رویکردهای فرهنگی، اجتماعی در زمینه‌ی حمایت قانونی از عکس و عکاسی در ایران

فلور بنده خدا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

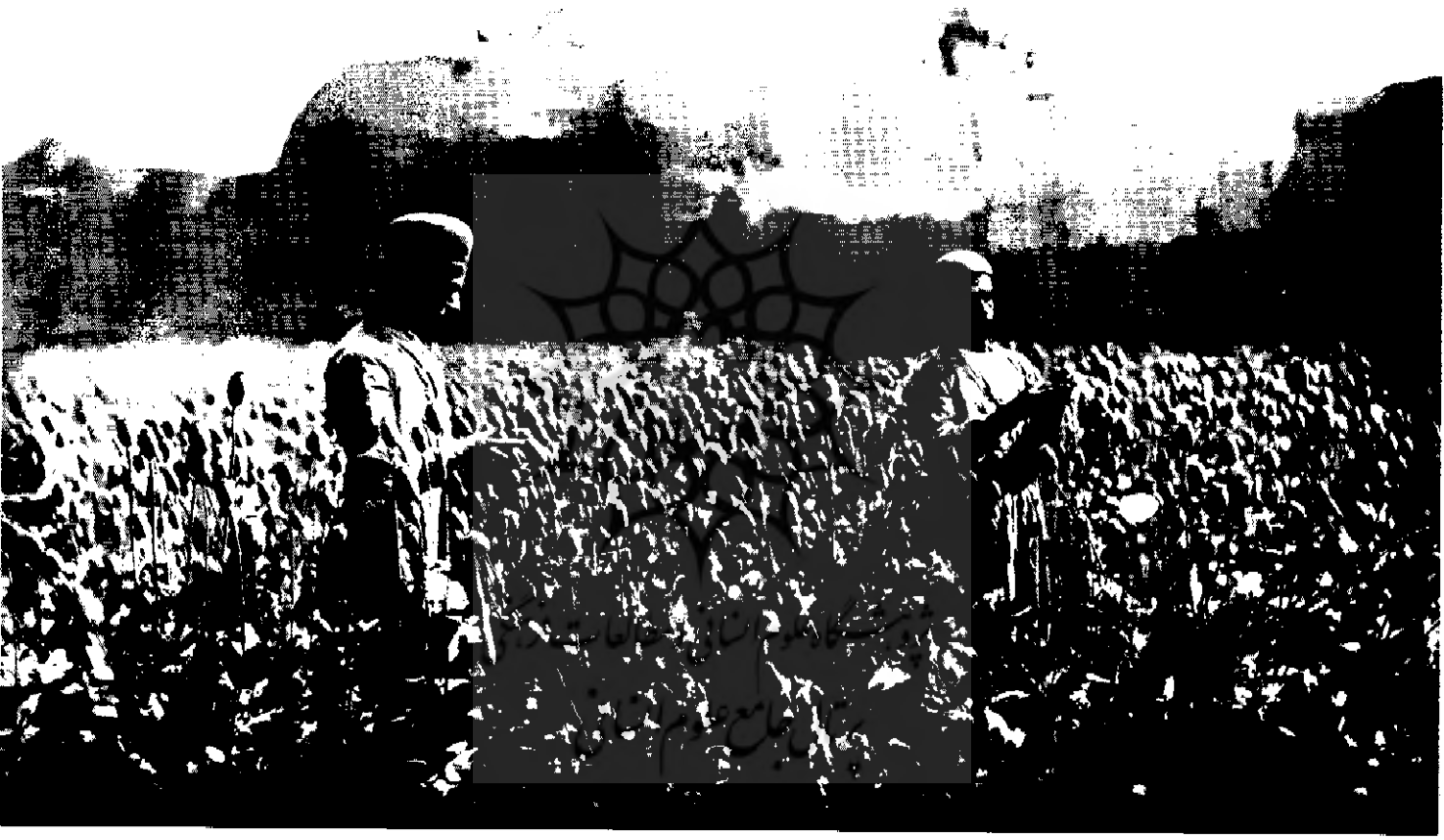
عکس به عنوان رسانه

کمتر از دو قرن پیش پدیده‌ای حاصل از تلفیق علوم فیزیک و شیمی پا به عرصه حضور گذاشت که آن را «فتوگرافی» یا «نقاشی با نور» یا در اصطلاح فارسی «عکس» نامیدند. برای کسانی که برای اولین بار با این پدیده برخورد داشتند، بسیار دشوار می‌نمود که بتوانند تصور کنند که این پدیده علمی تبدیل به رسانه‌ای فراگیر گردد که بتواند به لحاظ محتوا دنیای انسان‌ها را در زمان و مکان بسط دهد و آگاهی و شناخت متعارف انسان را غنی‌تر یا بعضاً دگرگون نماید. هم‌چنان که اگر اولین بار این اختراع در فرهنگستان علوم و برای اعضای دو فرهنگستان علوم و هنرهای زیبا مطرح شد، امروز تحولاتش در آکادمی‌های هنر، مجامع علمی، بنگاه‌های خبری، علوم جامعه شناختی و... مطرح است.

