

## A Comparative Study of Identity in Contemporary Landscape Photography of Iran and Northern Europe: Based on Max Weber's Ideal Type

### Abstract

Landscape photography is one of the most significant genres in the history of art and photography as well. By examining and comparing contemporary approaches to landscape photography in Iran and Northern Europe, this study particularly seeks to investigate the nature of landscape within these two geographical contexts through several key questions: How has landscape photography been formulated in each region? What conceptual and cultural frameworks have informed its production? Furthermore, how do cultural—and at times national—configurations operate within these images? Employing an analytical and comparative method, this research juxtaposes the cultural signifiers embedded in this photographic genre in Iran and Northern Europe, encouraging deep reflection on the characteristics of landscape photography in Iran and in a geographically and culturally distinct region. In this regard, Max Weber's methodological framework of the Ideal Type—an analytical construct designed to compare and examine differences, similarities, and discontinuities within historical and cultural realities—provides a suitable theoretical foundation for the study. Drawing upon various landscape theories, the research demonstrates how contemporary Iranian landscape photographers have symbolically engaged with the national dimensions of landscape, while their Northern European counterparts have predominantly emphasized representations of untouched nature, focusing on the formal qualities of landscape and its relationship to national identity. The article first analyzes the cultural, social, and geographical characteristics of each region and subsequently undertakes a comparative investigation of how nature and landscape function as instruments for articulating national identity in contemporary landscape photography in Iran and Northern Europe. It also incorporates prior scholarship in landscape photography and cultural theory to situate the artistic and cultural positions of these two regions within the contemporary global context. Landscape photography in Northern Europe is deeply rooted in Romantic traditions and materialist perspectives on nature. In contrast, in Iran, it is often shaped by notions such as geographical destiny and a historically embedded interaction with the environment. These foundational differences manifest not only in visual styles and photographic techniques but also in the underlying philosophies

Received: 12 Jun 2025

Received in revised form: 10 Oct 2025

Accepted: 16 Feb 2026

**Saman Abdiani**<sup>1</sup> [iD](#)

Master Student in Photography, Department of Visual Arts, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.  
E-mail: saman.abdiani@ut.ac.ir

**Hassan Zeinolsalehin**<sup>2</sup> [iD](#) (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Advanced Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.  
E-mail: h.zeinolsalehin@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2026.397218.667508>

of landscape representation. Particularly in the present era—when climate change and social transformations have shifted the representation of nature from a purely aesthetic subject to a political and cultural concern—analyzing such images can foster a broader understanding of how different cultures engage with the environment, history, and collective narratives. As photography functions as a powerful visual language in the construction and communication of identities and cultural narratives in the contemporary world, this research contributes to a deeper understanding of how cultural identity is shaped through landscape photography and how this process influences perceptions of nature and the environment in these two regions. In this sense, landscape photography, as a cultural and social medium, offers a platform for expressing transformations of identity and for representing the historical relationship between humans and nature. Ultimately, through the examination of selected case studies and the application of the Ideal Type as an analytical framework, this study seeks to identify and analyze the similarities and differences in contemporary landscape photography across these two geographical contexts.

**Keywords:** comparative study, ideal type, identity, Iranian landscape photography, northern european landscape photography

**Citation:** Abdiani, Saman, & Zeinolsalehin, Hassan. (2026). A comparative study of identity in contemporary landscape photography of Iran and Northern Europe: Based on max Weber's ideal type. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 31(2), 77-89. (in Persian)



## مطالعه تطبیقی هویت در عکاسی منظره‌پردازی معاصر ایران و شمال اروپا: با تکیه بر نوع آرمانی ماکس وبر

### چکیده

منظره‌پردازی از گونه‌های پُر اهمیتِ تاریخ هنر و عکاسی است، با بررسی و تطبیقِ نگرش معاصر به منظره‌پردازی در عکاسی ایران و شمال اروپا، می‌توان چستی منظره در این دو جغرافیا را با این پرسش‌ها بررسی کرد که منظره‌پردازی در عکاسی دو جغرافیای مذکور به ترتیب چگونه صورت‌بندی شده و با چه سازمایه‌های مفهومی و فرهنگی‌ای تولید شده‌اند؟ همچنین این که کارکرد هویتی،

صورت‌بندی‌های فرهنگی و بعضاً ملی در درون این تصاویر چگونه است؟

پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیلی-تطبیقی، در صدد آن است تا با تطبیق نشانه‌های فرهنگی این گونه‌ی خاص در عکاسی ایران و شمال اروپا، مخاطب را بر آن داشته تا در ویژگی‌های منظره‌پردازی در ایران و جغرافیای دیگری که خصیصه‌ای یکه دارد تامل کند. از این منظر استفاده از روش‌شناسی «نوع آرمانی» ماکس وبر که سازه‌ای تحلیلی‌ست برای تطبیق و بررسی تفاوت‌ها، تشابه‌ها و یا گسست‌های موجود در واقعیت‌های تاریخی و فرهنگی، می‌تواند راه‌گشای مناسبی برای این پژوهش باشد. به علاوه این پژوهش با ارائه‌ی نظریه‌های مختلف منظره‌پردازی نشان داده که چگونه عکاسان معاصر منظره‌پرداز ایرانی منظره را به مثابه نوعی فضای فرهنگی بازنمایی می‌کنند، در حالی که همتایان شمال اروپایی آن‌ها بیشتر جنبه‌های نمادین طبیعت ناب را با بررسی جنبه‌های صوری منظره و نسبت آن با هویت ملی نشان داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: عکاسی منظره معاصر، مطالعه تطبیقی، نشانه‌های فرهنگی، نوع آرمانی، هویت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۲۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۱۱/۲۷

سامان عبدیانی؛ کارشناسی ارشد عکاسی، گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: saman.abdiani@ut.ac.ir

حسن زین‌الصالحین<sup>۲</sup> (نویسنده مسئول): استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: h.zeinolsalehin@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2026.397218.667508>

استناد: عبدیانی، سامان و زین‌الصالحین، حسن. (۱۴۰۵). مطالعه تطبیقی هویت در عکاسی منظره‌پردازی معاصر ایران و شمال اروپا (با تکیه بر نوع آرمانی ماکس وبر). نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۳۱(۲)، ۷۷-۸۹.

توجه قرار داده‌اند (Kylén, 2015, p. 92).

نگاه به طبیعت در شمال اروپا دارای سنت‌های رمانتیک و نگرش‌های ماده‌گرا نسبت به طبیعت است. در مقابل، در ایران، نگاه به طبیعت اغلب با باورهایی همچون تقدیر جغرافیایی و تعامل تاریخی با محیط تعریف می‌شود؛ چراکه در سنت فکری ایرانی سرزمین تنها بستری جغرافیا برای زیستن نیست و حامل لایه‌ای از تقدیر فرهنگی و کیهانی است. سید حسین نصر در کتاب *انسان و طبیعت*، بحران معنوی انسان متجدد ۱۳۸۳ تأکید می‌کند که در بینش ایرانی-اسلامی، طبیعت «متنی زنده از معنا» است و انسان در مواجهه با آن خواننده‌ی نشانه‌های کیهانی است. نصر با پرداختن به این موضوع اذعان می‌دارد که تجربه‌ی فضای طبیعی برای انسان ایرانی همیشه در دل یک «چارچوب قدسی» شکل گرفته و بنابراین مواجهه‌ی با طبیعت ناگزیر صورت‌بندی‌شده توسط یک حوزه معنایی و تاریخی است (نصر، ۱۳۸۳/۱۹۶۸، ۵۱). این تفاوت‌های بنیادین در نگرش به طبیعت در ایران و شمال اروپا نه تنها در سبک دیداری و تکنیک‌های به کار رفته در عکاسی آن‌ها که در فلسفه‌ی زیربنایی بازنمایی منظره نیز بازتاب دارد. به‌ویژه در دوران حاضر که تغییرات اقلیمی و تحولات اجتماعی، بازنمایی طبیعت را از یک موضوع صرفاً زیباشناختی به مسئله‌ای سیاسی و فرهنگی تبدیل کرده است (Schama, 2004, p. 311)، تحلیل این تصاویر می‌تواند به درک گسترده‌تری از جایگاه فرهنگ‌های مختلف در مواجهه با محیط زیست، تاریخ و فرهنگ منجر شود.

در این مقاله، ابتدا به تحلیل ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی هر یک از این دو منطقه پرداخته می‌شود و سپس از طریق مطالعه تطبیقی، چگونگی استفاده از طبیعت و منظر به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی هویت ملی در عکاسی معاصر ایران و شمال اروپا تحلیل می‌گردد. این پژوهش همچنین با استفاده از مطالعات پیشین در زمینه عکاسی منظره و نظریات فرهنگی، جایگاه این دو منطقه در دنیای معاصر را از لحاظ فرهنگی و هنری بررسی خواهد کرد. از آنجا که عکاسی به‌عنوان زبان بصری در دنیای معاصر، نقش مهمی در انتقال هویت‌ها و روایت‌های فرهنگی دارد، پژوهش حاضر می‌تواند به درک بهتر از چگونگی شکل‌گیری هویت فرهنگی در عکاسی منظره و تأثیرات آن بر نگاه به طبیعت و محیط زیست در این دو منطقه کمک کند. چراکه عکاسی منظره به‌عنوان یک رسانه‌ی فرهنگی و اجتماعی، بستری برای نمایش تحولات هویتی و بازنمایی مناسبات تاریخی میان انسان و طبیعت فراهم می‌کند (Mitchell, 1994, p. 65).

### روش پژوهش

در پژوهش حاضر از روش توصیفی تحلیلی استفاده شده است و از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به منظور گردآوری داده‌ها بهره گرفته شده است. در این تحقیق تلاش شده است تا با اشاره به نظریه‌های نوع آرمانی، هویت و منظره‌پردازی کوشش‌های عکاسان منظره‌پرداز ایرانی با هم‌تایان شمال اروپایی خود تطبیق داده شود. در بررسی عکاسی معاصر ایران، تورج حمیدیان، گوهر دشتی، محسن شاهمردی، مهرداد افسری و مهرعلی رزاق‌منش به عنوان نمونه پژوهی در نظر گرفته شده‌اند که بر اساس امکان ایجاد یک پیوند نظری میان نوع‌های آرمانی مربوط به منظره‌پردازی ایرانی و تجلیات معاصر آن‌ها در عکاسی ایران انتخاب شده‌اند. برخی از نمونه پژوهی‌های مورد نظر واجد قابلیت تفسیر در نسبت مستقیم با نوع‌های آرمانی بوده و امکان تفسیر عناصر طبیعی همانند باغ و درخت سرو را به

