بررسی رویکردهای عکاسی خیابانی در ایران

عاطفه سادات میر[**1]، **هادی آذری ازغندی**[2]

[1]دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، رشته عکاسی، دانشگاه سوره، تهران، ایران
[2]استاد دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: 98/8/12، تاریخ پذیرش نهایی: 98/9/2)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.3.2.67

چکیده

عکاسی خیابانی به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از هنر عکاسی معاصر، صحنه‌هایی از زندگی روزمره مردم را سوژه خود قرار می‌دهد و موضوع اصلی خود را از زندگی مدرن وام گرفته است. این مقاله بر آن است تا عکاسی خیابانی در ایران را در بازه تاریخی سال‌های 1370 تا 1395 مورد مطالعه قرار داده و چگونگی شکل‌گیری و سیر موضوعی عکاسی خیابانی در ایران و نیز ویژگی‌های این ژانر را در آثار عکاسان ایرانی مورد مطالعه قراردهد. این پژوهش در نظر دارد که به اهمیت ثبت حوادث و اتفاقات حوزه‌ی عکاسی توسط نهادهای مختلفی که با عکاسان و عکاسی در ارتباط‌اند بپردازد. با توجه به کمبود منابع درباره سیر شکل‌گیری عکاسی خیابانی در ایران، این مقاله با جست و جو در آثار خلق شده توسط عکاسان ایرانی، عکس‌ها و مجموعه‌هایی که در بازه تاریخی مورد نظر این مقاله قرار دارند را انتخاب و به بررسی رویکردها و علت خلق اثر در مجموعه‌های یاد شده پرداخته است. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، مطالعات کتابخانه‌ای بوده و برای جمع‌آوری عکس از مجلات و مقالات مصور و در صورت نیاز از منابع اینترنتی و همچنین آرشیو شخصی نگارنده استفاده شده است. نتایجی که از دسته‌بندی و تحلیل عکس‌های مورد نظر حاصل می‌شود بدین صورت است که در سال‌های گذشته علاوه‌بر کم‌رنگ‌شدن نقش و حمایت نهادهای دولتی، شاهد افزایش تعداد عکاسانی که به موضوع شهر و خیابان پرداخته‌اند هستیم و از سوی دیگر تنوع رویکردها و نگاه به عکاسی خیابانی و کاهش حجم تمرکز عکاسی خیابانی در شهر تهران هم از دیگر نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش می‌باشد.

واژگان کلیدی

عکاسی خیابانی، عکاسی شهری، عکاسی معاصر ایران، تاریخ عکاسی ایران، عکاسی کاندید(بی‌هوا)

** نویسنده مسئول، تلفن همراه: 09300833701 ؛ پُست الکترونیک: atefeh.s.mir@gmail.com

مقدمه

عکاسی خیابانی از سال‌های آغازین اختراع دوربین عکاسی توجه بسیاری از عکاسان را به خود جلب کرده است. در سال‌هایی که دوربین‌های کوچک لایکا، آزادی حرکت بیشتری به عکاسان می‌دادند، نسلی از این عکاسان، پیشرو «عکاسی خیابانی» شدند و طرفداران بسیاری پیدا کرد(متوهمیان، 2014). به این ترتیب شهر و خیابان موضوع آثار بسیاری از عکاسان قرار گرفته و بسیاری از بهترین تصاویر دیده‌شده این سبک در مراکز خرید، پارک‌ها، موزه‌ها، مترو و غیره گرفته شد و عکس‌های درخشانی را به وجود آورده‌اند. همچنین ثبت تصویر خیابان و محیط شهری جدا از ارزش‌های هنری آن، از ارزش‌های استنادی غیرقابل انکاری برخوردار است. گرایش به مطالعه شهر و خیابان در مجامع فرهنگی و دانشگاهی موضوعی مهم و قابل بحث بوده و عکس در این میان منبعی مهم برای پژوهشگران این امر به حساب می‌آید. به این دلیل که عکاسی همواره متأثر از مسائل فرهنگی و اجتماعی بسیاری بوده، امکان اتخاذ رویکردهای متفاوتی در بررسی آن وجود دارد. با توجه به این که نمونه‌ی پژوهشی با دوره‌ای تاریخی مرتبط است، این رویکرد به رویکرد تاریخی نیز نزدیک می‌شود. همان‌گونه که اشاره شد، هدف از این مرور ، دستیابی به محوریتی کلی است. از این رو تمامیت در بررسی تاریخ عکاسی خیابانی چندان حائز اهمیت نیست. به بیان دیگر، از قلم‌افتادن برخی متون، ضربه‌ای به محوریت کلی این مقاله وارد نمی‌آورد. پژوهش حاضر با تمام کاستی‌ها و ضعف‌های خود در تلاش است، سیر تاریخی عکاسی خیابانی در ایران را، از سال‌های 1370 تا 1395، با ذکر نمونه‌های موجود تدوین کرده و در ادامه به بررسی و تحلیل عکس‌های خیابانی در بازه تاریخی مذکور بپردازد. آنچه که در این نوشتار به دنبال آن هستیم، ابتدا تحلیل عکاسی خیابانی در ایران و در ادامه جهت‌گیری موضوعی عکاسی خیابانی در ایران با جستجوی ویژگی‌های عکاسی خیابانی در آثار عکاسان ایرانی است. از آن جا که هدف این تحقیق مطالعه جایگاه عکاسی خیابانی در ایران است سؤالات زیر مطرح می‌شود:

1. عکاسی خیابانی در ایران از چه مؤلفه‌هایی برخوردار است؟
2. عوامل مؤثر بر سیر تحول عکاسی خیابانی در ایران چه بوده‌اند؟

در بررسی مجموعه‌های پیشرو بعنوان مثال‌هایی از عکاسی خیابانی ایران در مقایسه با عکاسانی هم چون *هانری کارتیه برسون*، *استیگلیتز*، *واکر اونز*، *رابرت فرانک* و یا حتی آماتورهای معاصر مانند روی پالا که عکاسی خیابانی را با کادربندی آزاد و زوایای دید تازه به سمت بیان‌های *سورئالیستی* و ذهنی‌تر برده‌اند و یا برای عکاسی *سریالی* و *پرتره‌پردازی* از آن بهره برده‌اند، کار عکاسان ایرانی که به عکاسی خیابانی پرداخته‌اند در جایگاه آزمون و خطا بوده است. آزمون و خطا از این جهت که نمی‌توان آنها را واجد گرایشی سبک‌دار و کوششی حاوی انگیزه‌های مطالعاتی به شمار آورد.

پیشینه پژوهش

بررسی سوابق و پیشینه پژوهش‌های صورت‌گرفته در این زمینه گویای آن است که تاکنون تحقیقات و بررسی‌های چشم‌گیری به صورت اختصاصی در رابطه با عکاسی خیابانی در ایران انجام نشده است. از جمله مواردی که پیش‌ازاین در ارتباط با موضوع مورد نظر کار شده می‌توان به بررسی مجموعه عکس‌های عکاسان مورد مطالعه در قالب چند پایان‌نامه دانشگاهی اشاره کرد. «تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تأثیرات آن بر عکاسی مستند ایران»(1389) نوشته محمد رحیمی در دانشگاه هنر، «بررسی تحول میدان عکاسی ایران در دهه 70 و 80 ه ش»(1391) از فرناز مهرپرور و «تحلیل نشانه‌شناختی عکس‌های خیابانی از سبک زندگی روزمره در شهر تهران(دهه‌های1340-1370 هجری شمسی)»(1391) نوشته آزاده فرمهینی فراهانی، هر دو در دانشگاه علم و فرهنگ، «بررسی و تحلیل عکس‌های مناظرشهری در ایران (دهۀ70 و80 ه.ش)» (1392) از مسعود ثابت‌زاده، و «بررسی تطبیقی هویت انسانی‌در عکاسی خیابانی دوران مدرن و متأخر»(1396) «بررسی و تحلیل مؤلفه‌ها و معیارهای عکاسی خیابانی و سنجش آن در عکاسی ایران» (1397) نوشته شیوا فرهنگ که هر سه در دانشگاه هنر نگارش شده‌اند، از جمله پایان‌نامه‌هایی هستند که علاوه برمرور پیشینۀ عکاسی خیابانی و شهری و پرداخت به جریان و رویکردهای مطرح در این گونه از عکاسی، به ذکر مجموعه‌هایی از آثار عکاسان شاخص از آغاز تا دوران معاصر پرداخته‌اند و نیز از منظر بازه تاریخی مورد بررسی با موضوع مورد نظر نگارنده اشتراکات بسیاری دارند.