درواقع، عکاسی تبدیل به پدیده‌ای شده است که حتی در پیچیدگی‌ها و رمزآلودگی‌هایش نوعی صراحت و دقت را در ذات خود حمل می‌کند و با همین ویژگی می‌تواند چیزی را به ما بنمایاند که بدون وجود آن (عکس) قادر به مشاهده‌اش نمی‌شدیم.

جهان امروز، جهان اطلاعات و ارتباطات است. به قول چارلز کولی، دانشمند جامعه شناس، «ارتباط فرایندی است که با غلبه بر

مکان و زمان و بر اساس و به وسیله آن، روابط انسانی توسعه می یابد.» از سوی دیگر، فن آوری های جدید ارتباطی دیگر مشخصات گذشته یعنی ارتباط فرد با فرد یا با گروه یا با جامعه را ندارد، بلکه دارای سه ویژگی عمده تعاملی بودن، جمع زدایی و ناهم‌زمانی است که باعث شده تا فرد در هر نوع ارتباطی فعال باشد و به سوی ارتباط چهره به چهره ولی همگانی پیش رود و در زمان دلخواه و مناسب خود ارتباط را برقرار سازد. بدیهی است که این ویژگی ها به سادگی شامل عکاسی شده و مبین نقش رسانه‌ای آن است. درواقع، دوربین به عنوان یک عامل رسانه‌ای از مجموعه‌ی اشیا و رویدادها و آدم ها تغذیه می کند و به همین علت است که به رسانه‌ای پویا تبدیل شده است.



ارنست هوتسلر (عکاس آلمانی) / ***مزرعه‌ی خشخاش*** / ایران / ۱۲۸۰ ه.ق

در این میان، به خاطر ویژگی عکس در نیروی «نمایاندن» از یک سو و شکل ارائه آزاد آن از دیگر سو، و با توجه به زمینه‌ی ادراک و وابستگی های عکاس که در انتخاب و نحوه‌ی به کارگیری مجموعه عوامل پیش رویش برای خلق یک تصویر نقش عمده را بازی می کنند، به نظر می رسد هنگامی که عکس در نقش یک واسطه‌ی ارتباطی یا یک رسانه مطرح است، باید دارای نظامی خاص خود باشد وگرنه احتمال رسیدن به بن بست های اجرایی در هنگام کار برای عکاسان (اعم از آزاد یا وابسته به بنگاه های عکاسی) و نیز تحریف یا سوءاستفاده از توانایی ثبت تصویر را نباید از نظر دور داشت. البته کشف این که عکس درعین حالی که ثبت کننده‌ی

اعلان بازگشایی عکاسخانه ی آنتوان سوریوگین در میدان مشق تهران (میدان امام خمینی کنونی)

واقعیت است، چرا، چگونه و چه وقت خلاف واقع می گوید، کاری بس دشوار و شامل پیچیدگی های خاص خود است.
به هرحال، عکاسی در غرب به دنیا آمد و با ویژگی های بالفعل و بالقوه‌ای که به لحاظ فنی و فرهنگی داشت وارد ایران شد؛ اما به دلایل گوناگون از نقشی که به عنوان یک رسانه ی فرهنگ ساز یا یک فن حامل فرهنگ در زادگاهش داشت، دور ماند و مشکلات گوناگونی که مبتلا به جامعه ایران بود باعث شد تا نقش، کارکرد و قابلیت های عکس و عکاسی مهجور و ناشناخته باقی بماند؛ مهجوریتی که همچنان تا امروز به صورت معضل و مانعی بزرگ بر سر راه برقراری ارتباط و پذیرش و گسترش فرهنگ عکس و عکاسی از سوی جامعه باقی مانده است.

زمینه های حضور عکس در ایران

قدیمی ترین مدرک تاریخ دار در مورد پیدایش عکاسی در ایران یادداشتی متعلق به ژول ریشار فرانسوی است و نشان می دهد که تنها ۵ سال پس از اعلام رسمی فرایند «داگر» در سال ۱۸۳۹ در پاریس به نام «داگرئوتیپ» که جد عکس های امروز است، این

شیوه‌ی تصویربرداری به ایران راه یافته است.