### مقدمه

منظره‌پردازی در طول تاریخ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های دیداری در هنر و فرهنگ، پیوندی عمیق با مفاهیم هویت، مکان و طبیعت داشته است. این گونه نه تنها به‌عنوان ابزاری برای مستندسازی محیط زیست عمل کرده، بلکه به‌عنوان یک رسانه‌ی فرهنگی و تاریخی، بازتاب‌دهنده‌ی شیوه‌های ادراک طبیعت در جوامع مختلف بوده است (Andrew, 1999, p. 73). در دوران معاصر، عکاسی منظره از بازنمایی صرف مناظر طبیعی فراتر رفته و به بستری برای بررسی روابط میان انسان، محیط و هویت‌های اجتماعی تبدیل شده است (Wells, 2011, p. 157). از این رو، مطالعه‌ی تطبیقی هویت در عکاسی منظره‌ی ایران و شمال اروپا، نه تنها از منظر زیباشناسی بلکه از نظر اجتماعی، فرهنگی و تاریخی نیز حائز اهمیت است. منظره‌پردازی در عکاسی ایران ریشه در پیشینه‌ی طولانی از مواجهه‌ی فرهنگی و تاریخی با طبیعت دارد. با وجود آن که اقلیم ایران در بسیاری از نقاط خشک و بیابانی است، اما این سرزمین همواره محل شکل‌گیری تمدن‌هایی بوده که تعامل با طبیعت، یکی از مؤلفه‌های کلیدی آن‌ها به‌شمار می‌رفته است. روش‌شناسی این پژوهش مبتنی بر تحلیل محتوای تصویری و مطالعه تطبیقی است که از مفهوم «نوع آرمانی» ماکس وبر<sup>۲</sup> برای دسته‌بندی و تحلیل تفاوت‌های بنیادین میان دو رویکرد منظره‌پردازی در عکاسی این دو منطقه بهره می‌گیرد. این روش‌شناسی نه تنها به فهم بهتر تفاوت‌های دیداری و نشانه‌شناختی در عکاسی منظره کمک می‌کند، بلکه ارتباطات عمیق‌تر میان فرهنگ، تاریخ و جغرافیا را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد و به بررسی این پرسش خواهد پرداخت که چگونه این دو منطقه از منظر عکاسی، هویت‌های بصری متمایز خود را بازتعریف می‌کنند و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در نحوه‌ی بازنمایی طبیعت و محیط زیست در آثار هنرمندان آن‌ها قابل مشاهده است. نگاه به طبیعت در ایران، اغلب با تأملی فلسفی نسبت به رابطه‌ی انسان، فرهنگ و سرزمین همراه بوده است؛ نقطه‌نظری که ادبیات و هنر ایران را نیز متأثر ساخته است؛ داریوش شایگان در کتاب *افسون‌زدگی جدید*، هویت چهل‌تکه و تفکر سیار (۱۳۸۰) اذعان می‌دارد که در فرهنگ ایرانی، طبیعت بستری برای تکوین خیال‌متافیزیکی بوده است و از همین روست که مناظر طبیعی در ادبیات و هنر ایرانی صورت‌هایی از حافظه‌ی تمدنی هستند. از نظر شایگان انسان ایرانی به طبیعت هم‌چون آینه‌ای برای بازشناسی خویش می‌نگرد و این دیدگاه در طول سده‌ها در حافظه‌ی ناآگاه فرهنگی تثبیت شده است. او در این کتاب با واکاوی این دیدگاه موضوع را بسط داده و بیان می‌کند که منظره در سنت ایرانی همواره دو وجه اصلی داشته است «وجه مشهود و وجه مؤول»، دوگانگی‌ای که سبب شده بازنمایی طبیعت در هنر و ادب ایران بار فلسفی و نشانه‌شناختی داشته باشد. (شایگان، ۱۳۸۰، ۷۲) همچنین نگرش دیگری که در بازنمایی طبیعت در ایران دیده می‌شود این است که چشم‌اندازهای طبیعی برخی اوقات به‌عنوان استعاره‌های فرهنگی به کار گرفته شده‌اند و چنین عکس‌هایی نه تنها وضعیت زیست‌محیطی و اقلیمی ایران را نشان می‌دهند، بلکه در لایه‌های عمیق‌تر، به بازنمایی فرهنگی و تاریخی اشاره دارند. از سوی دیگر، در شمال اروپا، طبیعت همواره نقشی مرکزی در شکل‌گیری هویت ملی و فرهنگی ایفا کرده است. سنت‌های هنری این منطقه، به‌ویژه در کشورهای اسکاندیناوی، از عصر رمانتیسم تاکنون، طبیعت را به‌عنوان مفهومی اسطوره‌ای و در عین حال مادی مورد

عنوان ساختارهای نمادین فراهم می‌کنند؛ ساختارهایی که از نگارگری تا عکاسی معاصر، به مثابه بُن‌مایه‌ای ثابت حضور داشته‌اند. همچنین برخی دیگر از شیوه‌های ترکیب‌بندی یا فضاسازی بهره می‌گیرند که به صورت ضمنی یا آشکار، ژرف‌گریزی سنتی که در نگارگری ایرانی به عنوان یک منطق تصویری شناخته می‌شده را به زبان عکاسانه ترجمه کرده‌اند و منطق دوربین را به آن وارد کرده‌اند. عکاسان شمال اروپایی معاصر، ریتا پاولاین، سنی شیپو و ریتوا کوالاین، جری سیلومکی و پربک نیسن به عنوان نمونه‌های پژوهی شمال اروپا در نظر گرفته شده‌اند. این چهار عکاس، هر یک به دلایل خاصی انتخاب شده‌اند. نخست، آثار آنان در بهره‌گیری از نور طبیعی و تغییرات آن برجسته است؛ دوم، در ترکیب‌بندی بسیاری از آثار، ژرف‌نمایی دقیق و کنترل‌شده‌ای از نوع ژرف‌نمایی دیداری اروپایی که سنتی پانصد ساله دارد وجود دارد. سوم، موضوع غالب آثار، طبیعت ناب شمال اروپا است که یا با کهن‌الگوهای این جغرافیا پیوند دارد و یا توسط انسان دستخوش تغییر شده است.

### پیشینه پژوهش

منظرپردازی در کنار پرتره و مستند اجتماعی سه گونه‌ی مهم و برجسته‌ی تاریخ عکاسی هستند که از سرآغاز آن در میانه‌ی سده نوزدهم تا به امروز با منطق عکاسی همراه بوده‌اند. در عکاسی ایران نیز پس از آن که دوربین عکاسی از دربار خارج شد، به موازات عکس‌های پرتره و مردم‌نگاری عکاسی منظره ثبت می‌شد و از آن زمان تا کنون چه در مقام سند و چه به عنوان هنر، منظره‌پردازی در عکاسی ایران یکی از گونه‌های برجسته و پر مخاطب بوده است. با این وجود پژوهش درباره جنبه‌های گوناگون عکاسی منظره در ایران حوزه‌ای نوپا است و در سالیان گذشته پژوهش درباره منظره‌پردازی در عکاسی ایران رو به فزونی بوده است؛ اما متأسفانه می‌توان گفت که نسبت به گستردگی این گونه و میزان تولید آن همان‌گونه که ذکر شد، پژوهش‌های چندانی درباره عکاسی منظره ایران صورت نگرفته است. بدین سبب پژوهش پیش‌رو با تدقیق در سازمایه‌های هویتی در منظره‌پردازی در عکاسی ایران و تطبیق آن با منظره‌پردازی در شمال اروپا که اشتراکات و تمایزات بسیاری در نحوه پرداختن به مفهوم هویت با یکدیگر دارند حائز اهمیت است؛ بنابراین بهتر است از پژوهش‌هایی که به عکاسی منظره ایران و شمال اروپا به صورت جدا پرداخته شده است اشاره کرد. در میان اندک پژوهش‌هایی که در رابطه با منظره‌نگاری در عکاسی ایران تحریر شده است می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی ارشد زهرا معصومی با عنوان «بررسی و تحلیل عکس منظره به مثابه‌ی تجربه‌ی فرهنگی در عکاسی منظره معاصر ایران از دهه ۷۰ تا ۱۴۰۰ (با توجه به نظرات دیوید بیت و ویلیام میچل)» (۱۴۰۲) از عکس منظره به عنوان یک تجربه فرهنگی یاد کرده است که در مقام موضع‌گیری سیاسی، انتقادی و فرهنگی حضوری جدی در عکاسی ایران داشته است. همچنین آزاده اوجی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «پژوهشی بر منظره‌نگاری در عکاسی ایران، با تمرکز بر دوره تاریخی قاجار» (۱۳۹۵) به عکاسی منظره در دوران قاجار و ویژگی‌های بنیادی آن پرداخته است. نگارنده در این پایان‌نامه به ویژگی‌های صوری عکاسی منظره در دوره قاجار اشاره کرده و بیان کرده است که با نبود سنت زیباشناختی عکاسی منظره غربی در آن زمان، عکاسی منظره در ایران دوره قاجار برآمده از تأثیرپذیری از مناظر عکاسان غربی و تجارب بومی و تاریخ‌مند خود بوده است (اوجی،

۱۳۹۵، ۱۵) منظره‌پردازی در عکاسی ایران رویکردهای بسیاری دارد و عموماً به دلیل نداشتن تاریخ عکاسی هنری در ایران کمتر جنبه‌های گوناگون منظره‌پردازی در عکاسی ایران به شیوه‌ای متعین ثبت و ضبط شده‌اند. از رویکرد فرمالیستی که در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۰ به وفور تولید شده‌اند تا منظره‌پردازی به سیاق عکاسان مدرن غربی در دهه‌های پس از آن و رویکردهای نوین‌تری هم‌چون زمین‌نگاری و منظره‌پردازی معاصر؛ عکاسی هنری ایران در برگیرنده‌ی کوشش‌های گسترده‌ای در منظره‌نگاری است. خانم یاسمین کاظم‌نیا در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «بررسی عکاسی منظره طبیعی در ایران (مطالعه‌ی موردی آثار نیکول فریدنی، نصرالله کسرائیان و شهریار توکلی)» (۱۴۰۲) به رویکردی مشخص‌تر می‌پردازد که می‌توانیم آن را با عنوان منظره فرمالیستی دسته‌بندی کنیم. او با مطالعه‌ی آثار نیکول فریدنی، نصرالله کسرائیان و شهریار توکلی بررسی کرده است که هر کدام از این عکاسان چگونه با ذهنیتی منحصر به فرد سعی در ثبت منظره در ایران کرده‌اند. نگارنده در این پژوهش بر تکنیک‌های فردی هر کدام از این عکاسان توجه کرده و شیوه‌ی عکاسی آن‌ها را تحت تأثیر تکنیک‌های فردی صورت‌بندی کرده است. درباره عکاسی در شمال اروپا نیز محققان و پژوهشگران بومی آن کشورها کوشش‌هایی انجام داده‌اند. تیمو هافنر<sup>۳</sup>، پژوهشگر عکاسی در مقاله‌ای با عنوان «منظره‌ی هویت: عکاسی و سنت منظره‌نگاری شمال اروپا»<sup>۴</sup> (۲۰۰۹) به تأثیر هویت‌های اجتماعی و فرهنگی در بازنمایی طبیعت و چشم‌اندازهای طبیعی در عکاسی منظره شمال اروپا پرداخته است. نگارنده در مقاله خود نشان می‌دهد که چگونه عکاسان در این منطقه، به‌ویژه در کشورهای اسکاندیناوی، طبیعت را به‌عنوان فضای فرهنگی و معنوی در نظر می‌گیرند که با هویت‌های فرهنگی و تاریخ‌نگاری مرتبط است. در این پژوهش، او از مفاهیم فرهنگی برای تحلیل تصاویر استفاده کرده و به چگونگی اثرگذاری تاریخ و فرهنگ بر روی دیدگاه‌های عکاسی اشاره دارد.

### مبانی نظری پژوهش

#### نوع آرمانی

نوع آرمانی<sup>۵</sup> یکی از ارکان برجسته‌ی روش‌شناسی ماکس وبر، کلیتی است شامل مجموع اشتراکات از تعاریف یک مفهوم واحد در کنار تمام هدف‌های این مشی رفتاری (وبر، ۱۳۸۲/۱۹۴۹، ۱۴۵)؛ به طور کلی، نوع آرمانی برساختی ذهنی است از یک رخداد معین برای سنجش واقعیت اجتماعی که با هدف کسب دانش معتبر عینی به کار می‌رود و خود نیز بخشی از دانش به شمار نمی‌آید. از نظر وبر تمام پدیده‌های انسانی می‌توانند موضوعی برای ساخت نوع آرمانی باشند و نوع آرمانی همانند قوانین عمومی در علوم انسانی است (اشرف، ۱۳۴۶، ۶۰۳).