عکاسی ایران از آغاز تا ابتدای دهه هفتاد شمسی

عکاسی پس از اعلام اختراع در سال 1839 میلادی با وقفه‌ای حدود 5 سال یعنی در اواخر حکومت محمد شاه قاجار و اوایل حکومت ناصرالدین‌شاه، به ایران وارد شد. در بدو پیدایش عکاسی، محدودیت‌های فنی عکس‌برداری موجب شد تا عکاسی از ابنیه و عمارات رونق پیدا کند. در سال‌های آغازین پیدایش عکاسی در ایران برخی از اروپاییانی که در مشاغل گوناگون در استخدام دولت ایران بودند نیز به تجربیاتی در این زمینه دست زدند. ژول ریشار فرانسوی و ملک قاسم میرزا شاهزاده ایرانی از جمله پیشروانی هستند که به شیوه داگرئوتیپ، در ایران عکاسی کردند و آقارضا عکاس‌باشی، اولین عکاس حرفه‌ای و پرکار دربار ناصرالدین شاه که بسیاری از سفرها، مراسم و جنبه‌های گوناگون دوران حکومت ناصرالدین شاه را ثبت کرده‌است. از دیگرعکاسان دربار می‌توان از *عبدالله میرزا*

قاجار، *لوئیجی پشه* و *آنتوان سوریوگین* نام برد که عکس‌های ایشان سند تاریخی بی‌نظیری است که گویای وضعیت زندگی مردم و درباریان بود. آنچه از روی آثار و نوشته‌های دوران قاجار به‌دست آمده نشان می‌دهد که ایران در اواخر قرن نوزدهم در حال دگرگونی بوده و جامعه سنتی ایران در تلاش برای انطباق خود با علوم و فنون و اندیشه‌های غرب به سر می‌برده‌است. از اوایل سلطنت مظفرالدین‌شاه عبداله‌میرزا در بالاخانه دارالفنون عکاسخانه‌ای دایر نمود و فن عکاسی را متداول کرد. با آغاز جنبش مشروطیت مردم تمایل داشتند چهره رهبران خود را مشاهده نمایند و به‌تدریج ثبت چهره‌های معروف گسترش یافت(شیخان، 1395).

با ایجاد تحولات مختلف، عکس از انحصار دربار خارج شد و موضوعات اجتماعی و واقعی موضوع عکاسی قرار گرفت. با تحولات جنبش مشروطیت زمینه برای عکاسی مطبوعاتی فراهم شد. از معروف‌ترین عکاسان دوران مشروطه می‌توان به بارون استپانیان اشاره کرد که برای عکس‌های تأثیرگذارش از اتفاقات مشروطه شهرت دارد. در دوران پهلوی اول، مطبوعات که سرآغاز فعالیت آنها از جنبش مشروطیت شروع شده بود فعالیت وسیع‌تری یافتند و کاربرد عکس بیشتر شد و تحولات اساسی در عکس‌ها ظاهر شد. عکس‌های این دوران بسیار برجسته و متفاوت است(تاریخ عکاسی در ایران، 1398).

پهلوی دوم دوران ورود همه‌جانبه فنون و تجهیزات غربی به ایران و روی‌آوری هنرمندان به شیوه‌های مدرن غربی بود. در این دوران با پیشرفت تجهیزات عکاسی و گسترش فعالیت مطبوعات، عکس به عنصری مهم و تأثیرگذار بدل گشت. تهران شخصیتِ شهری مدرن به خود گرفته و عکاسان همسو با این تغییر در شهر حضوری فعال داشته و علاوه بر ثبت چشم‌اندازهایی از شهر با پرسه زدن در خیابان‌ها به تصویرکردن زندگی روزمره پرداختند.در اواخر دهه 40 به دلیل ظهور و گسترش گرایشات هنری و پیچیده‌شدن مبارزات سیاسی، به‌تدریج فضای جدیدی بوجود آمد که عکاسی را نیز متأثر ساخت. سید محمود پاکزاد و سید جواد تهامی‌از جمله عکاسان پرکار دوره پهلوی می‌باشند که موضوع اکثر عکس‌هایشان را شهر تهران تشکیل می‌دهد.

بزرگ‌ترین انقلاب اواخر قرن بیستم در سال 1357 شمسی در شرایطی در ایران رخ داد که برخلاف دیگر انقلاب‌های مشابه به طور مثال در روسیه، کوبا و غیره فاقد بستر فرهنگی مناسبی در عرصه هنر بود. سیر تحولات گوناگون همچون تظاهرات‌ها، دادگاه‌ها، اعدام‌ها، درگیری‌های مردم با حکومت و کشتارهای گسترده همگی سوژه‌هایی ناب برای عکاسان بود. فضای حاکم بر جامعه آن روزها بستر تولد عکاسی فتوژورنالیستی و مستند را در ایران رشد داد و نگاه مطبوعات خارجی به خصوص تایم و آژانس‌های عکس نیز به سوی ایران معطوف شد. همچون کاوه گلستان و بهمن جلالی اشاره کرد. عکاسانی چون نصرالله کسراییان، کامران عدل،کاوه کاظمی، یحیی دهقانپور و عباس عطار نیز در ارائه نمونه آثاری با نگاه منتقدانه موفق بودند(جلالی، 1395).

با آغاز جنگ ایران و عراق، عکاسی شکلی مردمی پیدا کرد. علاوه بر عکاسان تجربی و آکادمیک قدیمی ایران ، مردم عادی هم به طور خودجوش دست به تهیهٔ عکس از این وقایع زدند، به گونه‌ای که در مبحث عکاسی جنگ، ایران از نظر تعداد عکس‌های گرفته شده از خط مقدم جبهه در جهان کم‌نظیر است. در دوران انقلاب و جنگ تمامی جریان‌ها و گرایش‌های عکاسی ایران مانند دیگر جریان‌های هنری و اجتماعی تحت تأثیر حوادث و اتفاق‌های آن دوران قرار گرفت و اغلب عکاسان به عکاسی مستند اجتماعی و خبری پرداختند. آکادمیک‌شدن آموزش عکاسی یکی از مهم‌ترین تحولاتی است که در طول دوران ورود عکاسی به ایران در دهه 60 اتفاق افتاد. از دیگرسو انتشار نشریات هنری به خصوص مجلات تخصصی عکاسی و همچنین آغاز سالانه عکس موزه هنرهای معاصر هم از دیگر اتفاقات مهم بود که سبب شد منتقدین و مورخان هنرتریبون مناسبی برای تحلیل و انتقاد جامعه عکاسی بیابند.در ادامه به بررسی وضعیت عکاسی خیابانی در ایران پس از 1370 تا 1395 شمسی پرداخته می‌شود.

