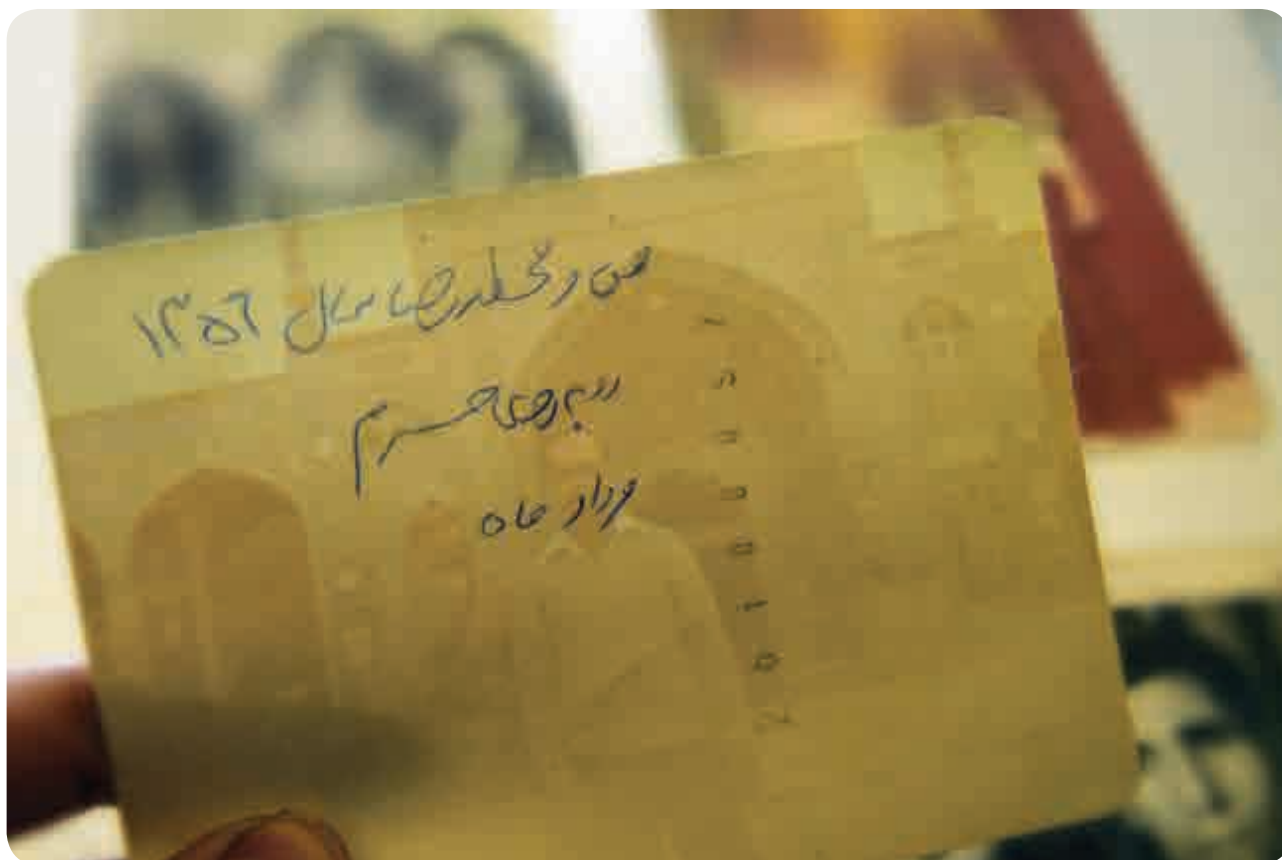




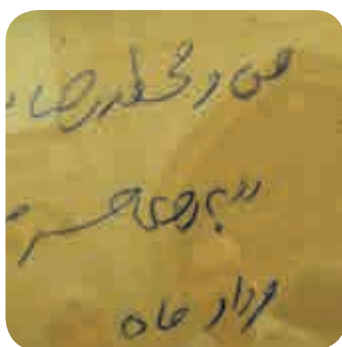
روایت اول: آن سوی تصویر

تشکیل داده‌اند. تصاویر عکس‌گونه بسیاری، قهرمان و شخصیت عکس دیگری را شکل داده‌اند. برای ریشه‌یابی قدرت خیره‌کننده عکاسی در آفرینش آثار خود-انعکاسانه، توجه به ماهیت «مومیایی و اسر» عکاسی، همان‌گونه که رولان بارت^۲ زبان شناس در *اتاق روشن*^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 تصویر ثبت شده بر سطح حساس به نور در اتاق تاریک 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 زمان 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 زمان بی‌توقف دارند. در منظر نگارنده بانرگشت دوباره یک عکس به عکسی دیگر، به وضوح، تصویرگر تلاش عکاسی در جهت بقای گذشته است؛ گذشته‌ای که با دوباره و دوباره عکاسی شدن، گویی همچنان نفس می‌کشد.

خودانعکاسی^۱، سابقه‌ای بلندمدت در تاریخ هنر دارد. در واقع هر زمان، مدیوم یا ابزار بیانی مشخصی همچون نقاشی، سینما، ادبیات و... در دل خود، دوباره و اسر تکرار، به ویژگی‌های ماهوی خود ارجاع دهند و یا با انعکاس دوباره مختصات زبانی خود، در دل اثری که در همان مدیوم خلق شده است، اشاره‌ای به ویژگی‌های ساختاری - مضمونی خود کنند، کیفیت خود-انعکاسانه شکل می‌گیرد. عکاسی به گواه تاریخ مملو از حادثه و اتفاق خود، به روشنی شاهدهی برای قدرت خود-انعکاسانه رسانه‌اش است. در سراسر تاریخ عکاسی، به شیوه‌های ساختاری مختلف و با دست آویزهای متنوع مضمونی، ذات قایم به خود عکس، موضوعی جدی برای بازخوانی و ارجاع دوباره به زبان عکاسی شده است. از همان ابتدای تولد عکاسی در اواسط قرن نوزدهم، عکس‌های بی‌شماری، موضوع غالب عکس‌های دیگر را

