صفحات ۵۱-۵۹ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شمارهٔ ۲ ● تابستان ۱۴۰۲

بازشناسی و بازآفرینیِ مقامِ ایرانیِ رنگ در گسترهی عکاسی*

حمید قاسم‌احمد[**۱]، محمد ستاری[۲]، حسن بلخاری[۳]**

[۱] دکترای پژوهش هنر، گروه هنر، پردیس بین‌الملل کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۲۲، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱)

چکیده

دید بی‌رنگ و ظهور جهان سیاه‌وسفید عکس را می‌توان آغازگر تغییرات مهمی در کیفیت دریافت و ادراک مفاهیم بنیادینِ «انسان، هستی و زمان» دانست که به نظر می‌رسد همچنان به‌عنوان رویکرد مسلطی در ساحات مختلف عکاسی تداوم یافته و «شَک‌باوری»ای که پیش از پیدایش عکاسی، تحکم خود را بر ذهن و تاریخ فرهنگ انسان آغاز نمود، اکنون با اصرار بر غیاب رنگ در جهان عکس، به «شکی پدیداری» و عینی مبدل شده است. لذا عطف به «توسعه‌ی دید بی‌رنگ» و «پنهان‌ماندن عنصر زیبایی در برنامه‌ی قرن بیستمی دستگاه عکاسی» و نیز با استناد به ظرفیتِ «بسط‌یافتگیِ» مقامِ رنگ در فرهنگ و هنر ایرانی، به بازآفرینی این معنا در «گستره‌ی عکاسی» خواهیم پرداخت. بدین منظور، در پژوهش حاضر به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی، به بررسی علت غیاب رنگ در عکس‌های اولیه، دلیل تداوم دید بی‌رنگ در عکاسی امروز، تبیین مبانی فکری و نظری توسعه‌ی عکاسی سیاه‌وسفید، کیفیت حضور زیبایی‌آفرین، معناساز و ادراک‌بخش رنگ در هنر ایرانی و در ادامه به بسط این معنا در گستره‌ی عکاسی می‌پردازیم. مقاله‌ی حاضر بر این دستاورد است که بازشناسی و بازآفرینی مقام ایرانی رنگ می‌تواند زمینه‌ی ارتقای کیفی مراتب ادراکی (دیداری، شناختی و استدلالی) را در گستره‌ی عکاسی ایجاد کرده و متعاقباً، امکان تکوین نگاهی ایرانی را برمبنای مهم‌ترین مؤلفه‌ی تصویری زیبایی‌شناسی ایرانی در ساحات مختلف (خلق، خوانش، تفسیر، نظریه) عکاسی فراهم سازد.

واژگان کلیدی
رنگ، نگاه ایرانی، دید بی‌رنگ، عکاسی، نگاه ایرانی در عکاسی، بسط‌یافتگی.

استناد: قاسم احمد، حمید؛ ستاری، محمد و بلخاری، حسن (۱۴۰۲)، بازشناسی و بازآفرینیِ مقامِ ایرانیِ رنگ در گستره‌ی عکاسی، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۲)، ۵۱-۵۹. DOI: https://doi.org/10.22034/RA.2023.1999907.1326

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «پژوهشی در تکوین و تدوین نگاه ایرانی در عکاسی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۱۹۹۰۹۶، E-mail: h.ghasem88@gmail.com.

مقدمه

نظام تصویری عکاسی که از آغاز با تحمیل محدودیت‌هایی همراه بود، تغییرات بنیادینی در روش آفرینش تصویر پدید آورد و به این واسطه، کیفیت شناخت و نگاه کنش‌گر این عرصه را در قبال مفاهیم «انسان، هستی و زمان»[۱] به‌کلی دگرگون ساخت (ستاری و برومند، ۱۳۹۸: ۱۰۸). تداوم این نقطه‌ی عطف فرهنگی[۲]، تغییرات چشمگیری در عرصه‌های مختلف تصویری از جمله عکاسی ایران نیز بر جای نهاد. هرچند به علت هم‌زیستی فکری و زمانی عکاسی متقدم ایران با اصول زیبایی‌شناسی ایرانی، دامنه‌ی این تغییرات در عکس‌های اولیه محدود بود (پرزگنزالز، ۱۳۸۶: ۶۰) و به تعبیری روشی ترکیبی[۳] با محوریت نگاه ایرانی[۴] در این عرصه‌ی تصویری جریان یافت، اما توسعه و شتاب روزافزون این فناوری موجب شد که نگاه تکوین‌گر ایرانی نیز به تبعیت از نگاه بیرونی در این عرصه به‌تدریج به‌سوی منابع دیگری به‌جز کیفیت فرهنگ و اصول زیبایی‌شناسی بومی سوق یابد.[۵] یکی از مهم‌ترین تحولات ساختاری که به‌واسطه محدودیت‌های فنی تولید تصویر عکاسی پدید آمد، مسئله‌ی «غیاب رنگ» در عکس‌های اولیه بود. این تغییر در آغاز، «جهان ذهنی و تصویری آکنده از نور و رنگ ایرانی» را به فضای بی‌رنگ و تیره‌ی عکس تبدیل کرد و مقام معتبر رنگ را همچون «بخش بزرگی از توان بالقوه‌ی هنر و فرهنگ ایرانی به عنصر بی‌اعتبار و بی‌رمقی مبدل ساخت» (دادبه، ۱۳۹۷: ۱۰۳). این در حالی بود که تا پیش از آن، «رنگ» یکی از اصلی‌ترین ارکان آفرینش تصویر در زیبایی‌شناسی ایرانی بود و نقش مؤثری در بیان اندیشه و انتقال مفاهیم عمیق فکری در این گستره‌ی هنری بر عهده داشت. بر مبنای این آگاهی، در پژوهش حاضر می‌کوشیم به زمینه‌ی فرهنگ و هنر تصویری ایرانی، به‌منزله‌ی «میدانی گسترش‌یافته»[۶] با قابلیت «بسط‌یافتگی» بنگریم، که به‌واسطه‌ی نظام مستقل تصویری و نیز بهره‌مندی از قابلیت‌های ساختاری ویژه‌اش، امکان بسط بخش مهمی از مؤلفه‌های سازنده‌ی تصویری آن در گستره‌ی عکاسی فراهم است. از سوی دیگر به عکاسی نیز همچون گستره‌ای با قابلیت «بسط‌پذیری» می‌نگریم، که به‌واسطه‌ی ویژگی‌های ساختاری و ذاتی‌اش، می‌تواند زمینه‌ی احیای[۷] بسیاری از درون‌مایه‌های (فرمی، محتوایی و مضمونی) هنر ایرانی را فراهم سازد. بر این مبنا در این پژوهش، بسط‌یافتگی و بسط‌پذیری، به‌منزله‌ی تسهیل‌گرانی هستند که می‌توانند امکان بازآفرینی مقام رنگ را با حفظ ویژگی‌های ایرانی آن در گستره‌ی عکاسی فراهم سازند و همچون ساختاری ارتباطی با گسست از چارچوب‌های پیشین عکاسی[۸]، رابطه‌ی هم‌جواری جدیدی میان دو گستره‌ی عکاسی و هنر ایرانی پدید آورند.[۹]

بنابراین به دلیل اهمیت بحث رنگ به‌عنوان یکی از موضوعات قابل پیگیری در تعاملات عملی و نظری عکاسی، و نیز با توجه به نقش آفریننده و مؤثر رنگ در فرهنگ و هنر ایرانی، نگارندگان، انجام چنین تحقیقی را حائز اهمیت دانسته و می‌کوشند با نگاهی مستدل به بسط و بازآفرینی مقام ایرانی رنگ در گستره‌ی عکاسی بپردازند. بررسی و تحلیل اثرات پدیداری و هستی‌شناختیِ غیاب رنگ در عکس، تأثیر دستگاه عکاسی در تداوم جهان سیاه‌وسفید عکس، توصیف و تحلیل نقش زیبایی‌آفرین، معناساز و ادراک‌بخش رنگ در هنر و فرهنگ ایرانی، مسئله‌ی غیاب رنگ در عکس و لزوم بسط مقام ایرانیِ رنگ در گستره عکاسی و نیز راهبرد ایرانی به‌کارگیری رنگ در خلق معنا و آفرینش زیبایی، از جمله مباحث مهمی هستند که در جریان این پژوهش به آن خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

مقاله‌ی حاضر پژوهشی بنیادین است که با استناد به مفهوم بسط‌یافتگی و به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی به بازآفرینی مقام ایرانی رنگ در گستره‌ی عکاسی می‌پردازد. بنابراین در این فرآیند با پژوهشی بینارشته‌ای مواجهیم که از عکاسی به‌منزله‌ی زمینه‌ای برای بازآفرینی خصایص مفهومی و عملکردی رنگ در فرهنگ و هنر ایرانی بهره می‌گیرد. داده‌های تحقیق نیز بر اساس منابع کتابخانه‌ای در دو حوزه‌ی «عکاسی» و «هنر تصویری ایرانی» حاصل شده است.

