صفحات ۹۹ - ۱۰۸ (مقالۀ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2021.325152.666719 شناسه دیجیتال

بررسی و تحلیل کنش عکاسی براساس نظریۀ کنشگر - شبکه برونو لاتور

علیرضا مهدی‌زاده*
[1] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹)

چکیده

بررسی و تحلیل کنش عکاسی براساس نظریۀ کنشگر- شبکه برونو لاتور هدف این پژوهش است. لاتور با رویکردی شبکه‌ای به موجودات جهان و روابط میان آن‌ها می‌نگرد؛ بدین معنا که جهان فارغ از مقوله‌بندی‌ها و تفکیک‌های رایج، مملو از کنشگران انسانی و غیرانسانی است که برای رسیدن به اهداف خود در حال ساخت پیوندها و شبکه‌های جدیدند. دغدغۀ این نظریه، مطالعۀ نحوۀ پیوندیافتن کنشگران مختلف در درون هر شبکه‌ای است. براین اساس، تولید عکس را می‌توان مبتنی بر کنشی شبکه‌ای و محصول پیوند سه عامل اصلیِ دوربین، عکاس و جهان دانست. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که جایگاه و نقش هرکدام از این کنشگران در فرایند تولید عکس چیست و نحوۀ ارتباط و پیوندیافتن آن‌ها با یکدیگر چگونه است؟ نتایج نشان می‌دهد در کنش عکاسی، سه کنشگر اصلی یعنی دوربین (به‌مثابه واسطه‌ای تکنولوژیک با امکانات متعدد)، عکاس (در مقام کنشگری انسانی با اهدافی خاص) و جهان (به‌عنوان کنشگرِ فعالِ غیرانسانی) با یکدیگر درمی‌آمیزند و از برهم‌کنش آن‌ها به شکل‌های مختلف، یک عکس با ویژگی‌های خاص تولید می‌شود. همچنین، شبکۀ عکاسی همواره با ورود کنشگران و بازیگران جدید در حال بازتعریفِ خود و تغییر و تبدیل است.

واژه‌های کلیدی
نظریۀ کنشگر- شبکه، برونو لاتور، شبکۀ عکاسی، کُنش عکاسانه.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۳۴۳۰۰۲۹، نمابر: ۰۳۴-۳۳۲۵۷۲۵۶، E-mail: a.r.mehdizadeh@uk.ac.ir.

مقدمه

برونو لاتور[۱] فیلسوف و مردم‌شناس معاصر در عرصهٔ علم و تکنولوژی بر مبنای نظریه کنشگر-شبکه[۲] با رویکردی متفاوت و برخلاف تقسیم‌بندی‌های رایج مانند واقعی -غیرواقعی و طبیعی- مصنوعی به موجودات جهان و روابط و مناسبات میان آن‌ها می‌نگرد. در نظر وی، جهان از کنشگران انسانی و غیرانسانی (جهان، مصنوعات، اشیا و غیره) تشکیل شده است که در حال ایجاد پیوندها و ساخت شبکه‌های جدید برای رسیدن به اهداف خود هستند؛ بدین شکل، نوآوری‌های علمی، تکنیکی، فرهنگی، هنری و سیاسی ساخته یا برساخته می‌شوند. تمامی موجودات از انسان گرفته تا موجودات کوچک و بزرگ، مصنوعات و ابزارهای تکنولوژیک به‌عنوان یک کنشگر[۳] در شبکه‌هایی که وارد می‌شوند، عمل می‌نمایند.[۴] از این طریق، ماهیت هر کنشگر نیز در درون هر شبکه و در رابطه و نسبتی که با سایر کنشگران دارد، تغییریافته و ساخته می‌شود. مطالعه نحوهٔ اتحاد، پیوند یافتن، تبدیل و مذاکره[۵] میان کنشگران مختلف در هر شبکه‌ای، اساس این نظریه را می‌سازد. نظریهٔ کنشگر-شبکه یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری معاصر در مطالعات علم (فناوری، دین، مردم‌شناسی، حقوق و غیره) و تکنولوژی است که قابل‌تعمیم به حوزهٔ هنر به‌خصوص عکاسی است. عکاسی به‌عنوان هنری بازنمودی، پیوند نزدیکی با فناوری دارد و علاوه بر خصلت‌های توصیفی، بازنمودی و بیانگری، دارای ابعاد گوناگون اجتماعی و ارتباطی نیز هست. از دیگر سو، فرایند عمل عکاسانه مبتنی بر کنشی شبکه‌ای است که کنشگران اصلی آن، دوربین، عکاس و جهان هستند. محصول نهایی یعنی عکس به چگونگی ارتباط و پیوندیافتن هرکدام از این عوامل[۶] با یکدیگر و نحوهٔ تأثیرگذاری آن‌ها بر همدیگر در درون شبکه وابسته است. با توجه به آنچه بیان شد، هدف اصلی این پژوهش، بررسی و تحلیل کنش عکاسی براساس نظریهٔ کنشگر-شبکه برونو لاتور است. همچنین، پرسش مطرح‌شده این است که جایگاه و نقش هرکدام از عوامل اصلی دخیل در تولید عکس یعنی دوربین، عکاس و جهان چیست و نحوهٔ ارتباط آن‌ها با یکدیگر چگونه است؟ در این مقاله، ابتدا به‌اختصار نظریهٔ کنشگر-شبکه معرفی می‌شود و سپس براساس برخی ایده‌های لاتور در چارچوب این نظریه، بحث اصلی دنبال خواهد شد.

مطالعهٔ کنش عکاسی براساس دیدگاه کنشگر-شبکه افزون بر روشن نمودن ابعاد و زوایای گوناگون عمل عکاسانه از منظری متفاوت و نشان‌دادن چگونگی تأثیرگذاری هر عامل در محصول نهایی یعنی عکس، برای تجزیه‌وتحلیل و نقد عکس و عکاسی نیز چشم‌اندازی جدید ارائه می‌نماید. درمجموع، برخی نظریه‌های مطرح‌شده در عرصه علم و فناوری، چارچوبی علمی و روشمند برای منتقدان فراهم می‌سازند و پایه و مبنای نظری قابل اتکایی برای انتخاب و انجام پروژه‌های عکاسی در اختیار عکاسان نیز قرار می‌دهند. مسئله‌ای که خلأ آن در فضای نظری و عملی عکاسی ایران مشاهده می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و توسعه‌ای است که به موضوعی میان‌رشته‌ای می‌پردازد. روش به کار گرفته شده توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. روش جمع‌آوری اطلاعات نیز به‌صورت مطالعه منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. روند پژوهش بدین شکل بوده که ابتدا برخی مفاهیم اصلی نظریهٔ کنشگر-شبکه برونو لاتور که قابل بسط به شبکهٔ عکاسی است، توصیف و تبیین گشته؛ سپس، با فرایند کنش عکاسانه تطبیق داده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

از منابع اصلی که برونو لاتور به‌صورت تفصیلی به تشریح و تبیین مبانی نظری و فکری نظریهٔ کنشگر-شبکه پرداخته، می‌توان به کتب *امید پاندورا* (۱۹۹۹)، *بازتشکیل امر اجتماعی* (۲۰۰۵) و مقاله «آیا اشیا تاریخ دارند؟» (۱۹۹۶) اشاره کرد. از منابع فارسی در این زمینه که به بازسازی هستی‌شناسی و روش‌شناسی نظریهٔ کنشگر-شبکه و کاربست آن در علم و فناوری پرداخته و به نقدهای مطرح شده دربارهٔ آن نیز پاسخ داده است، بایستی از کتاب *مذاکره با اشیا* تألیف رحمان شریف‌زاده (۱۳۹۷) نام برد. همچنین، شریف‌زاده (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تکنولوژی، عاملیت و تصمیم» به مسئلهٔ واسطه‌بودن مصنوعات و عاملیت و کنش دوطرفهٔ میان آن‌ها و انسان پرداخته و تصمیم انسان را در درون شبکه‌ای از کنشگران انسانی و غیرانسانی (اجتماعی و فنی) تبیین نموده است. از جمله مقالات دیگری که در این زمینهٔ نگاشته شده که در پیشبرد بحث راه‌گشا بودند، می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: شریف‌زاده و همکارانش (۱۳۹۴) در مقاله «خروج از دوگانگی تکنولوژی خودمختار و تکنولوژی به‌مثابه وسیلهٔ صرف بر اساس دیدگاه برونو لاتور»، پس از بیان دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ ماهیت تکنولوژی، دیدگاه برونو لاتور پیرامون مصنوعات به‌عنوان شهروندان جامعه در کنار انسان‌ها و اشیا را توضیح داده‌اند. محمدی و همکارانش (۱۳۹۱) هم در مقالهٔ «بازسازی مقومات متافیزیکی نظریهٔ عامل- شبکهٔ برونو لاتور»، تلاش نموده‌اند مقومات متافیزیکی نظریهٔ لاتور را در قالب اصولی چون تحویل‌ناپذیری، شی به‌مثابه کنشگر، ترجمه و اتحاد کنشگرها استخراج و تشریح نمایند. در این میان، در برخی کتب عکاسی به مفاهیم مرتبط با این پژوهش از زوایایی دیگر اشاره شده است. فلوسر (۱۳۸۷) در کتاب *فلسفه عکاسی* به بحث تعامل و تقابل دوربین و برنامه آن با دیدگاه و عمل عکاس پرداخته است. لوپس (۱۳۹۶) نیز در کتاب *چهار هنر عکاسی* به مسئله وساطت دوربین و نسبت و ارتباط آن با عکاس اشاره کرده و دو مفهوم وساطت و نیت را در کنش یک شخص و عکاس توضیح داده است. باتوجه به بررسی‌های به‌عمل‌آمده هیچ پژوهش مستقلی پیرامون موضوع این پژوهش صورت نگرفته است. جستار حاضر از این نظر جدید می‌باشد که باتوجه‌به امکان استخراج جنبه‌های کاربردی از آن، ضرورت انجام پژوهش را آشکار می‌سازد.