عکاسی خیابانی در ایران از 1370 تا 1395

در ابتدای دهه 70 که به دوران سازندگی مشهور است، جامعه ایران به تازگی انقلاب و جنگ را پشت سر گذاشته بود و هم چنان عکس‌های مستند اجتماعی و خبری مورد تایید عکاسان قرار داشت(عکس 1). تغییرات بسیاری که در ایران و تهران در طی دهه 70 اتفاق افتاد زمینه‌ساز ظهور مجموعه عکس‌هایی از این تغییرات شد به گونه‌ای که از حدود سال 1374 به بعد با تغییر در ذائقه عکاسان، برخی به سمت عکاسی هنری و خلاق روی آوردند. در سال 1380 مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران با سفارش مجموعه عکس‌هایی به جمع‌آوری و ثبت مستند شهر تهران و حومه‌اش پرداخت. هدف این پروژه‌ها مستندکردن تهرانِ در حال گذار، محله‌ها، ثبت زندگی روزمره مردم و به طور کلی فعالیت‌های شهری و عمرانی شهرداری بود.در این دوره عکاسانی مانند یحیی دهقان‌پور، محمود مروتی و جاسم غضبان‌پور، راهنمای عکاسان جوان‌تر در این مسیر بودند. اکثریت آثار شکل‌گرفته در این دهه، متمرکز بر شهر تهران و مناظر شهری و خیابانی و فعالیت‌های فرهنگی، اجتماعی ساکنین شهر بودند. با نزدیک شدن به نیمه دهه80 آن چه در بررسی مجموعه‌ها به چشم می‌خورد، کم‌رنگ‌شدن نقش حمایت نهادهای دولتی است و عکاسان در این

دوره معدود آثار خود در زمینه عکاسی خیابانی را در گالری‌های خصوصی و با نگاه و بینش شخصیِ خود به نمایش گذاشتند.

به تدریج رویکرد عکاسان به سمتی رفت که با خلق آثاری که مورد تأیید منتقدین و گالری‌داران از جمله گالری‌داران خارجی بود، دست به تولید سرمایه اقتصادی و نمادین زدند که پیامدهای آن با ورود به دهه90 و به نوعی همه‌گیرشدن *عکاسی هنری* و *صحنه‌آرایی* شده نمایان شد. در ادامه، به بررسی مجموعه‌ها و نمایشگاه‌هایی پرداخته می‌شود که در دسته‌بندی‌های رایج در مجموعه کارهای خیابانی قرار می‌گیرند. نگارنده در بررسی مجموعه‌ها و آثار عکاسان پیش‌رو، چهار رویکرد متفاوت و رایج در عکاسی خیابانی را برای دسته‌بندی عکس‌ها در نظر گرفته است که در ادامه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

رویکرد مستند اجتماعی در عکاسی خیابانی

از جمله عکاسان ایرانی با رویکرد مستند که عکس‌های خیابانی او از نقاط قوت و اوج کاری‌اش می‌باشند، عباس مرادی جورابی است. مرادی را اغلب به عنوان عکاس جاده‌ای در نظر می‌گیرند و بخشی پروژه‌های او به سفارش و نتیجه همکاری با شهرداری است که در سال 1373 به نمایش گذاشته شد. او در این عکس‌های سیاه و سفید، بر خلاف دیگر نمایشگاه‌های شهرداری که بسیار وابسته به موضوع بود، همچون عکاسی مدرن به بیان بینش و نگاه عکاسانهٔ خود پرداخته و موضوع از درجهٔ چندمِ اهمیت برخوردار است(ثابت‌زاده، 1392: 68). مَرادی نابگرا و مطلق‌گرا بود و به شدت به آرمان‌های تصویری مدرنیسم و وجه صرفاً تصویری و دیداری، و فرم عکس باور داشت و در انتخاب ابزار و ارائه هم‌دست به تجربه‌گری زد. او از دوربین قطع کوچک 35 میلی‌متری و همچنین دوربین پانوراما استفاده و قاب عکس‌هایش را گاه به چند تکه تقسیم می‌کند. مرادی علاقه‌مند به جریان مناظر اجتماعی دههٔ 60 بود و با توجه به فضای تصویری عکس‌هایش می‌توان گفت که متأثر از آثار عکاسانی چون وینوگراند و فریدلندر، بوده است(حرفه هنرمند،

عکس 1. نعمت‌الله گودآسیایی،اتوبوس، 1372 (مهرپرور، 1391)

عکس 2. عباس مرادی جورابی، پل سید خندان، تهران، 1373 (نمایشگاه الکترونیک شهر تهران)

عکس 3. عباس مرادی جورابی، پل سید خندان، تهران، 1373 (نمایشگاه الکترونیک شهر تهران)

عکس 4. محمود مروتی، قصرالدشت تهران، 1376 (نمایشگاه الکترونیک شهر تهران)

عکس 5. محمود مروتی، میدان ولیعصر، 1379(نمایشگاه الکترونیک شهر تهران)

عکس6. لاله رهبر، از تجریش تا راه‌آهن، 1379(آرشیو نگارنده)

ش. 8 ،1383) (عکس 2 و 3).

محمود مروتی عکاس دیگریست که مجموعه عکس‌هایی از میدان‌های شلوغ شهر تهران را ثبت کرده است. این عکس‌ها که به صورت مستند، با لنز واید عکاسی شده‌اند، عمق میدان و وضوح خوبی دارند. این عکاس که سابقه همکاری در پروژه‌های مختلف با حمایت شهرداری به جهت مطالعات شهری و خیابان را دارد، در ثبت این عکس‌ها بهره زیادی از تأکید بر مرکز کادر برده است و عوامل محیطی مختلفی ازجمله انسان‌ها، وسایل نقلیه و غیره را در عکس‌هایش جای داده است. این موارد همچنین در عکس‌هایی که از سطح خیابان ثبت شده، دیده می‌شود. عکاس در تعدادی از عکس‌های خیابانی خود از دل هیاهوی جمعیت به عکاسی پرداخته است(عکس 4 و 5). در این مجموعه همچنین می‌توان مناظری از مرکز و جنوب شهر را در زمانی که اکثر عکاسان توجه‌شان به مرکز شهر معطوف بوده، شاهد بود(ثابت‌زاده، 1392: 72).

«از تجریش تا راه‌آهن» عنوان کنایه‌آمیزی است به عکس‌های خیابانی اثر لاله رهبر که دو طبقه اجتماعی شهر تهران را درخود جای داده است. خیابان ولیعصر بخش زیادی از حافظه تاریخی شهروندان و حتی مردم ایران بوده و تصاویر این مجموعه که به حضور انسان، شهر و خیابان توأم باهم نظر دارد در حد فاصل دو میدان تجریش و راه‌آهن عکاسی شده‌است. این عکس‌ها که سیاه‌وسفید ثبت شده‌اند، با لنز واید گرفته شده و گستره زیادی را از نظر بصری در خود جای داده‌اند که با وضوح کامل، به خوبی نشانگر تهران در اواخر دههٔ 70 است(عکس 6).

در بررسی نمایشگاه گروهی عکس «خیابان ولیعصر» به انتخاب مهدی وثوق‌نیا که در سال 1395 به نمایش درآمد، فضاهای شهری در تعامل دوجانبه با انسان‌ها دارای دلالت یا معنای نشانه‌ای می‌شوند و به نوبه خود به همان انسان‌ها معنا و ارزش می‌دهند. خیابان ولیعصر به عنوان یک فضای شمایل‌گونه شهری دلالت‌های متنوع، متفاوت، و گاه متناقضی به همراه دارد،

