی (بتمن) و بستر بومی و ناپایدار شهر انزلی، ترکیبی ناسازگار از عناصر مدرن و محلی را به وجود آورده که فاقد انسجام معنایی است. بادبادک‌ها، به جای پرواز آزاد در آسمان، به شکلی معلق و بی‌جان میان این محیط آشفته آویزان شده‌اند، و فضای اطراف، حس آشفتگی، سردرگمی و گسست فرهنگی را در مخاطب برمی‌انگیزد.

از منظر نظریه‌ی مکان و نامکان مارک اُژه، این تصویر نمونه‌ی بارزی از نامکان است که به‌طور خاص با عامل افراط در فضا قابل تحلیل می‌باشد. گسترش بی‌رویه نمادهای جهانی و ورود عناصر بی‌هویت به بافت محلی، باعث شده است تا فضا از معنا و ارتباطات اجتماعی تهی شود. بادبادک‌های بتمن، به عنوان نمادهایی غیرمحلی، فضای شهری را به بستری بیگانه تبدیل کرده‌اند که فاقد تاریخ، هویت جمعی و پیوند فرهنگی با گذشته‌ی خود است. این تصویر به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه فضاهای شهری در فرایند جهانی‌سازی، به نامکان‌هایی تبدیل می‌شوند که در آنها نشانه‌های فرهنگی محلی کم‌رنگ شده و جای خود را به نمادهای بی‌ریشه و مصرفی داده‌اند.

تصویر ۹. مهدی وثوق‌نیا، انزلی، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۳: ۲۵).

تصویر شماره‌ی ۹ از مجموعه‌ی انزلی اثر مهدی وثوق‌نیا، پل هوایی‌ای را در شهر انزلی به نمایش می‌گذارد که در پس‌زمینه‌ای بارانی و مه‌آلود، فضای شهری‌ای خالی و سرد را ترسیم می‌کند. در این تصویر، یک بادبادک به شکل پرنده به‌طور نمادین از سیم‌های برق آویزان شده است. تضاد میان این بادبادک ثابت و پرنده‌های واقعی که آزادانه در آسمان پرواز می‌کنند، حس قوی آزادی و حرکت را در برابر سکون و محدودیت فضای شهری برجسته می‌سازد. محیط اطراف، شامل پل، سیم‌های برق، جرثقیل‌های صنعتی و خیابان‌های خالی، فضایی بی‌روح و غیرانسانی ایجاد کرده که فاقد پیوند عاطفی با زندگی شهری است.

از منظر نظریه‌ی «نامکان» مارک اُژه، این فضا به عنوان نامکان قابل تحلیل است، که به طور خاص با افراط در فضا قابل توصیف می‌باشد. پل، سیم‌های برق و سازه‌های صنعتی بدون ارتباط با تاریخ یا خاطره‌ی جمعی، محیطی استانداردشده و خنثی ایجاد کرده‌اند که فاقد ویژگی‌های منحصر به فرد و انسانی است. بادبادک آویزان، که می‌توانست نشانه‌ای از رهایی باشد، در دل این فضای بی‌هویت، به نشانه‌ای از انزوا و گسست تبدیل شده است. این تصویر، بازتاب‌دهنده‌ی تأثیر فضاهای مدرن بر تخریب هویت شهری و زوال تجربه‌های انسانی در محیط‌های شهری معاصر است، جایی که فضاها به جای معنابخشی، صرفاً کارکردی و بی‌ریشه شده‌اند.

تصویر ۱۰. مهدی وثوق‌نیا، انزلی، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۳: ۵۲).

تصویر شماره ۱۰، نمایی از یک سینمای قدیمی به نام «سینما ایران» را نشان می‌دهد که زمانی فضایی پویا برای تجمع و تفریح مردم بوده است، اما حالا به نظر می‌رسد فرسوده و متروک شده باشد. معماری ساختمان، با پنجره‌های قدیمی و تابلوهای فرسوده، گویای یک دوره‌ی تاریخی است که روزگاری پر رونق بوده است. تابلوهای محو و علایم کهنه، حس نوستالژی و گذر زمان را به تصویر می‌کشند و مخاطب را به یاد خاطراتی از گذشته‌ی پرهیاهوی این فضا می‌اندازند.