مبانی نظری پژوهش

نظریهٔ کنشگر- شبکه

همان طور که پیداست نظریهٔ کنشگر-شبکهٔ برونو لاتور از دو مفهوم مهم کنشگر و شبکه تشکیل شده است.[۷] یک کنشگر هر موجودی است که دارای کنش است و تغییر ایجاد می‌کند؛ چه انسان چه غیرانسان (Latour, 2004, 237). آتش، کنشگر است چون می‌سوزاند. زنگ ساعت کنشگر است چون شما را بیدار می‌کند تا به‌موقع سر قرار حاضر شوید. مفهوم کنشگر و شبکه به دو روی یک پدیده اشاره دارند و نمی‌توان آن‌ها را جدای

از یکدیگر درک کرد (Latour, 1999, 19)؛ زیرا این شبکهٔ روابط است که به کنشگران انسانی و غیرانسانی قابلیت، عاملیت و قدرت می‌بخشد. درواقع، هیچ کنشگری بدون اتحاد و پیوند با سایر کنشگران نمی‌تواند کنش و تغییری ایجاد کند. ازاین‌رو، کنشگران برای رسیدن به اهداف خود همواره در حال ساختن پیوندها و شبکه‌های جدیدند. رانندگی کردن در درون شبکه‌ای اتفاق می‌افتد که ماشین، راننده، جاده، سایر رانندگان و ماشین‌ها و آب‌وهوا در آن نقش و تأثیر دارند. عکاسی‌کردن نیز در درون شبکهٔ عکاسی که تاریخ عکاسی، نظریات عکاسی، دوربین، عکاس، جهان و اشیا، نوع پروژه و... کنشگران و بازیگران[۸] آن هستند، اتفاق می‌افتد. همچنین، پیوندها و شبکه‌ها بدون مذاکرهٔ کنشگران با یکدیگر محقق نمی‌شود و در جریان مذاکره است که کنشگران، اهداف یکدیگر را تعدیل و ترجمه[۹] می‌کنند. سرعت راننده توسط جاده، پلیس، آب و هوا و غیره تعدیل می‌شود. هدف عکاس نیز توسط سایر کنشگران و بازیگران درون شبکهٔ عکاسی از دوربین تا نظریات عکاسی، ترجمه و تعیین می‌گردد.

از دیگر سو، این نظریه با ردّ سلطهٔ انسان بر غیر انسان (و بالعکس) معتقد است جهان بسیار متنوع، متکثر و چندوجهی است و نمی‌توان به‌سادگی آن را به انسان، جامعه، جهان، اشیا و مصنوعات تفکیک و تقسیم کرد. به‌طورکلی، انسان و غیر انسان همواره در حال دادوستد با یکدیگرند. آن‌ها خصوصیات خود را به یکدیگر می‌دهند. ازاین‌رو، لاتور با نفی جدایی ذاتی میان انسان و تکنولوژی، به چگونگی رابطهٔ این دو با یکدیگر می‌پردازد و معتقد است انسان و تکنولوژی، کنشگرانی هستند که همدیگر را بر می‌سازند (Ibid., 201). این نظریه میان یک انسان با سایر کنشگران غیرانسانی مانند اتومبیل، پرنده، سنگ، کتاب، فیلم، دوربین عکاسی و عکس تفاوتی قائل نیست و معتقد است ماهیت یا تعریف هر کنشگر نیز در پیوند و نسبتی که با سایر کنشگران در شبکه دارد، معین می‌شود. «هر موجودی فقط بر اساس نسبت‌هایش تعریف می‌شود. اگر نسبت‌ها تغییر کند، به همین سان تعریف نیز تغییر می‌کند. دانشکده علم بدون پاستور، دانشکده نیست. شکر بدون مایه تخمیر لاکتیک دقیقاً شکر نیست و به تخمیر لاکتیک قبل و بعد از به‌هیچ‌وجه یک مایه تخمیر یکسان نیست» (Latour, 1996, 88). چراکه وقتی دو یا چند کنشگر باهم اتحاد می‌یابند و پیوند برقرار می‌شود درواقع یک رخداد[۱۰] روی می‌دهد که امری تازه است و هر رخدادی، یک تغییر، یک امر جدید و یک تبدیل است که قابل فروکاستن به عوامل اولیه نیست؛ بنابراین، از دیدگاه کنشگر- شبکه، تبیین‌های جداگانه و یک‌جانبه پدیده‌های مختلف علمی، فنی، اجتماعی و هنری ممکن نیست؛ زیرا تاریخ جداگانه و مختص به جامعه، علم و تکنولوژی ممکن نیست و موجودات به دلیل پیوندهایشان داخل اجتماع، چند رگه[۱۱] هستند؛ پس هر نوع تبیینی نیز بایستی چند رگه باشد. براین‌اساس، دررابطه‌با این مقاله به‌طور مثال می‌توان گفت تبیین مبانی نظری و تحلیل عکاسی معاصر بر مبنای فاکتورهای عکاسیِ صرف امکان‌پذیر نیست، نمی‌توان از عکاسی معاصر سخن گفت ولی به وضعیت اجتماعی، سیاسی، هنری، تعاریف رایج هنری، نظریه پست‌مدرن و فناوری دیجیتال اشاره نکرد. به بیان دیگر، اگرچه «هر هنر ویژگی‌های خاص خود را دارد؛ اما یکسره مستقل و خود آیین نیست» (سولاژ، ۱۳۹۸، ۸۱)؛ زیرا علاوه بر مطالبی که بیان شد، شبکه‌ها همواره در معرض ورود کنشگران و بازیگران جدید هستند. با واردشدن هر کنشگر جدید، هم شبکه تغییر می‌کند و هم ماهیت تمام کنشگران و بازیگران بازتعریف می‌شود. به‌طور مثال، استفاده از ادوب کانکت[۱۲] برای تدریس مجازی را نباید صرفاً به‌مثابه ورود یک شی یا نرم‌افزار در امر تدریس دانست؛ بلکه بایستی به آن به‌مانند کنشگری جدید نگاه کرد که شبکهٔ تدریس و ماهیت عوامل آن را بازتعریف کرده است. به همین صورت، می‌توان گفت ورود پیکسل[۱۳] به شبکهٔ عکاسی، ماهیت و قدرت کنشگران عکاسی را تغییر داد و کل شبکه را دگرگون ساخت.

خلاصه اینکه، جهان عرصهٔ پیوند و اتصال کنشگران مختلف با یکدیگر است. دغدغهٔ کسی که بر مبنای نظریهٔ کنشگر -شبکه عمل می‌نماید این است که ردیابی کند چگونه کنشگران ناهم‌جنس انسانی و غیرانسانی با پیوند یافتن با یکدیگر به ساخت یا برساخت سازه‌های متنوع (ساختمان، شبکه مترو، دولت، حزب، واقعیت علمی، کتاب، شعر و ...) دست می‌زنند؛ ازاین‌رو، کسی که بر مبنای این نظریه به مطالعهٔ پراکتیسی چون علم (فناوری، دین، حقوق و ...) می‌پردازد، محصول نهایی یا ساخته‌شده (ماشین، قانون، دولت، فیلم و ...) را مطالعه نمی‌کند؛ بلکه به اول مسیر ساخت برمی‌گردد و تمام کنشگران درگیر در ساخت را مشخص می‌کند و چگونگی پیوند یافتن آن‌ها را بررسی، بازسازی و تحلیل می‌کند (شریف‌زاده، ۱۳۹۷، ۲۳). کنش عکاسانه و محصول آن یعنی عکس، مستلزم پیوند کنشگران انسانی و غیرانسانی یعنی عکاس، دوربین و جهان با یکدیگر است که در این مقاله، براساس نظریهٔ کنشگر- شبکه به ردیابیِ جایگاه، نقش و چگونگی پیوند آن‌ها در درون شبکهٔ عکاسی خواهیم پرداخت.