پیشینه پژوهش

بر اساس جست‌وجوهای به‌عمل‌آمده در خصوص پیشینه‌ی پژوهش حاضر، به نظر می‌رسد تاکنون درباره‌ی این موضوع، تحقیقی صورت نگرفته است. نزدیک‌ترین تحقیق، مقاله‌ی «جدید و کنترل‌ناپذیر؛ چگونه دو مفهوم بر گفتمان عکاسی رنگی قرن بیستم تسلط یافتند؟»[۱۰]، در شماره ۳۱ نشریه *فتوریسرچ*[۱۱] در سال ۲۰۱۹ چاپ شده است، که نشان می‌دهد چگونه بدیع‌بودن عکاسی رنگی، طی چندین دهه بر استراتژی‌های این عرصه تسلط داشته است. این تحقیق با رویکردی زیبایی‌شناختی، از جایگاه رسانه‌ای و هنری به موضوع توسعه‌ی عکاسی رنگی اروپا طی سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۸۶ می‌پردازد. اصلی‌ترین تمایز آن با پژوهش حاضر، در قلمرو مکانی، قلمرو موضوعی، رویکرد، هدف، و نیز تک‌ساحتی‌بودن آن است.

تحقیق دیگر که قرابت اندکی با پژوهش حاضر دارد، مقاله‌ی «تسخیر سایه‌ها: درباره‌ی عکاسی علّیت و غیاب»[۱۲]، نوشته‌ی میکائیل پترسون[۱۳] است که در شماره ۲ نشریه‌ی *فلسفه‌ی استرالیا*[۱۴] در سال ۲۰۱۷ به چاپ رسیده و با نگاهی فلسفی به موضوع «برتری سایه‌ها» در عکس -به‌منزله‌ی منطقِ علّی‌بودن رسانه‌ی عکاسی- پرداخته، که در این پژوهش، مأخذی قابل توجه اما فرعی است.

مبانی نظری پژوهش

عکس سیاه‌وسفید و تجسم نظریه‌ی اپتیک در دستگاه عکاسی

«دستگاه عکاسی» اصطلاحی است که نخستین بار توسط ویلم فلوسر[۱۵]، در باب یکی از مسائل مهم و بنیادین عکاسی -یعنی نسبت ابزار با نگاه تکوین‌گر انسان- مطرح شد. به‌زعم فلوسر، دوربین عکاسی، دستگاهی ابداعی است که طی مراحل و برنامه‌ی خاصی به «شبیه‌سازی فرآیند تفکر انسان» مبادرت می‌ورزد. در جریان این فرآیند، وجه بازنمودی اشیاء تغییر یافته و حالت جدیدی به تصویر کشیده می‌شود. تغییر واقعیت رنگ و تبدیل آن به حالت سیاه‌وسفید از جمله پدیده‌های حاصل از این فرآیند است. فلوسر معتقد است دستگاه عکاسی بخشی از یک «زمینه‌ی فرهنگی» است که رد فرهنگ در برنامه‌ی آن به روشنی قابل بازشناسی است (فلوسر، ۱۳۸۲: ۳۱-۴۱).

بر این اساس به نظر می‌رسد عکاسی را می‌توان به‌منزله‌ی دستگاهی فرهنگی در نظر گرفت که به طرز عامدانه‌ای سعی در همسان‌سازی فرهنگ‌ها و تغییر نگرش انسان نسبت به هستی دارد. فلوسر معتقد است جنبه‌ی مهم نگرش اخیر در عمل عکاس این است که به «نگاه کیفی ارج نمی‌نهد» و در صورت بروز هرگونه مانعی، نیروی تفکر انسان را به عملکرد کمّی دستگاه و تنوع برنامه‌های آن می‌سپارد. به‌عنوان مثال اگر مفهوم رنگ را در عکاسی امروز با پیشینه‌ی حضور این معنا در فرهنگ‌های مؤسسی چون فرهنگ و هنر ایرانی مقایسه کنیم – صرف‌نظر از تمایزات این دو گستره‌ی تصویری– چنین به نظر می‌رسد که امروزه رنگ، به بخشی از برنامه‌ریزی ناخودآگاه جهان عکاسی بدل شده و مفهوم عام رنگین‌بودن با منطقِ ژرف‌انگارانه‌ی رنگ در گذشته جایگزین شده است. ازاین‌رو، گراهام کلارک[۱۶] معتقد است که امروزه بینش نخبه‌گرا به برنامه‌ی سیاه‌وسفید (یعنی حذف حالت رنگ در) عکس تمایل بیشتری نشان می‌دهد (کلارک، ۱۳۹۵: ۲۶۹).

فلوسر این واژگونی را خصیصه‌ی تمام دستگاه‌ها در جهان پساصنعتی می‌داند که قصد عکاس را به تابعی از برنامه‌ی دوربین مبدل می‌سازد بنابراین می‌توان مقاومت فرهنگ و شرطی‌شدن فرهنگی را در تمامی اجزاء این دستگاه فرهنگ‌ساز بازخواند (فلوسر، ۱۳۸۲: ۴۱–۴۸).

به نظر می‌رسد، مفهوم مقاومت فرهنگی –به‌منزله‌ی نفوذ برنامه دوربین در ناخودآگاه ذهن– را می‌توان عمیق‌ترین تحولات عکاسی در جهان کنونی دانست که به‌زعم فلوسر، طی فرآیندی خطی و تک‌سویه منجر به «پنهان‌ساختن عنصر زیبایی در برنامه‌ی قرن بیستمی دستگاه عکاسی شده است» (همان: ۱۵).

یکی از مهم‌ترین پرسش‌هایی که فلوسر در ارتباط با بحث اخیر مطرح می‌کند این است که «آیا حالت بی‌رنگ در عکس واقعیت دارد؟» طرح این پرسش توجه ما را به این موضوع مهم جلب می‌کند که اگر حالت سیاه‌وسفید، خلاف واقع است –ضمن این‌که با سرشت بازنمودی دوربین در تناقض است– پس برنامه‌ای که این حالت را ایجاد می‌کند در پی القای یک واقعیت مشکوک است. فلوسر این شک را عامل پدیدارشدن تناقض‌های جدی می‌داند و می‌افزاید: «حالت سیاه‌وسفید اشیاء نمی‌تواند در جهان واقعیت وجود داشته باشد، زیرا سیاهی و سفیدی که به ترتیب، فقدان و حضور کامل تمام رنگ‌های موجود در نور است، صرفاً توصیفی نظری و مفهومی برآمده از نظریه‌ی اُپتیک است، و عکس سیاه‌وسفید نیز در واقع تصویر مفهوم نظریه‌ی اپتیک است» (همان: ۵۲). فلوسر، حالت سیاه‌وسفید را شک پدیدارشناسانه‌ی[۱۷] ناشی از برنامه‌ی دوربین می‌داند. توضیح این مفهوم این‌گونه است که حالت سیاه‌وسفید نه‌تنها ماهیتی پدیداری (وجودی) ندارد، بلکه با فرض موجودیت آن، باز هم نمی‌تواند –در قیاس با رنگ– عملکرد مترقی‌تری برای ارتقای مراتب ادراکی و تحقق احساس و ادراک زیبایی ایجاد کند. ازاین‌رو به نظر می‌رسد فروکاهی مقام رنگ و تبدیل آن به حالت سیاه‌وسفید، تداوم همان شَکی است که «کنش عکاس را به تابعی از برنامه‌ی دوربین مبدل می‌سازد و حتی هنگامی که عکاس گمان می‌کند در خدمت ایدئولوژی واحدی عمل می‌کند، در واقع تنها در محدوده‌ی برنامه‌ی دوربین به ایفای نقش می‌پردازد» (همان: ۴۵–۵۲). بروز این شک، ذهن و عمل عکاس را به‌سوی تناقض‌های عمیقی سوق می‌دهد؛ به این معنا که هرچند دوربین، دو حالت رنگ و بی‌رنگ (سیاه‌وسفید یا تک‌رنگ) را به‌طور هم‌زمان در برنامه خود دارد، اما آموزه‌های مسلطی که عمدتاً با بدگمانی به موضوع رنگ می‌نگرند[۱۸]، حتی در صورت انتخاب رنگ نیز مانع از آن می‌شوند که عکاس با دقت لازم در پی توسعه زبان زیبایی‌شناسی رنگ برآید.[۱۹]

بنابراین، در قیاس بین حالت سیاه‌وسفید و جهان وسیع رنگ‌ها، ضروری است به چند واقعیت مهم توجه شود؛ نخست آن‌که موضوع رنگ در عکاسی –صرف‌نظر از موضع زیبایی‌شناختی و نقش مؤثر آن در تحقق مراتب ادراکی– دست‌کم به میزان حالت سیاه‌وسفید قابل توجه است و آنچه در مورد سایر اجزای پدیدآورنده‌ی عکس مهم جلوه می‌کند، درباره‌ی رنگ نیز حائز اهمیت است (همان: ۵۱–۵۴). دیگر آن‌که، هرچند رنگ، زمینه‌ساز ایجاد یک تجربه‌ی حسی و عاطفی است و گاه به همین دلیل اخیر، مورد ارزیابی ناتمامی –همچون زینتی‌بودن، فریبندگی، غیرضروری و منسوخ‌شدگی– قرار می‌گیرد، اما نیروی ارجاعی و تأثیرگذاری آن در شکل‌گیری بیان‌های مختلف بصری (واقعی، رمزی و تجریدی) به حدی است که به نظر می‌رسد می‌تواند امکان انتقال مراتب مختلف پیامی را در سطوح معتبری فراهم سازد. ویژگی اخیر، می‌تواند گویای سومین قابلیت تکوینی رنگ، یعنی رمزگذاری[۲۰] داده‌ها و تسهیل در رمزگشایی[۲۱] اطلاعات باشد. بنابراین اگر بپذیریم که عکاسی ذاتاً کنشی تقلیل‌دهنده است، نمی‌توانیم «غیاب رنگ» را به‌عنوان عامل مضاعفی در این کنش تقلیلی بپذیریم و تأثیرات تکوینی آن را در رمزگذاری و رمزگشایی مفاهیم و معانی نادیده بگیریم.

