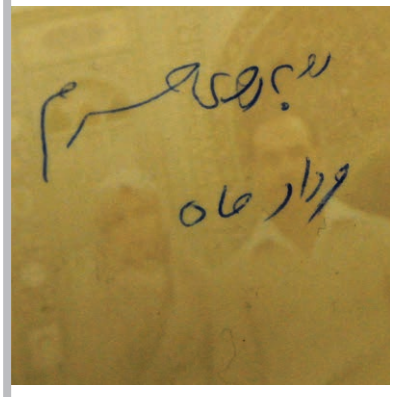
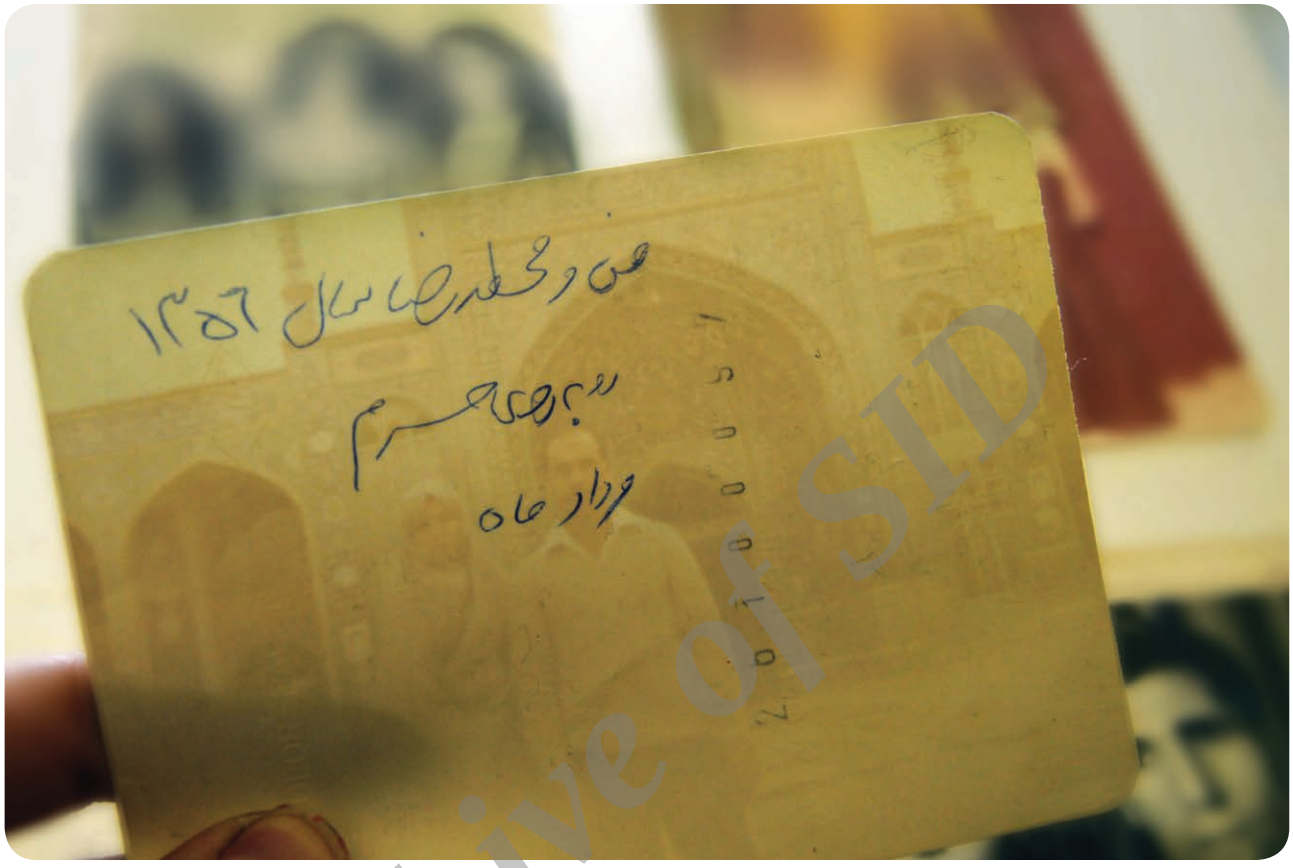
Archive of SID



عکس‌نوشت؛ در جستجوی زمان از دست رفته...