کنشگران اصلی شبکهٔ عکاسی

۱- ابداع دوربین؛ سرآغاز ایجاد شبکهٔ عکاسی

دوربین به‌عنوان ابزاری تکنولوژیک و مصنوع ساختهٔ دست انسان، امکان تحقق عکس و عمل عکاسی را فراهم ساخت و در کنار شبکه‌های تصویرسازی موجود (به‌خصوص نقاشی) روش جدیدی برای مواجه و پیوند انسان با جهان ارائه نمود. اگرچه دوربین به‌تنهایی قابلیت تولید عکس را ندارد؛ اما ابداع دوربین سرآغاز شکل‌گیری شبکه‌ای به نام عکاسی گردید. وجود دوربین در کنش عکاسانه ما را به بحث لاتور پیرامون ماهیت و نقش تکنولوژی در جهان و ارتباط آن با انسان هدایت می‌کند. مهم‌ترین دیدگاه‌های مطرح‌شده پیرامون ماهیت، جایگاه و نقش تکنولوژی حول دو رویکرد بحث می‌نمایند: یکی تکنولوژی به‌مثابه موجودی خودمختار و دیگری تکنولوژی به‌مثابه وسیلهٔ صرف. در دیدگاه تکنولوژی به‌مثابه وسیلهٔ صرف، این‌گونه تصور می‌شود که تکنولوژی و مصنوعات، صرفاً وسیله‌ای در دست انسان هستند و توانایی ایجاد تغییر در انسان را ندارند. در مقابل، در دیدگاه تکنولوژی خودمختار، تکنولوژی منطقی درونی دارد و انسان تسلطی بر تکنولوژی ندارد و این تکنولوژی است که از قدرت تغییردهندگی بر انسان، اجتماع، فرهنگ، اخلاق و ... برخوردار است (شریف‌زاده، ۱۳۹۴، ۳۱).

لاتور در ابتدا با طرد سلطهٔ انسان بر اشیاء و مصنوعات و بالعکس، از دوگانگی تکنولوژی خودمختار و تکنولوژی به‌عنوان وسیلهٔ صرف خارج‌شده و در این باره بحث می‌کند که انسان و تکنولوژی چه رابطه‌ای باهم برقرار می‌سازند و چگونه بر هم تأثیر می‌گذارند. براین‌اساس، ما دارای دو ساحت متفاوت انسان (جامعه) و تکنولوژی نیستیم. تکنولوژی و انسان در طول تاریخ یکدیگر را در برگرفته، ساخته و می‌سازند؛ بنابراین، نبایستی به تفکیک انسان، جهان، اشیا و تکنولوژی قائل بود (Latour, 2005, 14). تکنولوژی هم‌چون انسان عضوی از جامعه است، انسان فقط از تکنولوژی استفاده

نمی‌کند؛ بلکه با آن موجود دیگری است. تکنولوژی و انسان علاوه بر اینکه ماهیت یکدیگر را می‌سازند و پیوند و رابطهٔ خود با سایر کنشگران جهان را نیز تغییر می‌دهند. همانند دوربین که روش جدیدی در تصویرسازی و ثبت و ضبط جهان عرضه نمود. به‌طورکلی، دوربین عکاسی به‌عنوان واسطه‌ای تکنولوژیک، تغییرات مهمی در پیوند انسان و جهان ایجاد کرده که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. تغییر کنشی: عکاس در برخی موارد جای نقاش را گرفت و عمل و روش ثبت، بازنمایی و مواجههٔ انسان با طبیعت، واقعیت و اشیا تغییر یافت؛ ۲. تغییر زمانی: مدت‌زمان ساختن یک تصویر از واقعیت، اشیا و غیره در ابتدا به دقیقه و بعد کسری از ثانیه کاهش یافت؛ ۳. تغییر مادی: تصویر عکاسی در بسیاری از موارد جای تصویر نقاشی را گرفت و از این طریق، نوع و جنس ارتباط انسان با جهان تغییر یافت؛ ۴. تغییر مکانی: تا قبل از اختراع دوربین عکاسی، ارتباط انسان با طبیعت، واقعیت، سایر انسان‌ها، مکان‌ها و اشیا به شکل مستقیم و مستلزم صرف وقت، هزینه و سفر بود. دوربین این امکان را فراهم ساخت تا انسان به روشی میان‌بر و کم‌هزینه‌تر با سایر کنشگران جهان پیوند یابد. این تغییرات اساسی که دوربین در زندگی انسان ایجاد کرده است کمک می‌نماید دوربین را به وسیله‌ای صرف در دستان عکاس فرو نکاهیم. دراین‌رابطه، بایستی به بحث لاتور پیرامون تکنولوژی به‌عنوان وسیلهٔ صرف[۱۴] یا واسطه[۱۵] مراجعه کرد.

۱-۱. دوربین: واسطه‌ای تکنولوژیک

وسیلهٔ صرف منتقل‌کننده است؛ وسیله، چیزی کنترل‌شده، شفاف و خادم انسان است که خواستهٔ او را برآورده می‌کند؛ وسیلهٔ صرف، معنا یا نیرویی را بدون تبدیل، انتقال می‌دهد ... درحالی‌که واسطه‌ها، معنا یا عناصری که قرار است با خود حمل کنند را تغییر شکل می‌دهند، ترجمه می‌کنند، تحریف می‌کنند و تعدیل می‌کنند (Ibid., 39). یکی از دلایل نادیده‌گرفتن تفاوت وسیله و واسطه این است که انسان چنان سرگرم و درگیر کار با ابزارهای تکنولوژیک و مصنوعات شده است که وجود آن‌ها را فراموش کرده است و تصور می‌کند کار و کنش فقط از طرف خود او انجام می‌گیرد و مصنوعات، ماشین‌ها و ابزارهای تکنولوژیک صرفاً وسیله‌ای هستند در دست او. حتی فراموش می‌کنیم که چه فرایندی از آزمایش‌ها، مذاکرات، ترجمه‌ها و شکست‌ها و غیره در کار بوده است تا به‌طور مثال یک دوربین به شکل امروزی در دستان ما قرار گرفته و در حال کنش است؛ عکاس زمانی که دوربین خراب می‌شود متوجه نقش و اهمیت کنش آن می‌شود و تازه می‌فهمد که تنها او مشغول کنش عکاسانه و تولید عکس نبوده است. از آنجاکه در دیدگاه کنشگر - شبکه، مصنوعات واسطه هستند و هیچ موجودی وسیله‌ای صرف در دست دیگری نیست؛ بنابراین، دوربین عکاسی در دستان عکاس صرفاً وسیله‌ای کنترل‌شده، خادم و خنثی نیست که خواستهٔ عکاس را تمام‌وکمال برآورده سازد؛ بلکه نقش تغییردهنده، تبدیل‌کننده و ترجمه‌کننده را در فرایند عکاسی بازی می‌نماید. عکاس با دوربین صرفاً وارد یک تغییر مسیر در رویارویی و پیوند با طبیعت و واقعیت نمی‌شود؛ بلکه خود نیز تغییر کردهِ و به انسان و کنشگر جدیدی تبدیل می‌شود. دوربین و عکاس به‌واسطهٔ ارتباطات و مناسباتی که با یکدیگر برقرار می‌سازند، بر همدیگر تأثیر می‌گذارند و ماهیت یکدیگر را تغییر می‌دهند و می‌سازند، یا به عبارت بهتر بر می‌سازند. به هر حال از منظر نظریهٔ کنشگر - شبکه، دوربین صرفاً وسیله‌ای خنثی برای ثبت و ضبط تصویر یا بازنمایی جهان توسط عکاس نیست؛ بلکه کنش عکاس را با ویژگی‌ها، امکانات و قابلیت‌های خود، همراه و متحد می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر، اگرچه دستگاه (دوربین) به‌صورت تابعی از قصد عکاس عمل می‌کند، اما قصد عکاس خود تابعی از برنامه دوربین می‌گردد (فلوسر، ۱۳۸۷، ۴۵). از طرفی دیگر، هر نوع تغییر و ابداع فنی در دوربین، هم ماهیت و کنشگری خود دوربین را تغییر می‌دهد و هم ماهیت و کنشگری عکاس را متأثر می‌سازد و اینگونه باعث دگرگونی در کُل شبکهٔ عکاسی نیز می‌شود. تغییر در دوربین به‌عنوان یک واسطه، باعث تغییر در چگونگی تولید آثار و کیفیت آن‌ها شده است. به‌طور مثال با ظهور تکنولوژی پیشرفتهٔ دیجیتال، در ابتدا تصویرسازی‌های دیجیتالی مملو از خیال‌پروری‌ها و آثار وهمی تولید شد (سوتر، ۱۳۹۸، ۱۵۷).