تنها یک نمونه جذاب این تناقض‌ها و تفاوت‌ها این است که این خیابان به گونه‌ای نمادین پایین شهر و بالا شهر را در خود جا داده است. هر یک از هنرمندانِ عکاسِ این مجموعه فرآیند دلالت‌پردازی خود را از این فضای شهری با رویکردِ خود به تصویر کشیده‌اند. البته فراموش نکنیم که انتخاب عکس‌ها هم خود در این فرآیند دلالت‌پردازی نقش بسیار مهمی‌ایفا می‌کند(نجومیان، 1395). درون این فضای شهری، جهت نگاه هر عکاس نه‌تنها روایت‌گر این فضای متناقض است بلکه درباره هر یک از عکاسان ناگفته‌های بسیاری را برملا می‌کند. اما آنچه در تمام عکس‌ها مشترک است روایت تنهایی انسان‌ها، هجوم ساختمان‌های تحمیل‌کننده، و یورش تبلیغات یا به عبارت دیگر نشانه‌های تبلیغی بر انسان‌هاست. عکس‌ها انسان‌هایی با هویت‌های متفاوت و متنوع در شهر را به نمایش می‌گذارند که هر یک در تلاشند تا فضای شهری را ازآنِ خود کنند(عکس 7). از سوی دیگر، یا از پشت پنجره‌های خاک‌گرفته و کدر دنیای تنهای آدم‌های شهر به تصویر کشیده شده است، و یا خیابانی خالی از انسان و پر از حضور قدرتمند ساختمان و تبلیغات را شاهدیم. اما این تحمیل تنها به ساختمان‌ها بسنده نمی‌شود؛ تبلیغات خیابانی در همه جای خیابان حاضرند بدون اینکه با زندگی و دنیای انسان‌های اطرافشان ارتباطی داشته باشند. شهری که از ویترین مغازه‌هایش و تابلوهای بیلبورد ریز و درشت‌اش گرفته تا شیشه‌ی اتوبوس‌هایش ما را دربرگرفته است و انسان‌ها درون این نشانه‌هایِ غریب گرفتارند. تمام این عکس‌ها از نقطه‌نظر عکاسانی به تصویر کشیده شده‌اند که هر روز با آن در تعامل هستند و علاوه بر تصویری که از زندگی انسان‌های خیابان ولیعصر می‌بینیم با دنیای عکاس هم آشنا می‌شویم، دنیایی که از همان جنسِ انسان‌های به تصویر کشیده شده‌است.

عکس 7. سروش نعیمی ذاکر، تهران، 1395 (نجومیان، 1395، وبگاه عکاسی)

عکس 8. شهریار توکلی، تهران، 1379 (وبگاه شهریار توکلی)

رویکرد رمانتیک و دراماتیک در عکاسی خیابانی

عکاسانی که گرایش به احساس‌های انسانی را در حد کمال گرایانه‌ای در آثارشان به نمایش می‌گذارند و حالات دراماتیک انسانی حداقل چیزی است که از تماشای این مجموعه عکس‌ها دستگیرمان می‌شود. سانتاگ درباره ایشان چنین می‌گوید: «حتی زمانی هم که عکاس سخت پایبند بازنمایی واقعیت باشد، باز در چنگ امر و نهی‌های ضمنی ذوق و وجدان خویش اسیر است. آنچه تو را به خود فرا می‌خواند احساس لطیف و دست نخورده عکاس است که آرام‌آرام در غالبی از واقعیت که همان زندگی روزمره است جای می‌گیرد و تو را وادار می‌کند از دریچه‌ای غیر از آن دیدی که برای پذیرش عکس‌های صرفاً مستند انتخاب می‌کنی به عکس‌ها بنگری، چون عنصری به نام ذوق در آثارشان جاری است»(علایی، 1389). این مهم در عکس‌های شهریار توکلی به خوبی به نمایش درآمده است. توکلی برای توجه ویژه‌اش به شهر و خیابان در شب ،شناخته شده و در آثارش کم‌تر از حضور انسان بهره برده است. پروژه عکاسی شب او، زوایای دیگری از خیابان را پس از تاریکی نشان می‌دهد که استفاده از نور مصنوعی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد سبک اوست. توکلی از نور مصنوعی جهت روشن‌کردن درخت، ماشین یا جهت ایجاد یک نقطه روشن برای جلب نظر بیننده استفاده می‌کند. عکاسی با نگاتیو رنگیِ روز در شب و نوردهی طولانی، غلظت رنگ‌ها را بیشتر و زیبایی چشم‌نوازی به عکس‌ها داده است. شهر در شب به محیط غریب، سوررئال و غیرمنتظره‌ای تبدیل شده، که مجال خیال‌پردازی را برای مخاطب فراهم می‌کند. مانند آن را می‌توان در عکس‌های براسایی از پاریس در شب دید. توکلی از معدود عکاسانی است که دیدگاه شخصی‌اش درباره عکاسی شب را رها نکرده و حتی توسط آن به صحنه‌های تکراری و رویدادهای کم‌اهمیت، و گاهاً ترسناک در شب اعتبار بخشیده است.صحنه‌هایی که او انتخاب می‌کند آرام، ساکت و خالی از حضور انسان است(عکس 8). نشانه‌های حضور انسان مانند اتاق‌های روشن در عکس‌ها مشاهده می‌شود، اما سکوت شهر را بر هم نزده و آرامش ذاتی شب را حفظ کرده است.برای توکلی، فارغ از شهر، شب بهانه بهتری برای عکاسی است، هرچند که در عکس‌ها این دو جدایی‌ناپذیر می‌نمایند. شبانه‌های توکلی را علاوه بر توجه به کیفیات بصری و ارجاعات اجتماعی آنها، می‌توان از منظری روان‌کاوانه بررسی و برخی ریشه‌ها و عوامل روانی حاکم برخلاقیت هنری موجود در آنها را جستجو کرد. شب نمادی است از زنانگی، ناخودآگاه، وجوه تاریک و مبهم هستی و روان انسان فضای عکس‌ها از لذت‌هایی نهفته در دل شب و در پس دیوار خانه‌ها حکایت می‌کند. از سوی دیگر شب، زمان عبادت و سیر و سلوک عارفانه بوده است و این دو وجه پابه‌پای هم، در فرهنگ ما شب را همراهی کرده‌اند. در نتیجه چراغ روشن خانه‌ها، هم می‌تواند نمادی از زمینی‌ترین لذات باشد و هم جایگاه عرفان و شهود. بنابراین شبانه‌های توکلی را باید در بستر فرهنگی مورد توجه قرار داد که عکاس به آن تعلق داشته و در آن پرورش یافته است(حبیب‌زاده، 1391: 11).

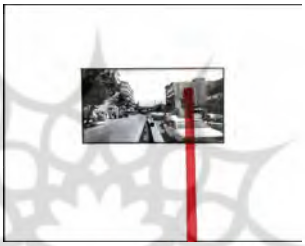
در دیگر مجموعه شهریار توکلی با نام «شب‌گردی‌های من و

جی تن» که با 24 عکس بسته شده است، عکاس به موضوعات مورد علاقه‌اش همچون شهر و شب برخوردی بسیار شخصی داشته است(عکس 9). این آثار برخلاف مجموعه‌های گذشته که با دوربین قطع متوسط و سه پایه عکاسی شده و کادری مربع داشتند، با دوربین «کامپکت جی تن»، و بدون استفاده از سه‌پایه عکاسی شده است. حضور انسان ایستاده بر بلندی مشرف به شهر، دختر موبایل به دست، مرد تنهای ایستاده در زیر نور نارنجی تیر چراغ برق، کودک داخل اتومبیل و انسان‌هایی با انعکاس چراغ‌های شهر بر رویشان که فاصله‌ی عکاس با آنها به وضوح قابل لمس است، صرفاً ابژه‌هایی هستند برای نمایشی‌ترشدن فضای شب و شب‌گردی، به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد اتومبیل و سگ در حال پرسه‌زنی در خیابان نیز بخشی از این نمایش هستند. آنها ابژه‌هایی هستند که حضورشان اتفاقی است که در شب‌گردی‌ها رخ داده است، نه اینکه حضور آنان شب‌گردی‌ها را ساخته و پرداخته باشد. بنابر این به نظر می رسد حضور در واقع خالی از حضورشان، آنها را به اِلمان‌هایی منفعل از فضای شب تبدیل کرده است که این امر در ذهن بیننده، تنهایی‌های یک شب‌گرد را برجسته‌تر می‌نماید(شمس‌الهی، 1396).