طبق نظریه‌ی مکان و نامکان مارک اُژه، این سینما در وضعیتی بینابین قرار دارد؛ از یک سو، هویت تاریخی و فرهنگی‌اش آن را به مکانی تعریف‌شده تبدیل می‌کند. این سینما، زمانی محلی برای تعاملات انسانی، سرگرمی و شکل‌گیری خاطرات جمعی بوده است. اما از سوی دیگر، فرسودگی و متروک بودن آن، حس فقدان هویت و کارکرد را القا می‌کند و آن را به سمت نامکان سوق می‌دهد.

این تصویر همچنین می‌تواند به نقدی بر فراموشی و زوال مکان‌های عمومی در نتیجه‌ی مدرنیزاسیون و تغییر سبک زندگی اشاره داشته باشد. سینمایی که زمانی نقطه‌ی اتصال و همبستگی اجتماعی بوده است، حالا به نمادی از انزوای شهری و بی‌توجهی به گذشته تبدیل شده است. این تضاد میان هویت تاریخی و وضعیت فعلی، بیننده را به تأمل درباره‌ی ماهیت و تغییرات فضاهای شهری دعوت می‌کند.

تصویر ۱۱. مهدی وثوق‌نیا، انزلی، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۳: ۹۷).

تصویر شماره‌ی ۱۱ از مجموعه‌ی انزلی، نمایی از منطقه‌ی حاشیه‌ای را نشان می‌دهد که در آن، بقایای یک خودروی قدیمی و متلاشی‌شده، در کنار جاده‌ای کم‌رفت‌وآمد رها شده است. این خودرو، که تنها بخشی از بدنه‌ی آن باقی مانده و نشانی از کارکرد گذشته در آن دیده نمی‌شود، به نمادی آشکار از زوال، بی‌توجهی و فرسایش زمان بدل شده است. جاده‌ای که معمولاً نشانه‌ای از حرکت و پیوند اجتماعی به شمار می‌رود، در این تصویر به فضایی متروک، ساکت و بی‌جان تبدیل شده است. تیرهای چراغ برق و خطوط ارتباطی، به جای ایجاد حس اتصال، به انزوای عمیق این محیط دامن زده‌اند و خلأ ارتباط انسانی را برجسته کرده‌اند.

از منظر نظریه‌ی نامکان، این تصویر بازنمایی روشنی از یک نامکان است، به ویژه با تأکید بر عامل افراط در زمان. در این فضا، زمان به شکلی افراطی تجربه شده است؛ به گونه‌ای که نشانه‌های حیات، کارکرد و خاطره‌های جمعی، محو شده و جای خود را به ویرانی، رکود و گسست داده‌اند. خودروی تخریب‌شده به‌مثابه‌ی نمادی از گسیختگی زمانی، یادآور این واقعیت است که فضاهای شهری نیز می‌توانند در اثر بی‌توجهی و گذر بی‌رحم زمان، به نقاط بی‌هویت و فراموش‌شده تبدیل شوند. این تصویر به‌خوبی روند تدریجی بی‌معنا شدن مکان‌ها و جایگزینی آنها با فضاهای متروک را در ساختار شهری معاصر به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۱۲. مهدی وثوق‌نیا، پامنار، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۴: ۳۹).