بی شک، دربار قاجار عامل ورود این پدیده به ایران بود، اما عامل گسترش و استمرار آن عکاسانی بودند که به دربار وابستگی نداشتند یا اروپاییانی بودند که به عنوان هیئت‌های سیاسی و نظامی در ایران به عکاسی می‌پرداختند. به هر حال، عکاسی بدون وجود مقدمه‌ی فرهنگی وارد ایران شد و مانند دیگر محصولات فرنگی یک سوغات تجملی تلقی گشت. چنین نگرشی به عکاسی همراه با دیگر آشفتگی های اجتماعی و فرهنگی عصر قاجار باعث شد تا در حالی که این اختراع در زمان کوتاهی در زادگاهش به یک کالای فرهنگ ساز، مورداعتنا و حتی جنجال برانگیز در بالاترین سطوح فرهنگی و هنری تبدیل شده بود، تا سال ها در ایران به عنوان یک سرگرمی درباری و فعالیتی در اختیار اشراف مطرح باشد. باوجود این که به واسطه‌ی علاقه ناصرالدین شاه به عکاسی این فن در «دارالفنون» تدریس می شد، باز هم فعالیتی ویژه‌ی خواص به شمار می رفت و عمومیت نداشت. این وضعیت نزدیک به ۵۰سال ادامه داشت تا سرانجام «در اوایل سلطنت مظفرالدین شاه (۱۳۱۴ه.ق. ۱۸۹۳م) یکی از شاهزاده های خانواده‌ی جهانبانی به نام عبدا... میرزا، در بالاخانه دارالفنون عکاسخانه‌ای دایر و فن عکاسی را متداول و مورد استفاده همگان ساخت. «از خدمات برجسته عبدا... میرزا، تربیت شاگردانی است که به تدریج عکاسی را به عنوان حرفه در جامعه ایران مطرح کردند.»[۱]

از عکاسان پرکار این زمان (اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰) در ایران می توان به آنتوان سوریوگین و ارنست هولتسر اشاره کرد. هولتسر که اکثر دوران اقامت خود در ایران را در اصفهان گذراند، با آگاهی کامل از نقش رسانه‌ای و مستند عکس و این که عکس‌هایش روزی به عنوان سند تاریخی و فرهنگی مورد استفاده خواهند بود، با نظامی هدفمند به مستندنگاری اجتماعی در عصر قاجار پرداخت. هدف سوریوگین اگرچه با هدف هولتسر متفاوت بود، اما همانند او محیط خود را با دیدی همه جانبه تحلیل و تا حد ممکن نزدیک به واقعیت تصویر می کرد. شماری از عکس هایش از رویدادهای مهم حاکی از گرایش وی به نوعی عکاسی است که امروز عکاسی خبری نامیده می شود.

مقارن با رواج عکاسی در جامعه و گرایش عکاسان پرکار ایران به عکاسی واقع گرایانه در این زمان، عکاسان پیشرو اروپایی با بازگشت به وضوح تصاویر و توجه به ویژگی های خاص عکاسی در تلاش بودند تا از شیوه های امپرسیونیستی مؤثر بر عکاسی «تصویرگرایان» بگسلند و هویت مستقل عکاسی را به نمایش بگذارند. این در حالی بود که عکاسانی که در ایران به عکاسی مشغول بودند، سریع تر از عکاسان اروپایی متوجه جنبه‌ی سندیت و نقش رسانه‌ای عکس شده، به راحتی از وابستگی به شیوه‌های نقاش مابانه رها شدند و به ژانری از عکاسی روی آوردند که بعدها در میان دو جنگ جهانی در اروپا متداول گشت و «عکاسی زنده» نام گرفت.

با طلوع مشروطیت، گرایش به ثبت وقایع بعد و مفهوم تازه‌ای یافت. عکس آزادیخواهان، اجساد شهدا، سنگربندی ها و جنگ و جدال ها تنها ثبت یک واقعه نبود بلکه حامل آزادیخواهی و انقلاب نیز بود و به همین دلیل حساسیت ها را برمی انگیخت و هم از سوی دولت، هم از سوی مردم بسیار مورد توجه قرار داشت. این که انسانی به خاطر آن به قتل می رسد، ماجرایی است که نشانه‌ی فاصله گرفتن بسیار عکس از عنوان یک تفنن درباری در ایران است.