تصویر فنی و ساده‌انگاری مقام رنگ در عکاسی

عمدتاً این‌گونه پذیرفته شده است که حالت سیاه‌وسفید – به‌ویژه در عکاسی هنری و مستند– دارای وجه اعتباری و استنادی قوی‌تری است، و از همین رو هم‌ارز واقعیت انگاشته می‌شود. گراهام کلارک با بسط این موضوع بیان می‌دارد که معیار سنتی عکاسی، عمدتاً از رنگ دوری می‌جوید و آن را کنش مشکوکی قلمداد می‌کند که خواه با هدف تمرکز بر رسانه، خواه به‌منظور تکوین و بازآفرینی نگرشی خاص و یا با هدف تأکید بر سایر عملکردهای رنگ به کار گرفته شود، فاقد اعتبار است. دیدگاه اخیر با طرح این موضوع که واقع‌گرایی عکاسی، بخشی از ساختار توهمی‌ای است که ما به آن تن می‌دهیم، جهان را از رنگ تهی می‌کند (کلارک، ۱۳۹۵: ۳۰–۳۱) و به این ترتیب رنگ را به‌عنوان عامل بی‌صداقتی تصویر معرفی می‌کند.

جان سارکوفسکی[۲۲] در بخشی از مقدمه‌ی کتاب *راهنمای ویلیام اگلستون* به این نکته اشاره می‌کند که تا مدت‌های مدیدی عکس‌های سیاه‌وسفید را با فیلم‌های رنگی تولید می‌کردند و به این ترتیب، منطق استفاده از رنگ –تنها با این برهان که رنگ بر ناکارآمدی فرم اذعان دارد– حتی پس از پیدایش عکاسی رنگی همچنان نادیده گرفته می‌شد (Szarkowski, 1976: 8). سارکوفسکی مسئله‌ی حضور رنگ در جهان عکس را مقوله‌ای پیچیده و بغرنج می‌داند و تأکید می‌کند این روش برای

آنان که خواستار تداوم نگاه، حفظ سنت‌ها و به‌کارگیری دقت مرسوم در عکس‌هایشان هستند، عرصه‌ی پر چالشی است. به‌زعم او، استفاده از رنگ، در تناقض با الگوها و آموزه‌های ذهنی و عملی پیشین عکاس–که جایگاه نازلی برای رنگ قائل‌اند–شکل گرفته است. به همین دلیل بسیاری از عکاسان پس از مدت‌ها تجربه‌آموزی و آزمایش‌های کسالت‌بار به این نتیجه می‌رسند که اگر عکاسی سیاه‌وسفید و تک‌رنگ برای پیش‌گامان این عرصه اعتباربخش بوده، یقیناً برای آنان نیز مؤثر خواهد بود. او اشاره می‌کند که این گروه، در صورت استفاده از رنگ نیز صرفاً با دلایلی سطحی به روش ثبتی روی می‌آورند بدون این‌که صاحب نگرش ژرف‌بینانه‌ای در این حوزه باشند یا دقیقاً بدانند هدف اصلی آن‌ها از کاربرد رنگ چیست (Ibid.: 9).

گروه دیگری از عکس‌های رنگی آن‌هایی هستند که صرفاً به وجه صوری رنگ توجه دارند و در تولید آن‌ها صرفاً از رنگ‌های دلنشین و چشم‌نواز استفاده شده است و به مرتبه‌ای فراتر از آن قابل تعمیم نیستند. سارکوفسکی معتقد است حضور رنگ در بسیاری از عکس‌های رنگی، یا با هدف جایگزینی عملکردهای شکلی و فرمی است و یا صرفاً عنصر زینت‌بخش زمینه است. این سطح از فروکاهی عملکرد رنگ در ذهن و عمل عکاس ناشی از آن است که مهارت فنی و توان تحلیلی بسیاری از عکاسان امکان درک اجزای یک کل واحد و دیدن هم‌زمان دو مفهوم را ندارد، درست همان‌گونه که توانایی مشاهده و درک هم‌زمان دو مفهوم «آسمان» و «رنگ آبیِ آسمان» برای بسیاری از عکاسان دشوار است (Ibid.).

بنابراین، می‌توان یکی از دلایل اصلی بروز ترکیب‌های پیچیده و پیوندهای نامرتبط رنگی در عکس را این‌گونه بیان کرد؛ ذهن از یک سو، نقش مؤثر رنگ را در فراهم‌سازی امکان قیاس‌ها و شکل‌گیری ادراکات حسی، شناختی و استدلالی درمی‌یابد، اما از سوی دیگر، عمل عکاس با ساده‌انگاری توان بالقوه‌ی رنگ، قابلیت‌های تکوینی آن را به کنشی صرفاً صوری تقلیل می‌دهد.

اما پرسشی که در این میان مطرح می‌شود این است که واقعاً دلیل اهمیت رنگ در عکس چیست؟ کلارک در تبیین رابطه‌ی زمان و عکس، توضیح قابل توجهی ارائه می‌کند که به نظر می‌رسد می‌تواند تا حدودی راهگشای این بحث باشد. او معتقد است که نسبت پدیداری زمان و عکس، بیش از هر عامل دیگری به «زبان ثبت‌کردن»[۲۳] –یعنی شیوه‌های متفاوت ثبتی– مرتبط است، او بر این باور است که «زبان ثبتی باید دقیقاً بر مبنای یک زمینه‌ی فرهنگی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد» (کلارک، ۱۳۹۵: ۳۱). می‌توان استنباط کرد که چون عامل رنگ نیز تابعی از خصلت پدیداری نور و عملکرد کمّی زمان در روش‌های مختلف ثبتی است، بنابراین عملکرد پدیداری و منطق مفهومی رنگ‌ها نیز ضرورتاً می‌بایست بر مبنای زمینه‌ای فرهنگی مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. بحث اخیر، نقطه عطف پژوهش حاضر و عامل پیوند گستره‌ی عکاسی با «نگرش تکوینی ایرانی در حوزه‌ی رنگ» است. بنابراین از آنجا که «تداوم نظام تصویری ایرانی در طول هزاره‌ها، تداومی فرهنگی و تمدنی است» (دادبه، ۱۳۹۷: ۱۰۳)، به نظر می‌رسد می‌تواند زمینه‌ی فرهنگی معتبری برای وام‌گیری معیارهای مورد نظر در این بحث باشد.

زمینه‌ی فرهنگی نگاه ایرانی در عکاسی

نگاه ایرانی[۲۴]، نگرش تکوینیِ مستقلی است که بر مبنای نظام تصویری هنر ایرانی استوار است[۲۵] و به‌واسطه‌ی قابلیت‌های درون‌مایه‌ای (فرمی، مضمونی و محتوایی) آن حائز اهمیت ویژه‌ای است. عرصه‌ی رنگ نیز از جمله ارکان اصلی آفرینش تصویر در این نگاه تکوینی است که بازشناسی ویژگی‌های مؤثر و پدیدآورنده‌ی آن می‌تواند امکان بازآفرینیِ بخش قابل توجهی از قابلیت‌های ایرانی رنگ را در گستره‌ی عکاسی فراهم سازد. برای این منظور ابتدا به بازیابی نقش زیبایی‌آفرین، ادراک‌بخش و نشانه‌ای رنگ در نگاه ایرانی خواهیم پرداخت تا از مسیر این شناخت بتوانیم به «راهبردِ ایرانیِ استفاده از رنگ آفرینش زیبایی و خلق معنا در عکاسی» دست‌یابیم.

الف) مقام ایرانی رنگ و نسبت آن با زیبایی و ادراک بینایی

رنگ از جمله مهم‌ترین عوامل آفرینش هنری است که پیوند عمیقی با مفهوم زیبایی در نگاه ایرانی دارد. در هنر ایرانی، زیبایی و رنگ، دو مفهوم هم‌بسته و گسست‌ناپذیراند که جایگاه هنری متفاوتی نسبت به کارکرد جهانی آن دارند. زیبایی در نگاه ایرانی، حقیقتی است متعالی و غیرقابل وصف که تجلی آن در ساحت دیداری، وابسته به عواملی است (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۶–۲۷)، و رنگ از جمله اصلی‌ترین عوامل آفرینش و ظهور زیبایی در این نگاه تکوینی است (بلخاری، ۱۳۸۷: ۴۹).

