Analysis of the Transition From Representation to Aesthetics in Photography Based on Rancière's Views*

Abstract

A technical image, such as a photograph, is produced by a device, which is an entity designed for specific functions, having supplanted and emulated human manual labor. Engaging with a device limited to generating technical images can quickly become repetitive and dull, prompting professional photographers to experiment with their equipment in a manner termed "photographic play." This playful approach has a significant affinity with Jacques Rancière's theory of artistic regimes. Play can be interpreted as a strategy through which subjects marginalized from the dominant social and political landscape can reclaim their position. The aesthetic regime intended by Rancière can also be seen as the collapse of the common symbolic system of art, through which the dignity and position of the subjects of representation were determined, and it is obvious that photography also emerged from the same common representational system and belonged to that system. The aesthetic regime of the arts removed the correlation between the theme and the way of representation and gave value and importance to the mundane, and in this structure, photography was no longer imitating the arts but was rather in the process of self-constructing the matter. The shift from the representational regime to the aesthetic regime in photography is facilitated by challenging the distribution of the sensible—a concept that defines the extent to which the everyday can impact society. Photographic plays focus on the everyday elements that lie outside the norms and conventions of representational art and reintegrate them into the distribution of the sensible, thereby disrupting the conventional representational order. Photography can only assert its presence among the arts by moderating the everyday and challenging the distribution of the sensible. This descriptive-analytical study seeks to explore how individuals and objects can assert their presence in society through the concept of play, which disrupts the existing aesthetic order and the rules of the distribution of the sensible. It aims to answer the question: How do photographic plays achieve presence in the aesthetic regime envisioned by Jacques Rancière? How can the concept of the distribution of the sensible be equated with the concept of play? The approach to answering these questions is informed by Rancière's theories on the distribution of the sensible and Vilém Flusser's concept of play. These concepts are applied to examine two case studies in Iranian photography from the late 1990s. The findings of this research can be summarized as follows: In photography, the transformation of the every day, achieved by disrupting the conventional representational order, has a significant potential to be present in Jacques Rancière's aesthetic regime. The concepts of play and challenging the distribution of the sensible converge towards a single goal in two distinct domains; in photography, one pathway to achieving Jacques Rancière's aesthetic regime is through the use of photographic play.

Keywords

Jacques Rancière, Aesthetic Regime, Photographic Play, Photography, Distribution of the Tangible

Received: 28 Sep 2024
Received in revised form: 27 Oct 2024
Accepted: 30 Nov 2024

Khalil Pourkhatami[1]
Master in Photography, Department of Photography, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran.
E-mail: pourkhatami.khalil@gmail.com

Ramtin Shahbazi[2] (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Cinema, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran.
E-mail: ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2024.381300.667347

Citation: Pourkhatami, Khalil, & Shahbazi, Ramtin (2025). Analysis of the transition from representation to aesthetics in photography based on Rancière's views, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(1), 81-92. (*in Persian*)

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is extracted from the first author's Master dissertation, entitled "The possibilities in promoting the representative regime to an esthetic regime as a social action per Jacques Rancière's theories: An investigation into iranian photography from 1390 to 1397 SH", under the supervision of the second author at the Soore International University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

تحلیل گذار از بازنمایی به استتیک در عکاسی بر مبنای آرای رانسیر*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۰۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰
خلیل پورخاتمی[۱]: کارشناسی ارشد عکاسی، گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. E-mail: pourkhatami.khalil@gmail.com
رامتین شهبازی[۲] (نویسنده مسئول): استادیار، گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران. E-mail: ramtin.shahbazi@soore.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2024.381300.667347

چکیده

همراهی با دستگاهی که تنها می‌تواند تصویر فنی تولید کند به زودی یکنواخت و خسته‌کننده خواهد شد و این همان جایی است که عکاس حرفه‌ای به بازی‌کردن با دستگاه خود می‌پردازد، چیزی که می‌توان آن‌را بازی عکاسانه‌ای خواند که با نظریه‌ی رژیم‌های هنری رانسیر پیوندی بسیار نزدیک برقرار می‌کند. مرحله‌ی گذار از بازنمایی به استتیک در عکاسی، به‌وسیله‌ی برهم‌زدن توزیع امرمحسوس امکان‌پذیر است، زیرا عکاسی زمانی توانایی حضورْ مابین هنرها را به دست می‌آورد که بتواند امر پیش‌پاافتاده را از آن‌خود کند. این پژوهش که با روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده، قصد دارد به نحوه‌ی تملّک جایگاه‌ها و بازپس‌گیری آن در اجتماع به واسطه‌ی بازی بپردازد، بازی‌ای که به امر سیاسی و قانون دست‌اندازی می‌کند تا بتواند به این سؤال پاسخ دهد که چگونه بازی‌های عکاسانه توانایی حضور در رژیم استتیکی را پیدا می‌کنند؟ نحوه‌ی پاسخ‌دهی به این سؤال به واسطه‌ی نظریات رانسیر در توزیع امرمحسوس و مفهوم بازی شکل گرفته که برای بررسی بهتر از نمونه‌های پژوهشی در عکاسی ایران استفاده گردیده است. نتایج حاصل در پژوهش را می‌توان بدین‌صورت بیان کرد: در عکاسی، از آن‌خودسازی امر پیش‌پاافتاده را می‌توان برهم‌زدن نظم بازنمایانه‌ی موجود خواند و مفاهیم بازی و توزیع امرمحسوس به یک چیز در دو ساحت مجزا اشاره دارند.

واژه‌های کلیدی
ژاک رانسیر، رژیم استتیکی، بازی عکاسانه، عکاسی، توزیع امرمحسوس، بازنمایی

استناد: پورخاتمی، خلیل؛ شهبازی، رامتین (۱۴۰۴)، تحلیل گذار از بازنمایی به استتیک در عکاسی بر مبنای آرای رانسیر، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۱)، ۸۱-۹۲.

© نگارنده(گان).
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه نویسنده اول، با عنوان «بررسی قابلیت‌های ارتقاء رژیم بازنمایی به رژیم استتیکی به‌مثابه کنش اجتماعی، در عکاسی ایران سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۷، بر اساس نظریات ژاک رانسیر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه بین‌المللی سوره ارائه شده است.

مقدمه

پژوهش حاضر با هدف بررسی مفهوم بازی[۱] در عکاسی و چگونگی ارتباط آن با رژیم‌های هنری مورد نظر ژاک رانسیر[۲] شکل گرفته‌است. مفهوم بازی یک برداشت از ویلم فلوسر[۳] است، او به‌عنوان یک عکاس و فیلسوف بر خلاف مسیر موجود تاریخ عکاسی قدم برمی‌دارد تا کشف کند چگونه یک تصویر مکانیکی که هیچ‌گاه تصور نمی‌شد به‌عنوان هنر مورد پذیرش قرار گیرد توانست در ابتدا جایگاهی در میان هنرها پیدا کند و سپس این تصویر فنی چگونه خود را در همان جایگاه ثابت نگه داشته و حتی روز به روز به جایگاه بالاتری دست می‌یابد. در ابتدا، تصویر فنی که زاده‌ی یک دستگاه[۴] بود نمی‌توانست خودش را در مقابل گوشت رنگی نقاشی با چنین قدمتی قرار دهد مگر اینکه توجه خود را نه به شیوه‌ی بازنمایی معمول هنری، بلکه به چیز دیگری معطوف می‌کرد که آن توجه به موضوع امر پیش پا افتاده بود. منظور از امرپیش پا افتاده، هر آن‌چیزی است که هنر اهمیتی برای آن قائل نبود تا به‌عنوان موضوع هنری بتواند مورد توجه قرار گیرد. عکاسی در سال‌های ابتدایی این توجه را به توده‌ها و گمنامان معطوف کرد، افرادی که به هیچ عنوان قرار نبود روزی موضوع اصلی هنر به حساب بیاید، به سبکی از هنرها تبدیل گردیده و سپس از میانه‌ی دوران مدرن به بعد این توجه به اشیاء پیش پا افتاده نیز رسید. رانسیر معتقد است «عکاسی به این دلیل تبدیل به هنر شد که توانست گمنامان را به چرخه‌ی حضور اجتماعی برگرداند، زیرا به کسانی که هیچ جایگاهی در اجتماع نداشتند، جایگاه داد» (Rancière, 2015, p. 60). همین نکته توجه نگارنده را به رژیم‌های هنری ژاک رانسیر جلب می‌کند تا از خود بپرسد که چگونه بازی‌های عکاسانه توانایی حضور در رژیم استتیکی موردنظر رانسیر را پیدا می‌کنند؟ چگونه مفهوم توزیع امرمحسوس می‌تواند با مفهوم بازی یکسان قلمداد شود؟

رانسیر رژیم‌های سه‌گانه‌ای برای شناسایی هنر و جایگاه هر کدام را از لحاظ فلسفی مورد پژوهش قرار می‌دهد؛ از نظر رانسیر شیوه‌های تولیدات آثارهنری به سه سنت غربی تحت عنوان «رژیم اخلاقی، رژیم بازنمودی و رژیم استتیکی باز می‌گردد و جایگاه هر اثر هنری در درون هریک از این رژیم‌ها را می‌توان به واسطه‌ی موضوع و مضمون و چگونگی ارائه اثر هنری مورد بررسی قرار داد» (محمدیاری، ۱۳۹۵، ۱۶۲). از نظر او رسیدن به والاترین جایگاه هنر تنها به واسطه‌ی حضور در رژیم استتیکی می‌تواند رخ دهد؛ رانسیر معتقد است همین که هنر بتواند انتخاب کند که چه موضوعی جایگاه حضور در عرصه هنر را دارد یا نه، به شکست منتهی شده است، اگر هنر می‌خواهد به بالاترین جایگاه برسد باید بتواند از توده‌ها و گمنامان به‌عنوان موضوع استفاده کند و اصل ادبیّت[۵] را نیز اجرا کند. اصل ادبیّت برای رانسیر اصلی است که «اجازه می‌دهد هرچیزی در هر جایگاهی در هرموضوعی که می‌خواهد ورود و دخالت کند و حتی ساختارهای جدیدی بسازد» (Rancière, 2004, p. 240). رانسیر به واسطه‌ی توزیع امرمحسوس و سپس قانون گذاری آن توسط پولیس، شرح می‌دهد که «چگونه ساختارهای اجتماعی باعث می‌شوند تا افراد یا اشیایی از نظم اجتماعی کنار گذاشته شوند و چگونه می‌توان آن‌ها را به ساحت هنر وارد کرد» (رانسیر، ۱۳۹۳ب، ۹۲). بازی‌های عکاسانه را به نوعی می‌توان همان برهم زدن توزیع امر محسوسی خواند که مد نظر رانسیر است، در عکاسی یکی از روش‌های رسیدن به جایگاه رژیم استتیکی ژاک رانسیر استفاده از همین بازی است. برای بررسی هرچه بهتر از صحت و سقم پژوهش پیش‌رو، نگارنده از دو مورد پژوهشی از دو عکاس معاصر ایرانی و دو نمایشگاه با عنوان‌های «جغرافیای انقضاء» (۱۳۹۷) هوفر حقیقی، و «مجال مجدد نور» (۱۳۹۷) رهام شیراز، استفاده برده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس هدف بنیادی، از نظر روش گردآوری اطلاعات مطالعات کتابخانه‌ای، بر پایه روش کیفی و بر مبنای ماهیت توصیفی تحلیلی است.

پیشینه‌پژوهش

در نگارش پژوهش پیش‌رو، نگارنده مطالب و مقالات متعددی را در حوزه‌ی رژیم‌های هنری ونظَریات رانسیر، مفهوم بازی در نظر ویلم فلوسر[۶] و بودریار[۷]، مفهوم سیاست[۸] در نظر رانسیر و آدرنو[۹] مورد بررسی قرار داده است که در ادامه برخی از مهم‌ترین آراء که در روند پژوهشی مورد استفاده قرار گرفته‌اند پیوست شده است:

طاهرزاده و مقیم‌نژاد (۱۴۰۱) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* با عنوان «بررسی و تحلیل عکاسی معاصر ایران با رویکرد زیبایی‌شناسی انتقادی ژاک رانسیر (موردپژوهشی: نیوشا توکلیان، شادی قدیریان و گوهر دشتی)» با نگاهی انتقادی به بررسی رویکردهای عکاسی هنری معاصر در ایران از طریق ضوابط موجود در فعالیتی اجتماعی‌سیاسی پرداختند. نگارندگان پژوهش با استفاده از چند نمونه پژوهشی سعی کردند تا به بررسی نتایج خود در آن‌ها بپردازند؛ منتها گستردگی زمانی در نمونه پژوهشی‌ها (حدود ۳۰ سال) دلیل عمده‌ای است که این پژوهش نتوانسته به بررسی دقیق نمونه‌های پژوهشی بپردازد. از طرف دیگر این پژوهش در ذیل نگاه انتقادی به کارکرد رسانه‌ای عکاسی هنری ایران در بازارهای داخلی و خارجی نیز می‌پردازد که خود منجر به گستردگی پژوهش شده و موضوع را از تمرکز اصلی خارج کرده است. این پژوهش با استفاده از آراء نظریه‌پرداز معاصر، ژاک رانسیر آغاز می‌شود و دلیل انتخاب رانسیر را تنها پرداختن به موضوعاتی در فواصل بین سیاست‌ورزی، فلسفه و زیبایی‌شناسی قلمداد می‌کند که باعث می‌شود از کاوش در اعماق افکار رانسیر مغفول بماند.

دانش اشراقی مریدی و مازیار (۱۴۰۰) در مقاله‌ای در نشریه *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی* با عنوان «تحلیل مفهوم هنر سیاسی به‌مثابه فرم‌های (عدم اجماع) در اندیشه ژاک رانسیر» با بررسی مفهوم «عدم اجماع» در اندیشه ژاک رانسیر به بازتعریف مفهوم هنر سیاسی پرداخته و نشان می‌دهد که اگر هنر پیغامی سیاسی را انتقال دهد، سیاسی نیست. این پژوهش با پرسش هنر سیاسی چیست و هنر چگونه می‌تواند سیاسی باشد؟ و با بررسی رابطهٔ میان هنر و سیاست و هم‌چنین رابطهٔ میان هنر و جامعه در قالب فرم‌های عدم اجماع و هنرمندی که از طریق کنش استتیکی می‌تواند آنچه جامعه به‌عنوان امر مشترک حس می‌کند را تغییر دهد نزدیک‌ترین قرابت معنایی را با پژوهش پیش‌رو داراست. تفاوت حاصل از این پژوهش و پژوهش پیش‌رو در نحوه‌ی اعمال این مفاهیم و کارکردشان در هنر، مخصوصا عکاسی است و همچین نحوه‌ی تاثیر گذاری این مفاهیم به صورت کاربردی است.

مجیدی و مقیم‌نژاد، (۱۴۰۰) در *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* «بررسی و تحلیل آثار انتقادی در عکاسی بعد از دهه‌ی ۷۰ میلادی بر اساس آرای

مارتا رازلر، آلن سکولا و ژاک رانسیر» به بررسی فهم انتقادی در عکاسی و برخورد انتقادی در اثر هنری می‌پردازد و آثار انتقادی در عکاسی را، آنچه در تصاویر بازتولیدشده‌ی نهادهای قدرت به غیاب رانده شده و دیده نشده است قلمداد می‌کند؛ که ازاین‌رو، دارای قرابت معنایی با پژوهش پیش‌رو است، زیرا برای هردو مسئله‌ی توده و غیاب امر پیش‌پا افتاده مهم و انتقادی قلمداد شده است. نگارنده‌ی این پژوهش قصد دارد تا چگونگی مواجه‌ی انتقادی آن چه را که تحت تاثیر گفتمان‌های مسلط و هم‌چنین سازوکارهای بازنمایی مخدوش می‌شود را تحت مفهوم هنر خودآیین تئودور آدورنو و مفهوم هنر متعهد برتولت برشت و خط فکری نسبتاً منسجمی در پارادایم فکری چپ بررسی کند. نگارنده پژوهش صورت‌بندی تازه‌ی این پارادایم را به ژاک رانسیر نسبت داده و به همین واسطه او را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد تا از خلال نگاهی دوباره به سیاست و زیبایی‌شناسی، بداهت‌های هنر انتقادی را مورد بررسی قراردهد. این پژوهش با خوانش عکاسی معاصر (پس از دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی) و جریان‌های هم‌سو با آن هم‌چون هنر مفهومی سعی دارد تا به بررسی و تحلیل آثاری بپردازد که با پرداختن به تأثیرات صورت‌بندی‌های هژمونیک معاصر، سعی داشته‌اند تا تحولات اجتماعی سیاسی و تحولات زیست‌جهان برای جوامع مورد بررسی قرار دهد که در نهایت نگارنده به واسطه‌ی گستردگی آراء مورد پژوهش و هم‌چنین بررسی چنین پارادایمی در بازه‌ی زمانی بسیار طولانی مغفول مانده، و به آثار رانسیر به صورت متمرکز نپرداخته است. چگونگی و چرایی این اتفاق بدین‌واسطه شکل گرفته است که نگارنده با ترکیب نظریات سه متفکر خلط مباحث زیادی را دچار شده است که می‌شد از چنین نگرشی دست کشید و باز هم به همین نتیجه دست یافت. از طرف دیگر خوانش‌های هژمونیک دهه‌های ۱۹۷۰ به بعد گستردگی زیادی را برای نگارنده به همراه داشته است که بررسی دقیق و همگانی آن به صورت مدون و در قالب *پایان‌نامه* کاری بعید به‌نظر می‌رسد، زیرا هر گوشه و هر عکاسی را مورد بررسی قرار دهد بازهم افراد دیگری بدون بررسی باقی‌مانده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

«اختراع عکاسی همان‌قدر برای بشریت تکان‌دهنده و حیرت‌برانگیز بود که اختراع خط در قرن دوم پیش از میلاد» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۱۵)؛ این جمله‌ای است که ویلم فلوسر[۱۰] در کتاب خود با عنوان در *باب فلسفه عکاسی*[۱۱] اندیشیدن راجع به عکاسی را باز تعریف می‌کند. از منظر او «تصویر سطح معناداری است که بر موضوعی در فضا و زمان اشاره می‌کند و با کاهش پیدا کردن از یک فضای چهاربعدی به فضایی دوبعدی در قالبی انتزاعی نمایان می‌شود» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۲۳). در تصاویر مکانیکی[۱۲] «فنی» بر خلاف تصویر قدیمی، این جهان است که در نقش دال قرار دارد و تصاویر در نقش مدلول؛ بدین‌واسطه تصاویر تنها در سطحی مشابه از واقعیت قرار دارند و تصاویر فنی نمادهایی نیستند که باید رمزگشایی شوند، بلکه علائمی هستند که به‌وسیله‌ی آن‌ها می‌توان جهان را درک کرد. در تصویر قدیمی، مؤلف «نقاش»، بین تصویر و دال قرار می‌گیرد؛ بدین ترتیب که نقاش ابتدا در ذهن خود بر روی دال‌ها کار می‌کند تا بتواند آن‌ها را به کمک قلم‌مو بر روی سطح بوم منتقل کند. برای رمزگشایی این تصویر قدیمی، لازم بود مراحل رمزگذاری که در ذهن نقاش اتفاق افتاده است بررسی و مورد رمزگشایی واقع شود؛ بنابراین برای فهم درستِ یک تصویر فنی باید از مجموعه برنامه‌ها و اتفاقات دوربین[۱۳] اطلاع داشت.

«تصویر فنی حاصل یک دستگاه[۱۴] است و دستگاه به چیزی اطلاق می‌شود که آماده است برای انجام دادن؛ دستگاه‌ها جایگزین کارِ دستی انسان‌ها شده‌اند و آن را تقلید کرده‌اند» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۳۶). دوربین عکاسی همانند یک دستگاه، تولیدشده است که عکس تولید کند و هر عکس تنها تحقق یکی از امکانات دوربین عکاسی است، نه هیچ چیز بیشتر. این تصویر فنی بر خلاف تصویر قدیمی نمی‌تواند چیزی که از پیش برایش برنامه‌ریزی نشده است را اجرا یا ایجاد کند و تمام قابلیتش در برنامه‌ای است که از پیش برایش مشخص شده است؛ بنابراین تصویر فنی یا چیزی که فلوسر آن را «افسون[۱۵] جدید می‌خواند دارای هدفی یا قابلیتی برای تغییر جهان نیست، بلکه تنها می‌خواهد مفاهیم را تغییر دهد؛ شکلی از تردستی به همراه انتزاع که توسط کارگزار[۱۶] انجام می‌شود» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۳۲). عکاس تنها یک کارگزار است؛ عکاس نه فردی است که بر روی دستگاه کار می‌کند و نه دستگاه تابعی از اوست؛ آن‌ها برای عمل بهتر با یکدیگر ادغام می‌شوند.

از منظر فلوسر تفاوت فردی که عکس فوری[۱۷] می‌گیرد با یک عکاس حرفه‌ای در لذتی است که از پیچیدگی ساختاریِ وسیله‌ی بازی[۱۸] می‌برند. برای فردی که عکس فوری می‌گیرد، عکس سطحی است که حالت اشیاء را منعکس می‌کند. برای چنین فردی عکس نمایانگر خودِ جهان و واسط بین جهان و انسان است و دوربینش از او می‌خواهد بدون وقفه عکس تولید کند، عکس‌های فوری و بیهوده، «این تصاویر حامل هیچ اطلاعات جدیدی نیستند و تنها زائد و زیادی‌اند» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۴۰)، در چنین حالتی کارگزار طعمه‌ی دوربینش می‌شود و توسط آن تحلیل می‌رود، او تابع دوربین است، او حرکت نمی‌کند بلکه این دوربین است که حرکت می‌کند، ثبت می‌کند و این دوربین است که تصمیم می‌گیرد با چه امکاناتی، چه چیزی را عکاسی کند؛ «وی تبدیل به دکمه‌ی عکس‌برداری خودکار شده و نقش آن را بازی می‌کند» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۴۱).

کارگزار باهوش از این فرآیندِ خسته کننده و یکنواخت دست می‌کشد و برای جذابیت بیشتر به وجه بازی کردن روی خواهد آورد. اگر کارگزار یا عکاس تصمیم بگیرد که به جای تبدیل‌شدن به دکمه‌ی عکس‌برداری، وجه بازی کردن با ابزار را در پیش بگیرد به مسئله‌ی بازی عکاسانه[۱۹] ورود پیدا می‌کند. برای درک بهتر مفهوم بازی در عکاسی، می‌توان آن‌را با شطرنج مقایسه کرد، شطرنج‌باز در بازی شطرنج در پی امکانات و حرکات جدید در برنامه[۲۰] شطرنج است؛ به هر میزان که شطرنج‌باز بتواند روشی خلاقانه‌تر و جذاب‌تری کشف کند موفق‌تر خواهد بود، شطرنج‌باز حرفه‌ای کسی است که از بازی خود نهایت لذت را ببرد نه اینکه تنها برای پیروزشدن به تبعیت محض از قوانین از پیش تعیین شده بپردازد. «همان گونه که شطرنج‌باز برای رسیدن به این مقصود با مهره‌های شطرنج بازی می‌کند، عکاس هم با دوربین بازی می‌کند، دوربین یک ابزار نیست بلکه یک وسیله‌ی بازی[۲۱] است، و عکاس نیز یک کارگر[۲۲] نیست، بلکه یک بازیکن[۲۳] است» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۴۰). عکاسی که در اینجا مد نظر ماست (مانند شطرنج‌باز) همواره در پی راه‌های جدید و در نتیجه تولید حالاتی جدید و اطلاع‌رسان از اشیاء است.

در سال‌های ابتدایی پس از اختراع عکاسی، بحث‌وجدل بر سر مکانیکی‌بودن و هنربودن عکس [تصویر فنی] و عکاسی منجر به روش‌های

تکنیکی زیادی گردید که تلاش می‌کردند با همسان‌سازی تصویر مکانیکی با نقاشی، عکاسی را در زمره‌ی هنرها قرار دهند، اما هنر بودگی «عکاسی نه به‌واسطه‌ی این شیوه‌های شبیه‌سازی تصویر فنی به نقاشی، بلکه به‌واسطه‌ی همان روش مکانیکی و بازنمایی[۲۴] عین به‌عین شکل گرفت» (رانسیر، ۱۳۹۳/۲۰۰۴ب، ۹۳). بازنمایی بی‌واسطه‌ی تصویر سیاه‌وسفیدِ سال‌های ابتدایی عکاسی، در مقابل گوشتِ رنگی نقاشی منجر به حضور افراد و گمنامان و ثبت آن‌ها در تاریخ گشت؛ چیزی که تا قبل از آن به عدم وجود می‌مانست، پس از گذر از سال‌های اولیه به‌عنوان یک سبک «مستند» در سراسر دنیا به یکباره پدیدار شد. برای اینکه عکاسی در همان سال‌های ابتدایی بتواند توده‌ها[۲۵]، یا به عبارت بهتر، گمنامان و کسانی که در نظم اجتماعی جایگاهی ندارند را قابل‌رؤیت کند، باید نخست به‌عنوان هنر به رسمیت شناخته می‌شد؛ یعنی در ابتدا باید به‌عنوان چیزی غیر از تکنیک‌های بازتولید[۲۶] به رسمیت شناخته می‌شد و این همان مسیری است که در سال‌های ابتدایی منجر به هنربودگی غیرواقعی عکس شد. «در حال حاضر عکاسی دیگر به واسطه‌ی شیوه‌های شبیه‌سازی پیشین در زمره‌ی هنرها مورد پذیرش نیست، بلکه عکاسی به این واسطه که می‌تواند هر کس و هر چیز را بدون هیچ استثنائی قابل‌رؤیت کند در زمره‌ی هنرها به شمار می‌آید» (Foreman, 2014, p. 28). این واقعیت که هر چیز گمنام نه‌تنها مستعد تبدیل‌شدن به مضمون هنر است، بلکه زیبایی خاصی را نیز القا می‌کند یکی از ویژگی‌های انحصاری رژیم استتیکی[۲۷] هنرهاست؛ پیوند مفهوم بازی عکاسانه و همسان‌سازی آن با رژیم استتیکی رانسیر[۲۸] در همین‌جا شکل می‌گیرد، در نوع نگاه و قرابت معنایی این دو مفهوم و نحوه‌ی کارکرد آن‌ها در امر پیش‌پا افتاده[۲۹] (رانسیر، ۱۳۹۳/۲۰۰۴ب).

رژیم استتیکی در آغاز، همان فروپاشی نظام بازنمایی رایج هنر بود که به واسطه‌ی آن شأن و مقام موضوعاتِ[۳۰] بازنمایی مورد تعیین قرار می‌گرفت. رژیم استتیکی هنرها همبستگی بین مضمون و شیوه‌ی بازنمایی را برچید و برای امر پیش‌پاافتاده ارزش و اهمیت قائل شد؛ این نکته را والتر بنیامین[۳۱] نیز درباره‌ی دیوید اکتاویوس هیل[۳۲] بیان می‌دارد، بنیامین می‌گوید: «به یُمن زن ماهی‌فروش گمنامِ کوچک اندام اهلِ نیوهَون بود که او عکاسی را به جهان هنر وارد کرد، نه‌َ به یُمن ترکیبَ‌بندی‌های تصویری بی‌نظیرش» (رانسیر، ۱۳۹۳/۲۰۰۴ب، ۹۵)؛ به همین دلیل، این نه شیوه‌گری تصویرپردازی بلکه از آن خودسازی امر پیش‌پاافتاده بود که شأن و مقام هنر عکاسی را تضمین می‌کرد.

دوربین عکاسی در چنین قرابت معنایی است که تبدیل به یک وسیله‌ی بازی می‌شود. دوربین عکاسی به‌خوبی ماشینی‌شدن کار و آزادی انسان را برای بازی نشان می‌دهد و از آن‌جاکه دوربین عکاسی تصاویر را به‌صورت خودکار[۳۳] تولید می‌کند، یک ابزار هوشمند محسوب می‌شود و احتیاجی نیست که عکاس مانند نقاش تمام توجه خود را به قلم‌مو معطوف کند؛ بنابراین می‌تواند تمامِ وقت خود را برای بازی با دوربینش اختصاص دهد. «دوربین یک وسیله‌ی بازی است که ازلحاظ ساختار پیچیده و ازلحاظ عملکرد ساده است» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۴۳). این وسیله‌ی بازی، زمانی که با مسئله‌ی امرپیش‌پا افتاده ترکیب شود می‌تواند مفهوم جدیدی خلق کند که عناصر اجتماعی حاکم را برهم بزند، برهم‌زدن عناصر اجتماعی حاکم نوعی کنشگری به حساب می‌آید و این کنشگری را می‌توان با سیاست[۳۴] پیوند زد.

از نظر رانسیر سیاست «اعمال قدرت یا مبارزه برای آن نیست، بلکه پیکربندی فضایی مخصوص و چهارچوب‌بندی عرصه خاصی از تجربه و ابژه‌هایی است که همگانی و مربوط به عزمی مشترک فرض شده‌اند» (رانسیر، ۱۳۹۳/۲۰۰۹الف، ۴۳). به دیگر معنا کار رانسیر بر روی سیاست در واقع تلاشی بود برای نشان دادن این‌که سیاست به‌جای این‌که به کارگیری قدرت یا تلاش برای کسبِ قدرت باشد، شکل‌دهی و پیکربندی جهانی ویژه است که همه‌چیز در آن ابژه‌های سیاسی‌اند. «سیاست نوعی کنش متناقض است؛ کنشی که ویژگی آن سوژه‌ای است که از خلال مشارکتش در یک تضاد تعریف می‌شود؛ مقصود از تضاد، صحنهٔ رویارویی دو منطق است؛ تضاد میان دوجهان که در یک جهان وجود دارند؛ آنانی که دیده می‌شوند و آنانی که دیده نمی‌شوند» (دانش اشراقی، ۱۴۰۰، ۳۴).

هنر با هر تعریفی که از آن در جامعه وجود دارد، یک عنصر اجتماعی است و در ساختار اجتماعی جایگاهی اشغال کرده است و بنابراین به ناگزیر در رابطه با دیگر عناصر اجتماعی قرار دارد، اما باید توجه داشت که برهم‌زدن عناصر اجتماعی موجود به واسطه‌ی کنشگری هنرمند الزاماً نمی‌تواند هنری سیاسی تولید کند. از منظر رانسیر، «هنر را به دلیل بیان احساسات و پیام‌هایی که در باب وضع جهان می‌دهد نمی‌توان سیاسی خواند؛ بلکه هنر به دلیل رفتار سیاسی که ممکن است در پاسخ به ساختارهای جامعه یا گروه‌های اجتماعی، تعارض‌ها و هویت‌هایشان بیان کند سیاسی است» (Rancière, 2009, p. 47). درواقع دو حوزه‌ی سیاست و استتیک[۳۵] به‌صورت یکسان در کار شکل بخشی به فضای همگانی هستند که در آن کنش‌هایی ظاهر می‌شود که هنر نامیده می‌شود و مسائلی دیده می‌شود که سیاست نام می‌گیرند.

حضور سیاست در ساختارهای اجتماعی مقوله‌ی تازه‌ای نیست و از دیرباز در تفکرات فلاسفه‌ی یونان حضور دائمی داشته است. در تفکرات ارسطو[۳۶] انسان نیز موجودی سیاسی است؛ زیرا دارای گفتار، حضور و توانایی تشخیص روا از ناروا است (ارسطو، ۱۳۹۴/۱۹۸۴، ۲۸۱)، درعین‌حال ارسطو این سیاسی‌بودن انسان را شامل دیگر جانداران و حیوانات نمی‌داند زیرا استدلال می‌کند که حیوان تنها صوتی دارد برای اعلان لذت و درد؛ این همان اصلی است که رانسیر برای تعریف سیاست و پولیس[۳۷] از آن به‌مثابه راه‌حل استفاده و بیان می‌کند؛ «کل مسئله، دانستن این امر است که چه کسی صدا دارد و چه کسی صوت» (تاجیک، ۱۳۹۵، ۹۴)، آیا تمام انسان‌ها صدا دارند یا برخی تنها دارای صوتی هستند برای اعلان لذت و درد؟! در تمام عصرهای گذشته، امتناع از طبقه‌بندی اجتماعی افراد به‌مثابه موجودات سیاسی به دو دلیل امتناع از شنیدن کلام‌های خارج‌شده از دهان آن‌ها به‌مثابه گفتار، نه به‌مثابه صدا و ناتوانی و عدم حضور آن افراد در اشغال زمان ـ مکان در امور سیاسی است. چنانکه افلاطون[۳۸] درباره‌ی پیشه‌وران[۳۹] نیز این موضوع را مطرح کرده است: «شرایط آن‌ها [به معنای کار کردن برای زنده ماندن] باعث شده است تا آن‌ها به‌جز برای کارشان برای هیچ‌چیز دیگر وقت نداشته باشند» (رانسیر، ۱۳۹۲/۲۰۰۴، ۸). البته این هیچ‌چیز که آن‌ها وقت انجام دادنش را ندارند در اصل در جمع مردم بودن و عضوی از شهر بودن یا به معنای بهتر شهروند بودن است و این بدان معناست که آن‌ها توانایی اشغال زمان–مکان در امور سیاسی را ندارند.

بدین طریق، سیاست زمانی رخ می‌دهد که افرادی که هیچ‌وقتی ندارند، زمان لازم برای نشان‌دادن خود را به‌مثابه ساکنان بخشی از اجتماع داشته

باشند؛ این عمل موجب می‌شود آن‌ها نشان دهند که واقعاً دارای گفتار هستند، گفتاری که می‌تواند اظهارنظر کند و تنها صدایی برای اعلان لذت و درد نباشد. «این توزیع و بازتوزیع جایگاه‌ها و هویت‌ها، این تملک و بازتملک فضاها و زمان‌ها، امر دیدنی و نادیدنی، صدا و گفتار، بر سازنده‌ی چیزی است که توزیع امر محسوس[۴۰] خوانده می‌شود» (Rancière, 2011, p. 75). توزیع امر محسوس قانونی را بنیان می‌نهد که نظم محسوسی را اداره می‌کند؛ همان نظمی که مکان‌ها و گونه‌های مشارکت افراد در جهان را تقسیم و مدیریت می‌کند، اما پولیس نظامی است که وجوه بودن، انجام‌دادن، ساختن و ارتباط برقرارکردن را تعریف می‌کند؛ نظامی که مرزهای میان امر مشهود و نامشهود، قابل‌شنیدن و غیرقابل‌شنیدن را برقرار می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر «پولیس با بنیان‌نهادن قانون، کسانی که مشارکت دارند را از کسانی که کنار گذاشته‌شده‌اند جدا می‌کند» (Tank, 2011, pp. 1-2). سیاست همان‌طور که گفته شد بر هم زدن این توزیع و مشخصاً در تقابل با پولیس قرار می‌گیرد. این همان جایی است که عکاسی با توسل به گمنامان و کسانی که از نظم اجتماعی کنار گذاشته شده‌اند جایگاه خود را در دنیای هنر تثبیت می‌کند و سپس عکاس حرفه‌ای به واسطه‌ی شکل‌دهی همین شیوه می‌تواند شروع به بازی کرده و توزیع امر محسوس را به هم بریزد.

رانسیر با بیان توزیع امر محسوس نشان می‌دهد که آثار هنری، فارغ از اینکه چه مقاصدی را دنبال می‌کنند یا شکل‌های هنری‌شان چگونه ساختارها یا جنبش‌های اجتماعی را منعکس می‌سازند، به چه شیوه‌ای درگیر سیاست می‌شوند. به‌زعم رانسیر، «نوعی نظام ویژه‌ی شناسایی وجود دارد که در قالب آن می‌توان مراتب شناسایی و برتری هنر را رقم زد» (رانسیر، ۱۳۹۲، ۲۴)، وی در خصوص این‌که چه چیزی را هنر می‌نامیم به شناسایی سه رژیم می‌پردازد که عبارت‌اند از: الف) رژیم اخلاقی تصاویر[۴۱]، ب) رژیم بازنمودی[۴۲] و ج) رژیم استتیکی هنرها.[۴۳]

الف) رژیم اخلاقی تصاویر

در این رژیم، هنر آن‌چنان‌که ما به معنای امروزی می‌شناسیم شناخته‌نشده و بر مبنای آموزه‌های افلاطونی شکل گرفته است. در این رژیم هنر به معنای دقیق کلمه مورد ارزیابی قرار نمی‌گیرد و صرفاً تحت مسئله‌ی تصویر گنجانده می‌شود. «افلاطون توزیعی سخت و شدید از تصاویر را در رابطه با مبانی اخلاقی جامعه ارائه داد. وی حد این توزیع را با ترتیب دادن تصاویر مطابق با خاستگاهشان [الگو] و غایت یا پایانشان [اینکه به چه کاری می‌آیند و چه تأثیری می‌گذارند] انجام داد» (Rancière, 2010, p. 75). به‌بیان‌دیگر، تصاویر به‌عنوان گونه‌ی ویژه‌ای از وجود، مورد پرسشی دوگانه قرار می‌گیرند؛ اول پرسش درباره‌ی خاستگاه و محتوای حقیقی‌شان، یعنی اینکه علت به وجود آمدن و محتوای موردنظر و قابل‌بحث چیست؛ و دوم پرسش درباره‌ی پایان یا هدفشان، یا به‌عبارت‌دیگر درباره‌ی استفاده‌ای که قرار است از آن‌ها بشود یا تأثیراتی که می‌گذارند. تمامی بحث‌وجدل افلاطون علیه شعر، نقاشی و صحنه نیز درون این رژیم قرار می‌گیرد.

ب) رژیم بازنمودی

رژیم بازنمودی در قالب نقد ارسطو بر افلاطون ایجادشده و با رها کردن هنر از معیارهای اخلاقی، مذهبی و اجتماعی رژیم قبلی، آن‌ها را تا جایی که تقلید هستند از سایر تکنیک‌ها و شیوه‌های تولید تفکیک می‌کند. رانسیر درباره‌ی رژیم بازنمودی بیان می‌کند که: «کار در رژیم بازنمودی هنر به‌جای بازتولید صرف واقعیت، تابع اصول خاصی است، منطق بازنمودی به رابطه‌ی قیاس کلی با یک سلسله‌مراتب سرتاسری پیشه‌های سیاسی و اجتماعی داخل می‌شود» (رانسیر، ۱۳۸۸/۲۰۰۶، ۷۳). رانسیر این رژیم را بازنمودی می‌نامد زیرا این رژیم هنرها را – چیزی که در عصر کلاسیک هنرهای زیبا نامیده می‌شد– در چارچوب دسته‌بندی از شیوه‌های انجام‌دادن و ساختن و ابزارهای لازم برای ارزیابی تقلیدها ارائه می‌دهد، وی به این دلیل این رژیم را بازنمودی می‌خواند چون «آنچه این شیوه‌های انجام دادن و ساختن، دیدن و داوری‌کردن را سامان می‌بخشد مفهوم بازنمایی یا ممسیس[۴۴] است» (Smith, 2011, 222). ازنظر رانسیر ممسیس یک فرایند هنری نیست، بلکه یکی از رژیم‌های رؤیت‌پذیری هنرهاست، یک رژیم رؤیت‌پذیری که در آن واحد هم هنرها را خودآیین[۴۵] می‌کند و هم آن خودآیینی را به مشغله‌ها و شیوه‌های انجام دادن و ساختن پیوند می‌دهد.

ج) رژیم استتیکی هنرها

رژیم استتیکی هنرها، سلسله‌مراتب توزیع امر محسوس که خصیصه‌ی رژیم بازنمودی هنر بود را از میان برمی‌دارد و درصدد برقراری «برابری میان سوژه‌های اصلی، استقلال در رابطه با محتوا و درون‌ماندگاری معنای چیزها در خودشان برآمد» (رانسیر، ۱۳۸۸، ۷۳). در این رژیم تشخیص هنر دیگر از طریق جدایی میان شیوه‌های انجام دادن و ساختن رخ نمی‌دهد، بلکه تشخیص هنر بر پایه‌ی متمایز ساختن یک شیوه‌ی محسوس از بودن صورت می‌گیرد که خاص تولیدات هنری است. «رژیم استتیکی هنرها، رژیمی است که هنر را اکیداً در امر تکین[۴۶] قرار می‌دهد و آن را از هرگونه نقش به‌خصوص، هرگونه سلسله‌مراتب هنرها، سوژه اصلی و ژانرها آزاد می‌کند» (Rancière, 2004, p. 20) و این کار را با رهایی از مانع ممسیس انجام می‌دهد. رژیم استتیکی هنرها با تصمیم برای شروع یک گسست هنری آغاز نمی‌شود، بلکه با تصمیم برای بازتفسیر آنچه هنر را می‌سازد [علت به وجود آمدن هنر] یا آنچه، هنرْ می‌سازد –چیزی که به‌وسیله‌ی هنر ساخته می‌شود–آغاز می‌شود. یک اثر هنری از طریق شکل‌گیری دوباره‌ی توزیع محسوسات، امر سیاسی را محقق می‌سازد، در واقع یک اثر هنری، زمانی می‌تواند سیاسی قلمداد شود که تغییری در مقولات مربوط به امر محسوس به وجود آورد. به‌عبارت‌دیگر اثر هنری زمانی می‌تواند دارای شأن سیاسی باشد که امر محسوس را دگرگون کرده و درعین‌حال شیوه‌ی دریافت مخاطب از آن را هم دچار تحول کند، آن‌هم با شکل‌گیری دوباره‌ی توزیع محسوسات با شکل دادن و واردکردن به بازی‌ای[۴۷] که مخاطب را از توهم بازنمایی رها کند.

در نظام استتیکی مورد نظر رانسیر، هر امری اهمیت بازنمودی‌شدن دارد و ما شاهد عدم توجه این نظام به آن مرزهای کاذبی هستیم که امور را به امر ارزشمند و بی‌ارزش تقسیم کرده و آن‌ها را از هم جدا می‌کند. این مرزها در رژیم استتیکی جایگاهی ندارند و فراروی از این مرزها درواقع نقطه‌ی شروعی هستند برای سیاسی‌شدن اثر هنری، در این حالت اثر هنری در عدم توافق و عدم همراهی با قواعد و اصول موجود [توزیع امر محسوس] دارای شأن سیاسی نیز می‌گردد. بدین واسطه در عکاسی وجه بازی‌کردن با ابزار و تبدیل از عکاس فوری به عکاس حرفه‌ای می‌تواند همین برهم‌زدن توزیع امر محسوس را ایجاد کند. عکاس حرفه‌ای به‌وسیله‌ی شناخت از دستگاه خود در هنگام عکاسی، دیگر به وجه ثبت تصاویر ارزشی نمی‌نهد و سعی می‌کند وجه بازی‌گرایانه‌ی آن تصاویر و

تفکرات خود را به تصویر بکشد.

در عکاسی زمانی که هنرمند وجه بازی دوربین خود را بشناسد و به تولید عکس فوری و بیهوده مشغول نشود آثار خود را به هستی هر چیزی ارجاع می‌دهد که درون قاب خود شکل می‌دهد و ابژه‌ی خود را تبدیل به امر سیاسی می‌کند. اگر وجه بازی عکاسانه در تصاویر تولیدشده توسط دستگاه دوربین موردتوجه قرار گیرد دیگر هر امری می‌تواند مورد بازنمایی واقع شود و امور ارزشمند و بی‌ارزش که به‌عنوان عکس فوری توسط عکاس غیرحرفه‌ای شکل می‌گیرد مورد اهمیت نیست و بدین گونه حیات به سوژه‌هایی که همواره در این تقابل‌های دوتایی «بی‌ارزش و با ارزش» مورد توجه کم‌تر بوده‌اند امکان‌پذیر می‌گردد.

بازی عکاسانه در تصاویر فنی امکان هر هرج‌ومرجی در نظم بازنمایانه‌ی موجود در تصاویر را شکل می‌دهد که همان اصول اولیه‌ی رژیم استتیکی هنرهاست زیرا اولویت سخن گفتن و صدا داشتن در همه‌ی سوژه‌ها امکان‌پذیر است، سلسله‌مراتب ژانرها از بین رفته و سبک و موضوعات مورد بازنمایی در تصاویر از اهمیت خود می‌افتند. این گونه است که باوجود و شروع وجه بازی در تصاویر، اصل ادبّیت[۴۸] موردنظر رانسیر شکل می‌گیرد. اصل ادبّیت، همان اصلی است که اجازه می‌دهد همه‌ی افراد و موجودات، به‌وسیله‌ی هر زبانی و در هر مکانی و به هر شیوه‌ی ممکن در هر گفتمان موجود دخالت کنند و فضا و زمان مختص خود را به اشغال درب‌یاورند. بدین ترتیب بازی‌های عکاسانه را می‌توان همان برهم‌زدن توزیع امر محسوس موردنظر رانسیر خواند که در تقابل با پولیس و نظم بازنمایانه‌ی رایج برمی‌خیزد.

نمونه‌پژوهشی

در این پژوهش با استفاده از نمونه‌های پژوهشی برای بررسی بهتر و آزمایش این چارچوب نظری به دو نمایشگاه عکاسی به‌عنوان دو نمونه‌ی پژوهشی رجوع شده و وجه‌های بازی و توزیع امر محسوس مورد بررسی قرار گرفته‌است.

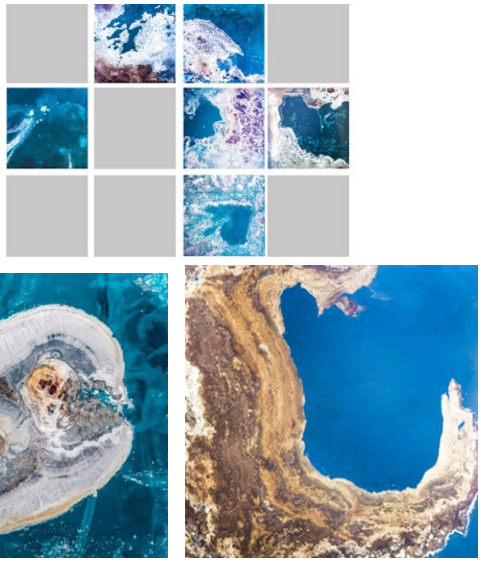
نمونه پژوهشی اول: نمایشگاه جغرافیای انقضاء، هوفر حقیقی، ۱۳۹۷

هوفر حقیقی به‌وسیله‌ی نمایشگاهی به نام «جغرافیای انقضاء» که در سال ۱۳۹۷ در گالری «ا» به نمایش گذاشته است بازی‌ای عکاسانه به راه می‌اندازد که مدنظر فلوسر و رانسیر قرار دارد، این اثر را بدین واسطه بازی می‌توان خواند که عکاس از فرآیند خسته‌کننده و یکنواخت ثبت تصاویر و انتشار آن‌ها به شیوه‌ی معمول دست می‌کشد و برای جذابیت و کارایی بیشتر سوژه‌های پیش‌پا افتاده به وجه بازی‌کردن روی می‌آورد. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، در نظام فکری رانسیر اهمیت عکاسی به واسطه ارزش‌گذاری بر امر پیش‌پاافتاده قلمداد شده است که این امور پیش‌پا افتاده را می‌توان به اشیاء نیز نسبت داد؛ یعنی توجه به این که چگونه بازتعریف ساختارهای اجتماعی باعث می‌شوند تا اشیایی که از نظم اجتماعی کنار گذاشته شده‌اند و بی‌اهمیت تلقی می‌گردند با ورود به ساحت هنر، دوباره جایگاه حقیقی خود را به دست آورند. این بازتعریف و بازتملّک جایگاه زمانی می‌تواند اتفاق بیافتد که امر پیش‌پا افتاده در چرخه‌ای از بازی قرار گیرد تا مخاطب بدون توجه به سوژه‌ی پیش‌پا افتاده به محتوای اثر توجه نماید. پروژه‌ی هوفر حقیقی نمونه‌ی بارز یک بازی عکاسانه است، بازی‌ای که به درستی به اشیاء پیش‌پا افتاده می‌پردازد و به آن‌ها اهمیتی فراوان می‌دهد؛ این اهمیت برای مخاطب تا زمانی مورد توجه قرار دارد وحتی تاثیرگذار است که نداند درگیر بازی است و تصاویری که احساس می‌کند بسیار مهم هستند تنها تصاویر اشیاء پیش‌پا افتاده و بی اهمیت است. مخاطب در این ساختار به صورت پیش فرض بر امر محسوسی توجه می‌کند که اطلاعی از خدشه دارشدن آن ندارد.

هنرمند بازی خود را با بیان یک بیانیه درباره‌ی از بین‌رفتن سیاره‌ی زمین و نابودی قطعات آن توسط انسان آغاز می‌کند و در بخش اول از نمایشگاه، با شیوه‌ای زمین‌شناسانه از عکس‌های ماهواره‌ای رونمایی می‌کند که از عکس‌های خشک‌شدن زمین، اقیانوس‌ها، شهرنشینی، جنگ و عصر یخبندان تشکیل شده تا مخاطب را وا دارد تا بنا بر شیوه‌ی رایج به دیدن مناظری با عکس‌های هوایی بپردازد (تصاویر ۱-۲).

در بخش دوم، هنرمند با استفاده از یک بیانیه با عنوان «خلل» به بر هم خوردن تعادل سیاره‌ی زمین می‌پردازد، آن‌هم به دلیل دخالت انسان در فرایند طبیعی ـ ساختاری زمین؛ این فرایند به شیوه‌ای پازل مانند از ۶ تصویر هوایی در هر قاب استفاده می‌کند و خلل‌های به وجود آمده در فرآیند دخالت انسانی در زمین را به نمایش می‌گذارد. تصاویر همگی به فرسایش زمین ارجاع دارند و مقصر همگی آن‌ها انسان است که تمام توجه مخاطب را به نابودی زمین متمرکز می‌کند (تصویر ۳).

تصاویر ۱-۳. *جغرافیای انقضا*، هوفر حقیقی، ۱۳۹۷ (مجموعه شخصی عکاس)



در چیدمان بعدی که با عنوان «جریان عکس» مشخص‌شده است هنرمند با متنی متفاوت در زیر پنج عکس که شباهت به پیشروی آب در سطح کویر دارد گزارشی را بدین شکل ارائه می‌دهد: «طبق آخرین گزارش‌های اعلان وضعیت آب‌وهوا در ایران که توسط سازمان‌های معتبر هواشناسی تنظیم‌شده است؛ ۵ سال آینده، پربارترین سال‌های آبی کشور خواهند بود و بی‌سابقه‌ترین میزان بارش‌های برف و باران را در سطح ایران شاهد خواهیم بود.» و سپس در چیدمان بعدی، هوفر حقیقی با در کنار هم قرار دادن دو قاب متضاد از عکس‌های هوایی با قابی از فلز زنگار بسته با عنوان «داوری توقف»، عکس‌هایی با تم انتزاعی که به عکس‌های تجسس هوایی شبیه است را با مخاطب خود به اشتراک می‌گذارد و سپس در

چیدمان بعدی با عنوان «زیر جریان» نقشه‌ای نشانه گذاری از تهران، در کنار متنی به این شکل قرار گرفته است: «در پس هر چیزی چیز دیگری جریان دارد. چیزی که ما توان دیدنش را نداریم.»

در چیدمان هفتم با عنوان «رو به بالا» هنرمند با ارائه‌ی اطلاعاتی مبتنی با مشخصات جغرافیای منطقه‌ای و دوربین و زمانی که عکاسی‌ها انجام‌شده را ارائه می‌کند و در چیدمان هشتم با عنوان «کجا بوده‌ام» نقاطی که عکاسی‌ها در سطح شهر انجام داده است را نشان می‌دهد و در نهمین چیدمان هنرمند مخاطب را آگاه می‌کند که «شما اینجا هستید.»

درنهایت در دهمین چیدمان که شبیه به تخته‌های کارآگاهی در فیلم‌های هالیوودی می‌ماند، تمام کدهای مخفی در کنار یکدیگر جمع شده‌اند و به‌وسیله‌ی ربان‌ها و نخ‌ها ربط و وصل‌ها را مشخص می‌کنند و نکته‌ی قابل‌توجه عکسی از خود هنرمند است که نشان می‌دهد تصاویر به‌ظاهر هوایی، از زیر کولرهای آبی گرفته‌شده‌اند و هنرمند با این چیدمان راز تمام عکس‌ها و نمایشگاه خود را برملا می‌کند و به مخاطب می‌فهماند که فریب‌خورده است (تصویر ۴).

تصویر ۴. *جغرافیای انقضاء*، هوفر حقیقی، ۱۳۹۷ (مجموعه شخصی عکاس)

این آثار زیرکانه و با یک شیوه‌ی متناقض در چیدمان و ارائه‌ی خاص، مخاطب را به چالش می‌کشد. از منظر فلوسر «بزرگ‌ترین نیرنگ عکاسی این است که مدعی است تصاویر را به‌صورت خودکار بر سطح منعکس کرده است» (فلوسر، ۱۳۹۸/۲۰۰۰، ۵۶). این کلیدواژه‌ای است که هوفر حقیقی به‌راحتی بر آن استناد کرده و شروع به بازی‌دادن مخاطب می‌کند. مخاطب با این پیش‌فرض قدیمی که عکس نمی‌تواند دروغ بگوید؛ هر عکس را نتیجه‌ی برخورد بی‌واسطه‌ی عکاس با موضوع پیش‌رو قلمداد می‌کند و در کل فرآیند نمایشگاهی تمامی اطلاعات را با دقت مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد و آن‌ها را دارای اهمیت بالا و بسیار حیاتی می‌خواند. چیزی که مخاطب در این فرایند از آن آگاه نیست این است که در اینجا دوربین به‌عنوان یک وسیله‌ی بازی فقط در حال شبیه‌سازی جهان ذهنی مخاطب است تا سوژه‌های بی‌اهمیت را که توسط قدرت‌های اجتماعی کنار گذاشته شده‌اند دوباره بتوانند جایگاه خود را به دست آورند. عمل عکاسی که در این ساختار رمزگذاری شده و سپس توسط مخاطب رمزگشایی می‌شود بیانگر این است که چگونه ارزش چیزها پس از آنکه مخاطب درانتها متوجه می‌شود بازی‌خورده و در کل نمایشگاه هیچ اطلاعات درستی دریافت نکرده و هیچ تصویری واقعی را مشاهده نکرده کاسته می‌شود و حتی آن ارزش پیشین از بین می‌رود. این همان پارادوکسی است که در فرآیند بازی عکاسانه ضروری قلمداد می‌شود، یعنی آشکار کردن واقعیت سهمناک عملکرد عمدی بازپس‌گیری جایگاه اشیاء بی اهمیت و نمود آن به‌عنوان امر حقیقی و غیر قابل انکار.

نمایشگاه «جغرافیای انقضاء»، مجموعه نمادهایی را در کنار یکدیگر تشکیل می‌دهد که نهایتاً می‌توانند هر مخاطبی را بازی دهند. هوفر حقیقی موضوع سیاسی- اجتماعی و وانموده‌ای را در مقابل مخاطب قرار می‌دهد که به‌راحتی مخاطب را به چالش می‌کشد. هنرمند تصاویری را به نمایش می‌گذارد که بازنمودی نیستند ولی درعین‌حال ادعای این مورد را دارند، تصویری که خود را واسطِ بین انسان و جهان نشان می‌دهد مخاطب را به تفسیری می‌کشاند که در هرلحظه گمراه می‌شود و این اتفاق تا مرحله‌ای پیش می‌رود که تخیلی که قرار بود صورت بگیرد به توهم پیش‌رو تبدیل می‌شود و این را می‌توان به درستی برهم خورد توزیع امر محسوس خواند. هنرمند به‌درستی متوجه این مسئله است که دوربین در دستش برخلاف تمام ادعاهای ممکن نه‌تنها توانایی دروغ‌گفتن دارد بلکه می‌تواند تصور جهان بدون واسطه توسط تصویر را به چالش بکشد و اثبات کند که چنین چیزی قابل دستیابی نیست؛ وی در ویترین بالکن گالری کلاژی را قرار می‌دهد که شامل ارجاع‌های بین متنی است که عکسی از هنرمند که در حال عکاسی در زیر یک کولر شوره‌بسته را آن‌هم در کوچه‌ای نه‌چندان مدرن در محیط شهری نشان می‌دهد و برداشت مخاطب را به این نقطه می‌رساند که تمام این تغییرات آب و هوایی که مشاهده کرده است تنها دست‌کاری و بازی هنرمند است.

بازی‌های عکاسانه‌ی هوفر حقیقی به‌عنوان یک سازوکار هنری در توزیع امر محسوس و کنشگری انجام‌شده در نظرات رانسیر همسو هستند و منجر به حضور آثار وی در رژیم‌های هنری می‌شوند. آثار او در نگاه اولیه تصاویری هستند که از طبیعت مورد بازنمایی واقع‌شده‌اند و مخاطب تصاویری را نظاره می‌کند که خطری جدی را آگاه‌سازی می‌کند. آثار هوفر حقیقی دارای توزیع امر محسوسی است که از نظر رانسیر مهم‌ترین اصل در رژیم استتیکی هنرهاست. امر سیاسی و ایجاد سیاست در تصاویر به نمایش درآمده به‌واسطه‌ی برهم‌زدن توزیع امر محسوس و بازنمایی امر در ظاهر بی‌ارزش و اولویت بیانگری از مجموعه عواملی است که آثار هوفر حقیقی را سرپا نگه می‌دارند و تمام این مجموعه عوامل تنها به‌وسیله‌ی بازی‌های او با مخاطب و امر بازنمودی انجام می‌شود.

نمونه پژوهشی دوم: نمایشگاه مجال مجدد نور، رهام شیراز، ۱۳۹۷

رهام شیراز با همکاری دانشگاه سوره نمایشگاهی با عنوان «مجال مجدد نور» در گالری «آیه» به نمایش می‌گذارد. این نمایشگاه بازخوانی مکان نگارانه‌ی[۴۹] عکس‌های انقلاب سال ۵۷ است. در بیانیه‌ی ابتدایی این نمایشگاه بخشی از کتاب میشل فوکو[۵۰] *درباره ایران*[۵۱] ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد و مخاطب را وارد بازی کلمات و ارجاعات برون‌متنی می‌کند. این ارجاعات نقاط بازی و چالشی مخاطب هستند، توهم واقعیتی که در واقعیت حل می‌شود و کلمات روح دیگری پیدا می‌کنند. بعد از این متن از فوکو رهام شیراز در دو بخش دیگر از نمایشگاه، دو بیانیه‌ی دیگر از خود ارائه می‌کند که در آن عکاسی در شب، منیرهای ضعیف، معانی دیگر کلمه اکسپوز[۵۲] و فلر[۵۳] در انگلیسی را بازتعریف می‌کند و در نهایت مدعی می‌شود که «بستر خلوت شب فرصتی برای بروز امکانات نوری تازه است» (مجال مجدد نور). بیانیه‌ی نهایی هنرمند در بخش پایانی نمایشگاه و به‌عنوان آخرین تصویری که مخاطب خواهد دید گذارده شده که بیانگر چنین متنی است؛

> *شب‌ها، در خیابان‌های تهران امروز، محدود و تنگ شده با خطوط ویژه و اشیاء، دیگر احتمال کمی برای بروز دقیق و کنترل‌شده‌ی نور در قاب عکاسانه وجود دارد. امّا هنوز با بازنگری در تعریف زیبایی، به‌واسطه‌ی برداشت و اصلاح، یا دوباره لمس کردن، می‌توان مجال تازه‌ای برای بروز نور در قاب پیدا کرد. مجالی که زمانی، چهل سال قبل، وقتی همین خیابان‌ها حتی در اوقات روز هم خلوت‌تر و پهن‌تر هم بودند، منجر به نور امیدی برای گشایش شد.*

رهام شیراز در نمایشگاه «مجال مجدد نور» در ماهیتی دوگانه قرار دارد، نمایشگاه‌گزار۵۴ و عکاس. او در ابتدا عکس‌هایی از مکان‌های متفاوت سه عکس را انتخاب و چاپ کرده و سپس یکی از آن عکس‌ها را دوباره در شب و بدون انسان عکاسی کرده است (تصویر ۵).

بازی‌ای که رهام شیراز به‌واسطه‌ی عکس‌ها و متن‌ها و شیوه‌ی اجرایی آثارش ایجاد می‌کند مخاطب را به سمتی منحرف می‌کند که پس از دیدن آثار و نحوه‌ی خوانش آن‌ها، متوجه نمی‌شود حرف واقعی هنرمند چیست. مخاطب در چنین ساختاری با تعریف پیشین خود از تصویر قدیمی به دنبال پدیده‌ها در نمایشگاه می‌گردد در حالی که این تصویر فنی بازی‌وارانه قرار نیست بر پدیده‌ها دلالت کند، بلکه قرار است بر مفاهیم دلالت داشته باشد، به‌این ترتیب رمزگشایی این تصویر نیازمند درک مفاهیم است نه موقعیت هر تصویر. به بیان دیگر در این‌جا با مشاهده تصویر فنی، در واقع باید مفاهیم جهان خارج را مشاهده کنیم که به شیوه‌ای جدید رمزگذاری شده اند. چیدمان‌های متفاوت به همراه استفاده‌های زیاد از متن، مخاطب را گیج می‌کند و تا جایی ادامه پیدا می‌کند که مخاطب آثار را تصاویری با وجوه زیبایی‌شناختی قلمداد می‌کند. تصاویری که در قطع‌های بزرگ به نمایش درآمده‌اند و مناظر خیابانی از تهران را به حالتی زیبا و لنداسکیپ[۵۵] شکل به تصویر می‌کشند، اما علائم و نشانه‌هایی که هنرمند در آثارش استفاده می‌کند پهنای گسترده‌تری را شامل می‌شود و مخاطب را بین عکس‌های دوباره گرفته‌شده و عکس‌های آرشیوی سردرگم می‌کند.

درمواجهه با نمایشگاه «مجال مجدد نور» و تحلیل آن در نظریات رانسیر در ابتدای امر لازم است برخی علائم و نشانه‌ها مورد بررسی قرار گیرند. در نظام نشانه‌شناختی، آثار آرشیوی منتشرشده دارای علائم و نشانه‌های انقلابی زیادی از جمله جمعیت، سلاح، مشت‌ها و غیره

تصویر ۵. *مجال مجدد نور، رهام شیراز، ۱۳۹۷* (مجموعه شخصی عکاس)

هستند؛ اما از جمعیت به‌عنوان یکی از کلیدواژه‌های اصلی موجود در تصاویر عکاسی شده‌ی رهام شیراز خبری نیست. در تصاویر تجمعات این‌چنینی، جمعیت، مظهر انبوه و فراوانی است از مردمی که به دنبال احقاقِ حقِ ضایع‌شده‌ای هستند، درعین‌حال جمعیت نماد توده‌ی مردم و تجسمِ واقعی خَلق نیز به شمار می‌رود. در عکس‌های کوچک که از آرشیو تاریخی خارج گشته‌اند جمعیت را می‌توان به‌عنوان کلیدی‌ترین عنصر تمامی عکس‌ها شناسایی کرد. امّا کلیدواژه‌ی اصلی موجود در نمایشگاه رهام شیراز که به‌وسیله‌ی آن جمعیت را به نمایش می‌گذارد و مخاطب را به بازی می‌گیرد «خیابان» است. خیابان‌ها صحنه‌های تجمعات و انقلاب هستند. خیابان‌هایی که برای عبور و مرور ماشین‌ها، افراد پیاده و دکان‌هایی برای خرید مردم ساخته‌شده‌اند و درعین‌حال برای تجمعات و تظاهرات هم مورداستفاده قرار می‌گیرند.

رهام شیراز در رابطه با نحوه‌ی شکل‌گیری نمایشگاهش بیان می‌کند که چرا عکس‌های انقلاب در شب وجود ندارند؟ چرا عکس‌های انقلاب در شب اگر هم وجود دارند آن‌قدر کم هستند که دیده نشده‌اند. با توجه به میزان تکنولوژی موجود در زمان انقلاب ۵۷ شاید بتوان پاسخ مناسب برای این سؤال را کشف نمود اما به ظن رهام شیراز علت اصلی آن می‌تواند این باشد که انقلاب، روز بود و در بستر شب شور انقلابی وجود نداشت و این شور انقلابی در بستر روز فعال و با تاریکی شب غیرفعال می‌گشت. حافظه‌ی تاریخی مکتوب و شفاهی این نکته را گوشزد می‌کند که اتفاقات حاصل‌شده در شب‌های انقلاب به‌شدت تأثیرگذار و مهم هستند، اکثر اعلامیه‌ها، شعارنویسی‌ها، شب‌نامه‌ها و فعالیت‌های برنامه‌ریزی انقلابی در شب‌ها صورت می‌گیرد. امّا حضور مردم به‌عنوان جمعیت توده و قدرتمندترین بخش یک انقلاب و تجمع در روز قابل‌مشاهده است. خیابان‌هایی پهن و بدون هیچ‌گونه مانعی که جمعیت توده می‌توانند به‌راحتی آن را اشغال کنند.

تصاویر مکان نگارانه‌ای[۵۶] که رهام شیراز دوباره آن‌ها را عکاسی کرده است یا به‌اصطلاح تخصصی درزمینه‌ی عکاسی آن‌ها را ری‌فوتوگرافی[۵۷] کرده است بر اساس عکس‌های موجود انتخاب گشته‌اند. با این تفاوت که عکس‌ها خالی از انسان و از همه مهم‌تر در شب گرفته‌شده‌اند. رهام شیراز با عکس‌هایی که دوباره از آرشیو بازنمایی می‌کند قصد دارد تا یک حالت قیاسی را مابین گذشته و حال به تصویر درآورد که منجر به فهم یک تفاوت خیلی عمده خواهد شد. خیابان‌ها، خیابان‌هایی که نسبت به گذشته خود تغییرات فراوانی داشته‌اند. یکی از بزرگ‌ترین تغییرات شیوه خیابان‌بندی و نحوه جداسازی خیابان‌ها است. جداسازی‌های موجود در خیابان‌های امروزی تهران باعث می‌شود که جمعیت به‌عنوان عنصر اصلی انقلابی نتوانند در کنار یکدیگر قرار گیرند و به‌راحتی خیابان‌ها را کنترل کنند و این مهم‌ترین نکته‌ای است که در توپوگرافی‌های رهام شیراز قابل‌تشخیص است (تصویر ۶).

اگر به تقابل‌های موجود در آثار رهام شیراز به‌صورت دیالکتیکی نگاه شود و آثار به آن شکل موردبررسی قرار گیرد، این موضوع به‌وضوح مشخص خواهد بود که در نمایشگاه «مجال مجدد نور»، مفاهیمی به‌صورت تقابل‌های دوتایی رو به روی‌هم قرار دارند، مفاهیمی چون روز در مقابل شب. جمعیت در مقابل خالی‌بودن فضا. نوری واحد در مقابل نورهای کوچکی که شهر را روشن کرده‌اند؛ و خیابان‌های پهن در مقابل

تصویر ۶. *مجال مجدد نور، رهام شیراز، ۱۳۹۷* (مجموعه شخصی عکاس)

خیابان‌هایی که مرزبندی شده‌اند.

بازی‌های عکاسانه‌ی رهام شیراز یک روند سرتاسری از متن و تقابل‌های دوتایی است. وجه بازی دوربین وی به‌واسطه‌ی تغییر اصلی ماهیت توپوگرافی شکل گرفته و زمانی که با کلمات و واژگان و معانی دیگر واژگان تخصصی در ساختار عکاسی ترکیب می‌شوند به اوج خود می‌رسند. او به‌وسیله‌ی انتزاعی کردن نحوه‌ی ارائه‌ی خود تصویری که خود ساختار انتزاعی دارد را بیش‌ازپیش انتزاعی می‌کند؛ و این نحوه‌ی بازی‌وارانه‌ی وی به‌وسیله‌ی برهم‌زدن توزیع امر محسوس، رژیم استتیکی رانسیر را گوشزد می‌کند، آن‌هم به این وسیلهَ که درک و دریافت مخاطب را از امر محسوس دگرگون می‌کند و درعین‌حال شیوه‌ی درک و دریافت مخاطب را نیز دچار تحول می‌کند. این آثار به این واسطه بازی‌وار خوانده می‌شوند که هرج‌ومرجی را در نظم بازنمایانه‌ی رایج در ری‌فوتوگرافی ایجاد می‌کنند.آثار رهام شیراز به‌واسطه‌ی پرداختن به سوژه‌هایی که در حاشیه هستند و سرکوب‌شده‌اند [یعنی جمعیت] در رابطه‌ای تنگاتنگ با سیاست قرار دارد. بدین واسطه آثار رهام شیراز با برهم‌زدن توزیع امر محسوس و دگرگون کردن رابطه‌ی مخاطب با دریافتِ تصاویر به ساحت رژیم استتیکی موردنظر رانسیر تعلق دارد.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی مطالب و نظریات دو متفکر اصلی در این پژوهش «فلوسر و رانسیر» که یکی به مسئله بازی در عکاسی و دیگری به تدوین رژیم‌های هنری می‌پردازد، می‌توان به سؤالات ابتدای پژوهش و هم‌چنین جمع‌بندی نهایی پاسخی شایان توجه ارائه داد. در پاسخ به سؤال چگونه بازی‌های عکاسانه توانایی حضور در رژیم استتیکی موردنظر رانسیر را پیدا می‌کند؟ می‌توان گفت که در عکاسی، این قابلیت حضور در رژیم استتیکی تنها در قالب بازی می‌تواند وجود داشته باشد؛ زیرا تفاوت مابین عکاس فوری و عکاس حرفه‌ای را مشخص می‌کند. تغییر در مقولات امر محسوس اگر به‌واسطه‌ی نوع و روش بازی‌وارانه‌ی عکاسی شکل گیرد می‌تواند نحوه‌ی برخورد عکاس با سوژه‌ی موردنظر خود را تغییر دهد و به‌وسیله‌ی تغییر دادن امر محسوس است که عکاس می‌تواند با بازی خود درک و دریافت مخاطب را دچار تحول کند، در این حالت است که عکاسی در عدم توافق و عدم همراهی با قواعد و اصول توزیع امر محسوس دارای شأن سیاسی می‌گردد. بازی‌های عکاسانه به واسطه توجه به امر پیش پا افتاده و ابژه‌ها و موضوعاتی که خارج از معنا و قراردادهای هنرِ بازنمودی هستند و تملک دهی به آن‌ها در توزیع امرمحسوس و سپس برهم‌زدن نظم بازنمایانه‌ی رایج، در رژیم استتیکی مورد نظر رانسیر قرار می‌گیرد.

در پاسخ به سؤال چگونه مفهوم توزیع امرمحسوس می‌تواند با مفهوم بازی یکسان قلمداد شود؟ می‌توان گفت توزیع امرمحسوس که یک نظامی برای شکل بخشی به افراد جامعه است به واسطه‌ی پولیس مشخص می‌کرد که هر کسی از اجتماع چگونه می‌تواند در شکل‌بخشی اجتماع نقش داشته باشد یا کنار گذاشته شود. مفهوم بازی را می‌توان برهم زدن همان توزیع امرمحسوسی خواند که با امکانِ ایجاد فضا و بستر مناسب برای افرادی که از نظم اجتماعی و سیاسی حاکم کنار گذاشته شده‌اند بتوانند باز به تملک جایگاه خود دست بیاندازند و از آن استفاده کنند. بنابراین می‌توان مفهوم بازی را، با برهم‌زدن توزیع امر محسوس برابر خواند که موجب سیاسی‌شدن تصویر با حضور خود می‌شود. برهم‌زدن توزیع امرمحسوس در شکل بازی عکاسانه به وجود می‌آید؛ زیرا این امکان را ایجاد می‌کند که همه‌چیز دارای گفتار باشد و در توزیع و باز توزیع فضاها و زمان‌ها و امر دیدنی دخیل شود. سوژه در عکاسی هرگاه دارای مفهوم بازی شود این تملک و بازتملک جایگاه‌ها را دخیل می‌کند و دیگر اهمیتی ندارد که این تملک امر پیش‌پاافتادهْ غیرانسانی است یا با انسان و مجموعه روابطش با محیط درگیر است، دیگر اهمیتی ندارد که سوژه‌ها زیر کولرهای آبی باشد یا خیابان‌های خالی از انسان و نمادهای انسانی. به‌عبارت‌دیگر اگر مفهوم بازی در عکاسی باعث شود که نظم بازنمایانه‌ی رایج در تصاویر به هم بریزد و گونه‌های مشارکت عکاسانه را برهم‌بزند، همان کار برهم‌زدن توزیع امر محسوس موردنظر رانسیر ر ا شامل می‌شود و می‌توان این دو مفهوم را یکسان خواند. برهم‌زدن توزیع امر محسوس را می‌توان با مفهوم بازی یکسان دانست اما باید توجه داشت که توزیع امر محسوس و بازی عکاسانه دو مسیر متفاوت و قالب‌هایی جدا با یکدیگر هستند که یک نتیجه را در بر خواهند داشت.

پی‌نوشت‌ها

1. Game.
2. Jacques Rancière.
3. Vilém Flusser.
4. Machine.
5. Littérature.
6. Vilém Flusser.
7. Jean Baudrillard.
8. Politics.
9. Theodor W. Adorno.

۱۰. Vilém Flusser فیلسوف، نویسنده، عکاس اهل جمهوری چک.

11. Towards a philosophy of photography - 1984.
12. Technical image.
13. Camera.
14. Machine.
15. Majic.
16. Functionary.

۱۷. در اینجا منظور از عکس فوری اصطلاح اسنپ‌شات فتوگرافی نیست، بلکه منظور تولید تصاویر سریع، بی‌معنا و بیهوده است.

18. Game.
19. Photographic game.
20. Program.
21. Plaything.
22. worker.
23. Player.
24. Representation.
25. Populace.
26. Reproduction.
27. Aesthetic regime.
28. Jacques Rancière.

۲۹. منظور از امر پیش پاافتاده (the commonplace) یا به فرانسه (le quelconque) هم چیزهای عادی و روزمره است هم چیزهای بی اهمیت، یعنی توده‌ی اشیاء یا مردمانِ گمنامی که فاقد هر نوع ویژگی یا ارزش خاص‌اند.

30. Objects.
31. Walter Benjamin.
32. David Octavius Hill.
33. Automatically.
34. Politics.
35. Aesthetics.
36. Aristotle.

۳۷. Police؛ در بعضی از ترجمه‌ها و نسخ چاپ‌شده به فارسی به‌صورت پلیس نیز نوشته‌شده‌است.

38. Plato.
39. Craftsmen.
40. Distribution of The Sensible.
41. Ethical Regime of Images.

42. Poiesis/Mimesis.
43. Aestethtic of Arts.
44. Mimesis.
45. Autonom.
۴۶. Singularity؛ رسیدن یک ماده به حالتی استثنایی.
47. A Game.
48. Littérature.
49. Topography.
50. Michel Foucault.
51. Iran: The Spirit of a World Without Spirit, 1988.
52. Expose.
53. Flare.
54. Curator.
55. Landscape.
56. Topographic.
57. Rephotography.

فهرست منابع

Aristoteles (2015). *The metaphysics* [Metafizik: Ma Ba'd-al-Tabi'eh]. (Sharafoddin Khorasani, Trans.). Hekmat. (Original work published 1984) (In Persian)

Danesh Eshraghi, S., & Moridi, M. R., & Maziar, A. (2021). Analysis of the concept of political art as forms of "Dissensus" in Jacques Rancière's thought [Tahlil mafhoom honar siasi be-masabe formhaye "Adam Ejma" dar andishe Jacques Rancière]. *Journal of Visual and Applied Arts, 14*(34), 29-45. https://vaa.journal.art.ac.ir/article_932.html?lang=fa (In Persian)

Flusser, V. (2010). *Towards a philosophy of photography* [Dar baab-e falsafe-ye akkasi] (Popak Bayrami, Trans.). Herfeh Honarmand. (Original work published 2000) (In Persian)

Foreman, M, & Seguín, B. (2014). Cinema, scenes, aesthetics: An interview with Jacques Rancière. *Diacritics*, *42*(3), 22-35. https://muse.jhu.edu/issue/31982.

Majidi, Sh., & Moghimnejad, M. (2021). *Study and analysis of critical works in photography after the 1970s based on the views of Martha Rosler, Alain Sécula and Jacques Rancière* [Master's thesis, Tehran University of Art]. (In Persian)

Mohammadyari, M., & Tohidfam, M. (2016). The dialectic of the political and Aesthetics: Jacques Rancière's theoretical reflections on Aesthetics and its relation to politics. *Journal Of Political Science*. *12*(36), 153-168. https://journals.iau.ir/article_528864.html (In Persian)

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible* (London & New York). Continuum Intl Pub Group.

Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its discontents*. Polity Press Cambridge.

Rancière, J. (2009). Politics of aesthetics: The distribution of the sensible [Rezhimhaye honari va kasti-haye mafhoom modernite] (Babak Salimizadeh, Trans.). *Aesthetics Quarterly, 21*, 73-84. http://noo.rs/v6Y1j (Original work published 2006) (In Persian)

Rancière, J. (2010). The aesthetic heterotopia. *Philosophy Today*. *54*(Supplement), 15-25. https://www.pdcnet.org/philtoday/content/philtoday20100054Supplement00150025

Rancière, J. (2011). *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*. Galilée.

Ranciere, J. (2013). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible* [Tozi'e Amr Mahsoos: Siasat va Estetik va Rezhimhaye Honari va Kasti-haye Engare Modernite] (Ashkan Salehi,Trans.). Bon-gah. (Original work published 2004) (In Persian)

Ranciere, J. (2014a). *Aesthetics and its discontents* [Estetik va Nakhorsandi-hayash] (Farhad Akbarzade & Omid Saba, Trans.). (Original work published 2009) (In Persian)

Rancière, J. (1393b). *Politics of aesthetics* (F. Mohammadi, Trans.). Tehran: Hezareye Sevom Publications. (Original work published 2004) (In Persian)

Rancière, J. (2015). Politica da arte. *Urdimento*, *2*(15), 45-59. https://www.researchgate.net/publication/329603322_Politica_da_arte

Rockhill, G. (2010). Modernism as a Misnomer: Godard's Archeology of the Image. *French and Francophone Philosophy*, *18*(2), 107-130. https://jffp.pitt.edu/ojs/jffp/article/view/215

Smith, D. (2011). Jacques Rancière's Republic of the Senses. *The Senses and Society*, *6*(2), 222-224. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/174589311X12961584845963

Tanke, J. (2011). *Jacques Ranciere: An Introduction*. Bloomsbury Publishing.

Taherzade, Ameneh, & Moghimnejad, Mehdi (2022). *A study and analysis of contemporary Iranian photography with the critical aesthetics approach of Jacques Rancière (Case studies: Niusha Tavakolian, Shadi Ghadirian, and Gohar Dashti)* [Barrasi va tahlil-e akkasi-ye mo'aser-e iran ba Roykard-e ziba-shenasi-ye enteghadi-e Jacques Rancière (Mored-pazhouhi: Newsha Tavakolian, Shadi Ghadirian va Gohar Dashti)] [Master's thesis, Iran University of Art]. Tehran, Iran. (In Persian)

Tajik, Mohammad Reza, & Rezaee panah, Amir (2016). The foundations of criticizing and rethinking the political sociology in jacques rancière's thought [Mabani Naqd va Bazandishi Jame'ashenasi Siasi dar Andishe Jacques Rancière (Amr Ejtemai dar Asr Pasajahani-shodan)]. *Research Letter of Political Science. 11*(2), 87-11. https://www.ipsajournal.ir/article_289.html?lang=en (In Persian)

ارسطو (۱۳۹۴). *متافیزیک: ما بعدالطبیعه* (شرف‌الدین شرف خراسانی، مترجم)، تهران: انتشارات حکمت. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)

تاجیک، محمدرضا و رضائی پناه، امیر (۱۳۹۵). مبانی نقد و بازاندیشی جامعه شناسی سیاسی در اندیشه ژاک رانسیر (امر اجتماعی در عصر پساجهانی‌شدن)، *پژوهشنامه علوم سیاسی*، ۱۱(۲)، ۱۱۸-۸۷. https://www.ipsajournal.ir/article289.html?lang=fa

دانش اشراقی، سپهر و مریدی، محمدرضا و مازیار، امیر (۱۴۰۰). تحلیل مفهوم هنر سیاسی به‌مثابه فرم‌های «عدم اجماع» در اندیشه ژاک رانسیر، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۴(۳۴)، ۲۹-۴۵. https://vaa.journal.art.ac.ir/article932.html

رانسیر، ژاک (۱۳۸۸). رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته (بابک سلیمی‌زاده، مترجم). *زیباشناخت*، ۲۱، ۷۳-۸۴. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶) http://noo.rs/v6Y1j

رانسیر، ژاک (۱۳۹۲). *توزیع امر محسوس: سیاست و استتیک و رژیم‌های هنری و کاستی‌های انگاره مدرنیته* (اشکان صالحی، مترجم)، تهران: نشر بن‌گاه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)

رانسیر، ژاک (۱۳۹۳الف). *استتیک و ناخرسندی‌هایش* (فرهاد اکبرزاده، مترجم)، تهران: انتشارات امید صبا. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۹)

رانسیر، ژاک (۱۳۹۳ب). *سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی* (فتاح محمدی، مترجم)، تهران: انتشارات هزاره‌ی سوم. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)

طاهرزاده، آمنه، مقیم‌نژاد، مهدی (۱۴۰۱). *بررسی و تحلیل عکاسی معاصر ایران با رویکرد زیبایی‌شناسی انتقادی ژاک رانسیر (موردپژوهی: نیوشا توکلیان، شادی*

قدیریان و گوهردشتی) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر]. تهران، ایران.
فلوسر، ویلم (۱۳۹۸). *در باب فلسفه عکاسی* (پوپک بایرامی، مترجم)، تهران: حرفه هنرمند. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)
مجیدی، شکیب، مقیم‌نژاد، مهدی (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل آثار انتقادی در عکاسی بعد از دهه‌ی ۷۰ میلادی بر اساس آرای مارتا رازلر، آلن سکولا و ژاک رانسیر [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. تهران، ایران.
محمدیاری، معصومه، توحیدفام، محمد (۱۳۹۵). دیالکتیک امر سیاسی و زیبایی‌شناسی: تأملات نظری ژاک رانسیر در باب زیبایی‌شناسی و نسبت آن با سیاست، *فصلنامه تخصصی علوم سیاسی*، ۱۲(۳۶)، ۱۶۸-۱۵۳. https://civilica.com/doc/1279716