«عکاس جوانی که در زمان محمدعلی شاه با دوربین های بزرگ آن زمان کار می کرد و در میان مردم به عنوان عکاس حرفه‌ای شناخته شده بود، هنگام به توپ بستن مجلس برای عکاسی به این محل می رود و به جرم جاسوسی دستگیر و اعدام می شود.»[۲]

با کودتای حوت ۱۲۹۹ عکاسی در ایران وارد مرحله‌ی جدیدی شد و نوعی عکاسی حاصل از مستندنگاری اجتماعی و خبری و عکاسی زنده در ایران توسعه یافت که تمامی شاخص های عکاسی ژورنالیستی را در خود داشت. متأسفانه، با وجود پیشروی سریع عکاسان حرفه‌ای ایران در مسیر تحول و پویایی رسانه‌ای و پیشگامی آنان در بسیاری از جهات، شاهدیم که به علت عدم وجود زمینه های فرهنگی و قانونی لازم برای ورود و حضور رسانه‌ای تصویری با ویژگی های عکس، «جامعه» از امکانات این فن، هنر، رسانه .یا هر نقشی که برای آن قائل باشیم .دوری می جوید و تنها برای احراز هویت و به عنوان ابزار به آن می نگرد و حتی فراتر از آن رفته، محدودیت های دور از ذهنی را برای آن تعریف می کند. قتل جولیان ایمبری،سرگرد (ماژور) وابسته ی نظامی سفارت آمریکا، به دست مردم، به جرم عکاسی از یک سقاخانه و هتک حرمت تلقی شدن این عمل، در تابستان سال ۱۳۰۳ هـ ش دلیلی بر این مدعاست.

از این به بعد و به دلایل گوناگون چون تحمیل تغییرات سریع در بنیادهای اساسی زندگی، تقلید صرف از ظاهر زندگی غربی و تزریق بی‌وقفه سلیقه و راه و رسم اروپاییان بدون توجه به ساختارهای بومی و فرهنگی، جامعه‌ی ایرانی را دچار نوعی گسست کرد و به جای توسعه‌ی فرهنگی و اقتصادی، شکاف میان نسل‌ها، زندگی شهری و روستایی و سنت و تجدد توسعه یافت. در این میان، کارکرد عکاسی نیز که در ایران منطبق بر شرایط جامعه شکل می‌گرفت، در هاله‌ای از ابهام و سردرگمی فرو رفت.

با شروع سلطنت پهلوی دوم در سال ۱۳۲۰ه.ق و انتشار مطبوعات مرحله‌ی جدیدی آغاز شد و مثلاً روزنامه کیهان که بعداً تبدیل به پرفروش‌ترین روزنامه ایران شد، فعالیت خود را در سال ۱۳۲۱ آغاز کرد. در حالی که جامعه‌ی مطبوعاتی در اروپا با عبور از جنگ جهانی حیطه‌ی جدیدی را در واقع‌گرایی تجربه می‌کرد و درواقع تازه به «عکاسی زنده» روی آورده بود، توجه عکاسان و نشریات ایران در این دوره به چیزی غیر از روال قبلی جلب شد و درنهایت به سمت وقایع‌نگاری پیش رفت. از این پس، عکاسی به ماشین ثبت ملاقات‌های دولتی، اخبار پرزرق و برق دربار، پرتره اشخاص معروف، حوادث و تبلیغات تبدیل گردید. در همین دوران بود که ممیزی و سانسور نیز ضربه‌های پی در پی خود را بر مطبوعات که جایگاه عرضه عکس در همه وجوه آن بودند، فرود آورد و باعث شد تا عکاسان ژورنالیست به دنبال عکاسی کاربردی رفته، طبق سفارش کار کنند. در عرصه‌ی عکاسی هنری در این زمان اتفاق جالبی افتاد. عکاسانی که به وجه هنری عکس گرایش بیشتری داشتند، همچون دیگر فعالان هنری و به سبک و سیاق روشنفکران آن دوره، به مخاطبان خاص روی آوردند و از سوی دیگر به دلیل سانسور کوشیدند تا حرف و محتوای اثر خود را در لفافه بیان کنند. حاصل چنین موقعیتی رشد عکاسی فرمالیستی در میان هنرمندان این دوره بود.