جنسیت «من» حاضر در عبارت نخست آشکار می‌شود. روایت، جنسیتی زنانه به خود می‌گیرد. زنانه بودن این روایت، خاطره‌سازنی آن را تشدید می‌کند. زن، بیش از مرد خاطره‌ساز است. اثر مشاهده فضای پیرامون عکس، به روشنی می‌توان دریافت که عکس از دل آلبوم عکسی بیرون آورده شده 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 بصری عکاس با توجه به برش‌ها و نحوه قرارگیری عناصر، عجولانه احساس می‌شود.

کلام آخر اینکه، اثر «سرویا وثوقیان» با وجود برخورداری از کلیشه‌ها بارها استفاده شده در تولیدات اخیر عکاسی ما و شباهت ساختاری کسل‌کننده با آثاری از این دست، به‌خوبی به هدف غایی این‌گونه تصاویر که همان اثرگذاری آنی و لحظه‌ای بر مخاطب است، موفق عمل می‌کند. اثر خانم وثوقیان، تصویری خاطره‌ساز با توانایی به حرکت واداشتن نیروی ذهنی بیننده است.



عکس «رویا وثوقیان» از مشهد، به آسانی یک اثر خود-انعکاسانه تلقی می‌شود. تصویر حاضر که در بخش شهرضا در چهارمین جشنواره ملی عکس مشهد، شایسته دریافت جایزه دوم نامیده شده است، با بازخوانی عکسی دیگر، مسیر ارتباطی خود را با مخاطب آغاز می‌کند. در بدنه عکاسی ایران، به دلایل مختلفی خارج از آنچه پیش‌تر اشاره شد، تصاویر بسیاری با این شیوه برخورد بصری تولید می‌شوند. با یک جابه‌جایی و تغییر موقعیت، توجه عکاسان، خیلی سریع از تصویر عکس به پشت کاغذ عکاسی جلب شد. آنجا که در غالب موارد، دست‌خط‌ها، خرده‌روایت‌ها، نام‌ها و مکان‌ها، جای مهر و نشانه عکاس دوره گرد یا ثابت، خودنمایی می‌کند. گویی جهانی که به لحاظ همین داده‌های اندک و موجز در پشت کاغذ عکس نقش بسته، به مراتب اثر آنچه که خود تصویر عکس به ما ارائه می‌کند، اگر نخوانیم جذاب‌تر، دست کم به جادو نزدیک‌تر است. داده‌ها و نشانه‌های نقش بسته در پشت کاغذ عکس، به دلیل برخورداری از سویه‌های زبانی و گرافیکی، به واسطه عدم برخورداری از هویت کاملاً تصویری نشانه‌های بصری حاضر در عکس‌ها، مبادرت به آفرینش تصویر ذهنی می‌کنند. برای مخاطب، عبور از اسامی، مکان‌ها، دست‌خط‌ها و تاریخ‌های درج شده در پشت کاغذ عکاسی، با شکل گرفتن داستانک‌ها موازی شده و سفر آغاز می‌شود.