ابن هیثم در کتاب *المناظر*[۲۶]، تحلیل جامعی درباره‌ی مفهوم زیبایی و نسبت آن با رنگ و تأثیر آن در شکل‌گیری «ادراک بینایی» ارائه می‌کند. ابن هیثم در این کتاب «مبسوط‌ترین تعریف زیبایی را بر اساس یک بحث دقیق علمی و تحلیلی به گونه‌ای ارائه می‌کند که به نگره‌ی ترکیبی جامعی از ذهن و عین در تعریف زیبایی می‌رسد» (همان: ۴۷–۴۸). تعاریف و تحلیل‌های او در تبیین زیبایی به روشنی با مبانی اندیشه و زیبایی‌شناسی ایرانی منطبق است.[۲۷] تحقیقات او در این کتاب، توصیف و ادراک زیبایی را منوط به بیان مباحث عمیق و دقیق علمی می‌کند، بنابراین، کتاب *المناظر*، توانست مسیر جدیدی برای بسط مفهوم زیبایی و معنای رنگ در مباحث تکوینی هنر از نگاه ایرانی بگشاید (همان، ۷۰). ابن هیثم در این کتاب به تبیین یک تفاوت اساسی در کیفیت امر دیدن پرداخته و بیان می‌دارد که «احساس بینایی» و «ادراک بینایی» دو مقوله‌ی متفاوت‌اند. احساس بینایی، فهم وجه ظاهری اشیاء و پدیده‌ها است، اما علاوه بر احساس بینایی، امریِ فراتر نیز وجود دارد و آن فهم معانی جزئی اجسام است. این فهم برتر، ادراک بینایی نام دارد (همان: ۳۹–۴۰). او در بخشی دیگر می‌افزاید: این ادراکِ برتر –که به‌واسطه‌ی عامل نور و رنگ ایجاد می‌شود– زمینه‌ساز شکل‌گیری سه سطح ادراکی است که عبارت‌اند از؛ ۱. ادراک حسی؛ که محدود به احساس بینایی است؛ ۲. ادراک شناختی؛ که زمینه‌ی بازشناسی دریافت‌های پیشین را فراهم می‌کند؛ ۳. ادراک استدلالی یا تحلیلی؛ که امکان درک مفاهیم دریافتی پیچیده و تحلیل ذهنی آن‌ها را میسر می‌سازد (همان: ۴۱). نکته‌ی حائز اهمیت دیگر آن است که ابن هیثم «کیفیت ادراک بینایی» را وابسته به اجزاء و عواملی می‌داند که پیش‌تر در

مرحله‌ی احساس بینایی دریافت شده‌اند. او بیست‌ودو عامل را در تحقق این امر دخیل می‌داند که رنگ از جمله مهم‌ترین آن‌ها است. بنابراین افزون بر نقش مؤثر رنگ در تحقق ادراک بینایی، ابن هیثم، ادراک زیبایی را نیز منوط و مشروط به عواملی می‌داند و در این مرحله نیز، رنگ را به‌عنوان عامل محوریِ تحقق این ادراک معرفی می‌کند (همان: ۴۰-۴۴). به عبارت دیگر، رنگ به‌واسطه‌ی تأثیر مستقیمی که در شکل‌گیری فرآیندها و مراتب ادراکی دارد، از یک‌سو امکان ادراک زیبایی را میسر می‌کند و از سوی دیگر، امکان درک تفاوت‌ها و تشابه‌ها -که محصول فرآیند قیاس‌اند- را امکان‌پذیر ساخته و زمینه‌ی تکوین کنش‌های مختلف بصری را فراهم می‌سازد. کارکردهایی که هر یک در جای خود می‌تواند زمینه‌ی ارتقاء کیفیت شناختی و رشد توان تحلیلی و در نتیجه بروز سطوح مختلف خلاقیت هنری را به همراه داشته باشد.

ب) عملکرد نشانه‌ای رنگ و نور در نگاه ایرانی

رنگ عامل مهمی در ایجاد تنوع دیداری[۲۸] و اصلی‌ترین رکن ساختاری انتقال پیام بصری است که می‌تواند سطوح مختلف معنایی (صریح و ضمنی) را ایجاد و سلسله روابط پیامی را به‌صورت آنی انتقال دهد. بنابراین، رنگ زبانی جهانی است که کرانه‌های هنری فرهنگ‌ها را در قالب بیان‌های متفاوت بصری (واقعی، نمادین و انتزاعی) به یکدیگر پیوند می‌زند (آیزمن، ۱۳۸۸: ۱۳). بر این اساس «رنگ مهم‌ترین و پرمحتواترین بُعد هنر است» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۱۳۹).

در مبانی اندیشه‌ی ایرانی، رنگ، پیوند ذاتی و عمیقی با عامل «نور» دارد. این پیوند که به مفهومی فراتر از وجود مستقل این دو جزء دلالت دارد، مبین وجه نشانه‌ای[۲۹] این هم‌سازگی است. پیشینه‌ی این پیوند را می‌توان در عرصه‌های مختلف هنری -به‌ویژه نگارگری و معماری- ایرانی به‌وضوح مشاهده کرد. آرتور اپهام‌پوپ[۳۰] در خصوص حضور رنگ در نگارگری ایرانی می‌نویسد: «در نگارگری ایرانی نُه سهم از ده سهم زیبایی به رنگ اختصاص دارد» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۱۷۵). تعریف اخیر به روشنی نشان‌گر جایگاه معتبر رنگ در فرهنگ و هنر ایرانی است. از سوی دیگر، نور که مهم‌ترین رکن هنر ایرانی و عامل ایجاد آگاهی، آگاهی‌بخشی و تجلی زیبایی در ساحت آفرینش هنری است (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۰۹)، در پیوند با عامل رنگ، امکان تکوین خصلت «واقعیت‌گریزی» را که از جمله مهم‌ترین مطالبات اصلی نگاه ایرانی - و از قضا ساحت تکوینی عکاسی است- فراهم می‌کند.

واقعیت‌گریزی رنگ در مفهوم اخیر، ناظر بر عملکرد غیربازنمایانه‌ی رنگ است که به‌واسطه‌ی نور منتشر و هم‌نشینی مستمر دو عامل رنگ و نور ایجاد می‌شود. در این حالت، وجه مادی و خطی زمان -که ناشی از ضعف و شدت‌یافتن نور و تشکیل سایه‌ها است- تضعیف می‌شود و کیفیت دیگری از مفهوم زمان در ساحت تصویر پدیدار می‌شود که به معنایی فراتر از واقعیت وجودی و محسوس آن قابل تعمیم است (دادبه، ۱۳۸۴: ۱۲۹-۱۲۸). می‌توان استنباط کرد که خصلت واقعیت‌گریزی رنگ - در کنار دو مؤلفه‌ی زمان و نور- که دلالتی است بر وجه نشانه‌ای رنگ، می‌تواند کیفیت دیگری از معنای رنگ را در تقابل با مفهوم «دید بی‌رنگ»[۳۱] ارائه کند که ضمن توجه به معیارهای زیبایی‌شناسی و گذر از مفاهیم مرتبط با بازنمایی، به خلق معنا و انتقال سطوح مختلف پیامی بیانجامد. بسط این عملکرد نشانه‌ای رنگ در سایر ساحات تصویری به آن معنا است که مناسبات رنگ و تصویر، الزماً به ابزار، گفتمان یا گستره‌ی خاصی در برهه‌ی زمانی معینی محدود نیست و آنچه در این رابطه حائز اهمیت است کیفیت حضور رنگ در تکوین معنا و انتقال پیام است.

پ) روشِ ایرانی استفاده از رنگ، راهبردی برای خلق معنا و آفرینش زیبایی در عکس

بسیاری از منتقدان و عکاسان علی‌رغم تجربیات خود، همواره کوشیده‌اند تا استفاده از رنگ را در عکس محکوم کرده و با بدگمانی به این موضوع بنگرند. گمان آن‌ها این است که رنگ، واقع‌گرایی را به بهای بیانگری تقویت می‌کند (مورا، ۱۳۹۴: ۱۱۲-۱۱۳) و از سوی دیگر امکان دریافت بی‌طرفانه‌ی پیام را سلب می‌کند، به همین دلیل همواره درصدد حذف یا تقلیل کاربرد رنگ در عکس برآمده‌اند. برخی دیگر نیز اساساً «رنگ را به‌عنوان فرم در نظر نمی‌گیرند»[۳۲] (Weston, 1981: 25) و یا همچون بسیاری از کنش‌گران این عرصه، تمایلی به توسعه‌ی زبان زیبایی‌شناختی رنگ ندارند. این در حالی است که هنر ایرانی در استفاده از رنگ به راهبردی مجهز است که به نظر می‌رسد می‌تواند در زمره‌ی مطالبات فراواقعی رنگ در عکاسی قرار گیرد و تا حدودی جایگزین مناسبی برای ناکارآمدی رنگ در این عرصه باشد.