بدین جهت می‌توان گفت که نوع آرمانی مجموعه‌ای از کلیاتی است که ساخته و پرداخته‌ی ذهن بشر هستند و از این منظر وجود خارجی ندارند، بلکه سنجه‌هایی هستند برای آن که امر واقعی را بر اساس آن‌ها دسته‌بندی و خوانش کرد. در واقع نوع آرمانی به انسجامی دامن می‌زند که به واسطه‌ی آن می‌توان تحلیلی از یک رخداد اجتماعی و یا طبیعی ارائه کرد. فرانک پارکین<sup>۶</sup> جامعه‌شناسی و نویسنده، در کتاب مشهور خود با عنوان ماکس وبر آورده است که «وبر این سنجهی مفهومی را به منظور کاویدن و تطبیق پدیده‌های اجتماعی ابداع کرد تا به واسطه‌ی آن

یک چیز با چیز دیگر مشابه است. معنای دوم آن نشان‌دهنده مفهوم تمایز است که در زمان گذرا سازگاری و تداوم را فرض می‌گیرد. به این جهت هویت به طور همزمان دو نسبت محتمل تفاوت و شباهت را میان افراد یا اشیاء برقرار می‌کند (جنکینز، ۲۰۰۸/۱۳۸۱، ۵). بنابر این تعریف جنکینز<sup>۱۴</sup>، هویت یک مفهوم نسبی است که در هر فرد و یا اجتماع نسبت به تفاوت‌ها و تشابه‌های فرهنگی شکل می‌گیرد و در شکل دهی به آن عواملی همچون تعریف کردن خود با مجموعه‌ای از سازه‌های فرهنگی، تاریخی و ملی مؤثر تر هستند. اجتماع‌های انسانی وابسته به هویتی هستند که خود را با آن و به وسیله آن تعریف می‌کنند، جنکینز در تعریف هویت اجتماعی می‌نویسد که «شیوه‌هایی که به واسطه‌ی آنها افراد و جماعت‌ها در روابط اجتماعی خود از افراد و جماعت‌های دیگر متمایز می‌شوند. هویت اجتماعی، برقراری و متمایز ساختن نظام‌مند نسبت‌های شباهت و تفاوت میان افراد، میان جماعت‌ها و میان افراد و جماعت‌ها است. شباهت و تفاوت با هم هستند» (جنکینز، ۲۰۰۸/۱۳۸۱، ۹). جرج هربرت مید<sup>۱۵</sup>، فیلسوف و جامعه‌شناس آمریکایی، معتقد است که «هر فرد هویت یا خویش‌شنی خویش را از طریق سازماندهی نگرش‌های فردی دیگران در قالب نگرش‌های سازمان‌یافته‌ی اجتماعی یا گروهی شکل می‌دهد. در اصل تصویری که از خود می‌سازد بازتاب نگرشی است که دیگران به او نسبت می‌دهند» (Mead, 1964, p. 222).

فرهنگ و اجزای آن نقش کلیدی‌ای در به وجود آمدن مفهوم هویت دارند. فرهنگ خود مجموعه‌ای از باورها، ارزش‌ها، هنجارها، آداب و رسوم، زبان، هنر، دانش، فناوری و سایر عناصر مادی و غیرمادی‌ای است که یک گروه یا جامعه را از دیگران متمایز می‌کند. فرهنگ به عنوان یک سازه اجتماعی، نه تنها رفتارها و نگرش‌های افراد را شکل می‌دهد، بلکه راه‌هایی را که از طریق آن جوامع خود را سازمان‌دهی و هویت خود را بازنمایی می‌کنند، تعیین می‌کند. وبر همچنین برای تعریف هویت فرهنگی از تبیین نوع آرمانی بهره برده است، از نظر او، هویت فرهنگی مجموعه‌ای از ارزش‌ها، باورها و شیوه‌های زیستی است که در طول تاریخ تداوم یافته و در مواجهه با تحولات اجتماعی دچار تغییر می‌شود (Weber, 1946, p. 147). ریچارد سویدبرگ<sup>۱۶</sup> در کتاب خود با عنوان دیکشنری ماکس وبر (۲۰۰۵) بیان می‌کند که وبر معتقد بوده که برخی جوامع، هویت فرهنگی خود را از طریق سنت‌ها و آیین‌های کهن حفظ می‌کنند، در حالی که جوامع مدرن تمایل دارند تا عناصر فرهنگی خود را در چارچوب عقلانیت و نوگرایی بازتعریف کنند (Swedberg, 2005, p. 215).

تقی آزاد ارمکی، جامعه‌شناس معاصر ایرانی، هویت اجتماعی و به تبع آن هویت ملی را در قبال نشانه‌های فرهنگی تعریف می‌کند و می‌نویسد «هویت اجتماعی به دسته‌بندی اجتماعی «خود» و «دیگران» ارجاع دارد. {...} هویت اجتماعی با ملاحظه‌ی قلمرو سیاسی به هویت ملی تعبیر می‌شود. هویت ملی به معنای احساس تعلق و تعهد افراد جامعه به رموز و نشانه‌های فرهنگی شامل هنجارها، ارزش‌ها، زبان، دین، ادبیات تاریخ و اشیای مادی است که منشاء انسجام و همبستگی اجتماعی می‌شود» (آزاد ارمکی، ۱۳۸۶، ۱۳۳).

اگرچه آزاد ارمکی هویت اجتماعی را مسبب به وجود آمدن هویت ملی و دیگر انواع هویت می‌داند و تمامی ارکان هویتی را زیرشاخه‌ای می‌داند که به واسطه‌ی شکل‌گیری اجتماع و هویت اجتماعی شکل

این پدیده‌ها را نسبت به نوع آرمانی مشخص و پدیده‌های همانند آن را با یکدیگر مقایسه کند» (Parkin, 2002, p. 30) در واقع نوع آرمانی ابزار یا وسیله‌ای برای صراحت بخشیدن و دقت موضوع تحقیق نیست و صرفاً کردار آن در تحقیق است که اهمیت دارد. این روش‌شناسی فاصله‌ی میان مفاهیم ذهنی (آنچه باید باشد) و واقعیت (آنچه وجود دارد) را سنجیده و با نفوذ در درون ماهیت رویدادهای اجتماعی معانی پیچیده موجود در آن را قابل درک می‌کند و وظیفه‌ی پژوهشی آن این است که در نمونه کاوی مشخص، تعیین کند که این برساخته تا چه حد به واقعیت نزدیک و یا دور است (وبر، ۱۳۸۲/۱۹۴۹، ۱۴۱).

آنتونی گیدنز<sup>۱۷</sup> در کتاب مشهور خود با عنوان «سرمایه‌داری و نظریه‌ی اجتماعی مدرن» که بر پایه‌ی آرای مارکس<sup>۱۸</sup>، دورکهایم<sup>۱۹</sup> و ماکس وبر نوشته است معتقد است که نوع آرمانی اگرچه روشی مفید برای تحلیل مقایسه‌ای است، اما ممکن است «بیش از حد انتزاعی» باشد و درک پدیده‌های اجتماعی را پیچیده کند. او همچنین اشاره می‌کند که در برخی موارد، استفاده از نوع آرمانی ممکن است باعث ساده‌سازی بیش از حد واقعیت اجتماعی شود (Giddens, 1971, p. 53). پیتز برگر و توماس لاکمن<sup>۲۰</sup> نیز در خود با عنوان «ساخت واقعیت اجتماعی» نوع آرمانی را واجد تأثیرگذاری اجتماعی نمی‌دانند و با تبیین مسئله‌ی واقعیت استدلال می‌کنند که «واقعیت اجتماعی امری برساخته است» و از طریق تعاملات اجتماعی شکل می‌گیرد. آن‌ها با ارائه مفهوم «واقعیت اجتماعی برساخته» نشان دادند که انسان‌ها از طریق فرایندهای نهادینه‌سازی<sup>۲۱</sup>، درونی‌سازی<sup>۲۲</sup> و تعیین هویت اجتماعی<sup>۲۳</sup> به ایجاد و بازتولید معانی اجتماعی می‌پردازند. به بیان دیگر، برگر و لاکمن بر این باورند که «نوع آرمانی یک مدل ایستا و انتزاعی است» که نمی‌تواند به خوبی فرآیندهای اجتماعی را که در تعاملات روزمره شکل می‌گیرند، تبیین کند. آن‌ها تأکید دارند که واقعیت اجتماعی به‌طور مداوم از طریق تعاملات انسانی در حال تغییر است و نمی‌توان آن را در قالب یک مدل انتزاعی و ثابت تحلیل کرد (Berger & Luckmann, 1966, p. 54).

این روش‌شناسی سازه‌ای تحلیلی است که منطبق درونی نظام‌های گوناگون را در نسبت با یکدیگر می‌سنجد و در پژوهش پیش‌رو می‌تواند در تحلیل منظره‌پردازی عکاسانه، به‌ویژه در مقایسه میان ایران و شمال اروپا، امکانی نظری فراهم می‌کند تا الگوهای زیباشناختی، تاریخی و ایدئولوژیک این دو بافتار فرهنگی به شکل دقیق‌تری صورت‌بندی و تحلیل شوند. به‌علاوه، استفاده از این روش‌شناسی امکان فاصله گرفتن از تحلیل‌های صرفاً زیباشناختی یا فرمی را فراهم می‌کند و منظر جامعه‌شناختی عمیق‌تری به تحلیل‌های هنری می‌افزاید. از طریق این روش، منظره‌پردازی به‌مثابه بازتابی از نظام‌های ارزشی، روایت‌های تاریخی و دستگاه‌های دیداری تحلیل می‌شود که در هر بافت فرهنگی به شکلی خاص شکل گرفته‌اند. در نتیجه، روش‌شناسی نوع آرمانی به نگارنده امکان می‌دهد تا نه تنها تفاوت‌ها را در سطح سبکی یا تکنیکی، بلکه در سطح الگوهای ذهنی و جهان‌نگرانه بازنمایی منظره تحلیل کند.

## هویت

هویت از آن دسته از واژگانی است که معنای آن وابسته به دیگر علوم انسانی از قبیل فرهنگ، زبان و امثال آن‌ها است. هویت در بردارنده دو معنای کلی است، معنای نخست آن متبادر کننده‌ی مفهوم تشابه مطلق است؛

است، به عنوان مثال میچل نقاشی را در اوج قدرت امپراتوری چین بررسی کرده و آن را از کامل‌ترین شکوفایی‌های نقاشی چینی به شمار می‌آورد و دوره‌ی زوال آن را زمانی برآورد می‌کند که چین تحت تأثیر امپریالیسم انگلیسی قرار می‌گیرد (Mitchell, 2002, p. 11). او در کتاب *منظره و قدرت* (۲۰۰۲) استدلال می‌کند که طرح رابطه‌ی میان امپریالیسم و منظره به عنوان یک مدل قیاسی که بتواند معنای هر دو اصطلاح را حل کند ارائه نمی‌شود، بلکه به عنوان تحریکی برای پژوهش درباره‌ی آن ارائه می‌شود. میچل همچنین می‌آورد که اگر این جمله کنت کلارک را باور داشته باشیم که «نقاشی منظره، آفرینش اصلی سده نوزدهم بود» حداقل باید رابطه این واقعیت فرهنگی را با دیگر آفرینش اصلی سده نوزدهم یعنی «سیستم سلطه‌ی جهانی معروف به امپریالیسم اروپایی» را بررسی کنیم (Mitchell, 2002, p. 10).