از طرفی دیگر، بر اساس نظریهٔ کنشگر-شبکه هر کنشگری دارای یکسری از توانایی‌ها، نیروها، ضعف‌ها و قابلیت‌هاست. تغییر در قابلیت، نیرو و قدرت یک کنشگر، بر سایر کنشگران و کل شبکه تأثیرگذار است. از این جنبه، دوربین نیز در طول تاریخ پیشرفت و توسعهٔ خود، در درون شبکهٔ عکاسی، قابلیت‌ها و توانایی‌هایی از خود نشان داده و در برابر برخی کارکردها نیز ضعیف عمل نموده است؛ در اوایل، دوربین توانایی ضبط و ثبت عناصر در حال حرکت را به شکل واضح نداشت و یا به دلیل بزرگ و سنگین‌بودن دوربین، امکان عکاسی کردن از برخی امور را غیرممکن یا دشوار می‌ساخت. از این جهت می‌توان گفت عکاسی خیابانی و به‌طور خاص، عکاسی بر اساس نظریهٔ «لحظهٔ قطعی»[۱۶]، بدون کنشگریِ دوربین‌های کوچک ۳۵ میلی‌متری حداقل به شکلی که در تاریخ عکاسی شاهد آن هستیم، امکان‌پذیر نبوده است. حتی در مواردی نام گذاری یک گروه عکاسی بر اساس کنشگری یا بازیگریِ یک قسمت از دوربین صورت گرفته است (مانند گروه F64 که اشاره به دیافراگم کاملاً بسته برای وضوح بیشتر داشت). در حال حاضر هم دوربین‌های جدید از قابلیت و توانایی‌های بیشتری برخوردارند و به همین نسبت توانایی عکاس را گسترش داده‌اند و قدرت شبکهٔ عکاسی را بالا برده‌اند. درواقع، تغییر از دوربین آنالوگ و کنشگریِ گرین به دوربین دیجیتال و عاملِ پیکسل صرفاً یک تغییر در عرصهٔ فناوری و ابزار عکاسی نبوده است؛ بلکه کل شبکه و ماهیت، قدرت و ضعف کنشگران درگیر در عکاسی را دگرگون کرده و باعث پیدایی گرایش‌های مختلف در درون شبکهٔ عکاسی شده است. آثار گورسکی[۱۷] و کرودسون[۱۸] از یک‌جهت، متأثر از کنشگریِ دوربین دیجیتال است. آن‌ها به‌واسطه و همراهیِ فناوری دیجیتال توانسته‌اند قالب متفاوتی از تجربهٔ بصری ارائه کنند و تصاویر بزرگِ رنگی با جزئیات دقیق و وضوح باورنکردنی تولید نمایند (تصاویر ۱ و ۲). به‌هرحال، دوربین همواره اقتضائات فنی و توانایی‌های و نقص‌های خود را در تولید عکس و عکاسی نشان داده و به‌عنوان واسطه‌ای تکنولوژیک و نه ابزاری صرف در درون شبکهٔ عکاسی عمل نموده است که در سیر تحول عکاسی و بروز گرایش‌های مختلف، می‌توان کنشگری و بازیگریِ آن را مشاهده کرد. ذکر این نکته ضروری است که تغییر و تحول دوربین نیز در درون شبکهٔ عکاسی و بر اساس دادوستد، تقاضا، تعامل و گفت‌وگو میان عکاس با دوربین و جهان و سایر کنشگران صورت گرفته است.

۲- عکاس: کنشگری انسانی

اینکه از هر موضوعی می‌توان تصاویر متعددی تهیه کرد، ما را از دوربین در مقام واسطه‌ای تکنولوژیک، به‌سوی عکاس در مقام کنشگری انسانی هدایت می‌کند. درواقع، عکاسی تجربه دیدن دنیا از منظر چشم‌ها و

نگرش‌های متفاوت عکاسان را مهیا می‌سازد. از ابتدای ابداع دوربین، عکاس در نقش‌های متفاوتی ظاهرشده که متأثر از کنشگریِ سایر کنشگران و بازیگران در هر دوره‌ای بوده است.

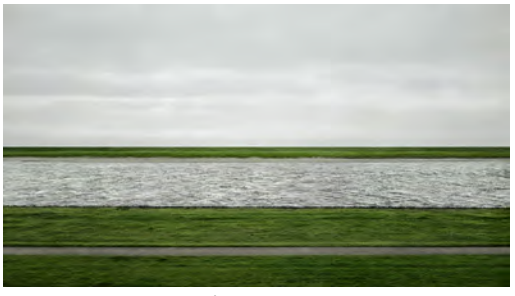
فیلسوفان و متفکران در ادوار گوناگون تاریخی پیرامون جایگاه انسان در جهان نظریات مختلفی بیان کرده‌اند. در ابتدا، جهان، زنده و مستقل و منبع معنا فرض می‌شد که با انسان سخن می‌گوید و کار انسان این بود که جهان و اجزایش را آن‌چنان‌که هست، کشف کند. سپس، با ظهور دوگانهٔ سوژه- ابژه[۱۹] در دوران مدرن، جهان فاقد معنا گشت و انسان در مقام فاعل شناسا، معنا را بر جهان افکند و به مقوله‌بندی آن پرداخت. سرانجام با برآمدن رسانه‌های جدید، ارتباط انسان با جهان از چارچوب زبان، جامعه، پارادایم و گفتمان تعریف و تبیین گردید. در تاریخ عکاسی نیز شاهد بازتاب چنین دیدگاه‌هایی در قالب گرایش‌های عکاسی هستیم؛ مانند این دیدگاه که عکاس را شخصیتی منفعل دانسته که صرفاً با دوربین به ثبت و بازنمایی جهان می‌پردازد و کارش تولید سندی عینی از واقعیت و طبیعت است و بس. بر اساس همین دیدگاه بود که وقتی سورئالیست‌ها می‌خواستند یکی از عکس‌های آتژه[۲۰] را در مجله خود چاپ کنند وی از پذیرفتن هرگونه پول یا امتیازی سرباز زد و گفت این‌ها فقط یک‌مشت سند است (ادواردز، ۱۳۹۳، ۳۵-۳۶). در مقابل برخی نظریه‌پردازان، عکاس را تا مقام فاعل شناسای مطلق بالا کشیده و او را عامل اصلی تولید عکس دانستند. براین‌اساس، عکاس در مقام سوژهٔ انسانی، سلطهٔ خویش را بر دوربین و جهان می‌افکند و جهان صرفاً بهانه‌ای برای بیان اندیشه و احساس و بروز خلاقیت اوست. همچنین، در عکاسی معاصر شاهد تلاش عکاسان برای تولید آثار بر مبنای نظریات معاصر هستیم که سعی می‌نمایند به‌جای ثبت و گرفتن عکس، با پروراندن ایده‌های مختلف در ذهن و کمک‌گرفتن از سایر رسانه‌ها به ساخت عکس بپردازند و تصویری عکاسانه در مقام اثر هنری تولید نمایند.

بر مبنای نظر لاتور، عکاس را نیز بایستی به‌عنوان کنشگری انسانی در شبکهٔ عکاسی در نظر گرفت. چراکه لاتور تلاش می‌کند تمایز و تقابل میان سوژه- ابژه و مفاهیم مرتبط با آن را نقد نموده و از میان بردارد. در بحث قبل دانستیم که لاتور تقابل میان ابزار و انسان را قبول ندارد و ابزار را به‌عنوان واسطه و کنشگری فعال معرفی می‌کند که نقش تعیین‌کننده و تغییردهنده‌ای در هر شبکه‌ای بازی می‌نماید. بر همین اساس، در فلسفه لاتور، کنشگران انسانی جایگاهی کانونی و برتر ندارند؛ بلکه اتحاد و روابط هر کنشگر، فعالیت‌های او را شکل می‌دهد. چیزی به‌عنوان یک نقطهٔ مرکزی در شبکه وجود ندارد؛ به‌طوری‌که دیگر نقاط روی آن یا اطراف آن گسترش پیدا کنند؛ بلکه مجموعه‌ای از ارتباطات در کنار یکدیگر، اتحاد بین کنشگر را شکل داده، کنشگرها را می‌سازند (محمدی، ۱۳۹۱، ۱۶۴). از این بابت، باید گفت نیپس[۲۱] هم برای تولید اولین عکس، تنها متکی‌به‌خود نبود؛ بلکه با قوانین فیزیکی و شیمیایی، اشیا، اتاقک تاریک، مادهٔ ثبت و پنجره به گفت‌وگو و مذاکره پرداخت تا بتواند هدف خویش یعنی تولید اولین عکس دنیا را محقق سازد. به همین شکل، به عکاس نیز نباید صرفاً در مقام یک فاعل شناسا یا عاملِ اصلیِ تولید عکس که سلطهٔ خویش را یک‌جانبه بر دوربین و جهان می‌افکند، نگریست. اساساً «مقابله با تأثیر (و وساطت) انسان در ذات عکاسی نهادینه شده است» (لوپس، ۱۳۹۶، ۲۱۷). اگرچه واضح است که عکاس، آغازگر کنش عکاسانه است و اوست که با دوربین و جهان پیوند ایجاد می‌کند؛ اما باید توجه داشت که عکاس در مقام کنشگری انسانی، هم‌زمان با کنشگرانی غیرانسانی یعنی دوربین و اجزایش و جهان و اشیا وارد گفت‌وگو و تعامل می‌شود و با هر عکس، هم دوربین، جهان و شبکهٔ عکاسی تغییر می‌کنند، هم خود عکاس.