در این نگاه، رنگ، به‌مثابه درون‌مایه‌ای فرمی[۳۳] در نظر گرفته می‌شود که دارای خصلتی نشانه‌ای است. همین ویژگی اخیر، ارزشی هنری به رنگ می‌بخشد که خود شکل معتبری از زبان هنری و نگاه زیبایی‌شناختی پدید می‌آورد (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۹: ۷۱). این عملکرد که ناشی از هم‌سازگی عامل نور و رنگ و خلق گونه‌ی متفاوتی از زمان -غیرخطی- در فرآیند آفرینش تصویر است، می‌تواند به تحقق کیفیت‌های محسوسی از محتوا، مفاهیم و پیام‌های خاص (انسانی، اجتماعی، سیاسی، اعتقادی، فرهنگی، و یا صرفاً کنش‌های فردی هنرمند) در بیان هنری بیانجامد. همچنین به نظر می‌رسد هر یک از متغیرهای فوق می‌تواند نقش مؤثری در تقویت مراتب متفاوت ادراکی (بصری، شناختی، استدلالی) داشته باشد. پیش‌نیاز نگرش اخیر درباره‌ی رنگ و بسط آن در عکاسی، در گرو تحقق سه خصلتی است که بیشتر به جنبه‌ی غیررنگی مؤلفه‌ی رنگ مرتبط است که به این شرح قابل توضیح‌اند:

۱. درخشندگی (شفافیت): تحقق این خصلت پدیداری برای رنگ، به استفاده از قابلیت‌های نور منتشر و اجتناب از تاریکی و سایه در فرآیند آفرینش تصویر وابسته است تا به این واسطه شفافیت ناب رنگ‌ها پدیدار شود. تفکیک فواصل رنگ‌ها (اصلی، مکمل، متضاد و فرعی)، امکان درک و دریافت پیام‌های رنگی را تسهیل می‌کند و بر خلاف روش هنری غربی است که خصلت‌های پدیداری رنگ را بر اساس سیستمی تنال در نظامی هارمونیک محقق می‌کند و به‌واسطه‌ی تقویت سایه‌ها، فواصل رنگی را از میان می‌برد (دادبه، ۱۳۸۴: ۱۳۰). به نظر می‌رسد، بازآفرینی خصلت شفافیت رنگ در عکس، ضمن تقویت وجه زیبایی‌شناختی اثر،

امکان بازیابی بخش قابل‌توجهی از توان بالقوه رنگ‌ها را فراهم می‌سازد. راهبردی که تحقق آن در گرو اتخاذ روشی «پیش‌نگرانه»[۳۴] است.

۲. **اشباع:** درجه‌ی اشباع رنگ، میزان خلوص نسبی آن است. به این معنا که «هر چه رنگ غنی‌تر باشد، صورت اثر به طرز کامل‌تری پدیدار می‌شود» (رید، ۱۳۸۶: ۴۰) و درک و دریافت مفاهیم با کیفیت بهتری محقق می‌شود. در عوض به هر میزان که از درجه‌ی اشباع رنگ –به دلایل نوری یا فنی– کاسته شود، دامنه‌ی ابهام تصویر افزوده خواهد شد. بنابراین، اشباع رنگ، به‌منزله‌ی راهبردی در جهت تقویت ارتباط دیداری و انتقال مفاهیم بصری است (ا. داندیس، ۱۳۹۵: ۸۳). اشباع رنگ در عکس، متناسب با روش‌های مختلف ثبتی، شرایط نوری، ویژگی‌های فنی ابزار و نیز فرآیندهای خارج از مرحله‌ی ثبت، دچار تغییر می‌شود و متعاقباً تأثیرات ادراکی متفاوتی برجای می‌گذارد.

۳. **تنوع:** اگرچه هر رنگ به‌تنهایی حامل پیام رمزی مستقلی است، اما تنوع رنگی نیز می‌تواند زمینه‌ساز تقویت خصلت رمزگونگی رنگ‌ها باشد. مفهوم این امر آن است که رنگ‌ها می‌توانند به عامل رمزگشایی یکدیگر مبدل شوند. بنابراین در فهم معنای رنگ‌ها نباید از رمزپردازی‌های انتزاعی استفاده کرد، بلکه می‌بایست به‌نوعی رمزشناسی میان‌متنی –مبتنی بر رابطه‌ی هم‌جواری و هم‌نشینی رنگ‌ها– استناد کرد (کربن، ۱۳۹۹: ۱۸۴–۱۸۸)، رابطه‌ای که جز توسط زبان رنگ‌ها قابل بازشناسی و رمزگشایی نیست.

دو راهبرد تکوینی برای تقویت خصلت‌های پدیداریِ رنگ در عکس

رنگ به‌مثابه ماده‌ی شکل‌پذیری است که طی فرآیندی دقیق، آگاهانه، فنی و نظارت‌شده می‌تواند غنای بصری خاصی در گونه‌ها و بیان‌های مختلف تصویری به وجود آورد. بر این اساس می‌توان دو راهبرد زیر را به‌منظور بازآفرینی مقام ایرانیِ رنگ در عکاسی پیشنهاد نمود:

۱) راهبرد نخست، مبتنی بر این فرض است که «عکاسی، اساساً یک سیستم ویرایش بصری است»[۳۵] (Szarkowski, 1976: 6)، بنابراین، به‌کارگیری شیوه‌های نظارتی مناسب به‌منظور بهره‌مندی از قابلیت‌های رنگ در فرآیندهای تولید و عرضه عکس، می‌تواند در این بحث مورد توجه قرار گیرد. هرچند تأکید بر شیوه‌ی نظارتی در فرآیند ثبت، ممکن است چندان مقبول نباشد، اما لازم به یادآوری است که کنترل عملکرد رنگ در عکس، یکی از اصلی‌ترین روش‌هایی است که از ابتدای پیدایش عکاسی رنگی تاکنون –اختصاصاً درباره عکس‌های تک‌رنگ– مورد استفاده قرار گرفته است[۳۶] (Elisofon, 1962: 38). در این شیوه با استناد به برخی آراء و نظرات، نور استودیویی را به‌جای نور طبیعی برمی‌گزینند. زیرا معتقدند بزرگ‌ترین دستاورد و تأثیر بصری رنگ، متعلق به نور استودیویی است و تنها با این روش نظارتی است که می‌توان به شبیه‌سازی و بازنمایی معتبری از جهان ذهنی هنرمند دست یافت (Fuchs, 2019: 173).

راهبرد دوم –که نقطه‌ی مقابل دیدگاه فوق است– به استفاده‌ی فنی، دقیق و آگاهانه از نور بیرونی –اعم از نور شب و روز– در زمان‌های معینی تأکید دارد که بیشترین نسبت درخشندگی، اشباع و تنوع رنگی را ایجاد می‌کند و می‌تواند به‌عنوان «روش ارگانیکِ رنگ‌پردازی در عکاسی» مورد توجه و استفاده قرار گیرد. از آنجا که «در نور طبیعی، وضعیت پدیداری رنگ‌ها بر اثر شدت منبع نوری و نیز اختلاف درجه روشنایی تغییر می‌کند» (نیوتن، ۱۳۸۶: ۶۳–۶۴)، دستیابی به این کیفیت رنگی، نیازمند اتخاذ رویکردی پیش‌نگرانه و شگردهای فنی دقیقی برای جبران (افزایش یا کاهش) نوردهی[۳۷] است، درعین‌حال می‌توان در جریان این روش ثبتی، به نتایج جالب توجهی برای تقویت خصلت‌های پدیداری رنگ و نهایتاً خلق مفاهیم مورد نظر دست‌یافت.

همسازی و تقابل‌های رنگ در عکاسی و نگاه ایرانی

موجودیت جهان برخاسته از رنگ‌هایی است که مفاهیم را به‌صورت کدگذاری‌های بسیار پیچیده‌ای به ما منتقل می‌کنند (فلوسر، ۱۳۸۷: ۵۳)، بنابراین نادیده انگاشتن زبان رمزی رنگ به‌منزله‌ی بی‌اعتنایی به پیام‌های است که هر لحظه به ما مخابره می‌شود. ازاین‌رو، احیای مجدد زبان رنگ در عکاسی، مشخصاً به دلیل «مناسبات رنگ با پیام عکس» –یعنی دقیقاً همان دلیلی که برخی نظریات را به رد حضور رنگ در عکس ترغیب می‌کند– موضوع قابل تأملی است. برای این منظور، با استناد به مفهوم بسط‌یافتگی، تقابل‌ها و همسازگی‌های رنگ در نگاه ایرانی و عکاسی را به این شرح بیان می‌کنیم؛

۱) **مفهوم «بسط‌یافتگی» در میدان گسترش‌یافته‌ی عکاسی و نگاه ایرانی:** عکاسی با عبور از معیارهای گذشته و گسست از تأثیرات نازلی که بسیاری از نویسندگان و منتقدان در این عرصه برجای گذاشته‌اند، در حال پیش‌روی به سمت امکانات فرهنگی جدیدی است که فراتر از دو مفهوم هنر و رسانه است. عکاسی در جهان امروز اصطلاحی پیرامون «میدانی گسترش‌یافته» است، که قابلیت‌های ساختاری متفاوتی نسبت به معیارهای پیشین در آن قابل بازیابی است. این میدان، به گونه‌ای عمل می‌کند که سه مفهوم، «هنر»، «جهان» و «زمینه‌ی فرهنگی» را در معرض روابط و پیوندهای جدیدی با سایر هنرها قرار می‌دهد (Baker, 2005: 136). به نظر می‌رسد بر مبنای این دیدگاه می‌توان مفهوم رنگ در عکاسی را بر اساس رابطه‌ی هم‌جواری جدید و بی‌سابقه‌ای در تعامل با نگرش تکوینی ایرانی قرار داد و میزان تأثیرات آن را ارزیابی کرد.