مصطفی پیوندی

www.SID.ir



روایت اوّل: آن‌سوی تصویر

خودانعکاسی[۱]، سابقه‌ای بلندمدّت در تاریخ هنر دارد. در واقع هر زمان، مدیوم یا ابزار بیانی مشخّصی همچون نقاشی، سینما، ادبیّات و... در دلِ خود، دوباره و از سرِ تکرار، به ویژگی‌های ماهوی خود ارجاع دهند و یا با انعکاس دوبارهٔ مختصات زبانی خود، در دل اثری که در همان مدیوم خلق شده است، اشاره‌ای به ویژگی‌های ساختاری ــ مضمونیِ خود کنند، کیفیتی خود- انعکاسانه شکل می‌گیرد. عکاسی به گواه تاریخِ مملو از حادثه و اتّفاقِ خود، به روشنی شاهدی برای قدرت خود-انعکاسانهٔ رسانه‌اش است. در سراسر تاریخ عکاسی، به شیوه‌های ساختاری مختلف و با دست آویزهای متنوّع مضمونی، ذاتِ قایم به خودِ عکس، موضوعی جدّی برای بازخوانی و ارجاع دوباره به زبان عکاسی شده است. از همان ابتدای تولّد عکاسی در اواسط قرن نوزدهم، عکس‌های بی‌شماری، موضوع غالب عکس‌های دیگر را تشکیل داده‌اند. تصاویر عکس‌گونهٔ بسیاری، قهرمان و شخصیت عکس دیگری را شکل داده‌اند. برای ریشه‌یابی قدرت خیره کنندهٔ عکاسی در آفرینش آثار خود-انعکاسانه، توجّه به ماهیت «مومیایی وار» عکاسی، همان‌گونه که رولان بارت[۲] زبان شناس در *اتاق روشنِ*[۳] خود اشاره می‌کند، می‌تواند یاری رسان باشد. بارت در *اتاق روشن* با اشاره به «مرگ»، هنر نمایش و ارتباط آن با عکس، عکاسی را هم‌چون تئاتر، مرتبط با *آیین و مناسک مردگان* می‌داند و از تصویرِ ثبت شده بر سطح حسّاس به نور در اتاقک تاریکِ دوربین، به عنوان کنشی در جهت *اضطراب ما از مرگ* عنوان می‌کند. در نظر بارت، عکاسی توأمان *زنده و مرده* است. تلاش دوربین عکاسی برای حفظ زمان از دست رفته یا زمانِ درگذر است که عکاسی را با میرا و نامیرایی بودن همراه می‌کند. تصاویر عکاسانه همواره در برابر فراموشی، نیستی و *عدم حضور* مقاومت کرده و سعی در حفظ و بقا در زمانِ بی‌توقّف دارند. در منظر نگارنده بازگشت دوبارهٔ یک عکس به عکسی دیگر، به وضوح، تصویرگرِ تلاش عکاسی در جهت بقای گذشته است؛ گذشته‌ای که با دوباره و دوباره عکاسی شدن، گویی همچنان نفس می‌کشد.

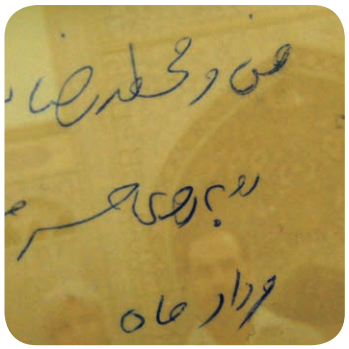
Archive of SID

www.SID.ir

عکس «رویا وثوقیان» از مشـهد، به آسانی یک اثر خود-انعکاسـانه تلقّـی می‌شـود. تصویر حاضر کـه در بخش شهرِرضا در چهارمین جشنوارهٔ ملّیِ عکس مشهد، شایستهٔ دریافت جایزهٔ دوم نامیده شده است، با بازخوانیِ عکسی دیگر، مسـیر ارتباطیِ خـود را با مخاطـب آغاز می‌کند. در بدنهٔ عکاسـی ایران، به دلایـل مختلفی خارج از آنچه پیش‌تر اشـاره شد، تصاویر بسـیاری با این شیوه برخورد بصری تولید می‌شوند. با یک جابه‌جایی و تغییر موقعیت، توجّه عکاسان، خیلی سریع از تصویرِ عکس به پشت کاغذ عکاسـی جلب شد. آنجا که در غالب موارد، دست‌خط‌ها، خرده‌روایت‌ها، نام‌ها و مکان‌ها، جای مهر و نشانهٔ عکاس دوره گـرد یـا ثابت، خودنمایی می‌کنـد. گویی جهانی که بـه لحاظ همین داده‌های اندک و موجز در پشـت کاغذ عکس نقش بسـته، به مراتـب از آنچه که خـودِ تصویرِ عکس به ما ارایه می‌کند، اگر نخوانیم جذّاب‌تر، دست کم به جادو نزدیک‌تر است. داده‌ها و نشانه‌های نقش بسته در پشـت کاغذ عکس، به دلیل برخورداری از سـویه‌های زبانی و گرافیکی، به واسـطهٔ عـدم برخورداری از هویت کامـلاً تصویریِ نشـانه‌های بـصریِ حـاضر در عکس‌ها، مبادرت به آفرینش تصویر ذهنی می‌کنند. برای مخاطب، عبور از اسـامی، مکان ها، دست‌خط‌ها و تاریخ‌های درج شده در پشت کاغذ عکاسـی، با شکل گرفتن داستانک‌ها موازی شده و سفر آغاز می‌شود.