۲-۱. مذاکرهٔ عکاس با سایر کنشگران و بازیگران

لاتور علاوه بر طرد دیدگاه مبتنی بر دوگانگی سوژه -ابژه، تلاش می‌کند که انسان را از هر نوع زندانی مانند ذهن، جامعه، پارادایم که مانع مواجهه انسان با خود اشیا است، برهاند. وی رابطهٔ دانشمند، نظریه، جهان و اشیا را نه بر اساس کشف کردن، بلکه بر مبنای نوعی مواجه‌شدن[۲۲] چند کنشگر تبیین می‌نماید. انسان به مثابه کنشگر با سایر کنشگران انسانی و غیرانسانی مواجه می‌شود و درمی‌آمیزد[۲۳]؛ نیوتن[۲۴] تصور ذهنی یا نظریه‌اش را با واقعیت، مطابقت نمی‌داد؛ بلکه با گرانش عمومی برخورد. پاستور[۲۵] به‌رغم تردیدهایش به فکت‌ها دستور نمی‌داد که چگونه با او سخن بگویند، بلکه با آنها در آمیخت (Latour, 1996, 89-90). از این بابت، عکاس نیز به‌واسطهٔ دوربین، با جهان و موجودات آن پیوند می‌یابد، مواجه می‌شود و درمی‌آمیزد؛ بدین شکل، کنش یا رخداد عکاسانه به وقوع می‌پیوندد. در این میان، هدف جهان، لزوماً در راستای هدف عکاس و قرارگرفتن در قاب دوربین او نیست. در اینجا عکاس در مقام کنشگری که با دوربین پیوند یافته است، جهان را با هدف خویش همراه می‌سازد. فرایند همراه ساختن و تعدیل، تبدیل و ترجمهٔ جهان در درون شبکهٔ عکاسی توسط عکاس، با ایده‌پردازی، دیدن، یافتن، برگزیدن، صحنه‌پردازی کردن، همنشین‌کردن، قاب بستن و غیره صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، کنش عکاسانه صرفاً توسط عکاس در مقام سوژه و جهان به‌عنوان ابژه، آغاز و پایان نمی‌یابد. بلکه کنشگران باهم وارد گفت‌وگو و تعامل می‌شوند و در پایان رخداد عکاسانه، یک عکس (یک ابژه) و یک عکاس (سوژه جدید) ساخته می‌شود.

براساس نظریهٔ کنشگر-شبکه، ماهیت، قدرت و ضعف هر کنشگر، وابسته به شبکهٔ آن است و بسته به اینکه در این شبکه چه کنشگرانی هستند، کنشگری و بازیگری‌اش تغییر می‌کند. شخصی که عصبانی است، باتوجه‌به اینکه چاقو یا تفنگ دم دستش باشد، کنش او و نتیجه‌اش متفاوت



تصویر ۱- گورسکی، راین II، ۱۹۹۹. مأخذ: (لوپس، ۱۳۹۶، ۳۵۵)

تصویر ۲- کرودسون، از مجموعه زیر بوته‌های رُز، ۲۰۰۷. مأخذ: (سوتر، ۱۳۹۸، ۱۶۷)

خواهد بود. عکاس نیز بسته به اینکه چه دوربینی (قطع بزرگ یا کوچک، فول فریم یا کراپ) و در مقابل چه موضوعی و صحنه‌ای قرار می‌گیرد، کنش عکاسانهٔ متفاوتی خواهد داشت. دوربین واسطه‌ای در دست هر عکاسی است. عکاسان بنا به اقتضائات و اهداف خویش از امکانات و قابلیت‌های آن بهره می‌برند و عکس‌های متفاوت خویش را می‌آفرینند. ازآنجاکه در چارچوب نظریهٔ کنشگر-شبکه، ماهیت هر کنشگری در درون شبکه مشخص می‌شود؛ لذا هویت انسان به‌مثابه یک واقعیت از پیش مشخص‌شده و ثابت نیست و درنتیجه ارتباطاتی که با شبکه برقرار می‌کند، تعیین می‌شود (بارکر، ۱۳۸۷، ۳۹۲-۳۹۸)، پس ماهیت عکاس و سبک‌کارش در پیوند با سایر کنشگران و بازیگران درون شبکه که به‌انحاءمختلف نقش‌آفرینی می‌کنند، تعیین می‌شود. برای نمونه، ماهیت و سبک عکاسانی چون آدامز[۲۶]، اوانز[۲۷]، هاین[۲۸]، برسون[۲۹]، گورسکی و کرودسون در درون شبکهٔ عکاسی و در پیوندی که هرکدام از این عکاسان با دیگر کنشگران و یا یک کنشگر به‌طور ویژه داشته‌اند، تعیین شده است (تصاویر ۱ تا ۶). آدامز در پیوند با نظریهٔ عکاسی صریح[۳۰] به هدف دستیابی به حداکثر وضوح با کنشگری دیگر یعنی دیافراگم کاملاً بسته درآمیخت و عکس‌های متفاوتی با حداکثر وضوح و درجات خاکستری تولید کرد. اوانز با رویکرد و دیدگاه موجز، مستقیم و واقعی خویش با جهان مواجه شد و سعی کرد حضور خود را در عکس نامحسوس سازد. هاین در مقام عکاس و جامعه‌شناس، با کنشگری دیگر یعنی قانون کار کودکان، پیوند ایجاد کرد و هدفش اصلاح این قانون بود. برسون با مفهوم و در اینجا کنشگری به نام «لحظهٔ قطعی» متحد شد و در آمیخت؛ اتحادی که نوع کنش عکاسانهٔ برسون را شکل داد؛ در واقع، برسون بر اساس کنشگری لحظهٔ قطعی بود که می‌گفت «عکاسی، به‌نظر من، کشف و تشخیصِ هم‌زمان اهمیت رویدادی، در کسری از ثانیه و همین‌طور کشف اهمیت ساختمان دقیق فرم‌هاست که تجلی درخور رویداد را به آن می‌دهد» (لاینز، ۱۳۸۸، ۹۴). کنش عکاسانهٔ گورسکی و کوردسون نیز در اتحاد با فناوری و تجهیزات پیشرفتهٔ دیجیتال شکل گرفته است. کرودسون بر پایهٔ تکنولوژی دیجیتال، تصاویری صحنه‌پردازی شده تولید کرده که بدون همراهیِ کنشگران و بازیگرانی چون تجهیزات پیشرفته و گروهی سینمایی شاملِ کاربر دوربین، نورپرداز، متخصص چاپ دیجیتال محقق نمی‌شد.

باتوجه‌به آنچه بیان شد، می‌توان گفت نوع و چگونگیِ کنشگری عکاس وابسته به سایر کنشگران و بازیگران است. عکاس باید هدف خویش را در گفت‌وگو، تعامل و همراه‌کردن کنشگران دیگر (از امکانات دوربین تا مفاهیم مختلف) محقق سازد؛ بنابراین، ماهیت، جایگاه و نقش‌آفرینی عکاس در مقام کنشگری انسانی از نوع سلطه‌گرایانه و کانونی نیست. او بی‌نیاز از اتحاد و همراهی سایر کنشگران کوچک و بزرگ در درون شبکهٔ عکاسی نیست. کنشگران شبکهٔ عکاسی علاوه بر دوربین و قابلیت‌هایش، شامل جهان، اشیا، فضای فکری و هنری زمانه، تعاریف مختلف هنری و مفاهیم انتزاعی نیز می‌شود.

در رابطه با کنشگریِ مفاهیم در کنشِ عکاس می‌توان به برند و هیلا بشر[۳۱] اشاره کرد. «جهان بشرها بیش از هر چیز متکی به‌عینیت‌گرایی است» (سوتر، ۱۳۹۸، ۶۷). ازاین‌رو، بشرها تلاش نمودند ذهنیت شخصی‌شان در آثار دیده نشود و در فرایند عکاسی‌شان خود را از جایگاه فاعلی بیانگر تا نهایت حدی که ممکن باشد، دور نمایند (همان، ۶۷). از منظر نظریهٔ کنشگر-شبکه می‌توان گفت عینیت‌گرایی[۳۲] به‌عنوان کنشگری است که در تولید عکس توسط بشرها نقش تعیین‌کننده و تعدیل‌کننده‌ای بازی کرده است. نگاهی فراتر از بینش فردی داشتن، قرارگرفتن موضوع در مرکز تصویر، خط افق پایین قاب، مکان دوربین در یک فاصله معین، استفاده از دوربین قطع بزرگ و چاپ عکس در اندازه بزرگ با جزئیات زیاد ازجمله خصوصیات آثار بشرهاست (کاتن، ۱۳۹۹، ۵۷) که می‌توان گفت توسط کنشگری به نام عینیت‌گرایی تعیین شده‌اند (تصویر ۷). به‌هرحال، کنش عکاس و سبکش در پیوند با سایر کنشگران و عوامل قرار دارد و تعیین می‌گردد و به‌تبع تغییر در کنش هر کنشگری (مانند دوربین یا ورود کنشگری جدید)، کنشگری عکاس نیز تغییر می‌کند؛ کنش عکاس امروز با کنش عکاس دیروز کاملاً متفاوت است و ازاین‌رو تعامل و پیوندش با دوربین و جهان نیز تغییر کرده است و این روند همچنان در حال تغییروتحول است. درمجموع، به عکاس در درون شبکهٔ عکاسی بایستی به‌عنوان کنشگری انسانی نگریست که برای آنکه بتواند کنش و رخداد عکاسانه را محقق سازد؛ علاوه بر دوربین به‌مثابه‌واسطه‌ای تکنولوژیک، بایستی با کنشگران دیگر از جهان تا نظریه‌ها و مفاهیم انتزاعی (مانند عینیت‌گرایی یا ذهنیت‌گرایی، لحظهٔ قطعی، شخصی‌گری و غیره) درآمیزد و با آن‌ها در راستای هدف خویش به تعامل، تقابل و گفت‌وگو بپردازد.