۲) **خصلت درون‌مایه‌ای رنگ در نگاه ایرانی و مناسبات رنگ در عکاسی؛** نگاه ایرانی نه‌تنها ارزش فرم گونه‌ای برای رنگ قائل است[۳۸] بلکه آن را به‌مثابه درون‌مایه‌ای محتوایی، روایی، مضمونی، موضوعی و مفهومی در نظر می‌گیرد که توانایی ارائه‌ی بیان‌های مختلف بصری (واقعی، انتزاعی و نمادین) را دارد. همچنین بر این عقیده است که رنگ‌ها دارای معانی خاصی هستند و هر رنگ، رمزی برای رنگ دیگری است. از سوی دیگر به نظر می‌رسد مناسبات رنگ در عکاسی، عمدتاً وابسته به تفسیرهای جهانی‌شده، بدون در نظر گرفتن زمینه‌ی فرهنگ و نگاه فرهنگی است. بنابراین در تأویل مناسبات رنگ با عکس، باید در نظر آورد که رنگ، بیش از آنکه مفهومی تحت تسلط[۳۹] ابزار و نگاه ابزاری باشد، با پیشینه‌ی فرهنگ‌ها و جهان‌های دیگری که نیازمند رمزگشایی آن هستیم مرتبط

است.

۳) **هژمونی بازنمایانهی عکس سیاه‌وسفید و ژرف‌انگاری مقام رنگ در نگاه ایرانی:** مسئلهی کاربرد رنگ در عکاسی، بیش از آن‌که به عامل رنگ مرتبط باشد، به اثرات ماندگار و ناخودآگاهی مرتبط است که عکاسی سیاه‌وسفید در ذهن و عمل کنش‌گران این عرصه ایجاد کرده است[۴۰] (Fuchs, 2019: 169-170). ازاین‌رو برخلاف هژمونی بازنمایانه و بینش نخبه‌گرایی که حالت سیاه‌وسفید عکس را معتبرتر می‌داند که همچنان در این حوزه، رسانه‌ی غالبی است (کلارک، ۱۳۹۵: ۲۶۹)، اما به نظر می‌رسد، سیاه‌وسفید بیش از آنکه بتواند امکان خوانش مسلط – هم‌سو با معنای مورد نظر تصویر– را فراهم کند، خوانشی تعاملی را که تنها تا اندازه‌ای با معنای صریح و ضمنی عکس هم‌خوانی دارد تقویت می‌کند (ولز، ۱۳۹۲: ۲۶۸). این در حالی است که رنگ در نگاه ایرانی، عاملی کلیدی جهت تحقق مراتب متفاوت ادراکی بوده و به همین واسطه زمینه‌ساز ایجاد خوانشی هم‌سو با معنای مورد نظر تصویر است.

۴) **دقت در به‌کارگیری رنگ:** «عکاسی رنگی[۴۱] در دستان عکاسان کم‌دقت، نتایج بسیار نازل‌تری نسبت به عکاسی تک‌رنگ ایجاد می‌کند. به همین دلیل عکاسی رنگی را می‌توان به‌منزله‌ی فرآیندی در نظر گرفت، که علی‌رغم عملکرد فنی به ظاهر ساده، عرصه‌ی دشواری است که رسیدگی به آن دقت ویژه‌ای می‌طلبد» (Ibid.: 171). ایتالو کالوینو[۴۲] در بخشی از کتاب *شش یادداشت برای هزاره‌ی بعدی*[۴۳]، «دقت» را در سه چیز معنا می‌کند: «۱. یک برنامه مشخص و حساب‌شده برای کار مورد نظر؛ ۲. تجسمی از یک تصویر بُرنده و نافذ که واضح و به یادماندنی است؛ ۳. یک الگوی بیانی دقیق و مشخص، هم در گزینش واژه‌ها (کلامی، نوشتاری، بصری) و هم در بیانِ ظرافت‌های تفکر و تخیل» (کالوینو، ۱۳۷۵: ۷۳).

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش، شامل سه یافته‌ی مشخص است: نخست اینکه، مقام کیفی رنگ در فرهنگ و هنر ایرانی دارای ویژگی‌های تکوینی قابل توجهی است که درک معتبری از مناسبات «انسان، هستی و زمان» –به‌منزله‌ی پرسش‌های بنیادین هنر– ایجاد می‌کند. یافته‌ی دوم آن است که تمایل به تقویت جهان سیاه‌وسفید عکس در بینش نخبه‌گرای عکاسی، منجر به ایجاد تغییرات اساسی در نگاه «انسان» نسبت به مفهوم «هستی» و «زمان» شده است و متعاقباً، غیاب کیفی رنگ را به رویکرد مسلطی در جهان پساصنعتی‌شده‌ی دستگاه عکاسی مبدل ساخته است. سومین یافته دلالت‌گر این نکته است که بازآفرینی مقام ایرانی رنگ در گستره‌ی عکاسی می‌تواند امکان احیای همان مفاهیمی را که با توسعه‌ی جهان سیاه‌وسفید عکس در نگاه انسان تغییر یافتند[۴۴]، مجدداً فراهم سازد. مضاف بر سه یافته‌ی مذکور، بسط و بازآفرینی مقام ایرانی رنگ در گستره‌ی عکاسی می‌تواند امکان تکوین پنج هدف را فراهم سازد، که عبارت‌اند از:

۱. بازیابی مفهوم زیبایی به‌منزله‌ی عنصر پنهان‌مانده‌ی برنامه‌ی قرن بیستمی دستگاه عکاسی؛

۲. خلق معنا و تقویت واقعیت‌گریزی رنگ به‌واسطه‌ی خصایص درخشندگی، اشباع و تنوع رنگ؛

۳. ارتقای مراتب ادراک دیداری، شناختی و استدلالی؛ به‌واسطه‌ی هم‌بستگی کیفی رنگ و نور؛

۴. تحقق قابلیت‌های درون‌مایه‌ای (فرمی، محتوایی، روایی، مضمونی، موضوعی، مفهومی) در عکس؛

۵. خوانش مسلط به‌جای خوانش تعاملی و تقابلی.

پی‌نوشت‌ها

۱. «انسان، هستی، زمان» سه پرسش جاودانی هستند که در تمام شئون و تجلیات و عرصه‌های ظهور و انکشاف هنری قابل بازیابی‌اند (دادبه، ۱۳۸۴: ۱۲۶).

۲. از بدو پیدایش تاریخ فرهنگ انسان، می‌توان دو نقطه‌ی عطف «پیدایش نوشتار خطی» و «اختراع تصویر فنی (عکس)» را بازشناسی کرد (فلوسر، ۱۳۸۷: ۱۷).

3. Hybrid.

۴. دانا استاین (Donna Stein) در مقاله «عکاسی، منبعی برای نقاشی قاجار» می‌نویسد: «هنرمندان ایرانی، ضمن بهره‌برداری از منابع بیگانه، همواره از تکنیک‌ها مطابق با نیاز و سلیقه خود استفاده می‌کردند و ازاین‌رو مفهوم، موضوع و سبک روایتشان، همچنان ایرانی باقی ماند» (Stein, 2013: 24).

۵. دانا استاین معتقد است: «ادبیاتی که زندگی و زمانه قاجار را توصیف می‌کند، جامعه ایران را در حال گذار از فرهنگ بومی و انطباق با ایده‌ها و فناوری‌های مدرن و بیگانه نشان می‌دهد» (Ibid.).

۶. نظریه «میدان گسترش‌یافته» (Expanded Field)، نخستین‌بار توسط هال فاستر در قلمرو مجسمه‌سازی مطرح شد. این نظریه، منشاء الهام و ارجاع اصلی جرج بیکر در طرح نظریه‌ی «میدان گسترش‌یافته‌ی عکاسی» (Photography's Expanded Field) قرار گرفت (Baker, 2005: 138).

۷. «بازسازی» یا «احیای مجدد» ابژه (Reconstruct Object)، به اعتقاد بارت، رویکردی ساختاری است. او معتقد است «هدف تمام فعالیت‌های ساختارگرایانه، خواه مصور (reflexive) و خواه منظوم (poetic)، احیای مجدد یک «ابژه» در قالب یک نظام (مدون) است تا به این واسطه، عملکردهای ابژه مورد نظر آشکار شود. بنابراین می‌توان گفت ساختار در واقع همانندسازی ابژه است، همانندسازی‌ای که از یک سو جهت‌دار است و از سوی دیگر از این تحول منتفع می‌شود، زیرا ابژه تقلیدشده چیزی را پدیدار می‌کند که یا نامرئی بوده و یا در شکل طبیعی‌اش نامفهوم بوده است» (Barthes, 1972: 214-215).

۸. هال فاستر این ویژگی که «عکاسی واژه‌ای قطعی با مرزهایی خدشه‌ناپذیر است، (که امکان هیچ‌گونه بسط و ربطی با سایر زمینه‌های جدید در آن فراهم نیست)» را به‌عنوان برتری و تفاوت تعاملات اخیر عکاسی در قیاس با درک مدرن در این حوزه بیان می‌کند. از سوی دیگر، جرج بیکر از این نظریه به‌عنوان منبع الهامی برای نگارش «میدان ارتباطی عکاسی» (The Relational Field of Photography) استفاده می‌کند (URL 1).