اطّلاعـاتِ منـدرج در پشـت عکس حـاضر در اثر خانم وثوقیان از سه عبارت کوتاه و اطّلاع‌رسان، تجاوز نمی‌کند. سـطر اوّل، *من و محمدرضا ۱۳۵۶*- سـطر دوم، *روبه‌روی حرم* و در سـطر آخر، *مردادماه* با خودکار نوشـته شـده اسـت. در کنار این عبارات، برخی اعداد به شکل عمودی بر کاغذ نقش بسـته کـه حاصل کدگذاری‌های دسـتگاه چـاپ، بر روی کاغذ اسـت. سـه عبارتِ ترکیبـی کوتاه، بـه سـاده‌ترین شـکل ممکن، روایتـی را طـرح می‌کند. وجـود داده‌های تاریخی، مکانی و حتّـی ذکر حضور دو شـخصیت، در اینجا - *مـن و محمّدرضـا*- و ارتباط آنها با حضـور در حرم مطهّر در مقطع زمانیِ مشـخّص، یک سال پیش از انقلاب اسلامی و در میانهٔ تابستان، مخاطب را به‌طـور جـدّی وارد یـک برههٔ تاریخـی، جغرافیایی و فرهنگی مشـخّص می‌کند. همراه شدن این عبارت‌ها در کنار یکدیگر، برای بیننده در رسـیدن به یک برش ذهنی، تکیه‌گاهی فراهم می‌کند. نکتهٔ بسـیار مهم و قابل اشاره در اثر خانم وثوقیان، دیده شـدن تصویر عکس از پشـت کاغذ اسـت. بیننده به‌طـور هم‌زمان با برقـراری ارتباط بـا عبارت‌های نوشـتاری، هاله‌ای از تصویـر عکس را نیز مشاهده می‌کند. در تصویر عکس، مرد و زنی میانسال با فاصلهٔ بسیار کم نسـبت به یکدیگر، دوشادوش هم قرار گرفته‌انـد و در پس‌زمینه، بخشـی از معماری حرم مطهّر دیده می‌شـود. با دیدن مـرد و زن حاضر در تصویر، حالا جنسـیت «من» حاضر در عبارت نخست آشکار می‌شود. روایت، جنسـیتی زنانه به خود می‌گیـرد. زنانه بودن این روایت، خاطره سـازیِ آن را تشـدید می‌کند. زن، بیش از مرد خاطره‌ساز است. از مشـاهدهٔ فضای پیرامون عکس، به روشنی می‌توان دریافت که عکس از دل آلبوم عکسی بیرون آورده شـده و در مقابل دوربین قرار گرفته است. انگشت شصت دست چپی که عکس را روبه روی دوربین گرفته است، زمخت است و مردانه به نظر می‌آید. برخورد بصریِ عکاس با توجّه به برش‌ها و نحوهٔ قرارگیری عناصر، عجولانه احساس می‌شود.

کلام آخـر اینکه، اثر«رویا وثوقیان» بـا وجود برخورداری از کلیشـهٔ بارها استفاده شـده در تولیدات اخیر عکاسیِ ما و شـباهت ساختاریِ کسل‌کننده با آثاری از این دست، به‌خوبـی بـه هدف غایـیِ این‌گونـه تصاویـر که همان اثرگـذاریِ آنی و لحظه‌ای بر مخاطب اسـت، موفّق عمل می‌کند. اثر خانم وثوقیان، تصویری خاطره‌سـاز با توانایی به حرکت واداشتن نیرویِ ذهنی بیننده است.