۳- جهان: کنشگرِ فعالِ غیرانسانی

به‌نوعی «در عکاسی این سوژه است که همیشه به چشم می‌آید» (Sontag, 2005, 92). سوژه و صحنه‌هایی از جهان و موجودات که از یک زاویه، قاب شده‌اند. به‌هرحال، کنش عکاسانه در پیوند با جهان به‌عنوان کنشگر فعالِ غیرانسانی میسر می‌شود. در نظر لاتور هر چیزی در جهان (مشاهده‌پذیر و مشاهده ناپذیر) یک کنشگر به شمار می‌آید، فرقی نمی‌کند که انسان باشد یا غیرانسان، کوچک باشد یا بزرگ، ماندگار

تصویر ۳- انسل آدامز، کوه ویلیام، ۱۹۴۴. مأخذ: (لاینز، ۱۳۸۸، ۷۵)

تصویر ۴- واکر اوانز، کافی‌شاپ، ۱۹۳۵. مأخذ: (www.shorppy.com/node/5776)

باشد یا غیرماندگار، قوی باشد یا ضعیف. همهٔ موجودات و پدیده‌ها یک کنشگرند و باتوجه‌به موقعیت و روابطشان بر سایر کنشگران تأثیر می‌گذارند و می‌توانند شبکه را دگرگون سازند. یک پشه می‌تواند باعث مرگ یک پادشاه و فروپاشی شبکهٔ امپراتوری شود. ورود پیکسل به دوربین، تغییرات بنیادی و گسترده‌ای بر شبکهٔ عکاسی و کنشگران درون آن گذاشت. نظریهٔ پُست‌مدرن، مبانی نظری و روش تولید آثار هنری را دگرگون ساخت. با این تفاسیر، پرسشی که مطرح می‌شود این است که جهان در شبکهٔ عکاسی چه جایگاه و نقشی دارد؟ آیا جهان به‌صورتی خام و خنثی در مقابل دوربین و عکاس قرار می‌گیرد تا توسط آن‌ها کشف، شناسایی و ثبت شود؟ یا اینکه کنشگری عکاس را محدود و مقید به خود می‌سازد؟

لاتور برای توضیح رابطهٔ انسان و جهان از واژهٔ گذارده یا پیش‌گذارده[۳۳] استفاده می‌کند. گذارده‌ها در وهلهٔ نخست، کنشگرند؛ پاستور، مایهٔ تخمیر، اسید لاکتیک و آزمایشگاه همگی گذارده‌هستند (Latour, 1999, 141). همچنین، همان‌طور که از معنای لغوی گذارده برمی‌آید، گذارده یا پیش‌گذارده، کنشگری است که پیش‌گذاشته یا پیش‌نهاده می‌شود تا به دیگران فرصت و موقعیت تماس و تعامل بدهد (شریف‌زاده، ۱۳۹۷، ۲۲۵). دانشمندان از طریق آزمایش، پرسش‌نامه، بررسی میدانی، گفت‌وگو و غیره با گذارده یا پیش‌نهاده وارد مذاکره می‌شوند و ارتباطی دوسویه میان آنها شکل می‌گیرد. این روش در شرایط معمول زندگی نیز دیده می‌شود. وقتی با یک غریبه (پیش‌گذارده) مواجه می‌شویم، به کمک گفت‌وگو، پرسش‌وپاسخ و بررسی بازخوردها تلاش می‌کنیم او را بشناسیم و پس از مدتی، شخصیت، ماهیت و نوع رفتار او برایمان مشخص می‌شود. تماس و مواجههٔ عکاس با جهان نیز بدین شکل است. اگرچه عکاس در مقام کنشگر نخست، پیشقدم می‌شود و با گذارده تماس و اتحاد برقرار می‌کند؛ اما این پیوند و ارتباط، دوطرفه است. جهان شامل تمامی موجودات مشاهده‌پذیر و مشاهده ناپذیر، اشیا، رویدادها، پدیده‌ها، نظریه‌ها و غیره است که هر کدام می‌توانند بنا به شرایط و موقعیت‌های پیش‌آمده به‌عنوان گذارده یا پیش‌نهاده موردتوجه عکاس قرار گیرند یا کنش او را برسازند. عکاس برای به سرانجام‌رساندن پروژهٔ خویش در ارتباط با گذارده، ایده‌پردازی می‌کند، پیرامون آن تحقیق می‌نماید، انواع روش‌ها را برای تماس و مواجه با آن می‌آزماید، سایر کنشگران و بازیگران را در طی عکاسی‌کردن وارد میدان می‌کند (مانند نور، ایزو و سایر امکانات دوربین، زوایای مختلف). در این میان، گذارده نیز به کنشگری می‌پردازد. درواقع، جهان و عناصر آن در فرایند عکاسی با عکاس در تعامل و مذاکره‌اند. بر مبنای اینکه موضوع در چه فضایی (باز یا بسته) قرار دارد و شرایط نوری و محیطی آن چگونه است، عکاس بایستی دست به انتخاب بزند تا بتواند به هدف خویش برسد. عکاس در مواجهه با جهان با انتخاب‌های متعددی روبه‌روست که یکی را بنا به هدف خویش و در گفت‌وگو با سایر کنشگران برمی‌گزینند: از موارد رایج و معمول مانند انتخاب نوع دوربین، انتخاب گزینه‌ها و امکانات دوربین، انتخاب لنز، نوع قاب، زمان ثبت عکس، استفاده از یک سرعت شاتر یا دیافراگم خاص و واضح‌کردن بخشی از تصویر تا چیدمان صحنه و موارد خاص و پیچیده مانند اعمال ویرایش و به‌کارگیری امکانات خاص استودیویی. انتخاب‌های عکاس صرفاً و به‌صورت یک‌طرفه ناشی از ذهنیت عکاس و عاملیت بی‌قیدوشرط و سلطه‌گرایانهٔ او نیست؛ بلکه شبکهٔ عکاسی و کنشگران و بازیگران این شبکه نیز در اینکه عکاس چه گزینه‌ای را انتخاب نماید، نقش دارند. به بیان دیگر، علاوه بر دوربین و عکاس، جهان و به‌طورکلی هر «بود» به‌نوعی در جلوه‌گری و یا «نمود» خود به عکاس و سایر کنشگران و درنهایت «بازنمود» خویش تأثیرگذار است. همان‌طور که کنشگران حوزهٔ زبان نمی‌توانند به شکلی کاملاً دلبخواهی و سلطه‌گرایانه از کلمات استفاده نمایند و واژه‌ها و کلمات هرکدام بار معنایی دارند و چگونگی استفاده و روش بیان خویش را به‌نوعی تعیین یا پیشنهاد می‌کنند. عکاس در مواجههٔ با جهان، سلطه و برتری کامل ندارد. نقاش در برخورد با جهان یا گذارده می‌تواند بر اساس باور و نیت خویش برخی از خصوصیات آن را نادیده بگیرد و یا به‌دلخواه تغییر دهد؛ اما عکاس از چنین، قدرتی برخوردار نیست. اگرچه عکاس می‌تواند بر مبنای امکانات و ظرفیت‌های رسانهٔ خویش، گذارده را به‌انحاءمختلف به تصویر بکشد؛ اما به‌نظر می‌رسد حضور و کنشگری گذارده در فرایند عکاسی بیشتر از سایر هنرهای تصویری دیده می‌شود؛ زیرا دوربین به نحوی برخی ویژگی‌های ابژه یا صحنهٔ روبه‌روی خویش را ردیابی و توصیف می‌کند و اطلاعاتی از صحنه موردنظر ارائه می‌نماید (لوپس، ۱۳۹۶، ۶۰). به بیان دیگر، در حالی‌که «وساطت نقاش وساطتی نقاشی گونه است که با اندیشهٔ او به شدت در ارتباط است» (همان، ۱۵۳)؛ اما وساطت عکاس از نوعی دیگر است که از یک طرف به دوربین و از طرف دیگر به جهان، وابسته، محدود و مقید است. در یک محیط کم‌نور، کنش عکاس به بازیگری دیگر یعنی سه‌پایه وصل می‌شود و قید می‌خورد. یا عکاسی در صحنهٔ جنگ، کنش عکاس را به رعایت برخی الزامات پیوند می‌زند. اگر عکاس به دنبال ارائه سندی عینی از جهان واقعی باشد، لاجرم بایستی موضوع را بدون دستکاری و تحریف ارائه نماید؛ لذا این جهان یا موضوع و گذارده است که به عکاس دررابطه‌با چگونگی استفاده از دوربین و سایر موارد به عکاس پیشنهاداتی ارائه می‌کند و به رعایت برخی قواعد ملزم می‌سازد و هدف او را تعدیل می‌نماید.