تصویر شماره‌ی ۱۲ از مجموعه‌ی پامنار اثر مهدی وثوق‌نیا، دیوار مدرسه‌ای را به نمایش می‌گذارد (وثوق نیا، ۱۴۰۳) که با ورقه‌های ایرانیت پوشیده شده و در قسمت پایینی آن، نقاشی‌ای از مناظر طبیعی ترسیم شده است. این تضاد بصری میان پوشش صنعتی و نقاشی طبیعت، به شکلی کنایه‌آمیز، گسست میان محیط مصنوع و آرمان‌های طبیعی را برجسته می‌سازد. ایرانیت، به عنوان یکی از متریال‌های رایج در معماری محله‌ی پامنار، بیانگر حضور غالب عناصر صنعتی و موقت در ساختار شهری این منطقه است، در حالی که نقاشی دیواری، تلاشی ناکام برای احیای حس طبیعت و زندگی در یک فضای سرد و بی‌روح به نظر می‌رسد. براساس نظریه مارک اُژه، این تصویر نمونه‌ی بارزی از یک نامکان است که به طور خاص، با افراط در فضا قابل تحلیل است. استفاده از متریال صنعتی همچون ایرانیت و نقاشی سطحی از مناظر طبیعی، محیطی را ایجاد کرده که فاقد پیوند واقعی با تاریخ، هویت یا زندگی اجتماعی است. تلاش برای تزیین دیوار با تصویری از طبیعت، نمی‌تواند بیگانگی عمیق محیط را جبران کند. این دیوار، به‌جای بازتاب تجربه‌ای واقعی از طبیعت یا خاطره‌های مشترک، تنها بازنمایی تصنعی و گسسته‌ای از طبیعت را ارائه می‌دهد. تغییرات مداوم و موقتی بودن این فضا، مزید بر علت شده و مانع از شکل‌گیری هویتی پایدار می‌شود. در نتیجه، این تصویر نمایانگر فضایی است که در دل شهر، به شکلی استاندارد و خنثی درآمده و واجد نشانه‌های آشکار از نامکانی در فضای شهری معاصر است.

تصویر ۱۳. مهدی وثوق‌نیا، پامنار، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۴: ۸۸).

تصویر شماره ۱۳ از مجموعه‌ی پامنار اثر مهدی وثوق‌نیا، نمایی از یک بنای تاریخی مخروبه را در کنار ی خودرویی پوشیده‌شده به نمایش می‌گذارد. ساختمان قدیمی، با طاق‌های نیمه‌ویران و دیوارهای رنگ و رو رفته، گویای پیشینه‌ای تاریخی است که زمانی واجد هویت، کارکرد اجتماعی و معنای فرهنگی مشخصی بوده است. این مکان، که در گذشته احتمالاً مرکز تجمع یا فعالیت‌های اجتماعی بوده، اکنون به فضایی متروک و رها شده تبدیل شده است. وجود خودرویی پوشیده با چادر در پیش‌زمینه، حس بی‌تحرکی، فراموشی و انزوای فضا را تشدید می‌کند.

برپایه نظریه‌ی نامکان مارک اُژه، این فضا نمونه‌ای روشن از تبدیل «مکان» به «نامکان» است. یکی از سه عامل اصلی اُژه، یعنی افراط در زمان، در اینجا به‌خوبی قابل مشاهده است: زمان بر این مکان گذشته، خاطره‌ها و کارکردهای اجتماعی آن فراموش شده‌اند و فضا از هویت تاریخی خود تهی شده است. در نتیجه، آنچه باقی مانده، بقایایی از معماری و اشیایی ساکت و بی‌جان است که نه با گذشته ارتباط معناداری برقرار می‌کنند و نه با زندگی معاصر پیوندی دارند.

این تصویر، به شکلی نمادین، فرایند فرسایش حافظه‌ی جمعی و گسست پیوند انسان با فضاهای تاریخی را به نمایش می‌گذارد؛ فرآیندی که در آن مکان‌های هویت‌دار، تحت تأثیر تغییرات اجتماعی و اقتصادی، به نامکان‌هایی بی‌روح و بی‌تعلق بدل می‌شوند.

تصویر ۱۴. مهدی وثوق‌نیا، مجموعه پامنار، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۴: ۶۹).