پانوشت‌ها:

۱.Self-reflective

۲.Roland Barthes

۳.Camera Lucida- دو ترجمه از *اتاق روشـنِ* بارت به زبان فارسی موجود است: *اتاق روشن*/ فرشید آذرنگ، نشرحرفهٔ هنرمند و دیگری، *اتاق روشن:* اندیشه‌هایی دربارهٔ عکاسی/ نیلوفر معترف، نشر چشمه

Archive of SID

www.SID.ir

روایت دوم: این سوی پرده

عکاسی زیارتی[1] را می‌توان از نخستین شیوه‌های رایج شده در مشهد مقدّس، در سالیان آغازین ورود عکاسی به ایران دانست. در زمان حکومت رضاشاه در ایران و به دلیل ایجاد تغییر در بافت اطراف حرم مطهّر، اجازهٔ عکاسی در مجموعه بناهای حرم از عکاسان دوره‌گرد سلب شد. درخواست مکرّر زایران برای عکاسی در فضای حرم مطهّر و عدم امکان ثبت تصاویر در بافت معماری حرم، عکاسان را وارد مرحله‌ای نوین در عکاسی زیارتی کرد. عکاسان در ابتدا با استفاده از پشت‌بام‌های مشرف به مناظر منتهی به حرم رضوی و سپس با استفاده از پرده‌های منقوش به تصاویر گنبد و گلدسته، صحن کهنه (عتیق)، صحن نو و همچنین استفاده از روایاتی تصویری همچون مسموم کردن امام رضا(ع) توسّط مأمون و یا روایت ضامن آهو به بازنمایی هر چه بیشتر و نزدیک‌تر حال و هوای حرم، همّت گماردند. رویکرد کاملاً واقع‌گرایانه در عکاسی زیارتی با استفادهٔ روزافزون عکاسان از پرده‌های مصوّر، وارد مرحله‌ای انتزاعی‌تر شد که امروزه از آن به عنوان عکاسی *حرم و بارگاهی*[2] یاد می‌کنیم. پرده‌های منقوش با استفاده از روایات مربوط به امام رضا(ع) و بهره‌گیری از امکانات بیانی پرده‌های نقالی و قهوه‌خانه‌ای، شمایلی ذهنی به خود می‌گیرند. حضور در فضای استودیویی، شیوهٔ قرارگیری در مقابل پرده و نسبت آن با عناصر بصری موجود در پرده، نورپردازی و حتّی صحنه‌آرایی و استفاده از مدل‌های مصنوعی همچون شتر یا آهو و همچنین پوشاندن لباس‌های عربی بر تن زایران، ذهن تصویرسازعکاس حرم و بارگاهی را به حرکت وا داشت. از ویژگی‌های ساختاری و بصری پرده‌ها می‌توان به وجود رنگ‌گذاری به شیوهٔ تک‌رنگ در برخی پرده‌ها، دورگیری‌های ضخیم و خارج از ظرافت

Archive of SID

www.SID.ir

و دوری جستن از نمایش جزییات اشاره کرد. تک نسخه بودن، ویژگی بسیار مهم تمامی عکس‌های زیارتی و حرم و بارگاهی در آن زمان است. عکاسان به واسطهٔ حجم بالای تصاویر تولیدی وارتباط با زایرانی که امکان مراجعهٔ مجدّد آنها به عکّاس و درخواست نسخهٔ دیگر، پایین بود، گرایشی به آرشیو کردن تصاویر نداشتند. ناگفته نماند که در برخی نسخه‌ها شاهد انواع کلاژ و رنگ‌گذاری‌های دستی به شکل مستقیم بر روی تصویر هستیم که عکاس امکان تکثیر آنها را نداشته است.