در دهه‌های گذشته، اشکال نوینی از منظره‌پردازی به وجود آمد که در آن منظره‌پردازی در پیوند تنگاتنگ با ویژگی‌های تولید هنری در وضعیت معاصر، دیگر صرفاً بازنمایی یک فضای طبیعی نیست، بلکه فرآیندی چندوجهی و رابطه‌محور است که میان انسان، محیط زیست، هویت و ساختارهای اجتماعی و سیاسی برقرار می‌شود. تی.جی.دموس<sup>۲</sup> در تعریفی رادیکال از منظره‌پردازی در دوران معاصر بیان می‌کند که «کردار منظره‌پردازی معاصر با فهم گسترش‌یافته‌ی از مفهوم «منظره» مشخص می‌شود که پیچیدگی‌های بوم‌شناختی، هویتی و انسان‌شناختی، اقتصاد سیاسی و روایت‌های فرهنگی را در برمی‌گیرد. هنرمندان معاصر از رویکردهای بینارشته‌ای بهره گرفته و ترکیبی از علوم محیطی، نقد اجتماعی و تجربه‌های زیباشناختی را به کار می‌برند تا لایه‌های پنهان معنا و قدرت را هم در چشم‌انداز هم در عناصر شکل‌دهنده‌ی آن آشکار سازند» (Demos, 2016, p. 12). نگرش نقادانه‌ی دموس درباره منظره‌پردازی معاصر، برگسترده‌ی چندبعدی بودن مفهوم منظره تأکید می‌کند. این نگرش به نقش زیباشناختی منظره در ساختارهای قدرت و نابرابری‌های جهانی توجه دارد و هنر را به عنوان ابزاری برای فعال‌سازی آگاهی و تغییر اجتماعی معرفی می‌کند.

### نوع آرمانی منظره‌پردازی در عکاسی معاصر ایران

در هنر و ادبیات ایران طبیعت و نمادهای آن همواره الگوواره‌ای برای منبع الهام هنرمندان و ادیبان بوده است. نمادگرایی یکی از اسلوب‌های قدیمی بیان مفاهیم بوده است که به واسطه‌ی آن انسان به شیوه‌ای استعاری غایت خود از فضای اطراف به تصویر و تصور می‌گردد. رویین پاکباز در *دایره‌المعارف هنر*، نماد در هنرهای تجسمی را «تاویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت و غیره» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۶۰۴) تعریف می‌کند.

اگر بخواهیم نوع آرمانی‌ای برای منظره‌پردازی در هنر ایران بسازیم بدون شک باید به مفاهیم تاریخ و هویت فرهنگی، رابطه عاطفی و معنوی با طبیعت و زیباشناسی نمادین توجه بسیاری کرد. هنر و ادبیات ایران به واسطه‌ی جنبه‌های عرفانی و روحانی مملو از نمادها بوده است. این نمادها در دسته‌بندی‌های حیوانی، انسانی، گیاهی و تلفیقی همواره حضوری پررنگ در این عرصه‌ها داشته‌اند. از دیرباز تا به امروز نقوش گیاهی در تصویرگری ایرانی به شیوه‌ای نمادین در محیط زیست انسان حضور داشته‌اند. بسیاری از مراسمات و آیین‌ها در دل طبیعت برگزار شده و بسیاری از خانه‌ها و عمارت‌ها در درون باغ‌ها ساخته شده و باغ اهمیت بسیار زیادی در فرهنگ

گرفته‌اند؛ اما نظرات مخالفی با آن وجود دارد؛ در میان این نظرات مخالف می‌توان به آرای حمید احمدی، پژوهشگر و نظریه‌پرداز علوم اجتماعی و سیاسی ایرانی اشاره کرد که معتقد است بالاترین سطح هویت، هویت ملی است که رابطه‌ی انسان با کشورش را نشان می‌دهد. هویت‌های اجتماعی متعددی وجود دارد، ولی بیشتر از یک هویت ملی وجود ندارد؛ یعنی شما نمی‌توانید دو هویت ملی داشته باشید. ممکن است همزمان در برابر یک نوع هویت اجتماعی قرار بگیرید و از لحظه‌ی دیگر در مقابل نوعی دیگر؛ اما هویت ملی ثابت است و ساختارش از دیگر هویت‌ها محکم‌تر است. در درون هویت ملی ممکن است هویت‌های اجتماعی وجود داشته باشد که یکی از آنها ممکن است هویت قومی باشد. هویت قومی در سطح اجتماعی مطرح است و هویت ملی در سطح بالاتر آنها که گروه قومی و هویت قومی را در برابر هویت ملی قرار می‌دهند (احمدی، ۱۳۸۴، ۱۳). با مدنظر قرار دادن این مفاهیم می‌توان دریافت که هویت اجتماعی، هویت ملی و فرهنگ سه مفهوم درهم‌تنیده‌ای هستند که در فرآیند شکل‌گیری فرد و جامعه نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

### منظره‌پردازی

منظره به مثابه یک گونه در اواخر سده پانزدهم شروع به پدیدار شدن کرد. لیز ولز از کنت کلارک<sup>۳</sup> تاریخ‌پژوه هنر نقل می‌کند که یک نمای کلی مفید از تغییر ایده‌آل‌ها در نقاشی منظره ارائه می‌دهد. او خاطر نشان می‌کند که پیش شرط یک منظره نقاشی شده، یک حس تازه از فضا است و نشان می‌دهد که «کنجکاوی در مورد شخصیت دقیق یک نقطه‌ی خاص که بخشی از کنجکاوی عمومی سده پانزدهم بود» وجود دارد؛ بنابراین تصاویر منظره به طور مرکزی به بازنمایی فضا به عنوان مکان کمک می‌کنند و به طور اساسی پاسخ‌هایی را به مکان خاص نشان می‌دهند (Clark, 1976, as cited in Wells, 2011, p. 25). دنیس کاسگروو<sup>۴</sup> جغرافی‌دان فرهنگی منظره را نه به عنوان یک شیء یا یک تصویر، بلکه به عنوان «شیوه‌ای برای نگرستن» تعریف می‌کند، شیوه‌ای که ریشه در ایدئولوژی دارد و نشان‌دهنده‌ی روشی است که یک طبقه معین خود و دارایی‌هایش را به واسطه‌ی آن نشان می‌دهد: برهان در اینجا این است که ایده منظره نمایانگر راهی برای دیدن است؛ راهی که در آن برخی از اروپاییان، خود و دیگر کشورهای جهان را برای خود و دیگران بازنمایی کرده‌اند و از طریق آن در مورد روابط اجتماعی اظهار نظر کرده‌اند (Cosgrove, 1984, as cited in Muir, 1999, p. 149). او ادامه می‌دهد که منظره در طول بیشتر تاریخ خود، پیوند نزدیکی با تخصیص عملی فضا داشت؛ ارتباط آن با بررسی و نقشه‌برداری از املاک تجاری تازه به دست آمده و یکپارچه در دست‌های بورژوازی شهری، محاسبه مسافت و مسیر برای شلیک توپ و استحکامات دفاعی در برابر تسلیحات جدید و نمایش کره زمین و نواحی آن بر روی تابلوهای نقشه توسط کیهان‌شناسان؛ در نقاشی و طراحی باغ نیز منظره از نظر دیداری و ایدئولوژیک به آن چیزی دست یافت که بررسی، نقشه‌برداری و نمودارهای مهمات به طور عملی به دست آورد: کنترل و تسلط بر فضا به عنوان یک موجودیت عینی مطلق و تبدیل آن به دارایی فرد یا دولت (Muir, 1999, 150).

ویلیام میچل<sup>۵</sup> نظریه‌پرداز و منتقد هنر با دیده‌ی فراخ‌تری درباره‌ی این ارتباط - میان منظره و سیاست - استدلال می‌کند که پیوند میان بازده هنری و گسترش امپراتوری شکل دیگری از ارتباط میان نقاشی منظره و سیاست

ندارد، زیرا هدف آن بازنمایی نوری نیست که از جایی بتابد، بلکه نشان دادن حضوری است که خود قائم‌به‌ذات است و از مرتبه غیب بر طبیعت می‌تابد» (نصر، ۱۳۹۴/۱۹۸۷، ۱۱۵). بر این اساس، در منظره‌پردازی ایرانی، «نور معنوی» ساختاری معرفت‌شناختی است که طبیعت را به بستر حضور و مکاشفه بدل می‌سازد.

تورج حمیدیان از عکاسان منظره‌پرداز ایرانی است که در دهه‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ و پس از آن، عکاسی منظره را با ممارست و تداوم دنبال می‌کرد. نگرش عکاسی تورج حمیدیان در عکاسی منظره فرمالیستی بوده و او در عکس‌هایش بیش از هر چیزی به زیباشناسی فرم‌محور عکاسانه توجه دارد؛ اما همان‌طور که خود درباره آن‌ها می‌گوید، بیش از آن که در پی آن باشد تا منظور خاصی در پس این فرم‌ها بیابد، در تلاش برای معنی کردن خود عکاسی است (آذری از غندی، ۱۳۹۷، ۱۲۴). با در نظر گرفتن این مسئله، می‌توان دریافت که دل‌مشغله‌ی حمیدیان فرم‌هایی است که به صورت جزئی و کلی منظره را شکل می‌دهند، همان‌طور که در عکس‌های او نیز پیداست، از جزئیات منظره تا مناظر وسیع و فراخ عکاسی کرده است؛ اما مسئله‌ای که در عکس‌های منظره او اهمیت می‌یابد، نور است؛ در تصویر ۱ حمیدیان با قراردادن نور خورشید در مرکز آسمان و از ورای ابرها، نوری تلطیف شده که فضا را به صحنه‌ای روحانی و تأمل‌برانگیز تبدیل کرده است در عکس ایجاد می‌کند. نور خورشید در این عکس هم‌چون یک سازمابه معنایی عمل می‌کند، نور عالم‌تابی که در اندیشه‌ی ایرانی جنبه‌ای معنوی تلقی می‌شده و مرز میان ماده و معنا را بازتعریف می‌کند و به طبیعت تجلی می‌بخشد. نگاهی به منظره که همواره در اندیشه و حکمت شرقی-ایرانی وجود داشته و به طبیعت مرتبه‌ای روحانی بخشیده است.

**تصویر ۱.** تورج حمیدیان، بدون عنوان از مجموعه نور زمستانی، دهه‌ی ۱۳۷۰ خورشیدی (پژوهشکده باگان عکس و کلمه)



هنری کوربن<sup>۲۱</sup>، حکمت‌پژوه و ایران‌شناس فرانسوی سده نوزدهم در کتاب خود با عنوان *اسلام ایرانی: جنبه‌های روحانی و فلسفی*<sup>۲۲</sup> (۱۹۹۱) اشاره می‌کند که «در حکمت ایرانی، طبیعت فضایی مثالی<sup>۲۳</sup> است، مکانی برای سلوک که در آن روح می‌تواند نمونه‌های ازلی و آسمانی را بازشناسد. در چنین نگاه عارفانه‌ای بهشت در منظره‌ی زمینی نیز گشوده می‌شود. این امر امکان مشاهده واقعیت‌های نامرئی نهفته در آفرینش را نیز به وجود می‌آورد. از این منظر، چشم‌انداز زمینی آینده‌ی جهانی روحانی است؛ نشانه‌ای از حضور الهی» (Corbin, 1991, p. 47). با مد نظر قرار دادن این دستگاه فکری که همواره در سنت‌های ادبی و هنری ایران حضوری پُررنگ داشته

ایرانی دارد. باغ را می‌توان در فرهنگ معنوی ایرانی نمادی از بهشت و حکمت متعالی دانست. در میان عناصر تشکیل‌دهنده باغ و طبیعت ایرانی چند مورد بخصوص وجود دارند که عبارتند از باغ، ژرفاگریزی، درخت سرو و نور معنوی.