تصویر شماره‌ی ۱۴ از مجموعه‌ی پامنار مهدی وثوق‌نیا، تضاد آشکاری میان گذشته و حال در فضای شهری را به نمایش می‌گذارد. در پیش‌زمینه، دیوارهای قدیمی، فرسوده و تاریخی دیده می‌شوند که یادآور هویت، تاریخ و معماری سنتی محله‌ی پامنار هستند. در پس‌زمینه، برج‌های آپارتمانی مدرن و بی‌روح سر برآورده‌اند که فاقد پیوند با بستر فرهنگی و تاریخی این منطقه‌ا هستند. این هم‌نشینی ناهمگون، حاکی از روند پرشتاب مدرنیزاسیون و گسست معماری نوین از زمینه‌ی تاریخی شهر است.

از منظر نظریه‌ی نامکان مارک اُژه، این تصویر نمایانگر فرایند تدریجی تبدیل مکان به نامکان است. در این فضا، یکی از سه عامل نامکانی یعنی افراط در فضا به‌وضوح مشاهده می‌شود: برج‌های مسکونی بی‌هویت و همسان که بدون توجه به بافت تاریخی و اجتماعی محله شکل گرفته‌اند، فضا را به سطحی بی‌معنا و خنثی تقلیل داده‌اند. حضور همزمان این دو نوع معماری، بر نبود انسجام فضایی و بیگانگی محیط شهری تأکید می‌کند.

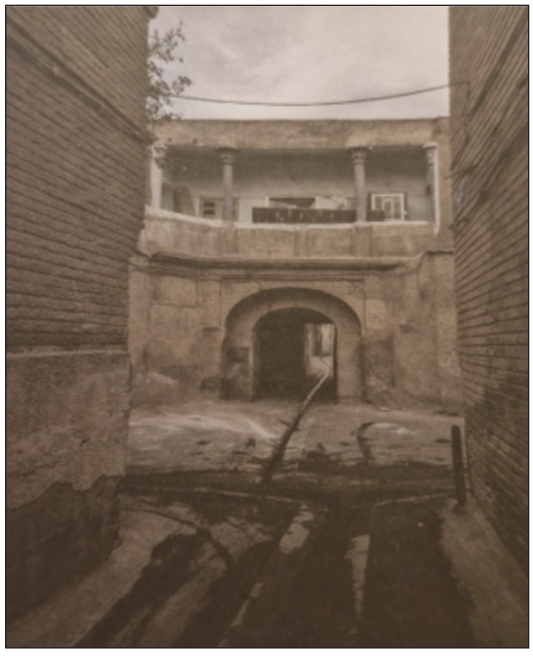
در این تصویر، ساختمان‌های قدیمی، هرچند نشانه‌هایی از گذشته را حفظ کرده‌اند، اما در احاطه‌ی ساختارهای جدید و بی‌هویت، قدرت و جایگاه خود را از دست داده‌اند. این وضعیت، تجربه‌ی زیسته‌ی ساکنان را تغییر داده و حس تعلق، حافظه‌ی جمعی و ارتباط با مکان را تضعیف کرده است. در نتیجه، فضا به تدریج از یک «مکان» واجد هویت، به یک «نامکان» سرد و بی‌ریشه مبدل شده است.

تصویر ۱۵. مهدی وثوق‌نیا، مجموعه پامنار، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۴: ۷۳).

تصویر شماره ۱۵ از مجموعه‌ی «پامنار» اثر مهدی وثوق‌نیا، نمایانگر ساختمانی مخروبه و متروک در دل بافت قدیمی شهر است. دیوارهای فرسوده، نماهای ریخته و غیبت کامل عناصر انسانی، فضایی متروک و خالی از زندگی را به نمایش می‌گذارند. این بنا، که زمانی می‌توانست حامل تاریخ، خاطرات و حیات اجتماعی باشد، اکنون به نمادی از فرسایش، زوال و بیگانگی بدل شده است.

