PAYKAREH
Journal of Art Faculty Shahid Chamran University of Ahvaz
Analysis of the works of Mehran Mohajer: A contemporary photographer
Vol. 8, No. 16, Summer 2019, P. 38 - 53

EXTENDED ABSTRACT

Analysis of the works of Mehran Mohajer: A contemporary photographer

Ahad Ravanjo* [1], Maysam Asadi Ardley [2]
1.Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Art, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran
ravanjoo.ahmad@gmail.com
2. MA, Arts Research, Faculty of Art, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran
Received: 04.05.2019
Accepted: 26.06. 2019
DOI: 10.22055/PYK.2019.14968

Introduction

Keyword:
Mehran Mohajer
Artworks
Photography

Photography experts believe that Mehran Mohajer is a photographer who makes good use of the power of photography media, such as straightforwardness and even spontaneity (i.e., snapshots). He utilizes two approaches in his works, including documentary writing and formalistic attachments, both of which can be studied in Mehran Mohajer's works. All of the features of Mohajer's works at least in the field of photography represent unique works, and no one has been able to apply this method simultaneously. Therefore, it is possible to gain a better understanding of this artist's creative look by investigating his collection of works. This study aimed to discover the artistic expression in Mohajer's photographs that reaches a specific expression with specific elements. To this end, it was attempted to identify the modes of expression in photography using linguistic possibilities. Since there is a dearth of research on criticizing Mehran Mohajer's works, the literature on the topic was investigated in this study. The article entitled "Investigation of the Importance of Semiotics (Semantic Implications) in Conceptual Photographs" by "Freshteh Dianat" (2017) addressed the role and position of photography as one of the fundamental and expressive elements of conceptual art. This study seeks to highlight the role of semantic implications in conceptual art by evaluation and analyses of the position of semantics in conceptual photographs based on Pierce's theory. Therefore, the main question is: what position does the photograph have in the semantic implications of conceptual art?

Methodology

This qualitative study was conducted based on a descriptive-analytic approach. The data were collected using library resources and the photographer's analysis of photographs.

Findings

What can be considered in the works of Mehran Mohajer as his most personal approach is the inclusion of linguistic understanding into the discourse of photographic representation. In other words, this part which seems to be an interdisciplinary discourse of "linguistics-photography", is the most creative feature

of Mohajer's works when confronting photography. Furthermore, by taking photos from words, he seeks to penetrate the symbolic layers of our understanding that lie before the formation of the object. This is what can be presented as the concept of "object" in the works of other photographers. In recent years, given the gradual digitalization and weakness of the objective authenticity of the photography, as well as the strengthening of the subjectivity, and therefore, the form in this medium, we can clearly see the dominance of the form and the diminishing of the linguistic view in Mehran Mohajer's photos which is his most personal approach. Consequently, the words that formed our elementary symbolic understanding are gradually replaced by the same objects that other photographers have always been photographing, and the very essence of photography is reflected in this objectivism.

Following are some photos from this photographer's collection.

Figure 1
Ball, 2006
Source: Mehran Mohajer

Figure 2
Past history, 2006
Source: Mehran Mohajer

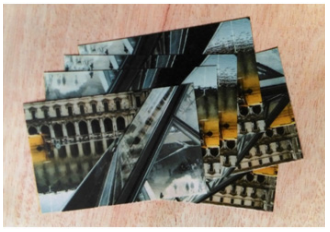


Figure 3
The museum album
Source: Mehran Mohajer

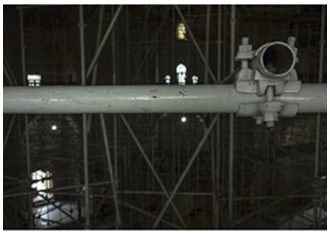


Figure 4
The past present album
Source: Mehran Mohajer

Figure 5
The past present album
Source: Mehran Mohajer

Figure 6
The past present album
Source: Mehran Mohajer

Conclusion

Mehran Mohajer has attempted to incorporate linguistic understanding into an image representation. In other words, his work acts as a bridge between linguistics and photography. Mohajer has used photography as a visual expression format to convey his message to the audience. According to Mehran Mohajer's collection of photographs, it can be said that his works have been associated with a formalist approach from now on. In most of his works, one has to stare at the picture conceptually with great reflection, which may be repeated and repeated to reach the concepts he intends to convey. This kind of investigation provokes the audience's mental involvement and raises countless questions in mind. In fact, Mehran Mohajer seeks to work with the elements, concepts, and symbols in the art of photography, and his mission is to reflect on photography itself and the mechanisms of photography that are related to the fundamental concepts of linguistics. Mehran Mohajer uses photography as a visual expression format to communicate with his audience by shaping the message and expressions. His approach, which takes a deeper and more conceptual view of the photographic profession, brings to the forefront the understanding and process of common grounds in the concepts of language and art. This approach can be of utmost

Figure 7
Tehran at night album
Source: Mehran Mohajer

importance in humanities, the arts, semantics, and the formation of the basic concepts. The employment of artworks in Mohajer's works requires a strong and professional understanding of photography that has been the focus of most young photographers today.

References

- Dianat, Freshteh (2017), Investigation of the Importance of Semiotics (Semantic Implications) in Conceptual Photographs, the Fundamental Theories of Visual Art, No 4:71-84.

Figure 8
Tehran at night album
Source: Mehran Mohajer

Figure 9
Tehran at night
Source: Mehran Mohajer

پیکره
فصل نامه، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی و تحلیل آثار مهران مهاجر عکاس معاصر
دوره هشتم شماره شانزدهم - تابستان ۹۸
۴۱

احد روانجو*
میثم اسدی‌اردلی**

تاریخ دریافت:۹۸/۰۳/۲۳
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۵/۲۵

بررسی و تحلیل آثار مهران مهاجر عکاس معاصر

چکیده

به اعتقاد کارشناسان عکاسی، «مهران مهاجر» عکاسی است که از توان رسانه عکاسی چون سرراستی و حتی سردستی چون اسنپ‌شات به خوبی استفاده می‌کند. آثار وی توأمان دارای دو رویکرد، مستندنگاری و نیز دلبستگی‌های فرمالیستی است که این دو رویکرد در آثار «مهران مهاجر» قابل بررسی و تحلیل است. مجموع ویژگی‌های آثار مهران مهاجر، دست‌کم در حوضهٔ عکاسی، حاکی آثاری منحصر به‌فرد است و کمتر کسی توانسته مانند این هنرمند هم‌زمان به این نوع نگاه بپردازد. از این‌رو می‌توان با تأثیرپذیری از مجموعه آثار این هنرمند، به شناخت بهتری از روند شکل‌گیری نگاه خلاقانهٔ این عکاس دست یافت. مسألهٔ این مقاله، کشف بیان هنری در عکس‌های مهاجر است که با عناصری ویژه به بیانی خاص می‌رسد. مهران مهاجر، سعی بر وارد کردن فهم زبان‌شناسانه در بازنمایی عکس را داشته است. به عبارتی آثارش پلی است میان زبان‌شناسی و عکاسی. مهاجر عکاسی را به عنوان قالب بیانی تجسمی برای بازگویی پیام خود به مخاطب به خدمت گرفته است. هدف این مقاله شناخت شیوه‌های بیان در هنر عکاسی با به‌کارگیری امکانات زبان‌شناختی است. این مقاله رویکردی کیفی دارد و به شیوهٔ توصیفی تحلیلی ارائه می‌شود. اطلاعات این مقاله برآمده از منابع کتابخانه‌ای و مطالعات اسناد و عکس است.