تصویر حاضر، عکسی متعلق به *محمّد قاسمپور حصار جلالی* ساکن تربت حیدریه، برگزیدهٔ چهارمین جشنوارهٔ ملّی عکس مشهد در سال هزار و سیصد و نود است. این تصویر در نگاه نخست، عکسی حرم و بارگاهی تلقّی می‌شود. زوجی جوان با پوششی رسمی و کاملاً آراسته به همراه کودک خردسال خود با رنگ لباسی کاملاً متضاد با پدر و مادر در برابر پرده‌ای مربوط به روایت ضامن آهو ایستاده‌اند. پرده‌های مربوط به روایت ضامن آهو، هم‌چون پردهٔ حاضر در تصویر، همواره فضایی انتزاعی دارند. در پردهٔ حاضر در عکس، چهرهٔ نورانی امام هشتم(ع)، جزییات پوشش شکارچی، کمی آن‌سوتر، جزییات حاضر در عمق صحنه هم‌چون فرم و رنگ ابرها، رنگ آسمان، نحوهٔ قرارگیری خوشه‌های انگور، ارتباط عناصر حاضر در پیش‌زمینه هم‌چون کوه‌های سر به آسمان ساییده و آبشارهای کوچک کنارهٔ قاب و سبزه‌زار پیش پای شخصیت‌های روایت و در انتها پرسپکتیو تخت، به چشم می‌خورد. عوامل ذکر شده در کنار یکدیگر منتج به فضاسازی ذهنی در پرده شده است. محمّد قاسمپور، به ناگاه امّا با فاصله گرفتن از آدم‌های مقابل پرده و کلّیت آن؛ استفاده از عدسی فاصلهٔ کانونی کوتاه- واید- و پیش گرفتن برخوردی سردستی، آزاد، بی‌تکلّف و عاری از امر نمایشی، طرح بصری عکس خود را ساماندهی کرده است. عکاس با فاصله گرفتن از آدم‌هایش، معنایی افزون بر جهان یک قاب حرم و بارگاهی را به تصویرش تزریق می‌کند و عکس خود را سریعاً از دسته‌بندیِ عکس‌های پرده‌انگارانه - آن‌طور که همواره شاهدیم- خارج می‌کند. وجود توری و محافظ احتمالاً یک پروژهٔ ساختمانی در آغاز کار، آجرهای بیرون‌زده از دیواری به ظاهر تخریب شده و حضور باغچه‌ای سیمانی (بتنی) ناهمگون با فضای کلّی صحنه که با قرار گرفتن در محدودهٔ اعوجاج عدسی بیش از پیش دهن کجی می‌کند، جهان اطراف پرده و آدم‌های مقابلش را تشکیل می‌دهد. چرا عکاس از آدم‌ها و آن پرده فاصله گرفته است؟

مایلم دو شیوهٔ حسی- عاطفی متفاوت را نسبت به ارتباط دو گروه مختلف با پردهٔ ذهنی و فضای اطرافش مطرح کنم. گروه نخست را آدم‌های پشت دوربین تشکیل می‌دهند. مخاطبان عکس؛ من و شما. برای مخاطبان عکس، خیال، انتزاع و امر روحانیِ حاضر در پرده با هجوم فضای خشن، آزار دهنده و اینجا کلان‌شهریِ عکس، به قتل می‌رسد. آدم‌ها همچنان مقابل پرده ایستاده‌اند؛ امّا پرده دیگر آن پردهٔ پیشین نیست. گروه دیگر را خانوادهٔ مقابل پرده تشکیل می‌دهند. شخصیت‌های مقابل پرده به نمایندگی از فوج عظیمی از آدم‌های همواره مقابل پرده امّا خارج از قاب این تصویر، گویا صدای این برخورد را نمی‌شنوند. آرام و باوقار در برابر پرده ایستاده‌اند؛ تبسّم کوچک حاضر در چهرهٔ زن همراه با پذیرندگیِ مرد، امنیت خاطر و رضایت قلبی را در هم‌جواری با پیکر منوّر علی بن موسی الرّضا(ع) و سایه سار درختان تاک درون پرده برایشان به ارمغان آورده است که گویی ارتباط مادی‌شان با جهان اطراف پرده منقطع گشته است. فارغ از هرگونه تلاشی در جهت یافتن خواست و نیتِ عکاس، کیفیت بیانی موجود در اثر که با حضورش، امکان مشاهدهٔ چنین تفاوت ارتباطی میان ما و آنها با پرده را ایجاد کرده، ستایش می‌کنم.

پانوشت:

۱: به گونه‌ای عکاسی مردمی یا تجاری اطلاق می‌شود که در شهرهای مذهبی ایران، خصوصاً مشهد از گذشته رواج یافته است. عکاسی زیارتی در ارتباط مستقیم با زایران شکل می‌گیرد؛ آنی، سریع و فوری بوده و دارای ویژگی‌های مشخّص است. از پیشگامان عکاسان زیارتی در ایران می‌توان از فرج الله عباداف، میرزا عکاس‌باشی آستان قدس، ابراهیم ذهبی مشهدی معروف به سیّاح، علی آیریا، محمّد نصرت و رسول عربلین نام برد. برای مطالعهٔ بیشتر می‌توانید نگاه کنید به: *عکاسخانهٔ ایّام*؛ گردآورنده نسرین ترابی، نشر کلهر

۲: از آن به عکاسی *گنبد و بارگاهی* نیز یاد شده است. در اکثر منابع، مترادف با *عکاسی زیارتی* استفاده می‌شود. نگارنده با توجّه به تغییر رویکرد عکاسان، میان این دو واژه در متن تمایز قایل شده است.

Archive of SID

www.SID.ir