با رسیدن به دهه‌ی ۵۰ و در سال‌های نخست این دهه، اوضاع دیگری برای عکاسی در ایران رقم خورد. با تشدید فعالیت گروه‌های سیاسی، وجه رسانه‌ای عکاسی دوباره اوج گرفت و شرایطی مانند دوران مشروطیت را تجربه کرد. همپای این تغییر در اوضاع عکاسی، محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های عجیب و غریبی نیز بر علیه آن شکل گرفت؛ چنان‌چه با نگاهی به زندگی‌نامه زندانیان سیاسی منتشر شده در مطبوعات سال‌های نخست انقلاب کمتر محکومی را می‌یابید که در پرونده‌ی خود داشتن عکس امام خمینی (ره) یا دیگر شخصیت‌ها و رهبران انقلابی ایران و جهان را به عنوان جرم نداشته باشد.

دوران انقلاب و پس از آن جنگ در ایران، دوران بی‌نظیر عکاسی در ایران است؛ دورانی که عکس و تصویر دریای انسان‌ها را به تلاطم می‌اندازد و در این میان هر کس که می‌تواند، می‌خواهد که سهمی در ثبت لحظات سرشار و بی‌بازگشت این دوران داشته باشد. در این سال‌ها، هراس‌های بی‌موردی که از عکاسی وجود داشت رنگ باخت و ناخودآگاه ذهن جامعه با درک این که ثبت این حجم از وقایع از عهده‌ی خبرنگاران به تنهایی برنمی‌آید، همه را به این مهم فراخواند و حاصل این فراخوان اسناد تصویری بی‌بدیلی است که نه توسط بنگاه‌های خبری، نه توسط عکاسان حرفه‌ای بلکه توسط عکاسان آماتوری که هر لحظه در هر جا حضور داشتند، ثبت شده است.

با شروع خرابکاری و راه افتادن موج ترور انقلابیان توسط گروه‌های ضدانقلاب در سال‌های نخستین پس از انقلاب و استفاده این گروه‌ها از تصویر برای رد و بدل کردن اطلاعات، ممنوعیت‌های تازه‌ای برای عکاسی اجتماعی که می‌رفت تا همگانی و فراگیر شود، رقم خورد و شایعه‌ی شناسایی مناطق از طریق عکاسی در دوران جنگ به آن دامن زد؛ به طوری که در بسیاری از شهرهای واقع در مناطق جنگی مردم از عکاسی در اماکن عمومی، حتی از گرفتن عکس‌های خانوادگی جلوگیری به عمل می‌آوردند. همین حالا نیز گاه از کسی در حال عکاسی از مناظر شهری است، مجوز عکاسی طلب می‌کنند. اخیراً نیز که انواع سوءاستفاده از تصویر رواج یافته است، فشار بیشتری را بر عکاسان آزاد شاهدیم.

قوانین موجود با موضوع عکس و عکاسی[۳]

متون قانونی موجود در ایران که مربوط به عکس و عکاسی است، مختصر، محدود یا بعضاً ناکافی بوده، در بسیاری از موارد صراحتاً در مورد عکاسی نیست و تنها قابل تعمیم به آن است.

این قوانین با عنوان «عکس‌برداری از اشیای موزه‌ها و اماکن تاریخی»، شرایط صدور مجوز و محدوده‌ی فعالیت «عکاسان مجالس، پرتره و خبرنگاران»، شرایط و محدوده فعالیت «خبرنگاران و وسایل ارتباط جمعی خارجی»، «جرائم مطبوعاتی» و قانون

آنتوان سوریوگین / حدود ۱۲۸۰ ه. ق

«حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان» را تعیین می کند.

قانون ۱۲ ماده‌ای عکس برداری از اشیای موزه‌ها و اماکن تاریخی تنها قانونی است که با وجود دامنه عمل اندکی که در مورد عکاسی دارد، با ارائه تعاریف دقیق و صریح سعی نموده تا نوع و محدوده‌ی فعالیت همه کسانی که قصد عکاسی از موضوعات یادشده را دارند، روشن کند و حتا با ذکر نام، نوع ابزاری که ممکن است به کار گرفته شود را مشخص سازد. از وجوه دیگر این قانون، مشخص بودن نحوه‌ی استفاده از عکس های تهیه شده و ترتیب انتشار آن هاست. به عبارت دیگر، این قانون، هر چند در مقیاس کوچک و محدود، هم شامل موارد مربوط به «تولید عکس» و هم در برگیرنده‌ی مسائل مربوط به «بهره برداری» از آن است و درعین حالی که به عکاس اجازه می دهد در حیطه‌ی تعیین شده آزادانه به فعالیت بپردازد، با پرداختن به چگونگی استفاده از عکس و نحوه‌ی مالکیت و میزان مسئولیت عکاس در قبال بهره‌برداری از آن، حقوق مادی و معنوی متصور برای دو سوی این تعامل یعنی موزه‌ها و اماکن تاریخی به عنوان سوژه‌ها از یک سو و عکاس از سوی دیگر را تأمین می نماید.