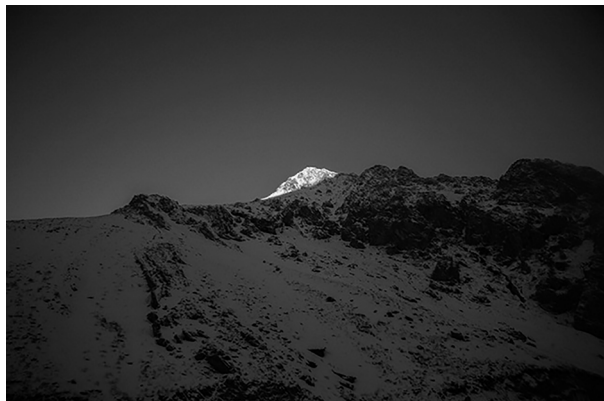
**باغ:** باغ که یکی از نموده‌های با اهمیت در تاریخ و هویت فرهنگی ایران است، نماد زندگی پس از مرگ در بسیاری از تمدن‌ها و فرهنگ‌های شرقی از جمله مصر نیز بوده است. تصور یک باغ آسمانی، به عنوان جایگاه مردگان و خدایان در فرهنگ شرقی و اسطوره‌های خاورمیانه‌ای وجود دارد. احتمالاً باغ نمادی از باغ عدن در تفکر معنوی است (هال، ۱۳۸۳/۱۹۷۹، ۲۷۹) باغ ایرانی از آن جهت که تفرجگاه بوده است از مظاهر تمدن ایران به شمار می‌آید. این پدیده در ساحت خیال نیز در نزد ایرانیان حضوری جدی داشته است {...} به طور کلی واژه باغ به فضای سبز مصنوع، محصور و بزرگی اشاره دارد که در آن درختان و پوشش گیاهی دیگری مانند گل و سبزه کاشته شده است و محل مناسبی برای تفریح و تفرج و تأمین مایحتاج زندگی است (حدادی، ۱۳۹۰، ۴۱).

**سرو:** همانند دیگر درختان همیشه بهار، سرو نمادی از جاودانگی، یعنی حیات پس از مرگ است و از اینجاست که در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاورمیانه و چین یافت می‌شود» (هال، ۱۳۸۳/۱۹۷۹، ۲۹۳). در نگارگری و معماری ایرانی سرو نمادی از استقامت و جاودانگی است و به نمادی از رابطه عاطفی و معنوی با طبیعت تلقی می‌شود و اغلب با قرارگیری در کناره‌ی بناها و کادر نگارگری فضای باغ را یادآور می‌شود. این درخت تنومند اغلب بلند و استوار تصویر می‌شود تا مفهوم بلندبالی را متبادر کند.

**ژرفاگریزی:** یکی دیگر از ویژگی‌های هنر تصویری ایران تأکید بر ژرفانمایی مسطح است که در بسیاری از آثار نقاشان و عکاسان معاصر نیز تأثیرگذار بوده است، مسئله‌ی اصلی هنرمندان نگارگر ایرانی در ارتباط با ژرفانمایی بیش از هر چیزی زیباشناختی بوده است؛ «فضای دیداری در نگارگری ایرانی عموماً حول یک مرکز واحد (نقطه‌گریز) سامان نمی‌یابد، بلکه اجزا و ارکان ترکیب‌بندی در فضایی مسطح کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در آثار نگارگری ایرانی با فضایی «مرکززدایی شده» مواجهیم. به بیان دیگر، در نگارگری «زیباشناسی ژرفا» جای خود را به «زیباشناسی سطح» می‌دهد. آنچه می‌توان «ژرفاگریزی» نگارگری ایرانی نامیدش، ناشی از ناآگاهی نگارگران از قواعد پرسپکتیو نیست، زیرا می‌دانیم که پیشرفت‌های مسلمین در علم مناظر و مرایا بسیار پیش‌تر از تحولات این علم و تأثیرش بر هنر رنسانس به وقوع پیوسته است. لذا فضای بصری مسطح در نگارگری دلایل زیباشناختی دیگری دارد» (ابولقاسمی، ۱۳۹۴، ۱۶).

**نور معنوی:** در نگاه به طبیعت در ایران «نور معنوی» را می‌توان به مثابه ساحتی نشانه‌شناختی و متافیزیکی فهم کرد که در آن نور از کارکرد طبیعی روشن‌سازی فراتر رفته و به «وجه دلالت‌بخش حقیقت» بدیل می‌شود. در این دستگاه نظری، نور نمود مرتبه‌ای از وجود است که به واسطه آن، منظره چنان بستری روحانی درک می‌شود. سید حسین نصر در تحلیل بنیادین خود از زیباشناسی سنتی، تصریح می‌کند: «در هنر اسلامی، نور رمز تجلی حقیقت مطلق است؛ حقیقتی که در مراتب مختلف ظهور می‌کند و جهان مادی را به آینه‌ای برای بازتاب عالم قدسی تبدیل می‌سازد» (نصر، ۱۳۹۴/۱۹۸۷، ۱۱۲). او همچنین توضیح می‌دهد که این نور «در آثار ایرانی غالباً منبع

تصویر ۳. محسن شاهمردی، بدون عنوان از مجموعه دور دست، ۱۳۹۴ (Info Gallery, n.d.)



استفاده از متعلقات فنی عکاسی در جهت عمق بخشیدن به بیان هنری، یکی از تمهیداتی است که عکاسان هنری به واسطه‌ی آن موضوع خود را ایجاد می‌کنند. گوهر دشتی با چنین راهکاری نور فلاش دوربین خود را با واسطه‌ای در جلوی دوربین، به بخشی از منظره تبدیل کرده است. او در مجموعه عکس «بیگانه» از این تمهید استفاده کرده تا نور فلاش خود را هم چون یک عامل بیگانه در درون طبیعت قرار داده و جنبه‌ای رازآلود به طبیعت ببخشد (تصویر ۴). با این حال استفاده از یک نور بدون منبع در درون طبیعت، بخصوص از این منظر که نور در این عکس‌ها به واسطه‌ی سوختن ناشی از شدت آن حاوی لکه‌های سیاه نیز است، پیوند معنوی طبیعت و نور را با این پرسشی بنیادین مواجه کرده است؛ در واقع می‌توان از چنین منظری نیز به این عکس‌ها نگریست که گوهر دشتی رابطه‌ی میان نور و طبیعت که همواره جلوه‌ای روحانی به آن بخشیده معکوس کرده و این پرسش را ایجاد می‌کند که صرف وجود داشتن نور چگونه می‌تواند طبیعت را به یک امر معنوی تبدیل کند. نور در این عکس‌ها ویژگی معنوی طبیعت را از آن زوده و منظره‌ای به وجود آورده که پُر ابهام و رازآلود است. افزون بر این، مجموعه عکس «بیگانه» دلالت ضمنی دیگری در اساس خود دارد و دستکاری و تخریب طبیعت را به واسطه‌ی امکان فنی رسانه به شیوه‌ای غیر مستقیم بیان می‌کند.

تصویر ۴. گوهر دشتی، بدون عنوان از مجموعه بیگانه، ۱۳۹۶ (Mohsen Gallery, n.d.-b)



است، می‌توان به مجموعه عکس مهرداد افسری، عکاس معاصر ایرانی با عنوان «چهل: رساله‌ای در باب سلوک زمینی» (تصویر ۲) اشاره کرد که در آن هنرمند با عکاسی از منظره، سعی دارد نور را از دریچه‌ی اندیشه‌ی شهاب‌الدین یحیی سهروردی در منظره بکاود؛ «فلسوفی که نظامی معرفتی بنا نهاد که در آن «نور» اساس هستی و عالم مثال است» (Nasr, 1996, p. 21). افسری این عکس‌ها را در لحظاتی از شبانه‌روز عکاسی کرده که طبیعت مابین روشنایی و تاریکی قرار داشته است؛ او با انتخاب این لحظات و استفاده از نوری که نه جهان را در تاریک رها کرده نه آن را کامل روشن می‌کند، سعی دارد ادراک انسان از منظره را به تفکر روحانی و حکمت ایرانی پیوند دهد. در این عکس‌ها او دوربین قطع متوسط را بکار می‌گیرد تا بتواند بیشترین جزئیات منظره را به عینی‌ترین شیوه ثبت کند. این عکس‌های پُر جزئیات، با نور کم فروغی که بر آنان می‌تابد، سعی دارند تا سویی جدیدی از منظره را نشان دهند و در این روند نور تولید کننده‌ی معنا است. افسری در این پروژه دو نگرش دارد، ایده و موضوع این عکس‌ها کاملاً نگرشی شرقی و ایرانی به منظره دارند، اما شیوه‌ی عکاسی، ترکیب بندی و نگرش رسانه‌ای او همچنان تحت تأثیر تصویرگرایی غربی منظره است؛ با این حال می‌توان این پروژه را در هیئت آن مواردی دید که به دنبال هویتی ملی در منظره پردازی ایران هستند.

تصویر ۲. مهرداد افسری، بدون عنوان از مجموعه «چهل رساله‌ای در باب سلوک زمینی»، ۱۳۹۷ (Mohsen Gallery, n.d.-a)



محسن شاهمردی نیز در مجموعه عکس «دور دست»، به منظره به دیده‌ی مکانی نگریسته که در آن امکان‌های شهودی و ادراکی زندگی نمود پیدا می‌کنند. در یکی از عکس‌های این مجموعه، عکاس منظره‌ای کوهستانی را عکاسی کرده که در آن تنها نقطه‌ای که نور را بر روی خود دارد قله‌ی کوه است و مابقی کوهستان در تاریکی فرو رفته است (تصویر ۳). این چشم‌انداز زمستانی با وجود برف و تاریکی سرما را در دامنه و میانه‌ی کوهستان به مخاطب منتقل می‌کند؛ اما نوری که قله را روشن کرده گویی همان «نورالانوار» است که جهان را روشن و گرم نگه می‌دارد و بخشی از الطاف وجود خداوند بر روی زمین است. نور در عکس شاهمردی واجد کارکردی نمادین است و به مثابه‌ی نشانه‌ای از امکان تعالی، امید و استمرار حیات عمل می‌کند. روشنایی متمرکز بر قله، ضدیتی دیداری با تاریکی پیرامون خود ایجاد می‌کند و لایه‌ای معنایی پدید می‌آورد که در آن قله نقطه‌ی مواجهه با امر متعالی باز خوانی می‌شود.

به عنوان نماد، حضوری جدی در آثار فرهنگی، ادبی و هنری آن پیدا کرده است. اگر در فرهنگ و هنر شرقی طبیعت و جبهه‌ای عرفانی و معنوی دارد، در شمال اروپا طبیعت وحشی نمادی از جنبه‌های مادی طبیعت است و در اسلوب هنری نیز این جنبه‌های مادی طبیعت بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارند (Häfner, 2009, p. 83). می‌توان نوع آرمانی هویت در منظره‌پردازی این منطقه را شامل درون‌مایه‌های تمرکز بر طبیعت ناب و بدون دست‌خوردگی انسان، نور سرد و کم‌سوی طبیعی، حضور مفاهیم اساطیری و روحانی و کهن‌الگوها و حس جاودانگی و تغییر‌پذیری دانست. این عناصر مادی عموماً خاصه این منطقه هستند چون ویژگی آب و هوایی خاص آن منطقه را منعکس می‌کند. با تدقیق در این عناصر می‌توان این چنین تعریف کرد که:

**نور قطبی:** یک عنصر کلیدی در فرهنگ‌های شمال اروپایی نور قطبی است که در آن کمبود نور در زمستان و روزهای طولانی در تابستان بر رفتار اجتماعی، روان و خلق و خوی زیستندگان آن تأثیر جدی می‌گذارد. در واقع، نور در هنر و به تبع آن عکاسی نقشی اساسی دارد و نور سفید خارق‌العاده‌ی شمال که به نور قطبی شناخته می‌شود، به ناچار زیباشناسی این مناطق را تحت تأثیر قرار می‌دهد (Proos, 2011, p. 47). همانطور که مشاهده خواهد شد، هنرمندان در سراسر منطقه‌ی شمالی به کیفیت‌های خاص نور قطبی که منحصر به همان مناطق است، علاقه‌مند هستند. وضوح، شدت و طیف رنگ سرد (سفید، خاکستری، آبی تندی) در این مناطق وجود دارد که در آب و هوای معتدل‌تر وجود ندارد. عکاسی از منظره‌های شمال اروپا به ویژه تأثیرات نمادین این نور بر محیط را در بر می‌گیرد. تاریخچه‌ی عکاسی شمال اروپا، مملو از کوه‌ها و آبدرها (نروژ)، جنگل‌ها و دریاچه‌ها (سوئد)، دریاچه‌ها و حیات‌وحش (فنلاند) و سواحل مسطح بادگیر (دانمارک) است که در فصول مختلف و در شرایط آب و هوایی متفاوت کاوش شده‌اند (Wells, 2011, p. 213).