از موارد قابل توجه در نگاه کلی به آثار، تأکید عکاس بر ایجاد حسی یگانه و همگون در کلیه‌ی عکس‌ها می‌باشد. چنان چه می‌بینیم حتی در نام‌گذاری آنها از عناوین مجزا استفاده نمی‌کند و حداقل اطلاعات ممکن را توسط نام‌گذاری عکس براساس محل عکاسی به ما می‌دهد. عناوینی چون تهران، درکه، رامسر، مارلیک و غیره در صورتی که اختصاص عناوین خاص‌تر از سوی عکاس به عکس‌ها می‌توانست موجب تحمیل‌شدن احساس شخصی وی به مخاطب و ایجاد گسست در احساس همگون بیننده نسبت به کلیه ی آثار شود. از سوی دیگر این عناوین تنها کلید ما برای شناخت جغرافیای عکس‌هاست، زیرا خیابان‌های عکاسی شده می‌توانند هر کجا واقع شده باشند به گونه‌ای که حتی اثر باستانی مشهوری چون معبد چغازنبیل می‌توانست برای ما ناشناخته باقی بماند، اما می‌دانیم مهم‌ترین وجه اشتراک میان تمامی این عکس‌ها شب و نمایش آن با دوربینی کوچک در قالب شبگردی‌هایی در شهرهای مختلف مهم‌ترین هدف عکاس است. از دیگر ویژگی‌های این آثار وجود گرین‌های بی‌شمار بر روی هر کدام از آنهاست، که هرچند تا حدودی لطافت را ازعکس‌ها ربوده اما سبب ایجاد تصاویر خشن نشده است. به نظر می‌رسد گرین‌ها یک ویژگی خاص به عکس‌های شهریار توکلی بخشیده‌اند، صدا،گویی تک‌تک گرین‌ها حامل اصواتی هستند که از اعماق عکس به گوش می‌رسند، به گونه‌ای که شاید بتوان صدای جیرجیرک‌های درکه، زوزه‌های سگ پرسه‌زن و یا صدای موتور اتومبیل متوقف‌شده جهت عکاسی را از میان این گرین‌ها شنید. گرین‌هایی که تبدیل به بخشی از هویت تصویری این عکس‌ها شده‌اند و آنان را از شبگردی‌های دیگر عکاسان جدا می‌سازند، گذاشتند. در آثار او از نورهای بسیار کم محیطی استفاده شده تا موضوع اصلی تلألو خاصی داشته باشد و در اعماق تاریکی ذهن مخاطب را به سمت لکه‌ای روشنایی رهنمون کرده است.

عکس 9. شهریار توکلی، تهران، 1388 (وبگاه شهریار توکلی)

عکس 10. محمد غزالی، یادداشت‌برداری، 1386(وبگاه محمد غزالی)



عکس 11. محمد غزالی، روبان قرمز، 1387 (وبگاه محمد غزالی)

غزالی در مجموعه یادداشت‌برداری با دوربین عکاسی به یادداشت خیابان پرداخته است. عکس‌ها سیاه و سفید بوده و بخش‌هایی از آثار با لکه‌های رنگی صورتی تغییر ماهیت داده‌اند. محمد غزالی عکاسِ مستند نیست بلکه مواد خام او عکس‌های مستندی است بوده که در طول تولید اثر و ارائه نهایی، در راستای ذهنیت هنرمند با دست‌کاری‌هایش شکل دیگری به خود می‌گیرند. همچنین ایده چاپ و چگونگی ارائه نهایی در کار غزالی بسیار مهم است. ابعاد آثار او معمولاً کوچک است و گاه این تکه‌های کوچک را در کنار هم قرار داده تا به ابعاد بزرگ‌تری برسد. به نظر می‌رسد عکاس در تنهایی خود حضور دارد و از آن خلوت به شهر می‌نگرد. این آثار که در زمستان عکاسی شده، تجربه‌ای زیبایی‌شناختی از خستگی و فرسودگی خیابان‌هاست(عکس 10). در دیگر مجموعه‌ی غزالی با نام «روبان قرمز»، رویکرد وی به عکاسی به انحای مختلف مهر پایانی بر سیطره‌ی نگاه‌های سنتی در خصوص عکاس و عکس و دوربین، و سرآغاز مکاشفه‌ای جدید در ساحت این مفاهیم است. کانون نگاه او ویران‌سازی عکاسی به تعبیر آشنایی است که می‌شناسیم. مجموعه کارهایش با عنوان روبان قرمز، به شیوه‌ای بنیادین تعریفی دوباره از نقش هنرمند، غایت کار او و آینده‌ی عکاسی ایران ارائه می‌دهند. آثار او با بی‌جا نمودن ارزش‌های دیربنیادی نظیر مؤلف، هنر و اصالت است. غزالی در این مجموعه به عکاسی از چهرهٔ شهدا به صورت نقاشی‌های دیواری که در سطح شهر اجرا شده، پرداخته است(عکس 11). در این مجموعه که شامل هشت عکس سیاه و سفید از فضای شهری است، خط قرمزی مانند روبان ترسیم‌شده که از چهرهٔ شهدا شروع و تا پایین کادر ادامه دارد. روبان قرمز که تا پیش از این نشانه‌ای مبارک

می‌نمود، این‌بار بر سیمای فردی که دیگر در میان ما نیست تصویر شده، مانند خونی که از او بر شهر و اثر جاریست. حضوری که به اثر جهتی مبهم و چندگانه می‌دهد و تبدیل به علامت سؤالی در ذهن مخاطب می‌شود(ثابت‌زاده، 1392: 87).

محمد غزالی در دیگر مجموعه‌اش با نام «تهران کمی‌مایل به راست» بیست و هفت عکس را به نمایش گذاشته است که در سال‌های 1389 تا 1392 گرفته شده‌اند(عکس 12). عکس‌های غزالی همواره رویکردی مفهومی‌دارند و در همین مجموعه، او با تکنیک خاصی که برگزیده و حتی مخدوش‌نمودن آگاهانه‌ی بخشی از اثر، در پی هویت و اصالتی می‌رود که در زردی و کم‌رنگی آشنای عکس‌های قدیمی، گویی به تاریخ پیوسته‌اند و شاید تاریخ مصرف گذشته قلمداد شوند. غزالی که همواره از مدیوم عکاسی فراتر رفته و با رویکرد مفهومی در آثارش به ساحتی بین‌رسانه‌ای دست می‌یابد، در این مجموعه تازه نیز با انتخاب هوشمندانه فیلم‌های عکاسی تاریخ مصرف گذشته این روند را ادامه داده است؛ انتخاب فیلم پولاروید که در دهه 50 شمسی میان علاقه‌مند ان به عکاسی جایگاه ویژه‌ای داشت پروژه «تهران کمی مایل به راست» را نوستالژیک‌تر نموده است. آن‌چه در این عکس‌ها ثبت شده، بخش‌هایی از خیابان است. این که کدام خیابان‌ها و کدام شهر شاید چندان اهمیتی هم نداشته باشد، البته همان‌گونه که از عنوان مجموعه پیداست، خیابان‌های تهران است. این عکس‌ها، که به واسطه‌ی فاسدبودن فیلمشان احساسی از کهنه‌گی را القا می‌کنند، در واقع هیچ توصیف سنجیده و یا تحلیل دقیقی از چیزی ارائه نمی‌دهند. از سوی دیگر، این عکس‌ها مستند، خیابانی و اتفاقی هستند. همین امر میزان تسلط، قدرت و نظارت عکاس بر تصویر نهایی را کم کرده و این عکس‌ها را به آن نگاه خنثی و بی‌طرف و بی‌غرضی که عکاسی مستند مدعی آن است نزدیک می‌کند. در عکس‌های غزالی، ویژگی نوستالژیک‌بودن پولاروید با خاطره‌ی جمعی خیابان هم‌سو گردیده است(روح‌بخشان، 1392).