براساس نظریه‌ی مارک اُژه، این فضا می‌تواند نامکان تلقی شود. در اینجا یکی از سه عامل نامکانی یعنی افراط در زمان به وضوح دیده می‌شود: گذشته‌ی این مکان به گونه‌ای رها شده و فراموش شده است که ارتباط معنادار با زمان حال از میان رفته است. زمان در این فضا نه به‌عنوان حافظه‌ای زنده، بلکه به‌صورت فرسایش، انهدام و گسست عمل کرده است؛ به طوری که مکان، هویت تاریخی خود را از دست داده و به فضایی خنثی و بی‌ریشه بدل شده است.

در این تصویر، فقدان حیات انسانی، تخریب تدریجی معماری و حس تهی بودن محیط، همگی بر این نکته تأکید دارند که فضا دیگر واجد معنای مکان نیست. این تصویر، به شکلی تلخ و دقیق، روند تدریجی نابودی فضاهای شهری و تبدیل آنها به نامکان‌های بی‌جان را ثبت کرده است؛ فضایی که از چرخه‌ی حافظه‌ی جمعی و تعلق اجتماعی خارج شده و در زمان معلق مانده است.



تصویر ۱۶. مهدی وثوق‌نیا، مجموعه پامنار، (وثوق‌نیا، ۱۳۹۴: ۲۶)

تصویر شماره‌ی ۱۶ از مجموعه‌ی پامنار، نمایی از یک خانه‌ی قدیمی با حیاط مرکزی را به نمایش می‌گذارد که ورودی آن از میان دو دیوار بلند آجری قابل مشاهده است. معماری بنا با ستون‌های ساده و حیاط مرکزی، نشانه‌ای از سبک زندگی سنتی و تاریخی منطقه‌ی پامنار است. دیوارهای آجری بلند و سایه‌دار در مسیر ورودی، حس عبور از گذشته به زمان حال را القا می‌کنند.

با توجه به نظریه‌ی مارک اُژه، این فضا هنوز نشانه‌هایی از «مکان» دارد. ساختمان قدیمی، به واسطه‌ی معماری سنتی، حضور خاطرات تاریخی، و ساختار آشنا، حاوی عناصر هویت‌بخش و تاریخی است. فضا نوعی حس تعلق مکانی را برمی‌انگیزد، حتی اگر نشانه‌هایی از فرسودگی یا تغییر در آن دیده شود.

با این حال، اگرچه این مکان ویژگی‌های مکانی خود را حفظ کرده، اما نشانه‌هایی از افراط در زمان نیز قابل

مشاهده است:
ساختمان که زمانی بخشی از یک ساختار زنده و فعال بوده، اکنون نشانه‌هایی از متروکه شدن و عقب‌ماندگی زمانی را بروز می‌دهد. حضور این فضاها در دل شهر مدرن، که گاه بدون توجه رها شده‌اند، می‌تواند حاکی از تعلیق در زمان و گسست از جریان توسعه‌ی معاصر باشد.
بنابراین، این تصویر بین مرز مکان و نامکان قرار دارد: هویت تاریخی دارد اما علائمی از افول و گسست زمانی را نیز نشان می‌دهد.