اطلاعات مندرج در پشت عکس حاضر در اثر خانم وثوقیان از سه عبارت کوتاه و اطلاع‌رسان، تجاوز نمی‌کند. سطر اول، من و محمد رضا ۱۳۵۶ - سطر دوم، روبه روی حرم و در سطر آخر، مرد/دماه با خودکارس نوشته شده است. در کنار این عبارات، برخی اعداد به شکل عمودی بر کاغذ نقش بسته که حاصل کدگذاری‌های دستگاه چاپ، بر روی کاغذ است. سه عبارت ترکیبی کوتاه، به ساده‌ترین شکل ممکن، روایتی را طرح می‌کند. وجود داده‌های تاریخی، مکانی و حتی ذکر حضور دو شخصیت، در اینجا - من و محمد رضا - و ارتباط آنها با حضور در حرم مطهر در مقطع زمانی مشخص، یک سال پیش از انقلاب اسلامی و در میانه تابستان، مخاطب را به‌طور جدی وارد یک برهه تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی مشخص می‌کند. همراه شدن این عبارت‌ها در کنار یکدیگر، برای بیننده در رسیدن به یک برش ذهنی، تکیه‌گاهی فراهم می‌کند. نکته بسیاری مهم و قابل اشاره در اثر خانم وثوقیان، دیده شدن تصویر عکس اثر پشت کاغذ است. بیننده به‌طور هم‌زمان با برقراری ارتباط با عبارت‌های نوشتاری، هاله‌ای اثر تصویر عکس را نیز مشاهده می‌کند. در تصویر عکس، مرد و زنی میانسال با فاصله بسیار کم نسبت به یکدیگر، دوشادوش هم قرار گرفته‌اند و در پس‌زمینه، بخشی از معماری حرم مطهر دیده می‌شود. با دیدن مرد و زن حاضر در تصویر، حالا

پانویس‌ها:

۱. Self-reflective.

۲. Roland Barthes.

۳. Camera Lucida - دو ترجمه از /اتاق روشن بارت به زبان فارسی موجود است: /اتاق روشن / فرید آذرنگ، نشر حرفه هنرمند و دیگری، /اتاق روشن: اندیشه‌هایی درباره عکاسی / نیلوفر معترف، نشر چشمه



روایت دوم: این سوی پرده

تصویری همچون مسموم کردن امام رضا(ع) توسط مأمون و یا روایت ضامن آهو به باغ‌نمایی هر چه بیشتر و نزدیک‌تر حال و هوای حرم، هفت گماردند. رویکرد کاملاً واقع‌گرایانه در عکاسی زیارتی با استفاده روزافزون عکاسان از پرده‌های مصوّر، وارد مرحله‌ای انتزاعی‌تر شد که امروزه اثر آن به عنوان عکاسی حرم و بازرگانی^۲ یاد می‌کنیم. پرده‌های منقوش با استفاده از روایات مربوط به امام رضا(ع) و بهره‌گیری از امکانات بیانی پرده‌های نقالی و قهوه‌خانه‌ای، شمایی ذهنی به خود می‌گیرند. حضور در فضای استودیویی، شیوه قرارگیری در مقابل پرده و نسبت آن با عناصر بصری موجود در پرده، نورپردازی و حتی صحنه‌آرایی و استفاده از مدل‌های مصنوعی همچون شتر یا آهو و همچنین پوشاندن لباس‌های عربی بر تن زائران، ذهن تصویرساز عکاس حرم و بازرگانی را به حرکت وا داشت. اثر ویژگی‌های ساختاری و بصری پرده‌ها می‌توان به وجود رنگ‌گذاری به شیوه تک‌رنگ در برخی پرده‌ها، دورگیری‌های ضخیم و خارج از ظرافت