**ژرفانمایی:** در برخورد‌های تصویری منظره‌پردازی شمال اروپا، استفاده از نقاط دید ایستا و استفاده‌ی آگاهانه از ژرفانمایی به‌مثابه انتخابی زیباشناختی و حتی ایدئولوژیک دیده می‌شود. در این رویکرد، نقطه‌ی دید غالباً در ارتفاع چشم یا کمی بالاتر قرار می‌گیرد، بدون تمایل به زاویه دیدهای احساسی یا ترکیب‌بندی‌هایی که به دنبال هدایت نگاه مخاطب به نقطه‌ای خاص باشند. این انتخاب به نوعی دعوت به ماندن، مکث و سکون در برابر منظره بدل می‌شود، نه عبور از آن یا دنبال کردن کنشی روایی در فضا. همان‌طور که لیز ولز در کتاب اهمیت زمین (۲۰۱۱) خاطر نشان می‌کند، «در سنت منظره‌پردازی اسکاندیناوی، نقطه‌ی دید به جای عبور از فضا، در آن باقی می‌ماند؛ نقطه‌ی دید ما را دعوت می‌کند که به جای آن که در صحنه حرکت کنیم در آن ساکن بمانیم؛ این نوع مواجهه با منظره با خاستگاه‌های فرهنگی پروتستان، سکوت و فروتنی در مواجهه با طبیعت پیوند دارد» (Wells, 2011, p. 143). لیز ولز این ویژگی را به عنوان بخشی از یک گرایش گسترده‌تر در عکاسی منظره معاصر شمال اروپا تحلیل می‌کند که به جای آن که طبیعت را صحنه‌ای برای حرکت، فتح یا تصرف بداند، آن را فضای سکنا‌گزیدن و تأمل می‌بیند.

**طبیعت ناب:** فرهنگ شمال اروپا ریشه در روابط با طبیعت دارد. جمعیت در سرتاسر منطقه شمال اروپا کم است و بسیاری در انزوای نسبی زندگی می‌کنند. حس شمال اروپا از زمان و مکان ریشه در چرخه سالانه‌ی

در تاریخ‌های هنری و فرهنگی عکاسی می‌توان دید که هنرمندان به‌طور مداوم از امکان‌های فنی عکاسی استفاده کرده‌اند تا به کارهای خلاقانه در جهت پیش‌برد ایده‌ی خود دامن بزنند. مهرعلی رزاق منش در مجموعه‌ی «آ بی کلاه، آ با کلاه» تصاویری از پوشش گیاهی که تمامی کادر را فرا گرفته است را به شیوه‌ای آترناتیو چاپ کرده است، یک ساختار دو عکسی در این پروژه وجود دارد که قاب پانورامای عمودی دارند و هر کدام از آن‌ها خود از چهار عکس دیگر تشکیل شده‌اند. چهار عکس از چهار نقطه‌ی مختلف که روی هم‌دیگر قرار گرفته و یک عکس واحد را تشکیل داده‌اند. رزاق منش که شیفته‌ی ادبیات کلاسیک ایران است این چهار عکس روی هم قرار گرفته را از «چهار مرتبه‌ی حضور در محضر حافظ»<sup>۲۴</sup> وام گرفته است، و پیوند میان تصویر، باغ و ادبیات در کار رزاق منش و جبهه‌ای عرفانی به کار او داده است (تصویر ۵). در لبه‌های عکس خطوط ریز و رنگی‌ای وجود دارند که نشانی از فرآیند چاپ آترناتیو تصویر و روی هم افتادن لایه‌های رنگی است؛ هنرمندان این خطوط را در کار خود حفظ کرده است چرا که شمایل قالی ایرانی، بخصوص ریشه‌های آن را یادآوری می‌کند، سازماندهی دیگر از هویت ایرانی که نمادی از فرهنگ باستانی ایران نیز به شما می‌آید. مسئله‌ی دیگری که کار رزاق منش را برجسته می‌کند نحوه‌ی ژرفانمایی است، او در عکس‌های ژرفانمایی خطی را کنار نهاده و از ژرفاگریزی، که از ویژگی‌های برجسته‌ی تصویرگری ایرانی است، بهره برده است. در این عکس‌ها هم به واسطه‌ی نوع عکاسی، هم شکل چاپ و هم موضوع که انبوهی از درختان جنگلی را نشان می‌دهد. زیباشناسی عکس‌ها به سطح‌هایی تبدیل شده‌اند که یادآور نگاه به باغ‌ها از دور دست است؛ نکته‌ای که در نگارگری ایرانی به مراتب تکرار شده و دیده می‌شود.

**تصویر ۵.** مهرعلی رزاق منش، بلون عنوان از مجموعه آ بی کلاه، آ با کلاه، ۱۴۰۰ (Razaghmanesh, M., n.d.)



### نوع آرمانی منظره‌پردازی در عکاسی معاصر شمال اروپا

مناطق شمال اروپا نیز همانند ایران دارای ویژگی‌های جغرافیایی بخصوصی است که در هنر و فرهنگ آن نمود پیدا کرده است. طبیعت که به عنوان منبعی برای تولد دوباره در نظر گرفته می‌شود، به ویژه در آثار شمال اروپا نقش حائز اهمیتی دارد. ویژگی‌های جغرافیایی این منطقه همواره

سنی شیپو و ریتوا کوالاین<sup>۲۷</sup> از عکاسان معاصر شمال اروپا هستند که آثارشان را با همکاری یکدیگر به وجود می‌آورند. در مجموعه عکسی با عنوان مردم درختی آن‌ها سعی در پرداختن به ارتباط میان انسان، طبیعت و یادبودهای فرهنگی دارند. مسئله‌ای که در شمال اروپا زندگی مردم آن‌جا را با طبیعت پیوند می‌زند. درون‌مایه‌ی اصلی کار آن‌ها هم‌زیستی انسان با طبیعت و انتقال هویت فرهنگی به واسطه‌ی این هم‌زیستی است. در یکی از عکس‌های این مجموعه با عنوان درختان یادبود در فیاکانگاس<sup>۲۸</sup> که در سال ۱۹۷۷ تولید شده است، صحنه‌ای از مراسم تشییع جنازه‌ای در میان درختانی که به عنوان «درختان یادبود» شناخته می‌شوند، با نور ملایمی که خاصه این منطقه است و بر آن‌ها تابیده، نمایش داده شده‌اند (تصویر ۷). لیز ولز درباره این عکس نوشته است که «پس از ۵۰ سال قطع درختان، تقریباً تمام جنگل‌های طبیعی نابوده شده‌اند. شیپو و کوالاین درباره دغدغه‌ی پیامدهای نابودی جنگل و تغییر در چشم انداز جنگلی و تأثیر آن در هویت فنلاند دارند. این پروژه اکنون نیز در حال انجام است و شامل تحقیقات گسترده در مورد افسانه و اسطوره و همچنین تاریخ شفاهی و بایگانی عکس در مناطق جنگلی استونی و فنلاند است.» (Wells, 2011, p. 245). در فرهنگ‌های مختلف شمال اروپا، درختان به عنوان نمادهایی از زندگی، مرگ و یادبود حضور دارند. درختان یادبود ممکن است به عنوان نمادهایی از پیوند میان دنیای زنده‌ها و مردگان، یا حتی نمایانگر تاریخ و هویت فرهنگی یک جامعه، دیده شوند. این مجموعه درباره کهن الگو و حضور آن در زیست مردمان این منطقه است؛ درختان در این تصویر علاوه بر اینکه یک نماد فرهنگی و تاریخی هستند، به‌طور نمادین به موجودات انسانی یا حتی ارواح اشاره دارند و از این منظر اهمیت بسزایی در انتقال فرهنگ در این منطقه دارند.

تصویر ۷. سنی شیپو و ریتوا کوالاین، درختان یادبود در فیاکانگاس از مجموعه مردم درختی، ۱۹۷۷ (Wells, 2011, p. 245)



یکی دیگر از عکاسانی که به مسئله‌ی هویت فرهنگی شمال اروپا پرداخته است جری سیلومکی<sup>۲۹</sup> است. او در مجموعه عکس روزنگاری‌های آب و هوایی من<sup>۳۰</sup> با استفاده از عکاسی مستند و هنر مفهومی، به بررسی تأثیرات شرایط جوی و تغییرات آن بر زندگی روزمره و محیط اطراف می‌پردازد. او در این عکس‌ها به‌طور خاص به نحوه تعامل انسان‌ها با محیط زیست و طبیعت نگاه می‌کند. در برخی از تصاویر، انسان‌ها تنها در زمینه‌ای از طبیعت دیده می‌شوند که بیشتر بر فضای محیطی تأکید دارند تا بر خود انسان‌ها. این فضاها به‌نوعی یادآور بی‌کسی و تنهایی در دل طبیعت هستند (تصویر ۸). لیز ولز درباره‌ی مسئله‌ی هویت جغرافی فنلاند در عکس‌های سیلومکی اشاره می‌کند که «عکاسی منظره معاصر فنلاند به‌مآیادآوری می‌کند که هر دودویی بین شهر و کشور به سادگی خارج از آگاهی فنلاند است. مردم فنلاند (صرف نظر از طبقه و موقعیت اجتماعی) پیوندهای منطقه‌ای را حفظ می‌کنند و روستاها در قلب فنلاند باقی می‌مانند؛ کشوری که از بسیاری جهات همچنان بر ریشه‌های سنتی روستایی خود

طبیعت دارد. هالدور رونولفسون اظهار داشته است که «این صرفاً یک احساس تنهایی نیست، بلکه یک شیوه زندگی است، جایی که طبیعت – جایگزینی خاموش برای تماس مستقیم اجتماعی – نقش مهمی به عنوان شریک زندگی، گفت‌وگو و الگوی الهام دارد.» (Runølfsson, 1992, p. 145). آب و هوا خشن است و بقا به ویژه در شمال دور و در مناطق روستایی چالش برانگیز است. حتی در مناطق شهری تغییر آب و هوا برف، یخ و نور محدود روز در زمستان به روزهای طولانی تابستان از نظر فرهنگی عمیق است و بر فعالیت‌های روزمره تأثیر می‌گذارد. دریا، آبدر، جزیره‌ها، کوه‌ها، جنگل‌ها، مراتع، زمستان‌های طولانی تاریک و شب‌های سفید تابستان، همگی در ایجاد فرهنگ‌ها و دغدغه‌های ملی نقش دارند و می‌توان گفت که نقشی کلیدی در ساخت احساس ملی دارند (Wells, 2011, p. 213). با توجه به این استدلال‌ها می‌توان گفت که نمادگرایی در شمال اروپا بیشتر حول محور جغرافیا و خودزمین قرار دارد و از این جهت نوع آرمانی این پژوهش در تصویرگری عکاسانه‌ی آن منطقه باید با خوانش این نمادها همراه شود.