نتیجه گیری

این پژوهش با هدف تحلیل چگونگی بازنمایی دو مفهوم «مکان» و «نامکان» در عکاسی شهری، بر اساس نظریه مارک اُژه، به مطالعه تطبیقی دو مجموعه‌ی عکاسی «انزلی» و «پامنار» از مهدی وثوق‌نیا پرداخت. سؤال اصلی پژوهش این بود که چگونه در این مجموعه‌ها، فضاهای شهری می‌توانند ویژگی‌های مکان یا نامکان را بروز دهند و چه عواملی در شکل‌گیری این بازنمایی‌ها مؤثر بوده‌اند.
بر اساس یافته‌های پژوهش، در مجموعه‌ی «انزلی» با تنوعی از فضاها روبه‌رو هستیم؛ برخی تصاویر بازتاب‌دهنده‌ی مکان‌هایی با هویت، خاطره و پیوند اجتماعی هستند، در حالی که برخی دیگر به دلیل نشانه‌های بیگانگی، فرسودگی و گسست، واجد ویژگی‌های نامکان شده‌اند. از سوی دیگر، مجموعه‌ی «پامنار» عمدتاً به فضاهای متروک، بی‌هویت و فرسوده پرداخته و تصویری اغلب از نامکان ارائه داده است.
در تحلیل فضاها، دو عامل از سه عامل نامکانیِ مارک اُژه به طور برجسته مشاهده شد:
افراط در زمان (فراموشی تاریخ، فرسودگی و گسست پیوندهای زمانی) و افراط در فضا (استانداردسازی فضاها و بیگانگی با بستر فرهنگی)به دلیل عدم حضور انسانی فعال در تصاویر، عامل سوم یعنی افراط در مرجعیت فردی مصداق عینی نیافت و در این تحلیل جایگاهی نداشت.
در مجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که با استناد به نظریه اُژه، فضاهای شهری در عکاسی وثوق‌نیا، نه فقط ثبت زیبایی‌شناسانه محیط، بلکه روایتگر روندهای عمیق‌تر اجتماعی و فرهنگی همچون فراموشی، بیگانگی و تغییرات هویتی هستند. این امر نقش عکاسی شهری را به عنوان ابزاری برای نقد تحولات معاصر شهری برجسته می‌سازد.
همان‌طور که در جدول شماره ۲ مشاهده می‌شود، ویژگی‌های مکان و نامکان در مجموعه‌های «انزلی» و «پامنار» به‌صورت تطبیقی تحلیل شده‌اند.

جدول ۲. جمع‌بندی تطبیقی ویژگی‌های مکان و نامکان در مجموعه‌های «انزلی» و «پامنار»

شماره تصویر	ماهیت فضا	مجموعه	عامل برجسته نامکانی (در صورت وجود)
۶	مکان	انزلی	–
۷	مکان	انزلی	–
۸	بینابینی	انزلی	افراط در زمان
۹	نامکان	انزلی	افراط در فضا
۱۰	نامکان	انزلی	افراط در فضا

شماره تصویر	ماهیت فضا	مجموعه	عامل برجسته نامکانی (در صورت وجود)
۱۱	نامکان	انزلی	افراط در زمان
۱۲	نامکان	پامنار	افراط در فضا
۱۳	نامکان	پامنار	افراط در زمان
۱۴	بینابینی	پامنار	افراط در فضا
۱۵	نامکان	پامنار	افراط در زمان
۱۶	بینابینی	پامنار	افراط در زمان

پی‌نوشت‌ها

۱. مکان (Place)
۲. ادوارد رلف (Edward Relph)
۳. مارتین هایدگر (Martin Heidegger)
۴. هانری لوفور (Henri Lefebvre)
۵. رنه دکارت (René Descartes)
۶. مارک اُژه (Marc Augé)
۷. نامکان (Non-Place)
۸. سوپرمدرنیته (Supermodernity)
۹. افراط در زمان (Excessive Time)
۱۰. افراط در فضا (Excessive Space)
۱۱. افراط در مرجعیت فردی (Excessive Individualism)
۱۲. مدرنیزاسیون (Modernization)
۱۳. جیم بروگدن (Jim Brogden)
۱۴. ادوارد هاپر (Edward Hopper)
۱۵. اد روشا (Ed Ruscha)
۱۶. بیست و شش ایستگاه بنزین (Twenty-Six Gasoline Stations)
۱۷. برند بخر (Bernd Becher)
۱۸. هیلا بخر (Hilla Becher)
۱۹. لوئیس بالتز (Lewis Baltz)
۲۰. دیوار جنوبی (South Wall)
۲۱. رابرت آدامز (Robert Adams)
۲۲. در امتداد بین ایالتی (Along Interstate)
۲۳. جان گوسیج (John Gossage)
۲۴. میشل اسمیت (Michael Schmidt)
۲۵. برلین پس از (After Berlin)
۲۶. جوئل استرنفلد (Joel Sternfeld)
۲۷. قدم زدن در مسیر بلند (Walking the High Line)
۲۸. هنری کارتیه برسون (Henri Cartier-Bresson)
۲۹. رابرت فرانک (Robert Frank)
۳۰. براسای (Brassaï)

۳۱. لی فریدلندر (Lee Friedlander)
۳۲. اوژن آتژه (Eugène Atget)

فهرست منابع

- اُژه، مارک (۱۹۹۵) نامکان‌ها، درآمدی بر انسان‌شناسی سوپرمدرنیته. ترجمه: منوچهر فرهومند. (۱۳۸۷). تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- پرتوی، پروین (۱۳۹۴) پدیدارشناسی مکان. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- حبیبی، رعنا سادات (۱۳۸۷) تصویرهای ذهنی و مفهوم مکان. نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره ۳۵، صص ۳۹-۵۰.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه دهخدا (جلد چهاردهم). تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- رلف، ادوارد (۱۹۷۶). مکان و بی‌مکانی. ترجمه: نقصان محمدی، مندگاری و متکی. (۱۳۹۷). تهران: انتشارات آرمان‌شهر.
- صافیان، م؛ مؤمنی، ح (۱۳۹۱) بررسی رابطه میان مکان و هویت در محیط‌های شهری. فصلنامه مطالعات شهرسازی ایران، ۳(۹)، ۶۵-۷۶.
- صدیقی‌فرد، مرتضی؛ لاریجانی، نسرین (۱۴۰۰) بررسی مفهوم نامکانی در عکاسی ایران با نگاهی به آثار محمد غزالی و مهران مهاجر. نشریه پیکره، هنر و معماری، بهار ۱۴۰۰، شماره ۲۳ (ب)، صص ۳-۱۲.
- طائب، زینب (۱۴۰۱). بررسی مفهوم نامکان از منظر مارک اُژه در عکاسی منظره شهری تهران در دهه ۱۳۸۰. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره.
- فکوهی، ناصر و مریم حسین‌یزدی (۱۳۹۲) هویت مکانمند و بی‌هویتی در فضای شهری: مطالعه موردی دو مجتمع مسکونی در شهر تهران. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دوره ۳، شماره ۲، صص ۱-۱۸.
- فلاحت، محمدصادق (۱۳۸۵). مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهنده‌ی آن. نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۶، صص ۵۷-۶۶.
- لطافتی، زینب؛ انصاری، حمیدرضا. (۱۳۹۸) تبیین مدلی در شناسایی و تقویت عوامل تأثیرگذار بر حس مکان و خاطره‌ی جمعی (نمونه‌ی موردی، حاشیه رودخانه‌ی دز). نشریه مطالعات معماری ایران (دو فصلنامه علمی و پژوهشی دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان)، سال ۸، شماره ۱۵، صص ۶۶-۴۹.
- وثوق‌نیا، مهدی (۱۳۹۳) انزلی. تهران: انتشارات نظر.
- وثوق‌نیا، مهدی(۱۳۹۴) پامنار. تهران: نشر چیلیک.

- Augé, M. (1995). Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity. New York, Verso.
- Brogden, Jim. (2019). Photography and the non-place. Switzerland, Springer Nature.
- Heidegger, M. (1971). Building, Dwelling, Thinking. In Poetry, Language, Thought (pp. 66–76). Harper & Row.
- Lefebvre, H. (1991). The Production of Space (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell. (Original work published 1974), p. 26.
- Mayhew. (1997). Oxford Geographical Dictionary, Oxford University Press.
- Relph, E. (1976). Place and Placelessness. Pion, p. 44.

URLs:

- URL1: https://chiilick.com/?p=113798 (Accessed: 2025/02/28)