تصویر ۵- هاین، کودکان کار، ۱۹۰۸. مأخذ: (جی و هورن، ۱۳۸۸، ۹۰)

تصویر ۶- کارتیه برسون، فرانسه، ۱۹۳۲. مأخذ: (بلاف، ۱۳۷۵، ۵۷)

تصویر ۷- برند و هیلا بشر، منابع آب، آلمان (۸۲-۱۹۸۵). مأخذ: (سوتر، ۱۳۹۸، ۶۸)

تصویر ۹- ادوارد و ستون، فلفل شماره ۳۰. مأخذ: (سارکوفسکی، ۱۳۹۳، ۱۵۴)

۳-۱. جهان و گذاره‌ها، طرفِ مذاکرهٔ عکاس

همان‌طور که لاتور به غیر انسان‌ها (جهان و تمامی موجودات) به‌عنوان ابژه‌های خاموش و پنهان که منتظر باشند روزی سوژه‌ای (دانشمند) آن را کشف کند، نمی‌نگرد و آن‌ها را طرف مذاکره با انسان یا سوژه می‌داند (شریف‌زاده، ۱۳۹۴، ۴۵-۴۸). در کنش عکاسانه نیز عکاس با جهان (موضوع و صحنهٔ انتخابی) درمی‌آمیزد و به گفت‌وگو و تعامل عکاسانه می‌پردازد. عکس‌های متعددی که برخی از عکاسان از یک موضوع یا صحنه گرفته‌اند (مانند عکس‌های فلفل و ستون یا عکس‌های مادر مهاجر)، به‌نوعی شاهد و گواه این مسئله است. همچنین، اگر عکس‌های ددپن[۳۴] معمولاً با قراردادهایی یکسان شامل نمای باز، قرارگیری موضوع در مرکز تصویر و عموماً در ابعاد بزرگ و با جزئیات بسیار بالا و نوردهی یک‌دست ارائه می‌شوند و عکس‌های کرودسون حالتی دراماتیک و سینمایی دارند و یا عکس‌های برخی از عکاسانی مانند نن گولدین[۳۵] دارای رویکرد ذهنیت‌گرایانه و شخصی هستند و از ترکیب‌بندی عادی برخوردارند و عموماً با تکنولوژی معمولی چاپ و عرضه می‌شوند؛ درواقع، بیانگر نوع مذاکره و نتیجهٔ گفت‌وگو و تعامل هر

تصویر ۸- نن گولدین، یک ماه بعد از کتک‌خوردن، ۱۹۸۴. مأخذ: (سوتر، ۱۳۹۸، ۱۳۴)

کدام از این عکاسان با گذارده (جهان، موضوع، اشیا و غیره) به‌عنوان کنشگرِ فعالِ غیرانسانی است که به‌صورت و روشی که اکنون شاهد آن هستیم، در عکس‌های آنان ظهور یافته است (تصاویر ۷ و ۸). از دیگر سو، در نتیجهٔ کنش عکاسانه، جهان، تعریف، ماهیت و زندگی جدیدی پیدا می‌کند. بدین شکل که چیزهایی از جهان، فاش می‌شود که بدون عکس نمی‌توانستیم به آن‌ها پی ببریم و یا جذب آن شویم. چیزهایی که باعث می‌شود عکس‌العمل ما نیز نسبت به جهان، به‌واسطهٔ عکس آن تغییر کند.

کودکان کار به‌عنوان گذارده برای هاین، در عکس‌های او از چنان قدرتی برخوردار شدند که به تغییر قانون کار کمک زیادی نمودند. وستون نیز زمانی که با فلفل به‌عنوان یک گذارده یا پیش‌نهاده تماس ایجاد کرد؛ نتیجهٔ این پیوند یعنی فلفل شماره ۳۰ از ابتدا مشخص و آشکار نبود؛ بلکه طی یک تعامل و گفت‌وگوی دوطرفه میان فلفل و عکاس و بازیگران دیگر یعنی قاب و نور، ساخته یا برساخته شد. از این طریق، فلفل هویت جدیدی یافت و از یک شی یا ابژه مربوط به مواد خوراکی و گیاهی به سوژه‌ای قابل‌تأمل تبدیل گشت؛ مثلاً شبیه پیکر انسان (تصویر ۹). به هر صورت، از ابتدای ابداع دوربین، جهان و عناصرش به‌انحاءمختلف و با کیفیات و جلوه‌های بصری و مفهومی گوناگون از حالتی محو و تار در ابتدای ابداع دوربین تا کیفیتی نافذ، دقیق و با جزئیات بسیار در عصر دیجیتال، در عکس ظاهر شده‌اند؛ زیرا در هر دوره‌ای در شبکهٔ عکاسی، علاوه بر دوربین و عکاس، خود جهان نیز به‌نوعی کنشگری کرده است. از درآمیختن دوربین، عکاس و جهان به‌انحاءمختلف و بر اساس اهداف متفاوت، انواع عکس‌ها و گرایش‌های عکاسی زاده شده است. خلاصه اینکه هر کنش عکاسانه به‌مثابه رخدادی است که به‌واسطهٔ پیوند عکاس با دوربین و جهان رخ می‌دهد و نتیجه‌اش تولید عکسی با خصوصیات ویژه است. در ضمن، نتیجهٔ کنش عکاسانه یعنی عکس به‌هرحال به شیوه‌ای ارائه و عرضه می‌گردد و در این مرحله با واکنش جامعهٔ هنری و عکاسان روبه‌رو می‌شود که اگر موردتوجه قرار گیرد، می‌تواند در درون شبکهٔ عکاسی به‌عنوان یک کنشگر یا بازیگر جدید به ایفای نقش بپردازد و این‌گونه، شبکهٔ عکاسی همواره در حال تغییر، تعدیل و تبدیل است.

نتیجه

نظریه کنشگر-شبکه برونو لاتور نظریه‌ای اجتماعی و میان‌رشته‌ای در حوزهٔ جامعه‌شناسی علم و تکنولوژی است که قابل بسط و تعمیم به رسانه‌های هنری هم‌چون عکاسی است. لاتور معتقد است فارغ از تقسیم‌بندی‌های رایج مانند طبیعی- مصنوعی، واقعی- غیرواقعی، کوچک- بزرگ، جهان عرصهٔ پیوند کنشگران مختلف با یکدیگر است و این‌گونه، شبکه‌های علمی، فنی، سیاسی، فرهنگی و ... ساخته می‌شوند. دغدغهٔ اصلی

این نظریه، بررسی چگونگی پیوند یافتن کنشگران انسانی و غیرانسانی (جهان، موجودات، اشیا، مصنوعات و...) با یکدیگر در درون هر شبکه‌ای است. اکنون پس از بررسی و تحلیل نقش عوامل اصلی در کنش عکاسی می‌توان اظهار داشت که در کنش عکاسانه سه کنشگرِ اصلی یعنی عکاس (در مقام کنشگری انسانی با اهداف خاص)، دوربین (به‌مثابه‌واسطه‌ای تکنولوژیک) جهان (به‌عنوان کنشگرِ فعالِ غیرانسانی) به‌طور شبکه‌ای در حال تعامل، تقابل، ارتباط، گفت‌وگو و درآمیختن با یکدیگرند که در نتیجهٔ برهم‌کنش آن‌ها به شکل‌های مختلف، یک عکس با ویژگی‌های خاص تولید می‌شود. همچنین، تعریف، جایگاه، اهمیت و نقش هرکدام از کنشگران اصلیِ دخیل در تولید عکس در درون شبکهٔ عکاسی تعیین می‌شود. اگرچه عکاس آغازگر ایجاد ارتباط و پیوند با دوربین و جهان و عامل اصلیِ کنش و رخداد عکاسانه است؛ اما فارغ از نگاه سلطه‌گرایانه یک عامل بر سایر عوامل، تمامی کنشگران شبکهٔ عکاسی در راستای تولید عکس، یکدیگر را تعدیل و ترجمه می‌نمایند و پیدایی عکس‌ها، شاخه‌ها و گرایش‌های متفاوت را می‌توان ناشی از نحوهٔ پیوند و تأثیرگذاری کنشگران مختلف از اصلی و بزرگ تا فرعی و کوچک بر یکدیگر دانست. از دیگر سو، هرگونه توسعه و تکامل و تغییر جهت در یک عامل، باعث تغییر در سایر کنشگران و کل شبکهٔ عکاسی می‌شود؛ بنابراین، تعریف، ماهیت، نقش، جایگاه و بازیگریِ دوربین، عکاس و جهان به یکدیگر وابسته است. همچنین، شبکهٔ عکاسی همچنان با ورود کنشگران جدید فنی، انسانی و غیرانسانی (جهان، اشیا، موجودات، مفاهیم و نظریه‌های علمی و هنری) در حال بازتعریف، تغییر، تعدیل و تبدیلِ خود و ساخت یا برساخت عکس‌ها و گرایش‌های جدید است. هر عکسی که تولید می‌شود نیز چنانچه پس از عرضه، موردتوجه جامعهٔ هنری و عکاسی قرار گیرد، به‌عنوان یک کنشگر جدید می‌تواند در درون شبکهٔ عکاسی نقش‌آفرینی نماید و موجب پیوندها و کنش‌های عکاسانهٔ جدید گردد. امکان بررسی و تحلیل شاخه‌های مختلف عکاسی بر مبنای نظریهٔ کنشگر- شبکه وجود دارد که علاوه بر روشن‌شدن ابعاد و کارکردهای گوناگون آن‌ها، به توسعهٔ مبانی نظری و به‌تبع آن عملیِ شبکهٔ عکاسی نیز کمک می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Bruno Latour.
2. Actant-Network Theory.
3. Actant.

۴. واژه‌ای است که لاتور برای اشاره به کنشگران انسانی و غیر انسانی ساخته است.

5. Negotiation.
6. Agents.

۷. گرچه میشل گالن مبدع اصطلاح نظریه کنشگر -شبکه است (۱۹۸۰) و به نحوی آغازکننده این مسیر است؛ اما لاتور بسط‌دهنده اصلی آن است» (شریف‌زاده، ۱۳۹۵، ۱۱۸).

۸. در فلسفهٔ لاتور کنشگران با بازیگران متفاوت‌اند. کنشگر از ابتدا‌ماهیت، نقش و جایگاهش مشخص نیست. زمانی که با فردی آشنا می‌شویم در ابتدا او را نمی‌شناسیم. به‌مرورزمان که با او وارد مکالمه و گفت‌وگو می‌شویم، شخصیت، ماهیت و خصوصیات او بر ما آشکار می‌شود و او برایمان به بازیگر تبدیل می‌شود. همچنین، کنشگری و بازیگری از جمله مفاهیمی هستند که به واسطهٔ پیوندها و شبکه ها معنا می‌یابد. تفنگ در گشو یک کنشگر است، اما تفنگ در دست یک انسان، بازیگری است که کنش او را تعیین و تعدیل می‌کند.

9.Translate.
10. Event.
11. Hybrid.
12. Adobe Connect.
13. Pixel.
14. Intermediary.
15. Mediation.
16. Decisisive Moment.
17. Gursky.
18. Crewdson.
19. Subjet-Object.
20. Atget.
21. Niépce.
22. Encountering.
23. Mingle.
24. Newton.
25. Pasteur.
26. Adams.
27. Evans.
28. Hine.
29. Beresson.
30. Straight Photography.
31. Brend and Hilla Becher.
32. Objectivism.
33. Proposition.
34. Deadpan.
35. Nan Goldin.

فهرست منابع

ادواردز، استیو (۱۳۹۳)، *عکاسی*، ترجمه مهران مهاجر، تهران: نشر ماهی.
بارکر، کریس (۱۳۸۸)، *مطالعات فرهنگی، نظریه و عملکرد*، ترجمه نفیسه حمیدی و مهدی فرجی، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران.
بلاف، هالا (۱۳۷۵)، *فرهنگ دوربین*، ترجمه رعنا جوادی، چاپ اول، تهران: سروش.
جی، بیل؛ هورن، دیوید (۱۳۸۸)، *دربارهٔ نگاه به عکس‌ها*، ترجمهٔ محسن بایرام‌نژاد، تهران: حرفه هنرمند.
سارکوفسکی، جان (۱۳۹۳)، *نگاهی به عکس‌ها*، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: انتشارات سمت.
سوتر، لوسی (۱۳۹۸)، *چرا عکاسی هنری*، ترجمه محسن بایرام‌نژاد، تهران: نشر پرگار.
سولاژ، فرانسوا (۱۳۹۸)، *زیباشناسی عکاسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر چشمه.
شریف‌زاده، رحمان (۱۳۹۵)، تکنولوژی، عاملیت و تصمیم، فصلنامه *راهبرد فرهنگ*، تابستان، سال نهم، شماره سی و چهارم، صص ۱۳۶-۱۱۶.
شریف‌زاده، رحمان (۱۳۹۷)، *مناکره با اشیاء*، برونو لاتور و نظریه کنشگر- شبکه، تهران: نشر نی.
شریف‌زاده، رحمان؛ مقدم حیدری، غلامحسین (۱۳۹۴)، خروج از دوگانگی تکنولوژی خودمختار و تکنولوژی به مثابه وسیلهٔ صرف بر اساس دیدگاه برونو لاتور، فصلنامه *فلسفه علم*، بهار و تابستان، سال پنجم، شماره یکم، صص ۲۹-۵۱.
فلوسر، ویلم (۱۳۸۷)، *درباب فلسفه عکاسی*، ترجمه پوپک بایرامی، تهران: حرفه هنرمند.
کاتن، شارلوت (۱۳۹۹)، *عکس به مثابه هنر معاصر*، ترجمه کیارنگ علایی، تهران: حرفه هنرمند.
لاینز، ناتان (۱۳۸۸)، *عکاسان و عکاسی*، ترجمه وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، تهران: سروش.
لوپس، دومینیک مک آریو (۱۳۹۶)، *چهار هنر عکاسی*، ترجمه حامد زمانی گندمی، تهران: نشر پرگار.
محمدی، شادی؛ مقدم حیدی، غلامحسین (۱۳۹۱)، بازسازی و بررسی مقومات متافیزیکی نظریه عامل- شبکه برونو لاتور، فصلنامه *ذهن*، زمستان، سال سیزدهم، شماره پنجاه و دوم، صص ۱۳۹-۱۷۲.

Latour, Bruno (1996), *Do Scientific Objects Have a Histo***ry**: Pastear And Whiehead In A Bath Of Lactic Aid, Common Knowledge, Vol. 5.No. 1.

Latour, Bruno (1999), *Pandora,s Hope*, Essays on the Reality of Scince Studies, Cambridge Societys, vol. 19.no. 5.

Latour, Bruno (2004), *Politics of Nature*, *How to Bring Science into Democracy*, Translated By Catherine Porter, Harvard University Press, Cambridge, Massachasetts, London, England.

Latour, Bruno (2005), *Reassembling the Social*, *the Introduction to Actor- Network Theory*, Oxford: Oxford University Press.

Sontag, Sontag (2005), *On Photography*, Rosetta Books LLC, New York.

www.shorppy.com/node/5776

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi
DOI: 10.22059/JFAVA.2021.325152.666719

Examination and Analysis of Photography Action Based on the Actant Network Theory, Bruno Latour

Alireza Mehdizadeh*

Associate Professor, Department of Painting, Saba School of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran.
(Received: 8 Jun 2021, Accepted: 10 Nov 2021)

PBased on the actant-network theory with network-based approach, Bruno Latour, the contemporary Philosopher and Anthropologist in the area of science and technology, looks at the creatures of the world and the existent relationships among them. In a way that world regardless of any prevalent categorizations and distinctions, such as real-unreal and natural-artificial, is full of human and non-human activists and actants that they are making new nexuses and networks in order to reach to their goals. All of the creatures either human or small and large creatures, technological artifacts and tools function as an actor in this world and in the networks they entered. In this way, the nature of each actant in the network and in relation and proportion with the other actors is changed and made. The concern of this theory is the study of the way of uniting different actors in the network. The theory of actant -network is one of the most important contemporary thought circles in studies of science (technologies, religion, anthropology, law) and technologies that is generalizable to art field especially, photography. Accordingly, the photographic production can be considered as an actant-network and the unification of camera, photographer and the world will produce multifarious photographs. Therefore, the aim of this study is to examine and analyze photographic action based on Bruno Latour's actant-network theory. Consequently, this essay is focused on the descriptive-analytic method to answer this question: what is the place and role of each of the main actants in photographic practice – ie. camera, photographer and the world? The results demonstrated that in photographic action, the three above-mentioned factors are synthesized and regardless of dominant look, each of them variously links with the other factors in the network and influences on the other actors and finally by interaction of them, one photograph with especial and distinct features can be made. When each photograph is exposed to attention after production, and is supplied to photographic society, then it can play a role within photographic network as a new actor and might lead to new nexuses and actions. From the beginning, the camera and its components have developed over time until now which digital technology have had a significant effect on photography; definition, nature, role and place of photographer, and the world have changed in photographic network. The shift from analog photography to digital has not been merely a change in photographic technologies and tools. It made a revolution in the whole of network and the involved actors in photographic field and paved the way for appearance of different orientations within photographic network. Photographic network is still changing as it is affected by new actors' arrival. Actant-network theory can be used in the field of photographic criticism.

Keywords
Actant–Network Theory, Bruno Latour, Photography, Photograph, Camera.

* Tel: (+98-913) 3430029, Fax: (+98-34) 33257256, E-mail: a.r.mehdizadeh@uk.ac.ir