ریتا پاوالاین<sup>۳۱</sup> در مجموعه عکس خود با عنوان بقایا<sup>۳۲</sup> به بازنمایی آثار طبیعی و انسانی در شمال اروپا می‌پردازد و با درهم‌آمیزی این دو تصاویر مرموزی ارائه می‌دهد که با تأکید بر گذر زمان و تغییرات طبیعت و فرهنگ ایجاد شده‌اند. در عکس‌های این مجموعه او از نور ملایم و پخشیده‌ی منطقه برای ایجاد حس بی‌زمانی استفاده می‌کند و با عکاسی از ابره‌های فرهنگی و فولکلور منطقه در سواحل پوشیده از یخ و یا مناظر برفی که خصیصه‌ای از یک مکان خاص در آن‌ها وجود ندارد، احساس بی‌مکانی را متبادر می‌کند. او با استفاده از لباس‌های به‌جا مانده‌ی انسان‌ها در طبیعت و شکل‌دهی به آن‌ها سعی می‌کند به فرهنگ این منطقه و کهن‌الگوهای طبیعی آن که با ماده و زمین پیوند خورده‌اند بپردازد و در عین حال نقدی به انسان و رفتار آن در قبال طبیعت داشته باشد (تصویر ۶). همان‌طور که گفته شد پاوالاین عموماً زمین را به عنوان فضای بی‌زمان و تغییرناپذیر بازنمایی می‌کند که در آن گذر زمان تأثیرات انسان و طبیعت به‌طور هم‌زمان نشان داده می‌شوند. لباس انسان در هم‌جواری طبیعت در آثار او نشانه‌هایی از تغییرات فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی در این نواحی دارد. او در این عکس‌ها تمامی نمادهای مذکور از شمال اروپا را به کار می‌گیرد و به شیوه‌ای منحصر به فرد (که در دیگر مجموعه عکس‌های او نیز دیده می‌شود) به نور، زمین و کهن‌الگوها می‌پردازد.

تصویر ۶. ریتا پاوالاین، عکس از مجموعه باقی مانده‌ها، ۲۰۰۱ (Wells, 2011, p. 258)



تصویر ۹. پربک ینسن. سمارک از مجموعه گرین‌لند، ۲۰۰۶ (Wells, 2011, p. 234)



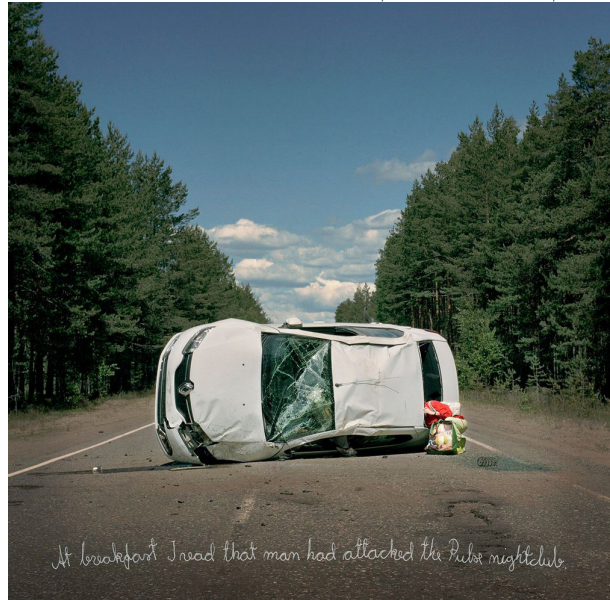
تعاریف کاملاً رازگونه برخورد می‌کند و در درون طبیعت امری بیگانه می‌نماید. از سوی دیگر، طبیعت و اجزای آن در نظر انسان ایرانی، همواره نمودی از باغ عدن و تکه‌ای از باغ‌های بهشتی جلوه کرده است، مسئله‌ای که در عکس‌های مهرداد افسری و مهر علی رزاق منش به روشنی دیده می‌شود. افسری در عکس‌هایش که عنوان آن‌ها (چهل: رساله‌ای در باب سلوک زمینی) نیز به روشنی به حکمت ایرانی اشاره دارد، به واسطه‌ی ژرفنمایی طبیعت را امری لایتناهی و برین نشان می‌دهد و با قرار گیری در ارتفاع حد آن را ناپیدا جلوه می‌کند. در مقابل، رزاق منش با قرار دادن چهار عکس بر روی یکدیگر (که نمادی از چهار مرتبه حضور در محضر حافظ است) ژرفنمایی را از عکس زوده و ذهن بیننده را تنها به ساختارهای عمودی و قرار گیری عکس‌ها بر روی یکدیگر معطوف می‌کند؛ این امر به هنرمند امکان می‌دهد تا با بهره‌گیری از این ساختار هندسی، به نوعی همزمانی و تقارن در ترکیب‌بندی دست یابد که به واسطه‌ی آن، از پیچیدگی‌های معنایی و دیداری کاسته و مخاطب را با تصویر جدیدی از منظره روبرو کند؛ با قرار دادن چهار عکس به صورت هم‌پوشان و عمودی، رزاق منش در واقع یک ترتیب معنایی و مفهومی از حضور در محضر حافظ را به تصویر می‌کشد، استفاده از ساختار معماری آرامگاه حافظ به رزاق منش این امکان را داده تا در این ساختارها به نوعی اشاره به مرحله‌ای از سفر معنوی یا روحانی داشته باشد.

عکاسی منظره شمال اروپا بیشتر به عنوان یک بررسی از ارتباط انسان با طبیعت وحشی و غالب دیده می‌شود. در عکس‌های ریتا پاولاین، هنرمند با بکارگیری اساطیر و کهن‌الگوهای نوردیک سعی دارد عکس در عکس روایتی ایجاد کند، روایتی که تنها به واسطه‌ی لباس‌ها و رنگ‌ها شکل می‌گیرد و زمین پشت آن‌ها با چشم‌انداز اندک اما برفی آن پیوندی میان این اساطیر و کهن‌الگوها و جغرافیا ایجاد می‌کند. این در حالی است که روایت در عکس‌های درختان یادبود در فیاکانگاس از سنی شیپو و ریتوا کوالاین به شیوه‌ای داستانی در درون طبیعت در جریان است. این شکل از روایت عموماً از فرهنگ و داستان‌های فرهنگی جغرافیای مذکور تراویده و به پیوند زندگی روزمره انسان با طبیعت در آن جغرافیا اشاره دارد. چیزی که در عکس‌های جری سیلومکی به شیوه‌ای معکوس وجود دارد. او روایت را هم چون یک گزارش خبری بکار می‌گیرد و روزنگاری‌های فرهنگی و روزمره مردمان این جغرافیا را هم چون یک دفتر روزنگاری ثبت می‌کند؛

تأکید می‌کند. همانطور که جری سیلومکی در روزنگاری‌های آب و هوای کم به ما یادآوری می‌کند، همه ما اکنون به نوعی به طور همزمان جهانی و محلی هستیم» (Wells, 2011, p. 257).

تصویر ۸. جری سیلومکی، روزنگاری‌های آب و هوایی من، ۲۰۰۱ (Wells, 2011, p. 256)

« هنگام صبحانه خوردن خواندم که مردی به کلوب شبانه پالس حمله کرده است»



پربک ینسن<sup>۳۱</sup>، در مجموعه عکس خود با عنوان «گرین‌لند» با تمرکز بر چشم‌اندازهای بکر و کم‌نور مناطق قطبی، زمین‌های یخ‌زده، صخره‌ها و سواحل خالی را عکاسی کرده است. ینسن در این عکس‌ها انسان را از بستر زوده اما دست‌سازهای انسان را حتی در میان یخچال‌های قطبی به نمایش می‌گذارد (تصویر ۹). او با نشان دادن این مناظر قطبی، محیط زندگی بخشی از اروپاییان شمال اروپا را نیز با دست‌سازهای آنان نشان می‌دهد؛ عناصری که به لحاظ دیداری زائده‌هایی هستند که در میان طبیعت بکر قرار گرفته و چشم‌انداز آن را مخدوش کرده‌اند؛ همچنین این دست‌سازها در عکس‌های ینسن به شیوه‌ای مادی نیز به طبیعت آسیب می‌رسانند؛ او در استیمننت خود بر این مسئله اشاره کرده است که چگونه امواج ناشی از این برج‌های رادیویی زیستندگان قطبی را فراری داده‌اند. در میان عکاسان شمال اروپا، تعداد کمی از عکاسان به نقد اکولوژیکی انسان بر طبیعت پرداخته‌اند و مابقی آن‌ها به ویژگی‌های کهن‌الگویی و مادی زمین در این جغرافیا اشاره دارند؛ اما ینسن در مجموعه عکس‌های مختلف خود این طبیعت و جغرافیای بکر را همیشه با حضور غیرمستقیم انسان نشان می‌دهد.

### نتیجه‌گیری

در عکاسی منظره ایران، هویت فرهنگی به‌طور برجسته‌ای در بازنمایی طبیعت نقش ایفا می‌کند. در کار مهرداد افسری نور، حدّ میان تاریکی و روشنایی را مشخص می‌کند، در کار محسن شاهمردی در برابر ظلمات موجود در طبیعت ایستادگی می‌کند و در کار تورج حمیدیان گرمابخش زمین است و در میانه‌ی آسمان حضور پیدا دارد. حال آن‌که گوهر دشتی در عکس‌های خود سعی دارد این مسئله را به پرسش بکشد و نوری بدون منبع در عکس ایجاد کند که نه تنها این کردار را ندارد که در ضدیتی با این

آرامانی اگرچه ممکن است به لحاظ دیداری تشابهاتی وجود داشته باشد اما به لحاظ مفهومی تمایزات بسیاری وجود دارد. در عکاسی ایران، فضاهای باز و خالی بیشتر به عنوان بخشی از هویت عرفانی استفاده می‌شوند و به عنوان مثال پرداختن به تک درخت سرو در میان فضای منفی آسمان ریشه در فرهنگ شرقی و خاور دور دارد که با توجه به داد و ستدهای فرهنگی بر ایران نیز تأثیر بسزایی گذاشته است. این فضاها همچنین اغلب نمایانگر تاریخ و میراث فرهنگی هستند و می‌توانند ارتباطی با مفاهیمی همچون مقاومت و ایستادگی در برابر تحولات تاریخی داشته باشند. در عکاسی منظره شمال اروپا، فضاهای خالی و وسیع نیز به‌طور مشابه به عنوان نمادی از انزوا و سکوت مورد استفاده قرار می‌گیرند، اما این فضاها بیشتر به عنوان نمایشی از ارتباط انسان با طبیعت وحشی و ناب دیده می‌شوند و در بیشتر کار عکاسان آن خود طبیعت بدون پیوند دادن آن با مفاهیم استعاری حضور دارند.

اما نور و ویژگی‌های محیطی در درون هر سه مورد به‌طور یکسان دیده می‌شود و دلیل آن هم یکدست بودن نور و هوا در تمامی کرانه‌های بالتیک است، ویژگی بسیار قابل توجهی که بخشی از هویت اجتماع‌های شمال اروپا است. تخریب این چشم‌اندازهای بکر که بخشی از هویت جمعی این منطقه‌ی وسیع است، هم در کارهای سیلومکی هم در کارهای پر بک یسنن دیده می‌شود. هر دو هنرمند منظره‌ی بکر و آب‌وهوای یک‌ه‌ی آن را زمانی نشان می‌دهند که یک دست‌ساخته بشری یا رخداد ناشی از حضور بشر در آن‌ها دیده می‌شود؛ این هنرمندان در واقع حضور بشر را در این منطقه ناپدید کننده دانسته‌اند، نکته‌ای که پاولاینن به صورت غیر مستقیم‌تری به آن می‌پردازد و حضور انسان در طبیعت را به واسطه‌ی لباس‌های بی‌جا مانده از آنان نقد می‌کند.