عکاسی زیارتی^۱ 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 مطهر، اجازۀ عکاسی در مجموعه بناهای حرم اثر عکاسان دوسره‌گرد سلب شد. درخواست مکرر زائران برای عکاسی در فضای حرم مطهر 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

عکس، خیال، انتزاع و امر روحانی حاضر در پرده با هجوم فضای خشن، آزاری دهنده و اینجا کلان‌شهری عکس، به قتل می‌رسد. آدم‌ها همچنان مقابل پرده ایستاده‌اند؛ اما 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 اما خارج از قاب این تصویر، گویا صدای این برخورد را نمی‌شنوند. آرام و باوقار در برابر پرده ایستاده‌اند؛ تبسم کوچک حاضر در چهرهٔ زن همراه با پذیرندگی مرد، امنیت خاطر و رضایت قلبی را در هم‌جواری با پیکر منور علی بن موسی الرضا (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 نیت 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.



و دوری جستن از غایش جزئیات اشاره کرد. تک نسخه بودن، ویژگی بسیار مهم تمامی عکس‌های زیارتی و حرمر و بارگاهی در آن زمان است. عکاسان به واسطهٔ حجم بالای تصاویر تولیدی و ارتباط با زائرانی که امکان مراجعهٔ مجدد آنها به عکاس و درخواست نسخهٔ دیگر، پایین بود، گرایشی به آرشو کردن تصاویر نداشتند. ناگفته نماند که در برخی نسخه‌ها شاهد انواع کلاشر و سرنگ‌گذاری‌های دستی به شکل مستقیم بر روی تصویر هستیم که عکاس امکان تکثیر آنها را نداشته است.

تصویر حاضر، عکسی متعلق به محمد قاسمپور حصار جلالی ساکن تربت حیدریه، برگزیدهٔ چهارمین جشنوارهٔ ملی عکس مشهد در سال هزار و سیصد و نود است. این تصویر در نگاه نخست، عکسی حرم و بارگاهی تلقی می‌شود. زوجی جوان با پوششی رسمی و کاملاً آراسته به همراه کودک خردسال خود با سرنگ 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)، جزئیات پوشش شکارچی، کمی آن‌سوتر، جزئیات 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. محمد قاسمپور، به ناگاه اما با فاصله گرفتن از آدم‌های مقابل پرده و کلیت آن؛ استفاده از عدسی فاصلهٔ کانونی کوتاه- واید- و پیش گرفتن برخوردی سردستی، آزاد، بی‌تکلف 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 دسته‌بندی 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 کلی صحنه که با قرار گرفتن در محدودهٔ اعوجاج عدسی بیش از پیش ذهن کجی می‌کند، جهان اطراف پرده و آدم‌های مقابلش را تشکیل می‌دهد. چرا عکاس از آدم‌ها و آن پرده فاصله گرفته است؟

پانویس:

- ۱: به گونه‌ای عکاسی مردمی یا تجاری اطلاق می‌شود که در شهرهای مذهبی ایران، خصوصاً مشهد اثر گذشته رواج یافته است. عکاسی زیارتی در ارتباط مستقیم با زائران شکل می‌گیرد؛ آنی، سریع و فوری بوده و دارای ویژگی‌های مشخص است. از پیشگامان عکاسان زیارتی در ایران می‌توان از فرج الله عباداف، میرزا عکاس‌باشی آستان قدس، ابراهیم ذهبی مشهدی معروف به سیاح، علی آبریا، محمد نصرت و رسول عربلین نام برد. برای مطالعهٔ بیشتر می‌توانید نگاه کنید به: عکاسخانهٔ ایام؛ گردآورنده نسرين 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 توجه به تغییر رویکرد عکاسان، میان این دو واژه در متن تمایز قایل شده 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