از دیگر وجوه قابل توجه در این قانون، توجه به استفاده‌های خاص از عکس و قائل شدن به شرایط و تسهیلات ویژه برای این گونه عکس هاست. به این ترتیب که درعین حالی که عکاسی را با رعایت موارد درخواست شده برای همه افراد مجاز می شمارد، اما عکاسان دوره‌گرد را که ممکن است از اشیای موزه استفاده تجاری ببرند و از فضای موزه به عنوان پس زمینه برای عکس اشخاص استفاده کنند، از عکاسی در آن جا منع کرده و در مقابل برای باستان شناسان، استادان، محققان و دانشجویان که از عکس به عنوان ابزاری برای مستندنگاری استفاده می نمایند، امتیازات و تسهیلات خاصی حتی در حد جابجایی اشیای موزه قائل شده است.

بخش دیگر قوانین موجود در مورد تنها سه دسته از عکاسان یعنی خبرنگاران، عکاسان پرتره و عکاسان مجالس است و تنها این سه را دارای هویت شغلی می داند. قوانین یادشده در مورد خبرنگاران عکاس پس از ملزم کردن آنان به رعایت اصول کلی که برای همه خبرنگاران در نظر گرفته است، فقط به این پرداخته که این گونه خبرنگاران ضمن فعالیت پیرامون رشته‌ی خود که در پروانه‌ی آنان منعکس است، بایستی اطلاعات صحیح در اختیار مؤسسه خود قرار دهند و موقع کار پروانه‌ی مربوطه را به همراه داشته باشند و بدون کسب اجازه از مقامات مربوطه، از مناطق نظامی و اماکنی که با امنیت عمومی ارتباط دارد، عکاسی نکنند. در مورد خبرنگاران خارجی نیز شرایط حضور و کار آنان در ایران براساس قوانین مربوط به اتباع بیگانه تنظیم و به قوانین یادشده اضافه شده است. دیگر قوانین موجود نیز عکاسان پرتره و مجالس را تابع قانون کلی مشاغل به اضافه التزام به رعایت شئونات شرعی می داند.

با عبور از قوانین مذکور، نوبت به قوانین حاکم بر انتشار عکس می رسد که در قالب قانون مطبوعات قابل دسترسی است. مطابق ماده‌ی ۲۸ این قانون، انتشار عکس ها و تصاویر و مطالب خلاف عفت عمومی ممنوع و موجب تعزیر شرعی بوده، مجازات اصرار بر آن حداکثر یک سال حبس است. متن دیگری که در این مورد قابل دسترسی است، ماده‌ی ۱۱ آیین نامه مصوب شورای انقلاب در سال ۱۳۵۸ درباره‌ی تنظیم آگهی های تبلیغاتی است که استفاده از تصویر مقامات مملکتی، پیشوایان مذهبی و شخصیت های تاریخی و فرهنگی را برای ارائه کالای مصرفی نهی کرده ضمن اعلام این که هر تصویر تبلیغاتی باید از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی پروانه نمایش کسب کند، به تولیدکنندگان این تبلیغات هشدار می دهد که آگهی آنان نباید برای اخلاق و معتقدات مذهبی و عفت عمومی توهین آمیز باشد؛ اما تعریفی از اخلاق، معتقدات مذهبی، عفت عمومی و چگونگی توهین به آن ها از طریق تصویر ارائه نشده است.

با کنار هم قرار دادن این قوانین به سادگی متوجه خلاءهای قانونی متعددی می شویم که شاید یکی از پایدارترین دلایل هراس از عکس را شکل می دهد، چرا که اولاً بسیاری از شرایط تولید و استفاده از عکس را شامل نمی شود؛ ثانیاً با به کار بردن کلمات غیرصریح و کلی گویی میدان را برای تفسیر به رأی و اجرای سلیقه‌ای قانون باز می گذارد. چنین وضعیتی باعث می شود تا نوعی احساس بی دفاعی در مقابل دید صریح دوربین شکل بگیرد و تصور شود که عکاسی مترادف با افشای اسرار یا ابزاری برای سوءاستفاده از حریم های شخصی است و ابزار قانونی مستقیم و کارآمدی نیز برای دفاع وجود ندارد و به این نکته که نحوه‌ی استفاده از عکس است که سوءاستفاده را شکل می دهد، توجه‌ای نمی شود. به همین دلیل است که در اکثر مواقع عکاسی ممنوع است ولی اگر به هر ترتیب عکسی ثبت شد، کسی که عکس را در اختیار دارد، جز در چند موردی که ذکر شد، برای هر

گونه استفاده مانعی بر سر راه خود نخواهد دید.