عکس 12. محمد غزالی، بدون عنوان، 1392(وبگاه محمد غزالی)

عکس 13. مرتضی نیکو بذل، تهران درشب، 1378(نمایشگاه الکترونیک شهر تهران)

عکس 14. تهمینه منزوی، خیابان انقلاب، 1389(وبگاه عکاسی)

عکس 15. محمد غزالی، سید محمد حسین بهجت تبریزی متخلص به شهریار، شاعر سده 13 و 14 ه.ش، 1390 (وبگاه محمد غزالی)

رویکرد کاندید در عکاسی خیابانی

آنچه در این فرم عکس‌ها به خوبی دیده می‌شود برخورد و انعکاس بسیار صادقانه‌ی لحظات زندگی همنوعان است. مجموعه تهران در شب اثر مرتضی نیکوبذل تنها پروژهٔ عکاسی در شب از سری آینه شهر است، که در دهه 70 عکاسی شده‌است(ثابت‌زاده، 1392: 74). نیکوبذل در ثبت لحظه‌های زندگی به صورت خلاصه شده و همان طور که هست، بسیار موفق بوده است. در این عکس‌ها تهران بسیار پر جنب‌وجوش بوده و زندگی روزمرهٔ در خیابان‌ها ادامه دارد. عکاس در بسیاری از فریم‌ها با نگاهی خوشبینانه و گاه تحسین برانگیز به ثبت خیابان پرداخته که رنگی‌بودن عکس‌ها هم به نتیجه مثبت اثر کمک کرده است(همان). عکس‌ها از منظر کیفی دارای جزئیات کافی برای جایگیری در دسته خیابانی هستند ومشکلات عکاسی در شب بر نتیجه آثار تقریباً بی‌تأثیر بوده‌است(عکس 13).

هشت عکس سیاه و سفید پانوراما از خیابان انقلاب حاصل ثبت عکاسانه تهمینه منزوی از شهر تهران است که در مجموعه مستندنگاری‌های ناواضح در سال 1389 ارائه شد. عکس‌ها به علت استفاده از دوربین قطع متوسط به همراه نگاتیو قطع کوچک دارای عدم وضوح هستند(ثابت‌زاده، 1392: 99). این عدم وضوح عمدی به نوعی مسیر عکاس را برای رسیدن به اهدافی چون خاطره‌انگیزبودن تصاویر و کسب تجارب جدید در عکاسی خیابانی هموار کرده‌است. خیابان انقلاب برای خیلی‌ها، به خصوص قشر دانشجو تجربه‌ای پرخاطره و گاه پرخطر است از دانشگاه‌ها و کتاب‌فروشی و کافه تا آلودگی، سیاست‌زدگی‌و شلوغی همیشگی اش. اینجا به نوعی تجربه مشترک مردم تهران و حتی گاهاً مسافران است. عکاس در تجربهٔ پرسه‌زنی در خیابان انقلاب و در سیروسلوک عکاسی‌اش در خیابان‌ها قدم می‌زند و به مکاشفه‌ی آن چه در روزمرگی این مکان پنهان شده می‌پردازد(عکس 14).

عکس‌های مجموعه‌ی «جای سرخوبان»، اثر محمد غزالی در نگاه اول بسیار معمولی‌اند. زاویه دید خیلی عادی، تصاویر تکراری شهر تهران، رنگ‌های غیر طبیعی، در بعضی از آنها حتی اشتباه نورسنجی دیده می‌شود. اما عنوان عکس‌هاست که توجه زیادی را به خود جلب می‌کند و علت آن نگاه به شهر از دید پیکره‌های کار گذاشته‌شده در گوشه‌وکنار شهر است(عکس 15). عکاس به جای مجسمه‌ها به شهر نگاه می‌کند و ما را هم در این جایگاه شریک می‌کند. در تصاویر سکون، نگاه خنثی و خالی از احساساتی‌گری،

خط افق صاف و دید با فاصله به چشم می‌خورد که در عکس‌های زمین‌نگاران جدید مثل *لوئیس بالتز* و *استفان شور* در دهه‌ی 1970 آمریکا دیده می‌شود. ولی این ویژگی‌ها در ضمن خیلی شبیه به دید مجسمه‌ها هم هست. مجسمه‌ها در جای خود ثابتند و نمی‌توانند حرکت کنند. خط افق صاف هم به ثابت‌بودن سر آنهاست. مجسمه‌ها در محلی نصب می‌شوند و در حاشیه آن‌چه اتفاق می‌افتد قرار دارند. به این‌ترتیب این عکس‌ها به دید مجسمه‌ها بسیار نزدیک هستند. زیرا دیدی خنثی و با فاصله به موضوع دارند(باباگلی،1390). برای عکاس ایده اهمیت بسیاری دارد و برای انتقال بار معنایی مورد نظرش از نکات بسیاری بهره برده است که موفقیت‌آمیز نبوده‌است و در این میان عکاس و عکس‌ها هستند، که بر جنبهٔ نظری خود استواراند تا جنبه صوری اثر. در بحث انتخاب عنوان عکس‌ها هم تکرار این موضوع مشاهده می‌شود چرا که عنوان انتخابی از طرف هنرمند برای هر اثر هنری می‌تواند بخشی از ایده و ذهنیت هنرمند باشد.موردی که در این مجموعه، با انتخاب کنایه‌آمیزِ عنوان‌ها، به زعم عکاس بخش زیادی از بار معنایی آثار را منتقل کرده است. در این مجموعه محمد غزالی با شیوه‌ی خاص ارائه‌اش، به موضوع تاریخی عکس‌ها اشاره می‌کند و از دوربین قطع کوچک و لنز واید استفاده کرده‌است. این تفاوت به تصاویر غزالی بیان مستقل و هماهنگ با موضوعش را می‌دهد. عکس‌ها از نظر کیفی و بصری یادآور عکس‌های فوری قدیمی هستند. عکاس، از اسلایدهایی با تاریخ مصرف گذشته استفاده کرده و همراه با ظهور نگاتیو رنگی، عکس‌ها به نوعی دارای رنگ‌های غیرواقعی شده‌اند. گرین شدید آثار در اثر چاپ عکس‌ها در ابعاد بزرگ افت کیفیت را به دنبال داشته است و نتیجه تصاویر بسیار آماتوری و خام است که به نظر می‌رسد بخشی از بیان شخصی عکاس بوده‌است.

بهمن جلالی که بیشتر او را با عکس‌های انقلاب و جنگ اش بیاد می‌آوریم، مجموعه‌های مختلفی در کارنامه کاری خود دارد. جلالی به عکاسی مستند از شهرهای ایران در سه بُرهه زمانی انقلاب، جنگ و پس از آن پرداخت.ثبت تصاویر خیابانی این عکاس از فضای شهری تهران اغلب سیاه‌وسفید، دارای رنگ‌های خنثی و سرد است. گسترهٔ زیاد عکس‌ها حاصل انتخاب زوایه دید باز و عمق میدان زیاد است و به خوبی معرف شهر و بیانگر توصیف عکاس از آن است(عکس 16).

پرستو ابن علی در نمایشگاه «خواهرخوانده‌های پیشین» امور روزمره و رایج زندگی مردم در خیابان‌ها، پارک‌ها، مراکز تفریحی دو کلانشهر تهران و لندن را نشان داده و به نوعی نمادی از زندگی را تصویر کرده است(عکس 17). در متن معرفی آثار این نمایشگاه آمده است: «خواهرخواندگی شهری؛ اشاره به پیمانی است که بین سران دو شهر برای ایجاد همبستگی و اتحاد بیشتر انسانی و فرهنگی بسته می‌شود. عکس‌های این نمایشگاه حاصل نگریستن و کنجکاوی‌های من در خیابان‌های دو شهر تهران و لندن است. تهران، زادگاه من، شهری که افکار و ایده‌هایم از آن تغذیه می‌شود و لندن، مکانی که با آن برای نخستین‌بار معنای مهاجر، مهاجرت و سرزمین مادری را لمس کردم، شهری که تنها لنز دوربینم به من امکان نزدیک‌شدن به مردمانش را می‌داد»(ابن‌علی، 1393).

عکس 16. بهمن جلالی، تهران، 1386
(آرشیو نگارنده)

عکس 17. پرستو ابن‌علی ، قیطریه، تهران ،1393(آرشیو نگارنده)

عکس 18. یحیی دهقان‌پور، پل‌های شهر تهران، 1375
(نمایشگاه الکترونیک شهر تهران)

رویکرد فرمالیستی در عکاسی خیابانی

یحیی دهقانپور با انتخاب زاویه دید خاص در ثبت عکس‌هایش، ویژگی‌های فرمی اثر را مهم‌ترین معرف آن قلمداد کرده است.دهقانپور در گشت‌وگذار خیابانی خود مانند سایر مجموعه عکس‌هایش با استفاده از لنز زاویه باز و دوربین 35 میلیم‌تری به ثبت پل‌های مختلف در سطح شهر پرداخته است(عکس 18). عکس‌ها دارای عمق میدان بالا و وضوح کامل هستند. آنها در اکثر موارد بسیار وابسته و در خدمت موضوعِ خود هستند و در مواردی اندک هم عکاس از پل به عنوان بهانه‌ای برای بیان مسأله‌ای اجتماعی و یا گرایشات فرمالیستی خود بهره برده است. دهقان‌پور برای تنوع تصویری و خروج از ثبت صرف مستند در شیوه عکاسی‌اش، با تغییر زاویه و نقطه دید در برخی عکس‌ها به ثبت کادرهای متفاوتی اقدام کرده است. این انتخاب که از نقاط قوت پروژه می‌باشد که به‌رغم سفارشی‌بودن، محدود به موضوع خود نمانده و جهت‌گیری‌های عکاس هم در آن دیده می‌شود. لنز زاویه باز و اطلاعات زیاد درون کادر، آنها را از حالت تک‌بُعدی خارج کرده و دامنهٔ دید گسترده‌ای را در مقابل بیننده خود قرار می‌دهد.

مهران مهاجر به واسطه علاقه و تحصیلاتش در حوزه عکاسی و زبان‌شناسی در اغلب آثار خود به مکالمهٔ بین عکاسی و زبان پرداخته و کارنامه برجسته‌ای در هر دو گرایش دارد. در مجموعه» تهران، بی‌تاریخ «مهاجر علاوه بر عکاسی با دوربین پین هول، در انتخاب عنوان مجموعه هم از حضور موثر کلمات بهره برده است(عکس 19). استفاده از پین هول و عدم استفاده از لنز، نتایجی

مانند کیفیت پایین تصویر عکس‌ها، نوردهی با زمان طولانی به علت استفاده از دیافراگم بسته، را به دست داده است. به این‌ترتیب تحرکات وسایل نقلیه، فیگورها و هرچیز متحرکی، محو شده و شهر خالی و متروک به نظر می‌رسد. عکاس به خوبی از ابزار عکاسی با دوربین پین هول برای نمایش و فهم دگرگونی در نقش و عملکرد، تحول در شکل و ساختار و تغییر معنا و مفهوم شهر به مخاطب بهره برده است(ثابت‌زاده، 1392: 95).

عکس 19. مهران مهاجر، تهران، بی تاریخ، 1388(آرشیو نگارنده)

نتیجه‌گیری

در بررسی تاریخ عکاسی خیابانی در دهۀ 70، نظارت و حمایت نهادهای دولتی نقش پررنگی در تهیه عکس‌های مستند برای درک اجتماعی شهر و موقعیت جامعۀ شهری در دهۀ70 ایران، با تمرکز بر شهر تهران در دوران سازندگی بعد از اتمام جنگ به دست می‌دهد و نیز، دوران مهمی‌از عکاسی شهری وخیابانی ایران در این عکس‌ها قابل مشاهده است. نحوه ثبت اثر در اکثر این مجموعه‌ها مستند بوده و رویکرد عکاس در پرداخت به موضوع، به نوعی صرفاً مستندسازی شهر بوده است و عکاس تقریبا در هیچ جا به بیان شخصی خود نپرداخته است که سفارشی‌بودن عکس‌ها توسط نهادهای دولتی در این امر تأثیرگذار بوده است.در این میان بیش از همه عباس مرادی‌جورابی، یحیی دهقانپور و لاله رهبر در رویکردشان به موضوع عکاسی، به بیان شخصیِ خود از موضوع پرداخته‌اند و این امر، عکس‌های آنها را از بیان مستند به تنهایی اندکی دور کرده و به رویکرد اجتماعی در عکاسی نزدیک کرده است. در بررسی عکاسی خیابانی دهۀ80 ایران و پس از آن در دهه90، پراکندگی در انتخاب رویکرد در ثبت مجموعه عکس‌ها بیش‌ازپیش به چشم می‌خورد و در مواردی نسبت به گذشتۀ خود بسیار متفاوت است.برخی عکاسان به عکاسی شهری گرایش داشته‌اند مانند مناظر شهریِ بهمن جلالی، که در آن با شهری خاکستری و خلوت مواجه‌ایم و گونه‌ای دیگر مانند کارهای محسن یزدی‌پور که با عکاسی تطبیقی به خیابان و تغییرات ایجاد شده در آن می‌نگرد. شهریار توکلی در مجموعه شب‌گردی‌هایش در برخوردی قابل تأمل با رسانه عکاسی، به نوعی بیانی اجتماعی و شخصی دست می‌زند. و مهران مهاجر، با استفاده از دوربین پین هول، در عکاسی از تهران به آن شخصیتی متفاوت می‌دهد که در سطحی دیگر در عکس‌های تهمینه منزوی مشاهده می‌شود. در ادامه به نوعی شاهد گرایش عکاسان به جریان مکان‌نگاری و ثبت تصاویر زیبایی شناسانه از فضای سرد خیابانی هستیم. عکاسانی که در این دهه که به دنبال جریان مفهومی‌در عکاسی معاصر، به عینیت این رسانه زیاد وفادار نبوده‌اند، و با وارد کردن گرایشات ذهنی خود در خلق اثر و دوری جستن از امر ثبت صرف مستند، به ساخت اثر خود پرداخته‌اند. در نهایت نقش مهمی‌در این برخورد با رسانۀ عکاسی را ایده برعهده دارد و در بخش‌هایی، بکر بودن ایده و محتوا نسبت به اجرای اثر، سطح عکس را تا اثری دم‌دستی تقلیل می‌دهد. آثار عکاسانی چون محمد غزالی در این دسته جای دارند. عکس‌های خیابانی در دهۀ80 توسط عکاسان آزاد ثبت شده و با توجه به عدم وابستگی به نهادهای دولتی فاقد برخورد سفارش گونه با موضوع بوده‌اند. از سوی دیگر ارائه آثار در گالری‌های خصوصی ، نقش مهمی‌در جهت‌دهی به آثار داشته است.از دیگر منظر در سال‌های گذشته علاوه بر افزایش تعداد عکاسانی که به موضوع شهر و خیابان پرداخته‌اند، از تکنیک‌های مختلفی هم استفاده شده‌است و نکته بسیار مهم دیگر اینکه از حجم تمرکز عکاسی خیابانی و شهری در تهران به نوعی کاسته و به شهرهای دیگر ایران کشیده شده است. با نگاه به مجموعه‌های این مقاله به‌عنوان نمونه‌هایی از عکاسی خیابانی ایران در مقایسه با عکاسان غربی اشاره شده، نمی‌توان کار عکاسان ایرانی را واجد گرایشی سبک‌دار و کوششی آگاهانه به شمار آورد، به این صورت که عکاسی خیابانی دغدغه حرفه‌ای و قابل مطالعه از نظر عکاس نبوده است و تنها براساس آنچه در طی بُرهه زمانی یک یا دوساله مورد توجه بوده(که آن هم اغلب دارای سیر منطقی و پایداری نیست) دست به ثبت عکس از فضای شهری و خیابان‌ها زده‌اند که عمدتاً هم موضوع شهر تهران بوده‌است.

پی‌نوشت‌ها

1. Leica
2. Street Photography
3. Henri Cartier-Bresson
4. Alfred Stieglitz
5. Walker Evans
6. Robert Frank
7. Rui Palha
8. Surrealism
9. Serial Photography
10. Portraiture
11. Jules Richard
12. Luigi Pesce
13. Antoin Sevruguin
14. Stepan Stepanian
15. Fine Art Photography
16. Staged Photography.

17. زیرشاخه‌ی خاصی از عکاسی خیابانی با رویکرد متعهد اجتماعی، که انتقادی است و معمولا معانی عمیق‌تری زیر نقاب زیبایی‌شناسی خود دارد. به علت به تصویرکشیدن محرومیت‌های اجتماعی و نشان‌دادن زندگی مردم محروم ، اغلب شیوه اجتماعی انتقادی نیز به این سبک اطلاق می‌شود.

18.عکاسانی که سعی می‌کنند با شیوه‌های بیانی خاص خود، دامنه‌های بیانی عکاسی از خیابان را با شیوه‌های متفاوت ثبت، ارائه و به نوبه‌ی خود افزایش دهند. در این رویکرد فصل مشترک بین همه مجموعه‌ها اصرار بر تکرار عناصری ثابت در عکس‌ها، پافشاری بر تکنیکی خاص در ثبت عکس، سبک و زبانی خاص را در این آثار ایجاد می‌کند.

19. Susan Sontag

20. Brassaï

21. Paris by night

22. عکاسی کَندید یا کاندید به عکس‌هایی گفته می‌شود که به صورت ناگهانی و بدون ژست‌دادن به سوژه گرفته می‌شود. در این سبک تمرکز بر روی گرفتن عکس بدون برنامه‌ریزی قبلی است و عکاس به جای پرداختن به مسائل تکنیکی به دوربین اجازه غوطه‌ورشدن در درون حوادث را می‌دهد و تجهیزات عکاسی مورد استفاده در این سبک به طور معمول سبک، کوچک و به گونه‌ایست که جلب توجه نکند.

23. Lewis Baltz

24. Stephen Shore

25. فرمالیسم در عکاسی و سایر هنرها مبین سادگی، خلوص و بی پیرایگی‌ست و بیان می‌کند که تمام چیزهای ارزشمند یک اثر در خودش نهفته است وهدف هنرمند از خلق اثر یا ظرف تاریخی آن در درجات بعدی اهمیت قرار می‌گیرند.

منابع فارسی

ابن‌علی، پرستو(1393)، نمایشگاه خواهرخوانده‌های پیشین، وبگاه عکاسی.

باباگلی، الهام(1390)، نقد نمایشگاه جای سر خوبان، وبلاگ *نقد عکس*.

تاریخ عکاسی در ایران(1398، شهریور،20) برگرفته از: تاریخ_عکاسی_در_ایران /https://fa.wikipedia.org/wiki

ثابت‌زاده، مسعود(1392)، *بررسی و تحلیل عکس‌های مناظر شهری در ایران (دهۀ ۷۰ و ۸۰ ه.ش)*، دانشگاه هنر.

جلالی، رضا(1395)، تولد عکاسی خبری در بحبوحه انقلاب اسلامی، وبگاه هنر اسلامی.

حبیب‌زاده، مهدی(1391)، *نقد روان‌کاوانه آثار شهریار توکلی*، چاپ نشده.

روح‌بخشان، زروان(1392)، یادداشتی بر نمایشگاه عکس تهران کمی مایل به راست، وبگاه عکاسی.

شمس‌الهی،سهیلا(1390)، شب گردی‌های شهریار توکلی و جی تن، وبگاه چشمک.

شیخان، نگار(1395)، پیدایش عکاسی در ایران، وبگاه *انسان‌شناسی و فرهنگ*.

علایی، کیارنگ(1389)، مجموعه‌ای نفیس از حالات دراماتیک انسانی ، وبگاه عکاسی.

متوهمیان، آبراهام(2014)، قصه‌های نیویورکی، وبگاه گوشه.

مهاجر، مهران، اندیشه‌هایی در باب عکاسی، ماهنامه علمی تخصصی *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش 1، ص: 7- 5.

مهرپرور، فرناز(1391)، *بررسی تحول میدان عکاسی ایران در دهه ۷۰ و ۸۰ شمسی*، دانشگاه علم و فرهنگ.

نجومیان، امیرعلی(1395)، یادداشتی بر نمایشگاه عکس «خیابان ولیعصر»، وبگاه عکاسی.

حرفه هنرمند(1383)، نشریه هنرهای تجسمی، ش. 8، ص.51.

Study on Iran's Street Photography from 1991 to 2016

Atefeh Sadat Mir*[1], Hadi Azari Azghandi[2]

[1] MA in Photography, Faculty of Art, Soore University, Tehran
[2] Professor of Visual Arts, Tehran University, Iran

(Received: 3 Nov 2019, Accepted: 23 Nov 2019)

Street photography is one of the most popular genres of artistic and professional photography and deals mainly with urban events and citizenship in the streets. All aspects of social life in urban public spaces can be the subject of street photos. People, markets, streets, squares, neighborhoods, parks, urban gatherings, large and small gatherings, urban elements, professions and public works, street arts, national games and entertainment, children and young and old, etc. Various themes ranging from historical recordings, political and social criticism, reflection of urban dilemmas, philosophical worldviews, anthropology, and so on to popular imagery and humor and humor in street photography.Street photography, as an integral part of the art of contemporary photography, sets the scene of people's everyday lives as their main subject and borrows its main theme from modern life.The main purpose of street photography is to portray everything that happens on the street, not to cover a single incident. Against people who sometimes convey humorous or humorous political or social messages that approach documentary photography in such circumstances. The tendency to study the city and the street in academic and cultural communities is an important and controversial subject, and photo is an important resource for researchers. Street photography and strolling in the street have also become one of the most important and popular topics in cyberspace. This article attempts to explore a genre of photography that has received so much attention in exhibitions, books and dissertations in Iran so far. We've got a little bit of a proprietary feel to it, and we're going to explore this genre separately. This article aims to study street photography in Iran and study the development and development of street photography in Iran as well as the features of this genre in the works of Iranian photographers and considers the importance of recording events and events. The field of photography has been dealt with by various institutions associated with photographers and photographers. Due to the scarcity of resources on the development of street photography in Iran, this article is based on photographs and collections from the personal archive of photographers and online resources. The research method is a combination of analytical and comparative methods, in which data were collected by means of survey, online scientific resources and the study of different books to arrive at the conclusion of the reasons and reasons of the work of photographers. Discussion and finally answer questions. The present study, with all its shortcomings and weaknesses, tries to compile the historical course of street photography in Iran from 1991 to 2016, citing the existing examples and then examining and analyzing the street photographs in the historical period. The result is that in recent years, in addition to diminishing the role and support of government agencies, we have seen an increase in the number of photographers working on city and street issues, and on the other, a variety of approaches and approaches. A look at street photography and a reduction in the concentration of street photography in Tehran are also other results.

Keywords

Street Photography, Urban Photography, Contemporary Iranian Photography, Iranian Photography History, Candid Photography

Corresponding Author: Tel: (+98-21)09300833701; E-mail: atefeh.s.mir@gmail.com