هر دو نوع آرامانی مذکور با ویژگی‌های زیباشناختی و فرهنگی خود اهمیت بسیاری زیادی به فضا سازی می‌دهند. در بررسی فضا در این انواع

### پی‌نوشت‌ها

re-negari dar aksari-ye Iran (ba tamarkoz bar dowreh-ye tarikh-ye Qajar) [Master's thesis, University of Tehran]. University of Tehran Electronic Theses and Dissertations. (in Persian)

Azad Aramki, T. (2007). *Culture and Iranian identity and globalization* [Farhang va hoveyat-e irani va jahani shodan]. Tamaddon-e Irani Publications. (in Persian)

Esmailipour, A. (1998). *Myth, symbolic expression* [Ostureh-h, bayan-e sambolik]. Soroush. (in Persian)

Azari Azghandi, H. (2018). *The concept of the photograph in the transition from the communicative logic of the discourses of the Islamic Revolution in Iran* [Mafhoom-e aks dar gozar az mantegh-e ertebati-ye gofteh-ha-ye enghelab-e eslami dar Iran] [Doctoral dissertation, Tarbiat Modares University]. Tarbiat Modares University Electronic Theses and Dissertations. (in Persian)

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor Books.

Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and Meaning*. London: Islamic Texts Society.

Corbin, H. (1991). *En Islam iranien: Aspects spirituels et philosophiques* (Vol.1). Paris: Gallimard.

Demos, T. J. (2016). *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press.

Elkins, J. (2008). *Landscape Theory*. Routledge.

Giddens, Anthony (1971). *Capitalism and Modern Social Theory: An Analysis of the Writings of Marx, Durkheim and Max Weber*. Cambridge University Press.

Gol-Mohammadi, A. (2001). Identity crisis [Bohran-e hoviya]. *National Studies Quarterly*, 3(10), 13-48. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/45352> (in Persian)

Hadadi, Z. (2011). *The Iranian garden, a sublime example of Iran's environmental arts* [Bagh-e Irani, nemuneh-ye vala'i az honar-haye mohiti-ye Iran] [Master's thesis, Shahed University]. Shahed University Electronic Theses and Dissertations. (in Persian)

Häfner, Timo (2009). Landscapes of Identity: Photography and the Northern European Landscape Tradition. *Nordic Visual Arts Journal*, 14(3), 77-92.

Hall, J. (2004). *Iconography: Symbols in Eastern and Western Art* [Farhang-e negareh-i-ye namad-ha dar honar-e shargh va gharb] (R. Behzadi, Trans.). Farhang-e Moaser. (Original work published

1. Ideal Type.
2. Max Weber.
3. Timo Häfner.
4. Landscapes of Identity: Photography and the Northern European Landscape Tradition 2009.
5. Ideal Type.
6. Frank Parkin.
7. Anthony Giddens.
8. Karl Marx.
9. Emile Durkheim.
10. Peter Berger & Thomas Luckmann.
11. Institutionalization.
12. Internalization.
13. Identification.
14. Richard Jenkins.
15. George Herbert Mead.
16. Richard Swedberg.
17. Kenneth Bancroft Clark.
18. Denis Cosgrove.
19. W.J.T Mitchell.
20. T.J. Demos.
21. Henri Corbin.
22. En Islam Iranien: Aspects Spirituels Et Philosophiques (1991).
23. Imaginal.
۲۴. چهار مرتبه‌ی حضور در محضر حافظ راهبردی است که آندره گنار معمار این آرامگاه حافظ در هنگام طراحی آن به کار برده است. در این طراحی بازدید کننده از درب ورودی باغ که وارد می‌شود پس از پیمایش چهار مرتبه پستی و بلندی به محضر حافظ می‌رسد.
25. Riitta Päiväläinen.
26. Vestige.
27. Sanni Seppo and Ritva Kovalainen.
28. Memorial trees in Pyhakangas 1977.
29. Jari Silomäki.
30. My Weather Diary.
31. Peter Bak Jensen.

### References

- Abolghasemi, M. (2015). Some observations on the aesthetics of Islamic miniature painting [Hoviya-t-e ejtemai]. *Iranian Studies Research*, 5(1), 15-32. (in Persian)
- <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1124218>
- Andrews, M. (2020). *Landscape and Western Art*. Oxford University Press.
- Ashraf, A. (1346). On the methodology of Max Weber [Darbareh-ye raveshe-shenasi-ye Max Weber]. *Sokhan Magazine*, 17(7), 596-609. <https://ketabnak.com/book/56545> (in Persian)
- Auj, A. (2016). *A study on landscape painting in Iranian photography (with a focus on the historical Qajar period)* [Pazhuheshi bar manza-

- 1979) (in Persian)
- Info Gallery (n.d.). *A Treatise on Passing Through the Earth* [Group exhibition]. <https://galleryinfo.ir/Event/fa/15278> (in Persian)
- Jenkins, R. (2002). *Social identity* [Hoviat-e ejtemaei] (T. Yar-Ahmadi, Trans.). Shiraze. (Original work published 2008) (in Persian)
- Kuhn, H. (1983). The Farmer and the Viking: Forms of Romantic Nationalism in Nineteenth-Century Scandinavia. In J.C. Eade (Ed.), *Romantic Nationalism in Europe* (Monograph No. 2, pp. 7-25). Humanities Research Centre, Australian National University.
- Kylén, M. (2015). *Nordic Nature and the Cultural Identity in Photography*. University of Gothenburg Press.
- Mead, G. H. (1964). *Selected Writings: The Philosophy of the present, Mind, self & society, movements of thought in the nineteenth century*. in Bobbs-Merrill.
- Miller, S. (2020). *Contemporary Photography and theory*. (1st eds.). Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2002). *Landscape and Power* (2nd eds.). The University of Chicago Press.
- Mohsen Gallery. (n.d.a). *A treatise on terrene traverse* [Group Exhibition]. <https://mohsen.gallery/fa/exhibitions/40-a-treatise-on-terrene-traverse> (in Persian)
- Mohsen Gallery. (n.d.b). *Alien* [Art series]. <https://mohsen.gallery/fa/series/alien> (in Persian)
- Muir, R. (1999). *Approaches to Landscape* (1st eds.). Macmillan Press LTD.
- Nasr, S. H. (2015). *Art and Islamic spirituality (The spiritual crisis of modern man)* [Ensan va tabiat (Bohran-e ma'navi-ye ensan-e motajadded)] (R. Qasemian, Trans., 3rd ed.). Hikmat Publications. (Original work published 1987) (in Persian)
- Nasr, S. H. (1996). *Religion & the order of nature: The 1994 Cadbury Lectures*. Oxford University Press.
- Nasr, S. H. (2003). *Man and nature* [Ensan va tabiat (Bohran-e ma'navi-ye ensan-e motajadded)]. (A. R. Gohari, Trans.). Markaz-e Nashr-e Farhang-e Eslami. (Original work published 1968) (in Persian)
- Pakbaz, R. (2002). *Encyclopedia of Art* [Dayere-ol-ma'aref-e honar]. Farhang-e Moaser.
- Parkin, F. (2002). *Max Weber*. Second Edition, London: Routledge.
- Proos, T. (2011). *The Northern Light: An Exploration of Landscape Photography in Scandinavia*. *Scandinavian Journal of Photography*, 25(2), 45-62.
- Razaghmanesh, M. (n.d.). *Mehrali Razaghmanesh* [Portfolio website]. <https://www.mehralirazaghmanesh.com> (in Persian)
- Runólfsson, Halldór Björn et al. (1992). *Border Crossings: Fourteen Scandinavian Artists*. Barbican Art Gallery publishing.
- Schama, Simon. (1995). *Landscape and Memory*. UK: WordUnited.
- Sundberg, U. (2017). Frozen Moments: Landscape and the Northern European Experience in Contemporary Photography. *Journal of Nordic Photography*, 32(4), 112-128.
- Swedberg, R. (2005). *The Max Weber Dictionary: Key Words and Central Concepts*. Stanford University Press.
- Trollbeck, J. (2012). *Light and Silence: Photographic Meditations on Nordic Nature*. Helsinki Art Press.
- Weber, M. (1946). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Oxford University Press.
- Weber, M. (2003). *Methodology in the social sciences* [Ravesh-shenasi dar olum-e ejtemai] (H. Chavoshian, Trans.). Markaz. (Original work published 1949) (in Persian)
- Wells, L. (2011). *Land* (1st eds.). London: I.B.Tauris.
- Zabeti Jahromi, A. (2013). *Researches in the recognition of Iranian art* [Pazhuhesh-ha'i dar shenakht-e honar-e Iran]. Ney. (in Persian)
- آزادارمکی، تقی. (۱۳۸۶). فرهنگ و هویت ایرانی و جهانی شدن. انتشارات تمدن ایرانی. آذری از غندی، هادی. (۱۳۹۷). مفهوم عکس در گذار از منطق ارتباطی گفتمان‌های انقلاب اسلامی در ایران [رساله دکتری، دانشگاه تربیت مدرس]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تربیت مدرس.
- ابولقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۴). ملاحظاتی درباره زیباشناسی نگارگری اسلامی. پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۱۵(۱)، ۳۲-۱۵. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1124218>
- اسماعیل‌پور، ابولقاسم. (۱۳۷۷). اسطوره، بیان نمادین. سروش.
- اشرف، احمد. (۱۳۴۶). درباره روش‌شناسی ماکس وبر. مجله سخن، ۱۷(۷)، ۵۹۶-۶۰۹. <https://ketabnak.com/book/56545>
- اوجی، آزاده. (۱۳۹۵). پژوهشی بر منظره‌نگاری در عکاسی ایران (با تمرکز بر دوره تاریخی قاجار) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تهران.
- پاکباز، روبین. (۱۳۸۱). *دایره‌المعارف هنر فرهنگ معاصر*.
- جنکینز، ریچارد. (۱۳۸۱). *هویت اجتماعی (تورج یاراحمدی، مترجم)*. شیرازه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۸)
- حدادی، زینب. (۱۳۹۰). *باغ ایرانی، نمونه‌های والایی از هنرهای محیطی ایران* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه شاهد
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). *افسون‌زدگی جدید، هویت چهل‌تکه و تفکر سیار* (چاپ دوازدهم). مؤسسه نشر فروزان روز.
- نصر، سید حسین. (۱۳۸۳). *انسان و طبیعت (بحران معنوی انسان متجدد)* (ترجمه عبدالرحیم گواهی). دفتر نشر فرهنگ اسلامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۸)
- نصر، سید حسین. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت اسلامی (رحیم قاسمیان، مترجم؛ چاپ سوم)*. انتشارات حکمت. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۷)
- ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۹۲). *پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران*. نی.
- گل‌محمدی، احمد. (۱۳۸۰). *بحران هویت. فصلنامه‌ی مطالعات ملی*، ۳(۱۰)، ۴۸-۱۳. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/45352>
- نگارخانه اینفو. (بی‌تا). *رساله‌ای در گذر از زمین* [نمایشگاه گروهی]. <https://gallery-info.ir/Event/fa/15278>
- نگارخانه محسن. (بی‌تالیف). *رساله‌ای در گذر از زمین* [نمایشگاه گروهی]. <https://mohsen.gallery/fa/exhibitions/40-a-treatise-on-terrene-traverse>
- نگارخانه محسن. (بی‌تاب). *Alien* [مجموعه آثار هنری]. <https://mohsen.gallery/fa/series/alien>
- رزاق‌منش، مهرعلی. (بی‌تا). *Mehrali Razaghmanesh* [وبسایت نمونه کار]. <https://www.mehralirazaghmanesh.com>
- وبر، ماکس. (۱۳۸۲). *روش‌شناسی در علوم اجتماعی (حسن چاوشیان، مترجم)*. مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۴۹)
- هال، جیمز. (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب (رقیه بهزادی، مترجم)*. فرهنگ معاصر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۹)