به نظر می‌رسد اکنون که به یاری فن آوری در جیب اکثر افراد دوربین کوچک ثبت تصویر موجود است، راه‌حل مناسب این باشد که مناقشه بر سر عکاسی پایان یابد و به جای آن سعی شود تا با مشخص شدن و تصریح در تعریف و تعیین محدوده‌ی حریم شخصی همگان و نه فقط زنان[۴] و پیوند آن با شرع و عرف جامعه‌ی ایرانی شرایطی حاصل شود تا حقوق عکاس و سوژه در مرحله‌ی نخست هنگام عکاسی و سپس در مرحله انتشار عکس کاملاً مشخص شود و دیگر شاهد سوءاستفاده از تصاویر از یک سو و نگرانی و هراس از عکاسی از سوی دیگر نباشیم و شرایط چنان حاد نشود که معاونت حقوقی و پارلمانی نیروی انتظامی برای کسانی که با ثبت تصاویر به حریم خصوصی زنان تجاوز می‌کنند، درخواست اشد مجازات داشته باشد.[۵]

بخش دیگر قوانین مربوط به حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان است که قاعدتاً باید حافظ منافع عکاسان نیز بوده، حقوق مادی و معنوی آنان را صیانت کند. از نظر این قانون به مؤلف، مصنف و هنرمند «پدیدآورنده» و به آنچه از راه دانش یا هنر یا ابتکار آنان پدید می‌آید، بدون در نظر گرفتن طریقه یا روشی که در بیان یا ظهور یا ایجاد آن به کار رفته «اثر» اطلاق می‌شود. در این مقوله نیز ابهامات بسیاری هم در متن و هم در مواد مطرح است که باعث شده کارایی چندانی در مورد عکس نداشته باشد.برای مثال، مشخص نیست اگر از عکسی که تهیه آن حاصل دانش، هنر و ابتکار عکاس بوده در یک پوستر یا آگهی استفاده شود، حقوق آن عکاس چگونه تحت حمایت این قانون قرار می‌گیرد. به هر حال، در این حوزه بحث‌ها و نظرهای متعددی نزد عکاسان و قانون‌گذاران مطرح است که همکاری و تعامل دوسویه‌ی آن‌ها را برای رفع کمبودها می‌طلبد.

حمایت قانون

همان‌گونه که گفته شد، با بررسی دوره‌هایی چند از عکاسی در ایران درمی‌یابیم که عکاسی در جامعه‌ی ایران به‌تناوب یا ممنوع بوده است یا بدون ضابطه، و این روند در طول زمان موجب پیدایش نوعی گسیختگی و هرج و مرج در مسیر حضور عکس در جامعه شده است. به علاوه، ابهام‌ها، توهم‌ها و هراس‌هایی که از دوره‌ی قاجار با عکاسی همراه بوده، باعث گردیده تا ما از ثبت تصویری تاریخ کشورمان به عنوان یک عملکرد ملی و دست یافتن به زوایای پنهان فرهنگ و اسناد زنده تغییرات جامعه در طول زمان جدا بمانیم و منافع استفاده از کارآمدترین رسانه‌ی متعامل فرهنگی را از دست بدهیم.

درواقع، کمبود قوانین مؤثر و صریح در حمایت از «تولید عکس» از یک سو و «استفاده از عکس» از سوی دیگر منجر به ایجاد نوعی بحران فرسایشی در کارکرد عکس شده است که از وجوه مثال زدنی آن استفاده از عکس بدون رعایت حقوق متصور برای عکاس مربوطه و یا سوءاستفاده از تصویر اشخاص است. یعنی درعین حالی که معلوم نیست مرز قلمرو آزاد برای ثبت تصویر با حفظ مصالح دولت و مردم کجاست، به مواردی برمی‌خوریم که حریم شخصی اشخاص به وسیله تصویر مورد تعرض واقع شده است.

به نظر می‌رسد اگر به جای صدور اجازه برای اشخاص **خاص مثل خبرنگاران**، عکاسان مجالس و پرتره که در قوانین به عنوان شغلی آنان اشاره شده است، به شناسایی مرزهای فضایی **که می‌تواند به عنوان** یک عکس ثبت گردد، بپردازیم و چگونگی فعالیت شغلی را به صنف مربوطه بسپاریم و قوانین صریحی در مورد استفاده و بهره‌برداری مجاز از عکس داشته باشیم و قوانین مربوط به حقوق پدیدآورندگان فکری و معنوی را در این مورد توسعه و بهبود بخشیم، گام‌های بلندی در مسیر برون رفت از آشفتگی موجود برداشته‌ایم.