کلیدواژه:
معاصر
عکاسی
زبان‌شناختی

نویسنده مسئول، استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران *
ravanjoo.ahmad@gmail.com
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ایران **
asadi.meisam1@gmail.com

مقدمه

مهران مهاجر متولد ۱۳۴۳ در تهران، دانش‌آموخته رشته عکاسی از پردیس هنرهای زیبا و دارای کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان‌شناسی از دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران است. مهاجر در طی چند سال گذشته موفق به کسب جوایز بسیاری از جشنواره‌های مختلف عکاسی شده است. او عکاسی است که با تسلط به تکنیك و رسانهٔ عکاسی و تلفیق آن با مفاهیم زبان‌شناسی سعی در خلق آثاری دارد که سویه‌های فرمالیستی را در آثارش نمایان سازد؛ همچنین آثار او نسبتی مستقیم با مستندنگاری دارد. این ویژگی‌های منحصر به‌فرد آثار او در حوزه عکاسی است که تأثیر به‌سزایی بر نسل‌های جوان گذاشته است. برگزاری چندین نمایشگاه انفرادی عکاسی در گالری‌های معتبر، داوری چندین مسابقهٔ عکاسی، تألیف و ترجمه بخشی از مهم‌ترین منابع نظری عکاسی به زبان فارسی و سال‌ها تدریس عکاسی در دانشگاه‌های تهران، از جمله فعالیت‌های او در زمینه عکاسی به شمار می‌رود. مسألهٔ اصلی در نگارش این مقاله بازخوانی و ریشهٔابی مفاهیم عکس‌های مهران مهاجر است در ارتباط و تعامل میان زبان‌شناسی و هنر عکس پرداخته، و عکس را عنصری بیانی در هنر مفهومی به‌کار گرفته است. زیرا «از جمله کاربردهای عکس در هنر مفهومی، تأکید بر اهمیت مواردی است که به علت بیش از حد دیده‌شدن‌شان عادی جلوه می‌کنند. در حقیقت عکس با تجسدزدایی و تأکید بر حس بصری به ما در رمزگشایی مفهوم و لایه‌های پنهانی آن‌چه که دیدنش را عادی می‌انگاشتیم، یاری می‌رساند» (دیانت، ۱۳۹۶: ۸۲). همچنین می‌خواهیم بدانیم عکس‌های مهاجر چه نقشی در دلالت‌های مفهومی به لحاظ زبان بصری عکاسی دارند؟ در این مقاله عکس، سندی بصری قلمداد می‌شود که رویکردی ناگزیر به واقعیت دارد، بنابراین زبان بصری وامدار بیان بصری آن است. همچنین عکس‌ها در انتقال پیام و مفاهیم در بیان بصری، نقشی اساسی و محوری دارند.

روش تحقیق

این مقاله رویکردی کیفی دارد و به شیوهٔ توصیفی تحلیلی ارائه می‌شود. اطلاعات این مقاله برآمده از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل عکس‌های عکاس است. در این پژوهش سه آلبوم عکس «موزه‌ها»، «حال گذشته» و « تهران بی‌گاه»، مهران مهاجر تحلیل و بررسی می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

از آن‌جا که دربارهٔ مهران مهاجر و نقد آثار او مطلبی به دست نیامده، به پیشینهٔ مرتبط با موضوع پرداخته می‌شود. مقالهٔ «بررسی اهمیت نشانه‌شناسی (دلالت معنایی) در عکس‌های مفهومی» نوشتهٔ خانم فرشته دیانت (۱۳۹۵) به نقش و جایگاه عکس به عنوان یکی از عناصر اساسی و بیان‌گر هنر مفهومی پرداخته است. این مقاله در پی آن است تا با بررسی و تحلیل جایگاه نشانه‌شناسی در عکس‌های مفهومی بر اساس نظریهٔ پیرس، به نقش دلالت‌های معنایی در آثار هنر مفهومی نگاهی بیندازد و مسألهٔ اصلی آن این است که عکس چه جایگاهی در دلالت‌های معنایی هنر مفهومی دارد. کتاب «نشانه‌شناسی عکاسی» از «گوران سونسون» با ترجمه «مهدی مقیم‌نژاد» و مؤسسه انتشاراتی «نشر علم» در دسترس علاقه‌مندان است. گوران سونسون، یکی از بنیان‌گذاران انجمن جهانی نشانه‌شناسی بصری و از فعالان حوزهٔ نشانه‌شناسی تصویر در سال‌های اخیر است. این کتاب بخشی از گزارش پروژهٔ مفصلی به‌نام معانی بصری در

جامعهٔ اطلاعاتی است که به شکل مستقل به عکاسی اختصاص دارد. نویسنده در این کتاب از میان وجوه گوناگون نشانه‌شناختی عکس، بر خصلت نمایه‌ای آن متمرکز شده و به شکلی موشکافانه توسعهٔ نظری این مقوله را در نشانه‌شناسی معاصر نقد کرد. در فصل اول «نگرش‌های نشانه‌شناختی دربارهٔ ویژگی عکاسانه» نام دارد؛ پس از بیان تاریخچهٔ کوتاهی از نشانه‌شناسی عکاسی، شاخصه نشانه‌ای ویژهٔ عکاسی، مبحث خصلت نمایه‌ای در رسالات «ژان‌ماری فلوچ، فیلیپ دوبوآ، ژان‌ماری شفر و رنه لیندکن» مطرح می‌شود. در فصل دوم با همین مفاهیم، لایهٔ شمایلی و تجسمی عکسی از هانری کارتیه‌برسون، و دو عکس دیگر از من‌ری و فلورنس هنری بررسی و تحلیل قرار می‌شود. فصل سوم با عنوان «پاره‌ای ملاحظات در باب عکاسی و پسامدرنیته» به بحث خصلت نمایه‌ای در آثار هنرمندان پسامدرن اختصاص دارد و دیدگاه‌های «روزالین کراوس» بررسی می‌شود. کتاب «عکاسی درآمدی انتقادی»، نویسنده: «لیز ولز، مترجمان: سولماز ختایی‌لر، ویدا قدسی‌راثی، مهران مهاجر، محمد نبوی» و با کوشش انتشارات مینوی خرد منتشر شده است. عکاسی درآمدی انتقادی به بررسی بحث‌های کلیدی در مورد نظریهٔ عکاسی می‌پردازد و آن‌ها را در بافت و بستر اجتماعی و سیاسی بررسی می‌کند. این کتاب با تلفیق منحصر به‌فرد نظریهٔ عکاسی با تاریخ عکاسی، به بررسی سرشت دیدن به شیوهٔ عکاسی می پردازد و در فصل‌های هفت‌گانه‌اش و در قالب موضوعاتی چون نظریهٔ عکاسی، عکاسی مستند، عکاسی مردم‌پسند و شخصی، عکاسی بدن، جامعهٔ نمایش و تبلیغات، عکاسی هنری، و عکاسی دیجیتال، با رویکردی انتقادی به گفتگو در باب چند و چون خوانش و فهم عکس و کارکرد آن در جهان معاصر می پردازد. همچنین کتاب «بایگانی و تن» (شامل ۲ نوشتار در بحث جامعه‌شناسی تاریخی عکاسی)، نوشته: آلن سکولا با ترجمه: مهران مهاجر (۱۳۸۸) در انتشارات آگاه چاپ شده است. نویسنده در دو بخش، با عنوان «بازخوانی يك بایگانی: عکاسی در میانهٔ کار و سرمایه» و «بایگانی و تن»، از نگاه جامعه‌شناسی تاریخی، معنی و کارکرد اجتماعی و تاریخی، بحث اساسی گفتمان عکاسی یعنی بایگانی را بررسی می‌نماید. در بخش اول، با ورود به بایگانی عکس‌های يك عکاس تبلیغاتی، شمایی مفهومی برای بایگانی به دست می‌دهد، انواع بایگانی‌ها را در شکل نمونه‌وار و در شیوهٔ واقعی‌شان توصیف می‌کند و جایگاه بایگانی را در شناخت ارتباط میان فرهنگ عکاسی و زیست اقتصادی روشن می‌کند. سپس در بخش دوم بایگانی‌های تاریخیِ قرن نوزدهم در زمینه عکاسیِ جنایی و قضایی را با جزئیات بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که چگونه عکاسی به همراه دانش روز، از قبیل جرم‌شناسی، پزشکی، روان‌شناسی و انسان‌شناسی، جسم مادی و هویت اجتماعیِ انسان مدرن را مهندسی می‌کند.

عکس و زبان‌شناسی

با نگاهی کلی به آثار مهران مهاجر، می‌توان گفت که رویکرد اصلی او وارد کردن نگرش زبان‌شناسانه به هنر بازنمایی عکاسی است؛ به عبارتی پیوند «زبان‌شناسی و عکاسی»، خلاقانه‌ترین شاخصهٔ کاری مهاجر در مواجهه با رسانهٔ عکاسی به شمار می‌آید. در شناخت سهم رشتهٔ زبان‌شناسی در کاربست اثر هنر عکاسی می‌توان به نظامی نشانه‌ای ارجاع داد که فردینان سوسور به عنوان دال و مدلول برای فهم نشانه تعریف کرده است. اگر بنا به تعریفِ سوسور، دال در هر نشانه، یک آوای زبانی باشد که در ذهن انسان شکل می‌گیرد، پس هنرعکاسی مهران مهاجر، شیءِ قابل عکاسی، دیگر (به عنوان مثال) یک لیوان نیست، بلکه کلمهٔ لیوان است. امّا این کلمه

نیز خود در سطح بازنمایی نوشتار نسبت به گفتار قرار دارد؛ به عبارتی، او با عکاسی از کلمات تلاش می‌کند به لایه‌های نمادینی از فهم ما نفوذ کند که پیش از شکل‌گیری شیء قرار دارند؛ همان‌که در کار عکاسان دیگر صرفاً به عنوان شی نمود پیدا می‌کند.

از منظری دیگر، این نگاه تا حدی نیز به «مفهوم اولیه» در تقسیم‌بندی امبرتو اکو از مفاهیم مربوط می‌شود. اکو «مفهوم اولیه» را به نماد زبانی نزدیک‌تر می‌داند و «مفهوم ثانوی» را در مرحلهٔ بعد از آن، و در اشکال فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و ... تعریف می‌کند. با این نگاه، در عکس‌های مهران مهاجر با رویکرد زبانشناسانه، رسانهٔ عکاسی بازنمایِ کلماتی است که به مفهوم اولیه نزدیک‌تر هستند و با معنی کلمات ابراز می‌شوند. «عکس به دلیل صامت بودن و ساخت جهان تصویری بر مخاطب، ایده خود را تحمیل نمی‌کند؛ و از آنجا که در هنر مفهومی تأکید بر ایده هنرمند قرار دارد، در این هنر با استفاده از عکاسی و علم به این‌که تمام عوامل در آن، از زندگی روزمره سرچشمه می‌گیرند و تصویر دوبعدی ثبتی از زمان واقعی به شمار می‌رود، عکس بهترین وسیله برای کاربرد نماد، تأکید بر امر واقعی و حقیقی و نشأت گرفته از تجربه زیسته در زندگی روزمره است» (دیانت، ۱۳۹۶: ۸۲).

امّا در سال‌های اخیر، به تدریج با دیجیتالی‌شدن و تضعیف سندیتِ عینی رسانهٔ عکاسی و هم‌چنین قوت‌گرفتن ذهنیت و در نتیجهٔ آن قوت‌گرفتن فرم در این رسانه، ما به وضوح شاهد سیطرهٔ فرم در عکس‌های مهران مهاجر، و کم‌رنگ شدن نگاه زبان‌شناسانهٔ مذکور، که شخصی‌ترین رویکرد او محسوب می‌شود، هستیم. به طوری که کلماتی که فهم نمادین ابتدایی ما را شکل می‌دادند، به تدریج جای خود را به همان اشیایی می‌دهند که همواره عکاسان دیگر مشغول عکاسی از آن‌ها بوده‌اند و ذات عکاسی نیز در همین عینیت‌گرایی است که متبلور می‌شود. به عنوان مثال، اگر در مجموعهٔ «بسته‌های مهاجر» از کلمهٔ مهاجرِ نوشته شده عکاسی شده باشد، در مجموعه آخر او «حال- گذشته»، دیگر حتی اگر کلمه‌ای عکاسی می‌شود، بار معنایی و نمادین آن معادل بار نمادینِ بنای تاریخی پاسارگاد، ایفای نقش می‌کند. به عبارتی دیگر، گویی که وجه مشخصهٔ شیوه مهاجر در مواجهه با رسانهٔ عکاسی که همان بازنمایی نزدیک به مفاهیم اولیه زبانی است، به واسطهٔ تقویت فرم‌گرایی در عکاسی و رویکرد دیجیتال جای خود را به همان اشیایی داده که به صورت مفاهیم ثانوی، ظاهر می‌شدند.

از سویی دیگر، با این سیطرهٔ فرم و بیرون رانده‌شدن مفهوم زبان‌شناسانه، مهاجر نتوانسته است محتوای درخوری را به واسطهٔ قابلیت‌های بیانی رسانهٔ عکاسی شکل دهد. به نظر می‌رسد دلیل اصلی آن در این نکته نهفته است که از ابتدایی‌ترین مجموعهٔ مهاجر، که از فضاهای شهری تهران عکاسی شده است تا به امروز، همواره صرفاً کاربر چند فرم مشخص عکاسی (مرکززدایی، مرکزگرایی، و اخیراً عمق میدان کم و تا حدی اکسپوز پایین) برای بازتاب مفهوم زبان‌شناسانه‌اش بوده است، نه به‌کارگیری فرم‌ها در جهت تعمیق برای بیان. به‌ویژه در مجموعهٔ آخر او، شاهد فرم‌هایی هستیم که به نظر می‌رسد در سطح پیچیده‌ای از فرم‌های عکاسی نقش ایفا نمی‌کنند و حتی تا حدودی نیز سهل‌الوصول به نظر می‌رسند. در حالی که اگر بخواهیم سهم مفهوم را نیز در نظر بگیریم، دیگر آن مفهومِ بکر و زبان‌شناسانهٔ «مهاجر»ی کاملاً رنگ باخته است و صرفاً یک مفهوم فرهنگی متداول به عنوان تاریخ، نقش ایفا می‌کند. «مهران مهاجر از جمله هنرمندان ایرانی است که به واسطه علاقه به عکاسی و آموختن زبان‌شناسی، غالباً عکس‌هایش در بازی تصویر و زبان در جدالند. از مجموعه‌های او می‌توان به «توپ و تاریخ

تصویر۱ و ۲
توپ و تاریخ گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۸۵

گذشته» (تصویرهای ۱ و ۲) که در سال ۱۳۸۵، در گالری راه ابریشم به نمایش گذاشته شد، اشاره کرد که در آن از یک سری بطری پلاستیکی که اینک به عنوان یک سری مواد زائد و دورریختنی به چشم می‌آیند، عکاسی شده است. این بطری‌ها علاوه بر این‌که مواد داخل آن استفاده شده‌اند، اکثراً تبلیغات روی آن‌ها نیز کنده شده است. تنها چیزی که برای این اشیاء باقی مانده و به عنوان مهم‌ترین موضوع عکس‌ها، بزرگ جلوه داده شده، تاریخ روی آن‌هاست. اشیایی که همیشه پس از مصرف به عنوان یک زباله به چشم می‌آیند، اینک سوژهٔ اصلی و بیان کننده تاریخ هستند؛ تاریخی مثل شروع یا اتمام جنگ، یک کار، یک عشق و ... آن‌چه در نگاه اول به دنبالش می‌گردیم و فقدانش را احساس می‌کنیم، تبلیغات روی این بطری‌هاست؛ زیرا اکثراً آنچه ما را شیفته خود می‌کند و به سمت محصولات می‌برد، تبلیغات است و نه صرفاً تاریخ روی این محصولات یا حتی خود محصول» (دیانت،۱۳۹۶:۸۱). در ادامه به بررسی سه آلبوم «عکس موزه‌ها» ، «حال و گذشته» و»تهران بی‌گاه»، مهران مهاجر پرداخته می‌شود.

آلبوم موزه‌ها

در مهر سال ۱۳۸۰ نمایشگاه مجموعه عکس‌های مهران مهاجر درگالری گلستان تهران برپا شد. در نشستی تخصصی که با حضور خود مهاجر، مسعود اسکندری و فرهاد فخریان همراه بود، آثار این نمایشگاه مورد نقد و بررسی قرارگرفت.

مهران مهاجر در مورد این نمایشگاه گفته است که این عکس‌ها از لحاظ عکس‌برداری همزمان با عکس‌های نمایشگاه قبل «روزنامه‌ها» شروع شد و تا همین اواخر (قبل از مهر۸۰) ادامه پیدا کرد. او می‌گوید در این مجموعه تلاش کرده تا عکس‌هایی از فضاهای جذاب موزه‌ها و گالری‌های خارج از کشور (فرانسه، و...) را به تصویر بکشد و کلاً از موضوعاتی عکس‌برداری می‌کند که تعلق خاطری به آن‌ها داشته باشد. حتی در آن مجموعهٔ چیزها در زمینهٔ سفید هم، اشیاء را مدتی نگه می‌داشته تا ارتباطی درونی با آن‌ها برقرارکند و بعد عکس‌شان را می‌گرفته. به هر حال عکاسی پیش از این دو دههٔ اخیر، دائم زیر سلطهٔ این باور بوده که عکس همیشه با واقعیت سروکار دارد. «واقعیت‌محوری» درآن اصل بوده، ولی عکاسان این دوره به عقیدهٔ ایشان رو به «گفتمان محوری» آورده‌اند؛ مثلاً عکس‌های سیندی شرمن که به گفتمان خاصی مثلاً در نظام نشانه‌ای مد و یا سینما ارجاع می‌دهند و آن گفتمان یا نظام نشانه‌ای مرجع عکس می‌شود، نه واقعیت طبیعی که برای خود ایشان هم، دیگر آن نوع عکاسی صرف از یک واقعیت ارضاء کننده نیست. در این مجموعه هم، عکس‌ها به نوعی به نظام بازنمایی موزه‌ای ارجاع می‌دهند (تصویر ۳، ۴، ۵).

با نگاهی نقادانه می‌توان دریافت: که در این مجموعه بر خلاف عکس‌های مجموعهٔ «روزنامه‌ها»، عکاس تنهاتر و منزوی‌تر است و خیلی خصوصی‌تر به مقولهٔ عکاسی پرداخته که شاید ریشه در تخصص او در رشتهٔ زبان‌شناسی داشته باشد. و «گفتمان محوری» از نظر عکاس می‌تواند رویکرد وی در این مجموعه باشد، امّا آیا این «گفتمان محوری» مورد اشاره مهاجر در سایر رشته‌های هنر، مثل سینما، نقاشی و ... مخصوصاً نوع ایرانی آن تعمیم دارد؟

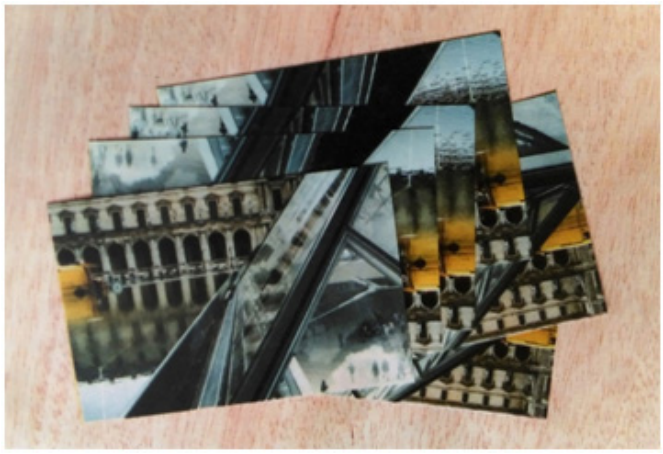
اشاره مهاجر به این باورکلاسیک است که عکس را هم‌بستهٔ جدایی ناپذیر واقعیت می‌داند، به جای آن‌که آن را در ارتباط با یک واقعیت فرهنگی و به عنوان نظامی از نشانه‌ها در نظر بگیرد. ولی در آثار پست‌مدرنیست‌ها اشارات و گفتمان‌ها در عکس حالت آشکار و علنی می‌یابند. در نظر

ایشان، واقعیت عینی دیگر چیزی برای عرضه ندارد و تمام توانش قبلاً کشیده شده است. او در مورد آغاز این مجموعه گفته‌است که هر چند به لحاظ موضوعی فصل جدیدی در کارش است، امّا به لحاظ تصویری و فرمی در ادامهٔ کارهای قبلی او است؛ یعنی در این‌جا هم مثل گذشته، اشیاء جدا و منفک می‌شوند. یک جایی پس‌زمینه سفید است، یک جایی گونی است و این‌جا هم میز. اصل کار بر اساس یک اتفاق شروع شد. او می‌گوید «من در پاریس عکس‌هایم را برای چاپ به لابراتواری می‌دادم که دستمزدش برای دو سری چاپ، تفاوت خیلی کمی با یک سری داشت. برای همین در خلال عکس‌های یادگاری که برای خانواده‌ام دو سری چاپ می‌کردم به این فکر افتادم که از این امکان در جهت شخصی نیز استفاده کنم. من از آثاری که درگالری‌ها خوشم می‌آمد عکس می‌گرفتم. وقتی این مکان چاپ چندگانه را یافتم به این نتیجه رسیدم که لابد می‌شود با آن، بازی خاصی انجام داد، ولی بعدتر در حین این بازی، دو سه نکته برایم مهم شد. یکی این‌که چیده شدن این عکس‌ها در کنار هم که شاید تصادفی هم به نظر آید، ممکن است در وهلهٔ اول و به سرعت دیوید هاکنی را به ذهن بیاورد. امّا من در کارهایم سعی کرده‌ام تا تصویر واحد یک فضا را بشکنم و آن را تکثیرکنم. مسألهٔ دیگری که در ذهنم مطرح شد، عمق و پرسپکتیو بود. فکر می‌کنم در تمام تصاویری که داخل عکس‌ها وجود دارد می‌توان روی مسألهٔ پرسپکتیو انگشت گذاشت و تکیه کرد. در مورد این نمایشگاه همان قضیهٔ بازی است. یعنی این‌که عکس‌های خودم تبدیل به موضوع عکس‌های جدیدم شود» (مهاجر، ۱۳۸۱: ۶۸).

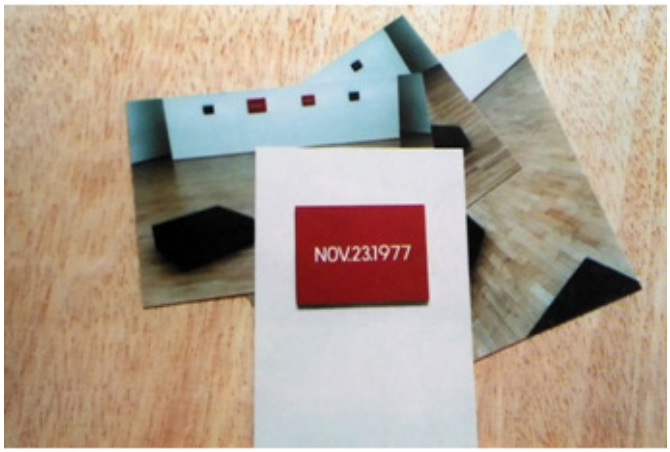
با توجه به تحلیل مسعود اسکندری دربارهٔ نمایشگاه مهران مهاجر که گفته است عکس‌های اخیر مهاجر در قیاس با تصاویر قبلی‌اش، آدم را بیشتر به فکر وادار می‌کند، اگر چه در نمایشگاه قبلی او «روزنامه‌ها»، تک عکس‌های فرمالیستی بسیار قوی و محکمی وجود داشت، ولی در این مجموعه او وادارمان می‌کند تا فکرکنیم به این‌که اصلاً کل مجموعه حاوی چه ذهنیت و هدفی است. او مجموعه عکس‌هایی از موزه‌ها تهیه کرده و همان‌طور که می‌دانیم موزه محل نگه‌داری آثار تاریخی و همچنین آثار هنری و همین‌طور عکس است. عکس‌هایی که بعد از گذشت زمان جزیی از تاریخ شده‌اند. این در حالی است که در مجموعهٔ مهران خود موزه می‌رود از طریق عکس جزیی از تاریخ می‌شود. موزه‌ای که محل نگه‌داری عکس‌هایی با موضوعات مختلف است حال، خود تبدیل به موضوع عکس شده و همین عکس‌ها دوباره در موزه می‌توانند نگه‌داری شوند. از این منظر بنا بر نظر مسعود اسکندری می‌توان گفت مهران مهاجر سعی بر آن داشته که در این مجموعه با به تصویر کشیدن موزه‌های فرنگ (فرانسه و آلمان) که به نحوی فتوکلاژ هم محسوب می‌شود، ستایش خود را از طریق عکاسی نسبت به آثاری که تعلق خاطر به آن‌ها داشت و دوست‌شان دارد، نشان دهد؛ بنابراین ما با این مسأله که هنرمند با دیدی مفهومی می‌رود تا موزه را با عکس‌های خود جزئی از تاریخ کند، روبرو هستیم، یعنی عکاسی از مکان‌هایی که خود محل نگه‌داری عکس‌اند. عکس‌های مهران مهاجر هر چند هم‌چون هر عکس دیگری، وامدار تاریخ عکاسی‌اند، اما باید آن‌ها را در فضای هنر مفهومی و استفاده از عکس در این شکل از هنر مورد مطالعه قرار داد، زیرا سوای موضوع که به در ازای تاریخ هنر، در قالب گونه‌ها و رسانه‌های هنری مختلف از آن سخن رفته است، نوع استفادهٔ مهاجر از دوربین عکاسی و شکل مواجههٔ او با رسانهٔ عکس است که کار او را شاخص می‌سازد. مهاجر طبیعت پیچیدهٔ عکس را که به سادگی تن به خوانش نمی‌دهد و به دلیل همین ویژگی، همواره میدان مباحثات و مجادلات گرم بوده است، دست مایهٔ اصلی بیان بصری خود قرار داده است. به این ترتیب، از منظری مفهومی

با عکاسی مواجه شده است (این شکل بیان را می‌توان ویژگی بارز برخورد مهران مهاجر با عکاسی دانست که در مجموعه‌های پیشین نیز به چشم می‌خورد).

مهاجر می‌گوید که به هر حال ما با پدیده‌ای به نام هنر پست‌مدرن مواجهیم که آن را باید بشناسیم، خوب یا بد، درگام‌های اولیه بهتر است که فقط آن را نگاه کنیم. در آثار اخیرم جنبهٔ انتقادی وجود ندارد، فقط ستایشی عکاسانه بوده از آثاری که دوست داشتم. قصد داشتم تا از طریق این تصاویر به شکلی ساده، ستایشی از آثار هنری مورد علاقه‌ام ارائه دهم و در عین حال و همزمان به نوعی با نظام بازنمایی موزه‌ای بازی کنم. این نمایشگاه برای من دو وجه داشت: یکی آن‌که برایم فراغتی بود در مقابل آن عکس‌های به ظاهر متعهدانه‌تر روزنامه‌ها و دیگر این‌که ستایشی بود از برخی آثار هنر غرب که دوست‌شان داشتم. این شیوهٔ بیان خاص، دیگر برای من کشش بیشتر از آن ندارد و مجموعه تمام شده است. حالا شاید رشته‌هایی از آن ادامه پیدا کند، ولی کلیتش تمام شده است. گویی مهاجر سعی داشته است که از طریق رویکرد گفتمان‌محوری که اشارات و گفتمان‌ها در عکس حالتی آشکار و علنی پیدا می‌کنند، کار خود را پیش ببرد و آن را به خوبی درک کند و دلبستگی‌های خود را به آثاری که دوست-شان دارد به نمایش بگذارد.



تصویر ۳
از آلبوم موزه‌ها
منبع: مهاجر، ۱۳۸۰



تصویر ۴
از آلبوم موزه‌ها
منبع: مهاجر، ۱۳۸۰

تصویر ۵
از آلبوم موزه‌ها
منبع: مهاجر، ۱۳۸۰

آلبوم حال گذشته

در نمایشگاه «حال گذشته» مهران مهاجر که در دی ماه ۱۳۹۴ در گالری‌ای، جی تهران برپا شده است، تعدادی بالغ بر چهل عکس که در اندازه‌های مختلف به چاپ رسیده، با چینشی به ظاهر دل‌خواهانه در معرض دید علاقه‌مندان و هنر دوستان قرار گرفت. از آن‌جا که «اهمیت و تأکید بر واقعیت، نماد، ساخت پرسپکتیو و بازنگری زندگی شهری و اجتماعی، تأکید بر امر دیداری و تجسدزدایی، روایت داستان، تکمیل‌کنندهٔ اثر و کارکرد اجتماعی و ... به وضوح غیر قابل انکار بودنِ اهمیت نقش عکاسی در هنر مفهومی را ثابت می‌کند» (دیانت، ۱۳۹۶: ۸۲). عکس‌ها در بناهایی تاریخی همچون تخت‌جمشید شیراز و مسجد جامع اصفهان گرفته شده‌اند، امّا نه عکس تخت‌جمشیداند و نه مسجد جامع اصفهان. آنچه پیش از همه چیز در مورد این نمایشگاه مطرح می‌شود، توجه به این نکته است که عکس‌های این مجموعه بنا به گفتهٔ پریسا کشت‌کار «از انتقال سرراست و خوانش سطحی و بی‌تأمل می‌گریزند و

بدین ترتیب، مخاطب برای دریافت معنا ناگزیر است به سمت دلالت‌های ضمنی عکس حرکت کند» (کشت‌کار، ۱۳۹۳).

در اکثر عکس‌های این مجموعه تا حدی از آن اماکن تاریخی آشنا، آشنازدایی می‌شود و به گفتهٔ سانتاگ دوربین دیگر «حائلی میان سوژه و منظره» نیست؛ این آشنایی‌زدایی از دو راه امکان‌پذیر می‌گردد: نخست در عدم نمایش تمامیت مکان فضا و نتیجتاً شکست مخاطب در بازشناسی آن مکان خاص و سپس در باز تعریف مکان در رابطه با عناصری آزاردهنده و مزاحم چون شیشه‌ها، داربست‌ها و دیگر سطوح پوشاننده. در واقع مسجد جامع اصفهان دیگر تماماً نه آن فضای لطیف و روحانیِ آمیخته با بازی‌های نور و رنگ، بلکه التقاطی از عناصری ناهمگون است؛ یعنی انحنای معماری اسلامی- ایرانی در تقابل با خطوط تند داربست‌ها که می‌توانند به نشانی از بی‌هویتی معماری غیراسلامی- غیرایرانی امروز ما تعبیر شوند (تصویر ۶، ۷، ۸).

مجموعهٔ «حالِ گذشته» مهران مهاجر علی‌رغم برخی پیوستگی‌ها، طعنه‌ها و اشارات محتوایی، از یک نظرگاه، مواجه‌های بیش از اندازه غیرعکاسانه و ساده انگارانه با عکاسی دارد؛ «حالِ گذشته» از بسیاری جهات، پریشان و مشوش عمل می‌کند؛ به عبارتی دیگر، تکلیف مجموعه چندان با خودش روشن نیست. با توجه به همان تقابل سنت/ تجدد و یا فرهنگ/ تمدن باید گفت، در تعدادی از تصاویر، عناصر مدرن به لحاظ صوری کارکردی زیبایی‌شناسانه می‌یابند و در خدمت یک ترکیب‌بندی چشم‌نوازتر قرار می‌گیرند؛ به عنوان مثال آن عکسی که از فاصلهٔ میان دو شیشه، یک گچ‌بری تزئینی نفیس دیده می‌شود یا به طور مشخص آن عکس تخت‌جمشید که شیشه‌ها در آن میان شکل خود و فرم‌های معماری یک بازی جذاب بصری می‌سازند (تصاویر ۱۰ و ۹). لیکن در بسیاری از تصاویر دیگر، این عناصر مدرن و امروزی با بدل شدن به عنصری آزاردهنده و مزاحم در تصویر به نوعی ضد زیبایی انجامیده‌اند (تصاویر ۱۲ و ۱۱). از این گذشته، ما در بسیاری از عکس‌ها شاهد حضور توأمان گذشته در قالب عناصر گوناگون معماری، و حال در قامت عناصری چون شیشه‌ها، چراغ‌های برق، اسکناس‌ها و حتی حضوری انسانی هستیم که علاوه بر تأکید بر تضاد میان حال/گذشته، به لحاظ صوری نوعی عمق به تصویر بخشده است، حال آن‌که در برخی تصاویر دیگر با حذف آن عناصر امروزی، با عکس‌هایی صرفاً تخت مواجه‌ایم که تنها رد و اثری از گذشته دارند (تصویر ۱۳) که این مسأله نیز بیش از پیش بر عدم انسجام و آشفتگی مجموعه

تصویر ۶
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

تصویر ۷
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

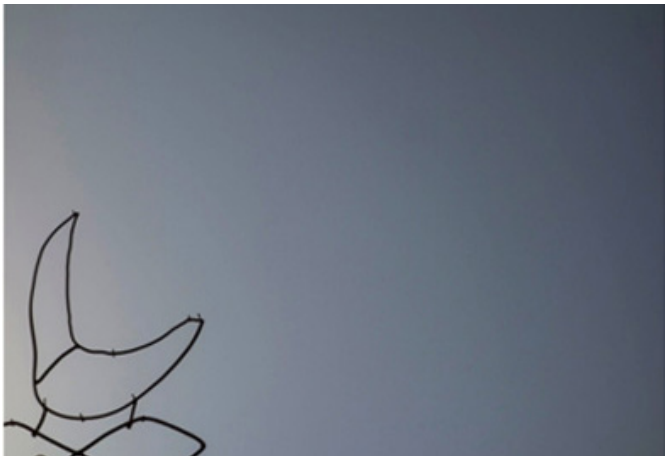
تصویر ۸
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

می‌افزاید. پیرامون همین مسأله آشفتگی مجموعه، می‌توان پرسش‌هایی را در خصوص علتِ اندازهٔ متفاوت عکس‌ها پیش کشید؛ این که عکاسی با اتکاء به کدام وجه تمایز دست به این انتخاب زده است. آیا می‌توان به دلیلی جز عنصر اتفاق اندیشید که از قضا با منطق عکاسی دیجیتال که همزمان امکان عکاسی با چند قطع و اندازه را در اختیار ما می‌گذارد، عجین است؛ منطقی که جسارت در دیدن را با توهم اختیارِ انتخاب میان گزینه‌های بسیار، با سرسری دیدن و با سرعت تاخت می‌زند. علاوه بر این، این گذشته‌نگری در «حالِ گذشته» هر چند از دامِ آن نگاه جذاب و رمانتیک رسته است، اما اساساً با نوعی محافظه‌کاری در دیدن همراه است که در بسیاری از قاب‌ها، گذشته را به امری لطیف و متعالی برکشیده و بازتکرار همان اسطورهٔ «روزگار خوش گذشته» است؛ حال آن‌که گذشته نیز ملغمه‌ای بوده از تعصبات، کژاندیشی‌ها، خطاها و ناملایمات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی (آذری، ۱۳۹۳).

نکتهٔ قابل توجه دیگر که در بعضی از عکس‌ها دیده می‌شود، بازی میان پوشاندن و عریان‌کردن است. این واقعیت که هر عکس در چارچوب خود تنها قسمتی از واقعیت را آشکار می‌کند و هم‌زمان از عناصری دیگر غافل شده و آن‌ها را پنهان می‌کند، در انتخاب‌های صوری مهران مهاجر به چشم می‌خورد. عکسی که به عنوان پوستر نمایشگاه انتخاب شد، عکسی که نام «یا» در آن دیده می‌شود و بخشی از یک خطاب دینی است، با طیفی پیوسته از درجات تیرگی- روشنی قابل ملاحظه است. حاشیهٔ فوقانی سمت راست تصویر تیره‌تر و حاشیهٔ پایینی سمت چپ که کلمهٔ «یا» در آن قسمت قرار گرفته، روشن‌تر است. وجود لامپی خاموش در پایین تصویر و زیر نوشته، با تیرگی نیمهٔ دیگر تصویر ارتباط برقرار می‌کند. با توجه به جهت خواندن و نوشتن در زبان فارسی، چشم از تیرگی به سمت روشنی پیش می‌رود؛ روشنایی محدودی که با نوشته‌ای تکه‌شده (کلمهٔ «یا» که می‌تواند بخشی از خطابی دینی مثل «یا حسین»، «یا علی» و ... باشد. (تصویر ۱۱) در ارتباط است؛ نوشته‌ای متعلق به بنایی تاریخی که در عکس مذکور روشنایی خود را نه با تمهیدات امروزین (مثل لامپ خاموش) بلکه به شکلی طبیعی کسب کرده است. همچنین، حرکت چشم از راست تیره، خاموش و «تهی» به سمت چپ روشن امّا «ناقص»، می‌تواند بیان‌گر تناقض، گسست و آشفتگی باشد و یا عکس شمارهٔ (۱۴) که از پشت ظرفی سنگی گرفته شده و تنها در قسمت فوقانی کادر می‌توان طاقی‌هایی را

تصویر ۹
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

تصویر ۱۰
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴



تصویر ۱۱
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

مشاهده کرد، بر این مسأله دلالت دارند. زیرا «عکس به دلیل بازنمایی واقعیت، نشان‌های شمایلی به حساب آمده که به دلیل در برداشتن دلالت ضمنی، نقشی نمادین نیز می‌یابد» (دیانت، ۱۳۹۶: ۸۲).

همچنین درعکس داربست‌ها، ازدحام این عناصر صوری مانع از دیدن پس‌زمینه شده‌اند که بنایی است تاریخی. در کل، در مجموعهٔ عکس‌های «حال گذشته»، مهران مهاجر در پی تصویر کردن دیدی تازه به بناهای تاریخی ایران مثل تخت‌جمشید و دیگر بناها، برآمده است و همان گنگ بودن و نگاه مفهومی به مقوله عکاسی که از اولین عکس‌های مهران مهاجر در نمایشگاه‌های مختلف وی وجود داشته است. در بیشتر تصاویر چیزی مانع دیدن کل بناها در عکس می‌شود، به نظر می‌رسد تاریخ در لایه‌ای از ابهام قرار گرفته و مخفی است که در برگیرنده سؤالات بی‌شماری در ذهن بیننده می‌شود.

تصویر ۱۲
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

آلبوم تهران بی‌گاه

مجموعه عکس «تهران بی‌گاه» درگالری ای. جی از کتاب عکس‌های مهران مهاجر با حضور خود هنرمند رونمایی شد. «تهران، بی‌گاه» بعد از مجموعه «کتاب چشم ۱۰»که عکس روزنامه‌های مهران مهاجر بود، دومین کتابی است که از آثار عکاسی او به چاپ رسیده است.

عکس‌های «تهران بی‌گاه»، برگزیده‌ای از سه مجموعه است که در سه دورهٔ متفاوت کار شده‌اند. مجموعه اول به دورهٔ دانشجویی مهران مهاجر باز می‌گردد و اغلب آن‌ها در سال ۱۳۶۸ عکاسی شده‌اند. مجموعه دوم به سال ۱۳۸۷ و آغاز ۱۳۸۸ مربوط می‌شوند و مجموعهٔ سوم که خلاصه‌تر است، در این دوره عکاسی شده است. پس از گذشت سه دهه تجربه عکاسی، کتاب تهران «بی‌گاه» به چاپ رسید. کتاب تهران بی گاه از دو جهت قابل تامل است. در بخش اول این کتاب می‌توان آموزه‌های یحیی دهقان‌پور از استادان برجسته عکاسی ایران که می‌توان تأثیرش را بر مجموعه اول عکاس دید و در مجموعه‌های بعدی نیز تجربیات خود عکاس و سیر تحول تاریخ سیاسی اجتماعی تهران را از منظر او در این سال‌ها بررسی کرد. مهاجر این سه مجموعه عکس را به ترتیب «مناظر شهری تهران»، «تهران، بی‌تاریخ» و «تهرانِ بسته» نامیده است و در مقدمه کتاب چنین توضیح می‌دهد: «اگرچه این فاصلهٔ زمانیِ بیست و چند ساله عکس‌ها را از هم

تصویر ۱۳
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

تصویر ۱۴
از آلبوم حال گذشته
منبع: مهاجر، ۱۳۹۴

دور می‌کند، امّا چیزهایی هم هست که آن‌ها را به هم نزدیك می‌کند. یکی از این چیزها اتفاقاً همین گسست در زمان است. به دنبال همین «گسستِ زمانی» است که حافظهٔ عکس شکل می‌گیرد و به خیلی چیزها شکل می‌دهد». وی همچنین این مجموعه عکس‌ها را بر مبنای الگوی «عکاسی خیابانی» معرفی کرده و می‌نویسد: «بیست و چند سال پیش گفته‌ها و آموزه‌های نوآورانهٔ یحیی دهقان‌پور ما را سر شوق می‌آورد و کلام گرم بهمن جلالی ارزش مستندنگاری را درگوش‌مان طنین می‌اندازد. عکس‌های مناظر شهری تهران حاصل این شوق و این طنین و دست و پا زدن‌های عکاس است که می‌کوشد در این میانه نگاه شخصی خود را پیداکند». مهاجر در ادامه مقدمه با اشاره به اینکه عکس‌های کتاب تنها گرته‌برداری از فضاهای تهران نبوده، بلکه محصول کلنجار فضاها با دوربین یا نگاه عکاس هستند، می‌گوید: «تهران در این عکس‌ها شهر چندان پیدایی نیست. مکان و زمان شهر چندان متعین نیست. درست که این تصاویر عکس‌اند و به واسطهٔ این عکس بودگی قاعدتاً باید حامل جزئیات زیادی باشند (تصویر ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹).

امّا این جزئیات را تنها در گوشه و کنار این عکس و آن عکس می‌توان دید. فضاهای خالی بسیارند و آدم‌ها کم. امّا فکر می‌کنم هنوز هم این عکس‌ها علی‌رغم کم بودن اجزای شناسنامه‌دار، چیزی از تهران -شهر مرکزی ایران و شهری که حامل خیلی از معناهای فرهنگی و اجتماعی این سال‌هاست - می‌گویند؛ چیزی که مومی شکل است و چندان سهل و آسان به چشم نمی‌آید» وی همچنین درباره مجموعه «تهرانِ بسته» (فصل سوم کتاب) که تازه‌ترین عکس‌های مهاجر را از تهران در بر می‌گیرد، می‌نویسد: «در تهرانِ بسته بیش‌تر نشسته‌ام و از درون فضای بسته، تهران را دیده‌ام. در این نشستگی، دیگر چیز زیادی از شهر باقی نمانده است. آن فضای خالی که در مجموعهٔ نخست چیره بود و در دومی بی‌شکل‌تر و سیال‌تر شد، در این عکس‌ها در تیرگیِ انبوه فرو رفته و این تیرگی میل آن دارد که همان اندك ته‌ماندهٔ شهر را هم در خود فرو برد(مهاجر، ۱۳۹۳: ۵).

مهران مهاجر در ادامه این مقدمه درباره ویژگی دیگر عکس‌های کتاب می‌نویسد: «چیز دیگری که فکر می‌کنم در این سه مجموعه وجود دارد نوعی بازی با خود عکاسی یا نوعی اندیشیدن به سازوکار دوربین و شیوهٔ مواجههٔ آن با دنیای

تصویر ۱۵
تهران، بی‌گاه
منبع: مهاجر، ۱۳۹۳

تصویر ۱۶
تهران، بی‌گاه
منبع: مهاجر، ۱۳۹۳

پیش روی‌اش است. ساخت تصویری مرکز گریز و برجسته‌سازیِ نقش اجزاء گوشه‌های عکس در فصل اول (مناظر شهری)، تکیه‌دادن دوربین به دیوار در فصل دوم (تهران، بی‌تاریخ) و در پی آن چیرگی یك سطح تخت در نیمه‌ای از عکسِ به ژرفا رونده، عدم وضوح جزئیات و رنگ‌های غیرطبیعی در همین مجموعه و کمینه‌شدن (مینیمال شدن) عناصر بازنمودی در فصل سوم (تهرانِ بسته)، نمونه‌هایی از به اصطلاح این تأمل در عکاسی یا بهتر بگویم بازی‌گوشی در عکاسی است». مهاجر در خصوص فضای عکس‌های خود می‌گوید: سعی کرده‌ام که این عکس‌ها کارکرد هنری خود را حفظ کنند و از مصرفی بودن دور شوند. این نوع نگرش در دوره دانشجویی در ذهن من و چند تن دیگر از دوستانم جوانه زد. اگر توانسته باشم که حس فکر کردن را در ذهن مخاطب خود ایجاد کنم، در کارم موفق شده‌ام. او در مورد افراد تأثیرگذار در سبک عکاسی خود نیز گفت: در دوره دانشجویی خیلی متأثر از سبک عکاسی خیابانی دهه ۶۰ آمریکا بوده‌ام و از عکاسانی چون «هری کالاهان» تأثیر زیادی گرفته‌ام.

مهاجر در رابطه با این‌که چگونه می‌شود هنوز به مانند گذشته عکاسی کرد، اظهار می‌کند: این، مسأله مهمی است. من سعی کرده‌ام در این چند سال اخیر به این موضوع فکر کنم که آیا می‌شود به مانند گذشته و در همان فضای اصلی عکاسی در دوران اولیه عکاسی کرد یا خیر. فکر می‌کنم در این مجموعه‌عکس‌ها توانسته‌ام به این پرسش‌ها پاسخ مثبت داده باشم. او معتقد است مناسب‌ترین قالب برای عکس همین قالب کتاب است. اگر در تاریخ عکاسی مروری کنیم می‌بینیم که این نوع از نمایش آثار به چشم می‌خورد. با این نوع نمایش آثار ماندگارتر خواهد شد. کتاب فضایی را به وجود می‌آورد که به دلیل هم‌نشینی تک عکس‌ها در کتاب می‌توان آن‌ها را فهمید. امیدوارم که این یک سنت در عکاسی ایران بشود و به عکاسی و جامعه عکاسی ایران کمک کند.

تصویر ۱۷
تهران، بی‌گاه
منبع: مهاجر، ۱۳۹۳

تصویر ۱۸
تهران، بی‌گاه
منبع: مهاجر، ۱۳۹۳

تصویر ۱۹
تهران، بی‌گاه
منبع: مهاجر، ۱۳۹۳

نتیجه

در جمع‌بندی کلی با توجه به مجموعه آثار عکاسی مهران مهاجر طی سال‌های گذشته تا به الان که با رویکردی فرمالیستی همراه بوده است و در اکثر آثار او باید به شکلی مفهومی و با تأمل فراوان به عکس خیره شد که شاید این دیدن و خیره شدن بارها تکرار شود تا به مفاهیم مورد نظر وی رسید و مفهوم اثر را دریافت، این نوع بررسی باعث برانگیخته شدن و درگیری ذهنی مخاطب می‌شود و پرسش‌های بی‌شماری ایجاد می‌کند. می‌توان گفت که مهران مهاجر به نوعی به دنبال بازی با عناصر، مفاهیم و نمادها در هنر عکاسی است و رسالت وی تأمل در خود عکاسی و سازوکارهای عکاسی بوده که بی ارتباط با مفاهیم بنیادین دانش زبان‌شناسی نیست. وی عکاسی را به عنوان قالب بیانی تجسمی به خدمت گرفته تا با شکل‌دهی پیام و شرایط بیان آن با مخاطب خود گفتگو کند. این رویکرد مهران مهاجر که نگاهی عمیق‌تر و مفهومی‌تر به حرفهٔ عکاسی است، تقابل و نضج هسته‌های اولیه در شناخت و روند شکل‌گیری مفاهیم بنیادین را در زبان و هنر مشترکاً به ظهور می‌رساند. خلق اثر هنری در کار مهاجر مستلزم شناختی قوی و حرفه‌ای از عکاسی است که امروزه مورد توجه اکثر عکاسان جوان قرار گرفته است.

منابع

- آذری، هادی (۱۳۹۳). در میانه همه چیز وهیچ، نقدی بر حال گذشته مهران مهاجر. نشریه خط. عکسخانه.
- دیانت، فرشته (۱۳۹۶). بررسی اهمیت نشانه‌شناسی(دلالت معنایی)درعکس‌های مفهومی. مبانی نظری هنرهای تجسمی. ش ۴: ۷۱ -۸۴.
- سکولا، آلن (۱۳۸۸). بایگانی و تن. ترجمه مهران مهاجر. تهران: انتشارات آگاه.
- سونسون، گوران (۱۳۹۶). نشانه شناسی عکاسی. ترجمه مهدی مقیم نژاد. تهران: نشر علم.
- کشت‌کار، پریسا (۱۳۹۳)حال ،در تعلیق گذشتن، نقدی بر حال گذشته مهران مهاجر. نشریه خط. عکسخانه.
-مهاجر، مهران (۱۳۸۱). موزه‌ها. تهران: انتشارات مانوش.
- مهاجر، مهران (۱۳۹۳). تهران بی‌گاه. تهران: انتشارات مانوش.
-مهاجر، مهران (۱۳۹۴). حال گذشته. تهران: انتشارات مانوش.
-مهاجر، مهران (۱۳۸۵). توپ و تاریخ. تهران: انتشارات مانوش.
- مهاجر، مهران و همکاران (۱۳۸۱). سه نفر روی نیمکت. فصل‌نامه حرفه و هنرمند. شماره ۱.
-ولز، لیز(۱۳۹۰). عکاسی درآمدی انتقادی. ترجمه جمعی از نویسندگان. تهران: مینوی خرد.