۹. این پیوند ازآن‌رو معتبر است که فرهنگ و هنر ایرانی، خود «یک حوزه فکری مؤسس است» (دادبه، ۱۳۹۷: ۱۰۱). بنابراین می‌تواند طی فرآیند بسط‌یافتگی، گستره‌ی جدید را تحت تأثیر روش و نگرش تکوینی خویش قرار دهد. هدفی که پژوهش حاضر نیز درصدد تحقق آن است.

10. New and Uncontrollable? How Two Concepts Dominated the Discourse on Color Photography in the Twentieth Centur.

11. Journal of PhotoResearcher.

12. Capturing Shadows: On Photography, Causation, and Absences.

13. Mikael Pettersson.

14. *Australasian Journal of Philosophy*.

15. Vilem Flusser. 16. Graham Clarke.

۱۷. «شک پدیدارشناختی» اصطلاحی است که ویلم فلوسر – در کتاب *در*

باب فلسفه‌ی عکاسی- درباره‌ی اثرات پدیداری برنامه‌ی دستگاه عکاسی در دوران گذار از مدرنیته به دوران فراصنعتی امروز به کار می‌بندد. (فلوسر، ۱۳۸۲: ۱۳-۱۵). دادبه نیز در مقاله «روح زمان و روح هنر قاجار» می‌نویسد: «عکاسی، شیئیت‌یافتن (و به عینیت‌رسیدن) همان شک‌باوری دکارتی بود که همچون نظام فکری مسلطی، تحکم خود را بر تمام جریان‌ها و اندیشه‌ها آغاز نمود» (دادبه، ۱۳۹۵: ۳۸).

۱۸. ناب‌گرایان -از ادوارد وستون گرفته تا کارتیه برسون- برخلاف تصویرگرایان، استفاده از رنگ را علی‌رغم تجربیات عکاسانه‌ی خود محکوم کردند. این پرسش که آیا عکاسی رنگی شیوه‌ای برای رسیدن به اهداف هنری جدید است یا اساساً ابزاری استنادی در جهت تقویت واقع‌گرایی است اصلی‌ترین دلیل نگرش مشکوک به عکاسی رنگی بوده (و هست) (مورا، ۱۳۹۴: ۱۱۲).

۱۹. پس از ناب‌گرایان، بدگمانی نسبت به رنگ در عکاسی همچنان تداوم یافت، زیرا گمان بر این بود که «رنگ، واقع‌گرایی را به بهای بیان‌گری تقویت می‌کند». پیشرفت‌های تکنیکی جدید نیز منجر به آن شد که عکاسان به‌جای توسعه زبان اختصاصی رنگ، بر خصایص کاربردی رنگ متمرکز شوند (همان: ۱۱۳).

20. Decode.

21. Encode.

22. John Szarkowski.

23. The Language of Ccapturing.

۲۴. نگاه ایرانی، نگرشی تکوینی و برآمده از هنر ایرانی است و تنها با شناخت گستره‌ی واژگانی «فرهنگ» در مبانی اندیشه ایرانی می‌توان به مختصات دقیقی از این نگاه دست یافت. در ریشه‌شناسی زبان فارسی «واژه‌ی فرهنگ، از دو پاره‌ی «فَر» و «هَنگ» پدید آمده است و معادل مفهوم عام «culture» و «پَایدیا»ی یونانی نیست. پاره‌ی نخست، «فَر» از ریشه‌ای اوستایی است و در زبان‌های ایرانی به معنای «شکوه» است و پاره‌ی دوم، «هَنگ» نیز از مصدری اوستایی به معنای «درخشندگی و تابندگی» -که دلالتی بر مقام نور است- اخذ شده و در فارسی میانه و جدید، مفهوم متجلی‌شدن و از ژرفا برآمدن را می‌رساند» (دادبه، ۱۳۹۷: ۱۰۶). هم‌بستگی دو جَزء اخیر -شکوه و درخشندگی- موجد «اصل زیبایی» در مبانی اندیشه‌ی ایرانی (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۲)، و دلالتی بر پیوند هم‌بسته‌ی رنگ و نور در این نگرش تکوینی است.

۲۵. آرتور اپهام‌پوپ، ایران‌پژوهش شهیر آمریکایی، در کتاب خود با نام *شاهکارهای هنر ایران* می‌نویسد: «هیچ هنری در عالم همانند هنر ایرانی، جلوه و زیبایی خود را در عکاسی تک‌رنگ از دست نمی‌دهد» (پوپ، ۱۳۸۰: ۱۶۶).

۲۶. ابوعلی حسن ابن‌الهیثم -که اروپاییان او را به نام «Alhazen» می‌شناسند- دانشمند و نظریه‌پرداز برجسته‌ی مسلمان، متولد سال ۳۵۴ ه.ق. است. کتاب *المناظر*، شاخص‌ترین اثر او، مشتمل بر آراء و نظریات معتبری در باب علم نورشناسی است که تا قرون متمادی یگانه میدان‌دار برجسته‌ی این عرصه بود. تحقیقات او، مقدمه‌ای بر کشفیات مهم قرون هفدهم و هجدهم تاریخ علم اروپا (از جمله اختراع دوربین عکاسی بود -که بر مبنای نظریه‌ی «شعاع» و «اتاق تاریک» که آن نیز از جمله یافته‌های او در مسیر ارائه این نظریه بود) قرار گرفت. در این کتاب، تحقیق درباره‌ی نور، از منظری متفاوت با نگرش فلسفی و تجریدی گذشته، و به دلیل ارتباطش با امر بینایی مورد بحث قرار می‌گیرد. ابن‌هیثم در تبیین رابطه‌ی نور و بینایی در این کتاب، با ارائه‌ی بحثی دقیق و منطقی به نظریه‌ی ترکیبی جامعی درباره‌ی کیفیت امر دیدن می‌رسد. او برای فهم این منظور به تحلیل موضوعاتی هم‌چون مفهوم زیبایی، کیفیت ادراک بینایی، عوامل پدیدآورنده و ظهور زیبایی (رنگ و نور) و مباحث دیگری می‌پردازد که هر یک به‌نوعی امکان درک و بازنمایی مفاهیم انتزاعی را فراهم می‌سازد (بلخاری، ۱۳۸۷: ۱۸-۳۱).

۲۷. «عبدالحمید صبره -استاد دانشگاه هاروارد- تعریف ابن‌هیثم را مبسوط‌ترین تعریف زیبایی در جهان اسلام می‌داند» (همان: ۴۸).

۲۸. «و از نشانه‌هایش آفرینش آسمان‌ها و زمین و تنوع زبان‌ها و رنگ‌های شما است، همانا در این‌ها نشانه‌هایی برای دانایان است» (سوره روم، آیه ۲۲).

۲۹. نشانه (Sign)، پدیده‌ای است که بر پدیده‌ای دیگر و فراتر از خود دلالت دارد (فلوسر، ۱۳۸۷: ۹۵).

30. Arthur Upham Pope.

۳۱. مسئله‌ی «دید بی‌رنگ (Seeing uncolored) در عکاسی و تبدیل رنگ‌ها به مقادیر خاکستری»، نخستین بار توسط والتر بوجه (Walter Boje) مطرح شد. او معتقد بود «اگر رنگ به‌طور غیرارگانیک به این شیوه‌ی دید (بی‌رنگ) پیوند زده شود، تضادهای عمیقی در ابزار بیانی (عکس) پدید می‌آورد» (Fuchs, 2019: 167).

۳۲. ادوارد وستون (Edward Weston) با هدف حمایت از عکاسی مدرن، مقاله‌ای با عنوان «Color as Form» (رنگ به‌مثابه فرم) منتشر کرد. او در این مقاله، «عکاسی رنگی را هم‌تراز با عکاسی تک‌رنگ معرفی کرد و این دو فرآیند را به‌عنوان تکنیک‌های تصویربرداری هم‌سطح و برابر، اما متفاوت در نظر گرفت». وستون معتقد بود «غرض‌ورزی بسیاری از عکاسان نسبت به عکاسی رنگی ناشی از این است که رنگ را به‌عنوان فرم در نظر نمی‌گیرند» (Weston, 1981: 25).

۳۳. آرتور اپهام‌پوپ در کتاب *شاهکارهای هنر ایران* می‌نویسد: «تنها در ساحت تصویری معماری (که یکی از دو گستره‌ی شاخص هنر) ایرانی است که می‌توان شاهد ارزش بصری هم‌ارزی میان فرم و رنگ بود» (پوپ، ۱۳۸۰: ۱۶۷). البته شایان ذکر است که فُرم در زیبایی‌شناسی ایرانی، هم‌ارز این معنا در هنر تصویری غرب نیست (دادبه، ۱۳۸۴: ۱۲۸)، و استفاده از این واژه در متن حاضر، صرفاً برای انتقال برخی مفاهیم به کار گرفته شده است.

۳۴. اصطلاح «پیش‌نگری» (Visualization) به تمامی فرآیندهای حسی و ذهنی (پیش و پس) از آفرینش عکس مربوط می‌شود که در بالاترین سطح عملکردی خود می‌تواند کاملاً اثربخش و آفریننده باشد و انسجام خاصی را در صورت و محتوای اثر نهایی پدید آورد (آدامز، ۱۳۸۳: ۱-۲).

۳۵. سارکوفسکی معتقد است: «عکاسی اساساً یک سیستم ویرایش بصری است، که در پایین‌ترین سطح شناختی، بخشی از دید عکاس را در قالب یک کادر صحیح، در زمان مناسب و در مکان مناسب برمی‌گزیند» (Szarkowski, 1976: 6).

۳۶. این شیوه ابتدا توسط الیوت الیسوفون (Eliot Elisofon) به‌عنوان یک راهبرد تکوینی و حق عکاس در تولید عکس‌های «تک‌رنگ» ارائه شد. مبنای این روش بر پایه احتمالات دیگری همچون ترکیب‌بندی، استفاده از فیلترها و نورپردازی بود تا بدین وسیله بتواند به رنگ‌های تخیلی‌تری دست یابد (Elisofon, 1962: 38).

۳۷. نورِ کم، سایه‌ها را تشدید می‌کند و جزئیات مناطق تیره را حذف می‌کند. نورِ زیاد، جزئیات مناطق روشن عکس را حذف می‌کند. در عکس‌های سیاه‌وسفید، تغییرات اندک در نوردهی، لطمه‌ی چندانی به عکس وارد نمی‌کند. در عکاسی رنگی، کوچک‌ترین تغییر در نوردهی، به کیفیت تصویر لطمه می‌زند، درعین‌حال نوردهی صحیح، خصایص مهم رنگی را به نحو مطلوبی پدیدار می‌کند (عباسی، ۱۳۸۹: ۲۴۴).

۳۸. به پی‌نوشت شماره ۲۵ بنگرید.

۳۹. استوارت هال (Stuart Hall) در بخشی از مقاله‌ی «رمزگذاری- رمزگشایی» به بیان این دیدگاه می‌پردازد که خوانش برتر، از معنای تحمیلیِ نظام‌های فکری مسلط -از جمله نظام اقتصادیِ مورد نظر تولیدکننده- تبعیت می‌کند (ولز، ۱۳۹۲: ۲۶۷-۲۶۸). بر مبنای دیدگاه اخیر، کاربرد رنگ در عکس، صرفاً عاملی برای ترویج مصرف‌گرایی است و در کنار عوامل دیگری چون جنسیت، به تحقق نیتِ نظام‌های سلطه‌گر و محدودسازی دریافت‌های بصری مخاطب ختم می‌شود.

۴۰. نقل از ادوارد استایشن (Edward Steichen) در متن مطبوعاتیِ نخستین نمایشگاه عکاسی رنگی، موزه هنر مدرن نیویورک (Fuchs, 2019: 170).

۴۱. «عکاسی رنگی» و «کاربرد رنگ در عکس» دو ساحت متفاوت و مرتبط با رنگ، در عکاسی است. عکاسی رنگی، ترکیبی از دانش اُپتیک و علم شیمی

است، در حالی که موضوع کاربرد رنگ در عکاسی به ساحاتی هم‌چون نقد، تفسیر، زیبایی‌شناسی، فرهنگ و غیره مرتبط است.

42. Italo Calvino.

43. Six Memos for the Next Millennium.

۴۴. «مهم‌ترین مفاهیمی که با وساطت دوربین عکاسی و عکس در نگاه انسان دستخوش تغییر شدند عبارت‌اند از: ۱. تغییر در درک انسان؛ ۲. نسبت به مفهوم زمان؛ ۳. نسبت به خویشتن در جایگاه سوژه‌ی گزینش‌گر؛ ۴. به اشیاء و جهان پیرامون به‌واسطه‌ی تدقیق دوربین در جزئیات و ناخودآگاه دیدمانی؛ ۴. تغییر در شیوه‌ی شناخت انسان نسبت به هستی با تأکید بر مفهوم «دیدمان» به‌عنوان ویژگی مسلط تصویریِ عصر جدید (ستاری و برومند، ۱۳۹۸: ۱۰۸).

فهرست منابع فارسی

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۴)، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، چاپ پنجم، تهران: انتشارت سمت.

آیزمن، لئاتریس (۱۳۸۸)، *روانشناسی کاربردی رنگ‌ها*، ترجمه روح‌الله زمزمه، تهران: انتشارات بیهق.

ا. داندیس، دونیس (۱۳۹۵)، *مبانی سواد بصری*، ترجمه مسعود سپهر، چاپ چهل‌وپنجم، تهران: انتشارات سروش.

اپهام‌پوپ، آرتور (۱۳۸۰)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل‌خانلری، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

انسل، آدامز (۱۳۸۳)، *دوربین عکاسی*، ترجمه پیروز سیار، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.

بلخاری، حسن (۱۳۸۷)، *معنا و مفهوم زیبایی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

بلخاری، حسن (۱۳۸۴)، انگاره انسان نورانی در نگارگری ایرانی، *مجموعه مقالات حکمت، هنر و زیبایی*، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

پرزگنزالز، کارمن (۱۳۸۶)، بررسی ایرانیت در عکاسی استودیویی، ترجمه مینا زندی، *عکسنامه*، ۶(۲۶)، ۴۶-۷۰.

خاتمی، محمود (۱۳۹۳)، *پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

دادبه، آریاسب (۱۳۸۴)، اقلیم هشتم، *حرفه هنرمند*، ۱۱، ۱۲۴-۱۳۵.

دادبه، آریاسب (۱۳۹۵)، روح زمان و روح هنر قاجار، *مجموعه مقالات در جست‌وجوی زمان نو*، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.

دادبه، آریاسب (۱۳۹۷)، دیباچه‌ای بر تاریخ هنر و فرهنگ ایران، *حرفه هنرمند*، ۶۹، ۹۸-۱۰۸.

رید، هربرت (۱۳۸۶)، *معنی هنر*، ترجمه نجف دریابندری، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ستاری، محمد و برومند، منصور (۱۳۸۹)، عکاسی و مدرنیته ایرانی، نشریه *هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، ۲۴(۱)، ۱۰۵-۱۱۶.
Doi:10.22059/JFAVA.2018.248292.665832

عباسی، اسماعیل (۱۳۸۹)، *فرهنگ عکاسی*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سروش.

فلوسر، ویلم (۱۳۸۲)، *در باب فلسفه عکاسی*، ترجمه پویک بایرامی، تهران: انتشارات حرفه هنرمند.

کالوینو، ایتالو (۱۳۷۵)، *شش یادداشت برای هزاره بعدی*، ترجمه لیلی گلستان، تهران: انتشارات مهناز.

کربن، هانری (۱۳۹۹)، *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمه انشالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: انتشارات صوفیا.

کلارک، گراهام (۱۳۹۵)، *عکس*، ترجمه حسن خوبدل و زیبا مغربی، چاپ دوم، تهران: انتشارات شورآفرین.

مورا، ژیل (۱۳۹۴)، *کلمات عکاسی*، ترجمه حسن خوبدل و کریم متقی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات حرفه نویسنده.

نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۴)، *مطالعات کاربردی هنر؛ جایگاه هنر اسلامی در جامعه‌ی نوین*، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۹)، جستاری در شکل‌شناسی اثر هنری و دریافت معنا، *باغ نظر*، ۷(۱۴)، ۶۹-۸۶.

نیوتن، اریک (۱۳۸۶)، *معنی زیبایی*، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

ولز، لیز (۱۳۹۲)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه مهران مهاجر و دیگران، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.

فهرست منابع لاتین

Baker, George (2005), Photography's Expanded Field, *October*, 114, 120-140. Doi:10.1162/016228705774889574

Barthes, Roland (1972), *The Structuralist Activity, in: Critical Essays*, trans. Richard Howard, Evanston: Northwestern University Press.

Elisofon, Eliot (1962), *Color Photography*, London: Thames & Hudson Press.

Fuchs, Caroline (2019), New and Uncontrollable? How Two Concepts Dominated the Discourse on Color Photography in the Twentieth Century, *Photo Researcher*, 31, 165-177. Doi:-

Gem. Scheiwiller, Staci (2017), *Liminalities of Gender and Sexuality in Nineteenth-Century Iranian Photography*, New York: Routledge.

Langford, Michael (1978), Color and Conventions, in: European Color Photography, *Exhibition Catalogue*, London.

Liberman, Alexander (1951), *The Art and Technique of Color Photography*, New York: Simon and Schuster Press.

Szarkowski, John; Eggleston, William (1976), *William Eggleston's Guide*, The Museum of Modern Art, New York: MIT Press.

Stein, Donna (2013), *The Photographic Source for a Qajar Painting, in*: Performing the Iranian State, Visual Culture and Representations of Iranian Identity, Anthem Press.

Weston, Edward (1981), Color as Form, in Center for Creative Photography, Color Photography, *Exhibition Catalogue*, Tucson.

فهرست منابع الکترونیکی

URL1: Baker, George (2019), First, Is Photography a Medium? Or a Form of Media? An Art?. from https://eng.istpublishing.org/tpost/d1plrnmvol-george-baker-first-is-photography-a-medi, اسفند ۹۹

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)