یعنی به جای این که تعیین شود چه کسی اجازه‌ی عکاسی دارد، مرز مجاز دیدن و ثبت کردن مشخص گردد و اگر دوربین را به عنوان چشم دوم و ادامه‌ی چشم اول تلقی کنیم، بدانیم چشم اول تا کجا اجازه‌ی دیدن داشته و چشم دوم تا کجا اجازه ثبت کردن دارد. در مرحله بعد، توجه داشته باشیم که عکس‌برداری از چیزی که در دید قرار دارد، ممکن است ثبت جزئیات باشد ولی به‌هیچ‌وجه، به منزله‌ی افشا کردن و یا شناسایی کردن نیست، کما این که در بسیاری از موارد به عنوان شاهد تنها به «دیدن» استناد می‌گردد. از سوی دیگر، فن‌آوری سنجش از دور، امکان هر گونه ثبت تصویر بدون حضور در محل را فراهم کرده است و به نظر می‌رسد بخشی از محدودیت‌ها خودبه‌خود موضوعیت خود را از دست داده‌اند. قرار گرفتن در وضعیتی این چنین امنیت فضای کار را تاءمین می‌کند و به همه اجازه می‌دهد که مطابق ذوق و اندیشه خود و بدون ایجاد هراس یا مزاحمت به عکاسی بپردازند. از

سوی دیگر، تعیین حدود مسئولیت عکاس نسبت به عکس و تعریف نحوه‌ی استفاده و انتشار عکس باعث می‌شود تا حریم عمومی جامعه و نیز حریم شخصی و خصوصی افراد حفظ شود. به این ترتیب، در مرحله‌ی نخست، امکان سوءاستفاده از عکس اشخاص منتفی و در مرحله‌ی بعد از حقوق عکاسان در مقابل بهره‌برداری غیرمجاز صیانت می گردد.

بنابراین، امید می‌رود با حضور حمایت قانون از عکس و عکاسی، نظر کل جامعه به عنوان تولیدکنندگان و مصرف کنندگان تصویر تاءمین شده، به‌تدریج با تعمیم آزادی‌های بیشتر برای عکاسی و طلب مسئولیت بیشتر در قبال استفاده و انتشار عکس در جامعه، به اسلوب صحیح تولید و استفاده عکس برسیم و هراس و احساسات منفی نسبت به عکس را به مسیرو جهتی منطقی هدایت کنیم تا با گستردگی فعالیت علاقه‌مندان به شاخه‌های گوناگون عکاسی بتوانیم به سطح مطلوب عرضه و تقاضای عکس به عنوان یک کالای فرهنگی دست یابیم.

یادداشت‌ها

۱. پطر تاسک، **سیر تحول عکاسی**، ترجمه و تاءلیف محمد ستاری، (تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷)، ص ۳۳.
۲. همان، ص ۴۰.
۳. مأخذ قوانین مطروحه در این بخش کتاب **حقوق ادبی و هنری** نوشته‌ی شیرین عبادی است.
۴. روزنامه ایران، شماره‌ی ۳۶۳۸، ۸۶/۲/۲۵، ص ۱۴
۵. همان.

منابع

پطر تاسک؛ **سیر تحول عکاسی**، ترجمه و تألیف محمد ستاری، (تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۷).
شیرین عبادی؛ **حقوق ادبی و هنری**، (تهران: انتشارات روشنگران، ۱۳۶۹).
علیرضا حسینی پاکدهی؛ «تکنولوژی‌های ارتباطی و نظام‌های اجتماعی»؛ فصلنامه **رسانه**، تابستان ۱۳۷۳.
فلور بنده‌خدا؛ «بررسی و تحقیق پیرامون لزوم تدوین مقررات حمایت از عکس و عکاسان در ایران»، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد رشته عکاسی، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.
فلور بنده‌خدا؛ «تصویرهایی از واقع‌گرایی در هنرهای ایران» (از اغاز قاجاریه تا عصر حاضر)، پایان‌نامه مقطع کارشناسی عکاسی، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، ۱۳۷۰.
هالا بلاف؛ **فرهنگ دوربین**؛ ترجمه‌ی رعنا جوادی، (تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۴).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی