صفحات ۷۹ - ۹۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۰، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۴

سیاست و بازنمایی*
(بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره‌ی پهلوی)

حسن زین‌الصالحین[**1]، **نعمت‌الله فاضلی**[2]

[1] کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[2] استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۹/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۰۳/۳۱)

چکیده

تاریخ عکاسی ایران، تافته‌ای جدابافته از تاریخ این سرزمین نیست. توجه به زمینه‌ی سیاسی که نقش تعیین‌کننده‌ای در روند تاریخی ایران داشته و زمینه‌ی اجتماعی که معمولاً قطب مخالفی برای سیاست بوده است؛ می‌تواند منظر مناسبی را برای بازخوانی آن فراهم آورد. بنابراین، ضرورت پژوهشی انتقادی در بخشی از این تاریخ ایجاب می‌شود. برای این منظور، از دریچه‌ی «گفتمان»، به تاریخ عکاسی ایران نگاه می‌شود. هدف از این پژوهش، تبارشناسی گفتمان عکاسی در دوره‌ی پهلوی و بررسی نقش «ایدئولوژیک» عکاسی در آن است. همچنین سعی می‌شود به بسترسازی این گفتمان برای روابط قدرت و به تبع آن سوژه و ابژه‌سازی‌ها پرداخته شود. پرسش این است که چه گفتمانی و چگونه در دوره‌ی پهلوی صورت‌بندی شده است؟ و این گفتمان چه ارتباطی با قدرت دارد؟ چارچوب مفهومی و روش این تحقیق را اندیشه‌های میشل فوکو تشکیل می‌دهد. نگارندگان در روندی تاریخی، ثابت می‌کنند که گفتمانی «اجتماعی» با تحولات گوناگون ساختاری، آن هم بیشتر در حوزه‌ی «سیاست»، در این برهه از تاریخ عکاسی شکل‌گرفته و غالب آمده است. آن چه که مهم است، فرآیندی است که طی آن، سیاست عقلانیتر شده و پشت امر اجتماعی می‌نشیند تا هژمونیک شود. همچنین «هویت»، برساخته‌ی مهمی است که به آن پرداخته خواهد شد.

واژه‌های کلیدی

عکاسی، گفتمان، تبارشناسی، سیاست، قدرت، هویت.

*این مقاله برگرفته از رساله‌ی دوره‌ی کارشناسی ارشد نگارنده‌ی اول است که با عنوان «تحلیل انتقادی گفتمان‌های تاریخ عکاسی ایران» در گروه عکاسی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران انجام شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۷۷۹۲۱۸۶۱-۰۲۱، نمابر: ۷۷۹۲۸۹۹۱-۰۲۱، E-mail: h.salehi13@gmail.com.

مقدمه

علم‌بودگی، صنعت‌شدگی و در آخر یک زبان جدید هنری؛ این روند، روایتی بود که تا چندی پیش بر تاریخ عکاسی جهان مسلط بود، ولی از چند دهه‌ی پیش با روایت‌های دیگری مواجهیم که با نگاهی جامعه‌شناختی و از پایین، تاریخ عکاسی جهان را رصد می‌کنند؛ به عبارت دیگر، با تلقی هرگونه پیوندی و در هر شکلی میان عکاسی و جامعه، به عنوان بدنه‌ی اصلی عکاسی روبروییم که با به حاشیه‌راندن جوانب هنری عکاسی، در این عرصه نگاه و تأمل می‌کنند. چنین نگاهی به بررسی عکاسی در بافت سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوران می‌پردازد و سعی می‌کند در این کاوش، بنیان‌ها، کارکردها و ابعاد اجتماعی و جامعه‌محور عکس و عکاسی را برجسته کند.

عکاسی خیلی زود، سه سال پس از اختراعش در غرب، به واسطه‌ی سفارت روسیه و انگلیس، آن هم نه به عنوان یک علم، بلکه به عنوان یک تحفه‌ی شاهی وارد دربار محمدشاه قاجار شد و بعدها اسباب و ابزاری سرگرم‌کننده و با ارزش در دست ناصرالدین‌شاه و درباریانش قرار گرفت. ایران هیچ‌گاه خاستگاه عکاسی به عنوان یک علم نبوده و هیچگاه نیز قدمی در پیشبرد علمی و فنی آن تا به اکنون برنداشته است و در این مسیر صرفاً مصرف‌کننده بوده است. عکاسی در ایران را می‌توان پدیده‌ای کاملاً وارداتی دانست که ناخواسته وارد دربار شد و تا سال‌ها اسیر چهاردیواری کاخ و دست شاه، دربار، درباریان و اشراف‌زادگان قاجار بود و خیلی دیر، آن هم با تأسیس عکاس‌خانه‌های عمومی به بیرون از کاخ راه یافت و در اختیار مردم قرار گرفت. پای عکاسی، به شکلی اساسی و تأثیرگذار هرگز به معرکه‌ی صنعتی‌سازی دست و پا شکسته‌ی دوره‌ی پهلوی و صحنه‌ی اقتصاد آن دوران باز نشد؛ یعنی بر روی عکاسی، به عنوان صنعت و تجارتی پول‌ساز همانند سینما، هیچ سرمایه‌گذاری مهمی انجام نشد و فقط شاهد واردات و مصرف میانگین دوربین، همانند دیگر کالاهای وارداتی بودیم. اگر چه می‌توان به چندین مسابقه‌ی عکاسی، نمایشگاه‌های عکس احمد عالی و مقالات هادی شفاعیه به عنوان کنش‌های هنری دهه‌ی ۴۰ اشاره کرد، ولی در طول تاریخ یکصد و هفتاد ساله‌ی عکاسی ایران، تنها از بعد از انقلاب اسلامی به شکلی جدی با عکاسی به عنوان یک صنعت و زبان هنری مواجهیم.

اگر چه جای تحقیق و تفحص‌های بسیاری در تاریخ عکاسی ایران وجود دارد ولی با این حال پژوهش‌های خوبی انجام شده‌است که می‌شود گفت یا تاریخی‌اند و نگاهی گاه‌شمارانه به تحولات و وقایع عکاسی از بدو ورودش به ایران دارند و یا نگاهی هنری و زیباشناسانه به تحولات اخیر عکاسی ایران داشته و از این منظر به آن پرداخته‌اند. در این میان با جستارهای اندک و انگشت‌شماری هم مواجهیم که با نگاهی جامعه‌شناسانه به کارکردهای اجتماعی عکس در دوران قاجار و حول مشروطه پرداخته‌اند. بیشتر پژوهش‌هایی که انجام شده است، تحقیقاتی کمی‌اند و به ندرت با تحلیلی کیفی در تاریخ عکاسی ایران، آن هم با چارچوب مفهومیِ ویژه‌ای مواجه می‌شویم. از سوی دیگر در چنین تأملاتی آن‌چه که نادیده انگاشته می‌شود، رابطه و پیوند عکاسی و جامعه و همچنین توجه به بافت سیاسی، اجتماعی، فرهنگی جامعه‌ای به مانند ایران است که عکاسی در آنها ریشه دارد، شکل‌گرفته و پیش می‌رود؛ بنابراین، در این پژوهش سعی بر آن است که از پایین و با روندی مشخص، آن هم به برهه‌ای از تاریخ عکاسی ایران نگاه شود و از منظر جامعه-شناختی، این تاریخ پیموده و مورد تأمل قرار گیرد.

بررسی ارتباط یکی از «گفتمان»[1]های ظهور یافته در تاریخ عکاسی ایران، آن هم گفتمان مسلط در دوره‌ی پهلوی با «قدرت» و روابط پیچیده، آشکار و پنهان آن، محور اصلی این مقاله است. در این نوشته، به تبعیت از فوکو[2] و تبارشناسی[3] او، بر «ساختارها»[4] و مواد غیرگفتمانی[5] تأکید می‌شود، چرا که حوزه‌های غیرگفتمانی کانون تبارشناسی را تشکیل داده و فوکو نیز در این مرحله، بیشتر بر قدرت و حوزه‌های غیرگفتمانی تأکید دارد (دریفوس و رابینو، ۱۳۹۱، ۲۲). آنچه که باید با تحلیل‌های انتقادی و تبارشناسی گفتمان مربوط روشن و تبیین شود، روابط قدرت و انسان در مقام سوژه و ابژه است. نکته‌ی حائز اهمیت در تحلیل قدرت این است که باید توجه خود را به کارکرد قدرت معطوف کنیم و نه صرفاً فاعل قدرت (Foucault, 1978, 91-97). نگارندگان فضای کلی این نوشته را با شناسایی گفتمانی «اجتماعی» در تاریخ گفتمانی عکاسی ایران و در دوره‌ی پهلوی شکل می‌دهند. در این میان به چرایی شکل‌گیری و صورت‌بندی آن، شرایط تاریخی ظهور، بسط و اهمیت آن پرداخته خواهد شد. یکی از مهم‌ترین نتایج شکل‌گیری این گفتمان، برساخته‌شدن هویت فردی، ملی، سیاسی، اجتماعی و طبقاتی ایرانیان در گفتمان موجود است. تحلیل روابط دوسویه‌ی گفتمان مربوطه با عوامل و ساختارهای کلان سیاسی و اجتماعی در ایران و همچنین کارکردهای ایدئولوژیک عکس و عکاسی، مواردی هستند که در ضمیمه‌ی تحلیل روابط قدرت (سیاسی و در مرتبه‌ی دوم طبقاتی) در پس گفتمان، به آنها پرداخته خواهد شد.

مبانی نظری

والتر بنیامین[6]، تاریخ را در قالب زبان عکاسی می‌فهمد. او به هم‌گرایی «تاریخ» و «عکاسی» عقیده دارد و به گفته‌ی ادواردو کاداوا[7]، استفاده‌ی بنیامین از زبان عکاسی در بیان تاریخ، نه تنها بر این باور او است که "تصویر باید به شکل امر تاریخی فهمیده شود، بلکه با این عقیده‌ی رادیکال‌ترش نیز تطابق دارد که تاریخ را باید به صورت «ایماژیستی»[8] متصور شد. تاریخ به هر دو

معنای «چیزها آنگونه هستند» یا «چیزها آنگونه که بوده‌اند» تنها می‌تواند با و به شکل تصویر مجسم گردد. آنگاه حرکت تاریخ مطابق با آن چیزی است که در خلال رخداد «فتوگرافیک» اتفاق می‌افتد، یا آن چیزی است که زمانی روی می‌دهد که یک تصویر حادث شود" (به نقل از کاداوا، ۱۳۹۱، ۶۸). قبل از بنیامین، زیگفرید کراکوئر[۹]، اولین کسی بود که ضرورت تفکر توأمان عکاسی و تاریخ را درک کرده بود. "او عکاسی را وسیله‌ای برای توجه دوباره به رابطه‌ی تاریخ و تاریخگری دیده بود... او با زیر سؤال بردن این فرض تاریخی‌گرها که تاریخ امری خطی و توالی‌دار است، سعی می‌کند هم مفهوم تاریخ و هم تفکر عکاسی را با تأکید بر آن چه برای او خصلت گسلنده و حتی خطرناک آنها است تغیر شکل دهد... به زعم بنیامین و کراکوئر، آن‌چه تاریخ تفکر برای فکرکردن به دست می‌دهد، عکاسی است" (به نقل از همان، ۲۳)؛ بنابراین فصل اشتراک تاریخ و عکاسی را می‌توان اینگونه بیان کرد: همانگونه که «عکس»، لحظه‌ای گسسته از زمان و مکان است، هر لحظه از «تاریخ» نیز قطعه‌ای گسسته از گذشته و آینده است.

این نوع نگاه به تاریخ، یعنی تاریخ «گسست‌ها»، با نگاه و تأکید فوکو بر نقاط گسست در تاریخ هماهنگ است. فوکو در تبارشناسی، برخلاف روش تاریخ سنتی، در پی کشف تداوم و پیوستگی میان رویدادها و وقایع نیست، بلکه تلاش می‌کند تا گسست‌ها و ناپیوستگی‌هایی را که در روند حرکت‌های اجتماعی و تاریخی، بسیار مؤثر بوده‌اند و از آنها غفلت شده است، نشان بدهد. به دیگر سخن، آنجا که «پژوهندگان سنت‌گرا به دنبال پیشرفت و ترقی و جدیت در جست و جو هستند، تبارشناس چیزی جز بازیچه و تکرار نمی‌بیند» (ضیمران، ۱۳۸۹، ۴۶). از منظر تبارشناسی، تاریخ چیزی نیست، جز ثبت و ضبط منش ویژه و بی‌همتایی رویدادهای تاریخی (همان) همانند عکاسی که چیزی جز ثبت ویژه‌ی هر لحظه از زمان و مکان نیست. «اکنون توأمان هم «زمانی است شبیه به همه‌ی زمان‌های دیگر» و هم «زمانی» است که هرگز با هیچ زمان دیگر شباهت کامل ندارد» (Foucault, 1988, 36)؛ همانند هر عکس که هم خصلت تکرارپذیری را دارد و هم یکه است و منحصر به زمان و مکانی خاص.

گفتمان‌های تاریخ عکاسی ایران، با ریتم تاریخ ایران درآمیخته و هماهنگ‌اند؛ بنابراین، در این تحقیق با کاوش در تاریخ عکاسی ایران آن هم در دوره‌ی پهلوی، گویی با تاریخ این سرزمین عجین می‌شویم؛ و تاریخ ایران، به زبان عکس و عکاسی، آن هم در قالب گفتمان و گفتمان‌کاوی واگویی می‌شود. فوکو گفتمان را خشونت و یا عملکردی می‌داند که ما بر چیزها (تاریخ) تحمیل می‌کنیم تا چارچوبی برای مطالعه‌ی آن محقق سازیم و این روال، تنها راه قانونمندکردن رخدادهای تاریخ و بازپرسی تاریخ است (Foucault, 1981, 67). برای درک بهتر تاریخ، باید گفتمان‌ها را مطالعه کرد تا از شکل‌هایی که به آنها داده شده است، پرده برگرفت (عضدانلو، ۱۳۹۱، ۵۶). در این تاریخ، گفتمان‌ها نظامی فراشخصی و فراتر از فرد در نظر گرفته می‌شوند و تحلیل فرآیندهایی که گفتمان را به وجود آورده و حتی تحلیل گزاره‌ها و مفاهیم گفتمانی، بدون توجه به سوژه و مؤلف انجام می‌شوند.

گفتمان، بیان‌گر ویژگی‌ها و خصوصیات تاریخی گفته‌ها و ناگفته‌هاست و فضایی را شکل می‌دهد که از درون گفتمان‌های متفاوت جهانی متفاوت درک می‌شود (همان، ۱۷)؛ به عبارت دیگر، گفتمان به مثابه‌ی میدانی عمل می‌کند که انسان‌ها را در موقعیت‌های متفاوت و گاه متضادی قرار می‌دهد و درک آنها از واقعیت را شکل می‌دهد. یکی دیگر از ویژگی‌های تفکر گفتمانی فوکو در باب تاریخ، این است که گفتمان‌ها را در ارتباط با کارکردشان می‌سنجد؛ از نظر او گفتمان، تنها نوشته‌ها، کتاب‌ها و متن‌ها نیستند، بلکه الگوهای عمل به آنها نیز هستند (همان، ۵۵). گفتمان‌ها، هم ابزاری برای قدرت و هم نتیجه‌ی قدرت‌اند (Foucault, 1978, 100). گفتمان‌ها، نه فقط همواره در قدرت دست دارند، بلکه یکی از نظام‌هایی هستند که قدرت از طریق آنها جریان می‌یابد (Hall, 1992, 294)؛ بنابراین، گفتمان‌ها نوعی «پراکتیس اجتماعی»[۱۰]اند که بازتاب‌دهنده، تقویت‌کننده و تغییردهنده‌ی مناسبات و روابط قدرت‌اند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱، ۱۵۲) و در رابطه‌ای دوسویه، مناسبات قدرت هم آن چه که باید و نباید دیده شوند را در ظرف گفتمان‌ها مشخص می‌کنند؛ و بدین بابت است که هر دو در دایره‌ی توجه تبارشناس‌اند.

پهلوی اول

پیش از این که وضعیت تاریخی عکاسی در دوره‌ی پهلوی بررسی شود، لازم است به شکلی اجمالی به وضعیت عکاسی در دوره‌ی قاجار پرداخته تا مقدمات بحث و سرنخ های مهم برای سرگیری این روند در دوره‌ی پهلوی به دست آید. دوربین عکاسی به عنوان یک هدیه از سوی قدرت‌های بزرگ سیاسی جهان یعنی روسیه و انگلیس وارد دربار شاه ایران شد. نخستین عکس-برداری‌ها در ایران توسط هیئت‌های نظامی، افسران و معلمان نظامی انجام شد. به علاوه، عکاسی به دربار، کاخ و نزد شاه ایران، یعنی به نزد بالاترین مقام سیاسی و حکومتی ایران، فرستاده شد. اولین عکس‌ها در آنجا برداشته و اولین عکاس‌خانه هم در آنجا احداث شد. همه‌ی این موارد، مدخلی است برای تشخص و تعین پیداکردن عکاسی، بر روی ساختاری به نام حکومت و دربار، صورت‌بندی‌شدن آن در سیاست و پیوند خوردن آن با مناسبات قدرت سیاسی. البته سیاست و حکومت به مفهوم سنتی آن.

سیاست در گفتمان قبل از مشروطه، به حقوق پادشاه در سرکوبی، شکنجه، سربریدن شورشیان (تاجیک، ۱۳۸۴، ۱۷۱) و حکومت بر رعایا و ممالک سرزمین پدری اطلاق می‌شده است. به عنوان مثال، در آلبوم شماره‌ی ۱۳۵ آلبوم‌خانه‌ی کاخ گلستان، چهار عکس از چهره‌ی سارق جواهرات تخت طاووس گرفته شده است که در شرح یکی از آنها اینگونه نوشته شده است: «محمدعلی سرایدار، پسر مرحوم کاظم سرایدار سر

درب باب همایون است که معروف به کاظم سروری بوده و این محمدعلی، به جرم سرقت جواهرهای تخت طاووس «سیاست» شد» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷، ۱۰۷ و ۱۰۸). حکومت نیز به معنای قدیم آن، به شیوه‌ی هدایت رفتار و تملک افراد و گروه‌ها اطلاق می‌شد: هدایت و حکمرانی بر کودکان، بر مردم، بر جماعات، بر خانواده‌ها و ... (Foucault, 1982, 289-290).

همین امر «سیاسی» و طرز تلقی حکومت‌ها از سیاست و قدرت در ادوار مختلف، سر نخ اصلی تحلیل تاریخی- گفتمانی عکاسی ایران است، چرا که به عقیده‌ی نگارندگان، با تغییر شکل و مفهوم سیاست، مشی سیاسی و نوع حاکمیت، تاریخ عکاسی ایران نیز متحول شده و هر دوره گفتمان خاص خودش را به خود می‌بیند. به عبارت دیگر، با تغییر شکل و نو شدن مفهوم سیاست که به سمت عقلانیت میل می‌کند و تغییر رابطه سیاست با دولت که شکل اعمال قدرت بر جامعه را تغییر می‌دهد، عکاسی و بهتر آن است که گفته شود گفتمان عکاسی شکل گرفته نیز، تغییر شکل می‌دهد تا بستر مناسب اعمال قدرت و حکومت را فراهم آورد. این روندی است که نگارندگان در این نوشته دنبال می‌کنند تا ثابت کنند که چگونه گفتمانی اجتماعی، در تاریخ عکاسی ایران، به تبع تغییر مفهوم سیاست، مشی سیاسی و نوع حاکمیت ظهور پیدا می‌کند. البته شکل‌گیری این گفتمان به دیگر مؤلفه‌های مقتضی در ساختارهای اجتماعی نیز برمی‌گردد که به نقش آنها نیز پرداخته خواهد شد ولی نکته این است که حتی همان تغییرات ساختاری در بنیان جامعه‌ی ایران نیز به تغییر نظام سیاسی، نوع دولت و حکومت قابل تأویل است و تغییر نظام سیاسی هم به نوبه‌ی خود متأثر از حرکت‌های دیالکتیکی تاریخ است.

«دال اصلی»،[11] کلیدی و محوری گفتمان عکاسی تا پیش از انقلاب مشروطه، «شاه» است. گفتمان بر محور او می‌چرخد. همه چیز از او شروع شده و به او ختم می‌شود. تنها صدای غالبی که از این گفتمان و عکس‌ها به مثابه‌ی متون این گفتمان به گوش می‌رسد، صدای شاه به عنوان تولیدکننده‌ی اصلی متون و در نهایت درباریان و اشرافزادگان، آن هم در جهت تفاخر، تأیید نفس و حس خودستایی است. چشم دوربین، معادل چشم شاه است. حس تحت فرمان بودن مملکت، نوکرها و رعایا و در یک کلام «حاکمیت»، از طریق گردآوری تصاویر آنها برای شاه تقویت می‌شد و این حس به واسطه‌ی عکاسی از آنها، به رعایا و زیردستان نیز تزریق می‌شد. اگر گفتمان را به فضایی که در آن می‌بینیم و دیده می‌شویم ترجمه کنیم، در گفتمان عکاسی آن دوران، مردم نه می‌دیدند و نه دیده می‌شدند و یک دال حاشیه‌ای محسوب می‌شدند. دوربین در دست تعداد معدودی بود و به سختی می‌توان جنبه‌ی اجتماعی بارزی برای عکاسی در آن دوران لحاظ کرد. عکس‌ها توسط عده‌ی معدودی گرفته و مخاطبان معدودی داشتند؛ به دستور شاه و برای شاه بودند. اگر «تولید»، «توزیع» و «مصرف» عکس را به عنوان اعمال و کنش‌های گفتمانی در نظر بگیریم، در این گفتمان، تولید و مصرف عکس محدود به شاه و درباریان است و نه تنها با توزیع عکس به مثابه‌ی یک متن روبرو نیستیم، بلکه برعکس، با انباشت و بایگانی آن در کاخ مواجهیم. در عکس‌هایی که ایرانیان (شاه، درباریان، عکاسباشی‌ها) گرفته‌اند، آن چه که غالب است، پرتره‌ی اشخاص حکومتی و عالی‌مقام، ابنیه، گزارش‌های تصویری از سفرهای شاه، زنان و درباریان است؛ آن هم بیشتر به قصد تصویرشدن و دیده‌شدن در قالب عکس و پیش‌کشی به شاه. در این میان، درصد اندکی به عکس‌های رعایا، عوام و زندگی فلاکت‌بار آنها تعلق دارد. از آنجا که عکاسان، رجال، درباریان و اشراف بودند؛ بنابراین، سوژه‌های آنها نیز به خودشان و زندگی خودشان محدود می‌شد و طبیعی است که علاقه‌ای برای دیدن وضعیت بد مردم و جامعه نداشته باشند (ستاری و عراقچیان، ۱۳۸۹، ۵۵).

با انقلاب مشروطه، به همراه تحولاتی که در شرایط تاریخی ایران صورت می‌گیرد، تاریخ گفتمانی عکاسی ایران نیز متحول می‌شود. پرداختن به وضعیت عکاسی و یا بهتر آن است که گفته شود گفتمان عکاسی در دوره‌ی قاجار و مشروطه، مجال دیگری را می‌طلبد ولی مهم آن است که به تبع مشروطه و مشروطه‌خواهی، سیاست، حکومت و مشی سیاسی نیز تغییر می‌کند. به عنوان اولین حرکت، شاه از مرکز گفتمان طرد می‌شود و دال‌های دیگری همچون «مردم»، که نام جدیدی برای جماعت رعیت بود، «مجلس» و «دولت» به مرکز گفتمان فرا خوانده می‌شوند. با آمدن مشروطه، سیاست تغییر شکل می‌دهد و دیگر حقوق پادشاه برای سرکوبی و شکنجه‌ی شورشیانِ رعیت‌زاده و نوکرزادگان نیست، بلکه کوشش مردم برای به خدمت‌گیری دولت، برای پیشبرد منافع همگانی یک «ملت» است (تاجیک، ۱۳۸۴، ۱۷۱). با آغاز دوره‌ی پهلوی، تغییر دیگری در مفهوم سیاست، مشی سیاسی و حاکمیت ایجاد می‌شود. چراکه این بار نه با شورش، بلکه با کودتا روبرو بودیم و همین امر سیاست با مفهوم مدرن خویش را به بار می‌آورد؛ یعنی روش و یا راهبردی مورد تأیید، برای رسیدن به نوع خاصی از وضعیت. وضعیتی (اعم از سیاسی و اجتماعی) که (به تبع سیاست در شکل مدرنش) دیگر نه شاه خودکامه، بلکه مردم با رضایت خاطر بر آن مهر تأیید می‌زنند و یا حداقل دولت (حکومت مطلقه‌ی) جدید، سعی می‌کند با رویه‌ای که در نظر می‌گیرد، تأییدیه‌ی اتباعش را تلویحاً جلب کرده و در نهایت بر آنها حکومت کند. حال ببینیم با این شرایط، در شکل گفتمان عکاسی چه تغییری ایجاد می‌شود.

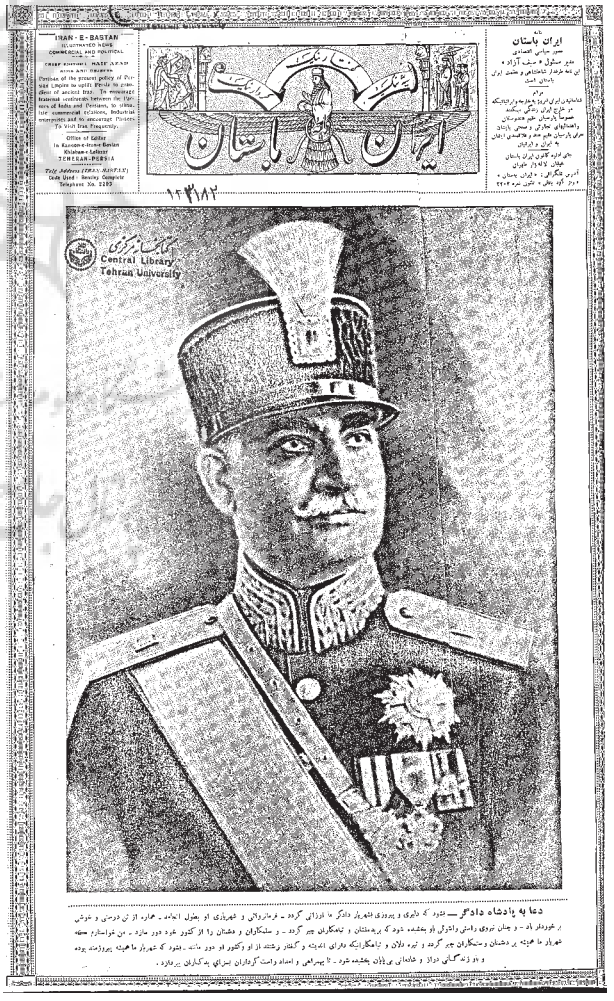
با روی کارآمدن دولت پهلوی، شاه به حاشیه رانده شده بار دیگر به مرکز گفتمان، به عنوان دالی کلیدی، برمی‌گردد. در دوره‌ی شاهان قاجار، خصوصاً دوره‌ی ناصری و مظفری که بیشتر با انباشت و پشته‌کردن تصاویر در آلبوم‌ها و در دربار و کاخ شاهی روبرو بودیم، در این دوره بیشتر با توزیع آگاهانه‌ی تصاویر در جهت اهداف تبلیغاتی نظام سیاسی روی کار آمده روبروییم. به عبارت دیگر، اگر چه نظام «تولید» عکس، هنوز هم در دست شاه و دربار است، ولی به تبع شرایط موجود، نظام «توزیع» مردم را هدف گرفته و مردم، «مصرف» کننده‌ی اصلی عکس می‌باشند. این دوره، آغاز مرحله‌ای است که سیاست خودش را پشت امر اجتماعی، به اقتضای شمایل تازه‌ای که به خود گرفته است،

مخفی می‌کند تا اعمال قدرت کند؛ چرا که دیگر نفس کشیدنش را به تنهایی و با اتکاء بر خویش (زور و خشونت صرف) سخت می‌بیند و نیاز به ستونی (امر اجتماعی و توجه به آن) برای تکیه‌کردن دارد. در این مقطع، امکان چاپ عکس در مطبوعات فراهم می‌آید (کریمی، ۱۳۹۰، ۱۳۰) و مجلات و روزنامه‌های مصور بیرون می‌آیند. با آمدن رضاشاه و استقرار دیکتاتوری نظام‌مند او، سانسور شدیدی بر روزنامه‌ها و روزنامه‌نگاری و به تبع آن عکاسی که نقش مهمی در دوران مشروطه داشتند، اعمال شد به گونه‌ای که تمامی مطبوعات در کنترل شخص شاه بودند (همان). جز چند روزنامه‌ی ثناگو و مطبعه‌ی وابسته به حکومت، دیگر جراید آزاد نبودند (اکبری، ۱۳۸۴، ۲۳۱). رضاشاه از عکاسی بهره شایانی در جهت اهداف سیاسی خود می‌برد. او عکاسی را واسطه‌ای در جهت تبلیغات میان دولت خود و ملت ایران محسوب کرده و عکس‌ها را به معرض دید عموم می‌گذاشت؛ به عبارت دیگر عکاسی، در این مرحله، سیاست را با امر اجتماعی پیوند می‌داد. یکی از بهترین نمونه‌های اقدامات تبلیغاتی رضاشاه در روزنامه‌ی «ایران» و نامه‌ی «ایران باستان» به چشم می‌خورد.

به طور مثال، "در روزنامه‌ی *نامه‌ی ایران باستان*، عکس‌های بزرگی از رضاشاه با جلال و جبروت خاص و در حالت‌های مختلف، تمام صفحه‌ی اول را پر می‌کرد. همچنین عکس‌هایی از آثار باستانی به چاپ می‌رسید. در آغازنامه‌ی نخستین شماره‌ی نامه‌ی ایران باستان آمده بود: به نام اهورا مزدا، خدای یگانه، توانای بخشایشگر مهربان... به نام شاهنشاه ایران زمین، کوروش و داریوش بزرگ، به اقبال و کردار ایران‌پرستانه‌ی شاهنشاه با فر ایران نو، اعلیحضرت رضاشاه پهلوی این نامه را آغاز می‌کنیم" (اکبری، ۱۳۸۴، ۲۸۲).[۱۲] بنابراین مقصود اصلی پیوند متن پیشین و عکس‌های رضاشاه و آثار باستانی، در وهله‌ی نخست، پیوند دو عصر درخشان ایران باستان و ایران نوشده‌ی عصر پهلوی و در مرتبه‌ی بعدی، ایجاد حس شاه‌دوستی، شاه‌پرستی، ملت و وطن‌پرستی بود. شاه‌پرستی و شاه‌دوستی، یکی از عناصر سازنده‌ی ملیت و هویت ایران متجدد بوده است (همان، ۲۵۰)(تصویر ۱).[۱۳] بدین ترتیب، مطبوعات، در غیاب تلویزیون، تصویر شاه را مستمراً در عرصه‌ی دید عموم حفظ می‌کردند (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۱).

بسیاری از عکس‌های رضاشاه در دوران حکومتش، عکس‌هایی هستند که او را در حال بازدید و افتتاح جایی نشان می‌دهند. او برخلاف شاهان قاجار، مرتب و مکرراً عکس‌هایش را به ادارات دولتی، اماکن عمومی، روزنامه‌ها می‌داد (همان، ۱۰)(تصویر ۲)؛ بنابراین، برای اولین‌بار با توزیع نظام‌مند و آگاهانه‌ی تصاویر قدرت در جامعه روبرو هستیم. عکس‌های رضاشاه و دوران حکومت او "همه از احداثات و ابنیه و عمارات و کشیدن خطوط آهن و پل‌ها و ساختمان دانشگاه و خیابان‌کشی و شهرسازی و پارک و پارک‌سازی و مدرسه و دانشکده و قشون و فنون و مانند آن بر جا مانده است" (شهری، ۱۳۷۸، ۱۶۸). عکس‌هایی که از او در روزنامه‌ها چاپ می‌شد و در معرض دید عموم گذاشته می‌شد، غالباً او را با یونیفورم نظامی و با چهره‌ای پیگیر در اوضاع مملکت و بهبود وضع مردم و جامعه نشان می‌داد که این مهم نیز در ادامه‌ی همان روند شاه‌دوستی و وطن‌پرستی قابل بحث است.

بیشترین تمرکز حکومت رضاشاه، بر این بود تا با نوسازی و صنعتی‌کردن شهرها، ساختن شهرهای نوین با ابزارآلات صنعتی، تولید اشتغال، احداث کارخانه‌های صنعتی و همچنین به حرکت درآوردن چرخ‌های فعالیت‌های اقتصادی، به رشد شهرنشینی شتاب ببخشد؛ بنابراین، با ایجاد امکانات ویژه شهری، امتیازاتی را


ایران باستان

IRAN - E - BASTAN

Central Library
Tehran University

تصویر۱- تصویر رضاشاه در اولین شماره‌ی روزنامه‌ی ایران باستان.
ماخذ: (مجله‌ی ایران باستان، ۱۳۱۱، ۱)

تصویر ۲- رضاشاه در حال بازدید از پالایشگاه آبادان.
ماخذ: (http://www.parseed.ir).

به مهاجرین روستانشین می‌بخشید. صنعتی‌شدن از طریق انتقال تکنولوژی، به ایجاد طبقه‌ی ممتاز شـــهری و مســـایل اجتماعی فراوانـــی انجامید. «طبقه‌ی متوســـط» و شهرنشـــین،[۱۴] رکن و پایه‌ی مهمی برای دولت نوپای پهلوی بود و شـــکل‌دادن، توسعه و اعتباردادن به ایـــن طبقه، بقای نظام پهلوی را تمدید می‌کرد. طبقه‌ای که حاصل تغییـــر از «حکومت خودکامه» به «حکومت مشروطه» و سپس «حکومت مطلقه»ی پهلوی و استقرار دولت جدید بود. تجددگرایی که از مشـــروطه کلیـــد خورد، در درون خود، طبقه‌ای متشکل از ثروتمندان، فارغ‌التحصیلان فرنگ رفته، مقامات دولتی و حکومتی، تجار، اشراف‌زادگان، افسران نظامی و خانواده‌های آنها را با نام طبقه‌ی متوســـط پرورش داد؛ بنابراین، دوره‌ی رضاشاه را می‌توان دوره‌ی شکل‌گیری «طبقه‌ی متوسط» و شهرنشـــین محســـوب کرد؛ طبقه‌ای که مخاطبان اصلی رژیم پهلوی نیز بودنـــد. تفکرات تجددطلبانه، مـــدرن و غرب‌گرایانه، شالوده‌ی‌ذهنی این طبقه را به عنوان شهروندان جدید شکل می‌داد.

اگر در ساختار سنتی جوامع، خانه و روستا هسته‌ی مرکزی را تشکیل می‌داد؛ در ساختار نوین جوامع، شهر و خیابان مرکزیت می‌یابند. خیابان‌های شـــهر به همراه انـــواع مغازه‌های کوچک و بزرگ، بوتیک و یا پاساژ، آتلیه و سالن‌های نمایش، پارک و فضای ســـبز، به فضایی عمومی برای انجام روزمرگی، پیاده‌روی، خرید و از همه مهم‌تر عرض اندام مردم بدل می‌شـــوند. خیابان، جایی است که زندگی در آن در حال جریان است و همه‌ی اتفاقات در آنجا می‌افتد. حال دیگر چیزی به عنوان اوقات فراغت معنا دارد که باید صرف شود. پایان کشمکش‌های مشروطه و جنگ جهانی اول و تبعـــات آن و همچنین تشـــکیل حکومـــت جدید، دهه‌ی ۱۹۳۰م/۱۳۰۸ش. را دهه‌ی نســـبتاً آرامی برای دولت رضاشاه و ساخت و سازهای آن و برای مردم ایران به وجود آورد؛ بنابراین، فرصتـــی برای مردم ایجاد کرد تا به خودشـــان بپردازند، خود را ببینند و موجودیت خود را به گونه‌هایی دیگر نشان دهند.

خیابان‌هـــای تغییر ظاهر یافته‌ی پایتخت، خصوصاً «لاله‌زار»، جایـــگاه و محلی برای عـــرض اندام تجددطلبـــان، غربگرایان و طبقه‌ی متوســـط شـــهری آن زمان بود. شـــکل خیابان لاله‌زار، طرح‌بـــرداری‌ای از خیابـــان «شـــانزالیزه»[۱۵] پاریس بـــود، آنجا مهم‌ترین تفریح‌گاه و نیکوترین محل چشم‌چرانی زن و مردهای جلوه‌گر، محل مغازه‌های شـــیک و لوکس، محل تئاتر و سینما و عکاس‌خانه‌ها، محل خانم‌های شـــوخ و شنگ و رعناترین پسران دلربا و شـــیک‌پوش‌ترین مردان آن زمان بود (شـــهری، ۱۳۸۲، ۲۷۸ – ۲۷۶). "از آن‌جـــا که مـــردان و زنان آزادانه و مختلط در خیابان‌های پایتخت رفت و آمـــد می‌کردند، مردم بیش از پیش «آگاه به تصویر» خود شـــدند. جالب اینکه بسیاری از آتلیه‌های عکاسی آن زمان در امتداد خیابان لاله‌زار تأسیس شدند که محل عـــرض اندام مردان و زنان «متجدد» بود" (شـــیخ، ۱۳۸۴، ۱۵). خودآگاهی طبقاتی مهم‌ترین نقش را در ترغیب مردم شهرنشین در داشتن تصویری از خود داشت (تصویر ۳).

عکس، بهترین راه برای صورت‌بخشـــیدن به هویت شهری و طبقاتی و «اعتبار اجتماعی»[۱۶] آنها بود و هاله‌ای از تشخص، اعتبار و مدرن‌بودن را به آنها می‌بخشـــید؛ تصاویری آرمانی از اشخاص، بـــا چهره‌ها و پزدادن‌هایی به تقلیـــد از تصاویر پرتره‌ی اروپاییان (تصویر ۴). بنابراین، عکس و عکاسی، در این مقطع نقش مهمی در اختلافات، مناســـبات و قدرت طبقاتی داشت که البته همین قدرت طبقاتی نیز نتیجه‌ی قدرت سیاســـی و سیاست‌های نظام روی کار آمده به جهت ایســـتایی خویش بود. فقط این طبقه‌ی نوپای شـــهری بود که هم امتیاز و اشـــتیاق تهیه‌ی تصویری از خود را داشـــت و هم بهبود شـــرایط اقتصادی مملکت و به تبع آن درآمـــد بهتر، این فرصت را بـــه آنها می‌داد. عکس، به نمادی برای طبقه‌ی متوسط مبدل شـــده بود و بسیاری از مردم عادی نیز برای همســـطح شدن با آنها، حتی در ظاهر، راغب به گرفتن عکس یادگاری و تکی از خود بودند. حالا نه تنها وضع مالی مردم عادی بهبود یافته بود، بلکه اعتماد به نفس آنها نیز بیشـــتر شده بود. از این رو، مردم دیگر به یک عکس پرسنلی راضی نمی‌شدند، در عوض خواســـتار یادبودی از خودشان در عکس‌های یادگاری بودند. رقابت برای سربرآوردن در میان همان طبقه، رشد فزاینده اینگونه عکس‌ها را در پی داشت (همان، ۱۵ و ۱۶).

اســـکات لشِ جامعه‌شـــناس، بخش اعظم درک ما از واقعیت

تصویر۳- ناشناس.
ماخذ: (نورمحمدی، ۱۳۸۳)

را، از طریق بازنمایی‌های عکاسانه می‌داند. او با تأکید بر «رئالیسم تصویری»[۱۷]، ما را بر رویه‌ای ارجاع می‌دهد که در آن ثبات و نظم‌بخشی به جهان در دسترس، مدیون واقعیت تصاویر عکاسی است؛ بدین جهت او رئالیسم (عکاسی) را از لحاظ دسترس‌پذیری‌اش، ابزاری مهم در شکل‌گیری هویت طبقه‌ی متوسط می‌داند. به گفته‌ی لش، "طبقه‌ی متوسط باید هستی‌شناسی مشترکی، سازگار و متناسب با «پارادایم» رئالیستی داشته باشد. اشکال فرهنگی رئالیستی، در مقابل، سازنده‌ی هویت بودند؛ یعنی در صورت‌بندی هویت افراد بورژوا نقش مؤثری داشتند... بدینسان، رئالیسم در بسط حوزه‌ی عمومی بورژوازی نقش داشت" (لش، ۱۳۹۰، ۳۶ و ۳۷).

شهروندان عادی و مردم روستانشین به گونه‌ای دیگر و تقریباً منفعلانه با عکاسی ارتباط برقرار کردند. آن هم به واسطه‌ی عکس‌های «سجل احوال» و یا همان برگه‌های تشخیص «هویت» (شناسنامه). در سال‌های پایانی دوران سلطنت احمدشاه، به منظور سامان بخشیدن به امور ثبت احوال و احراز هویت شخصی افراد، ورقه‌ای بدون عکس به نام سجل احوال به مردم داده شد (به نقل از طهماسب‌پور، ۱۳۸۹، ۱۳۵). در سال ۱۹۲۷م/۱۳۰۵ش.، اداره‌ی ثبت احوال و اداره‌ی آمار تأسیس

تصویر ۴- ناشناس.
ماخذ: (دمندان، ۱۳۷۷، ۴۰)

شد و صادرشدن دفترچه‌ی سجل یا شناسنامه برای تمامی افراد، از ضرورت‌های دولت جدید، مردم و شهروندان شد (بهروزی، ۱۳۵۰، ۶۴۶). با روی کار آمدن رضاشاه و در سال‌های بعد، به این دفترچه، عکسی به منظور تشخیص هویت ظاهری افراد ضمیمه شد و با شکل‌گیری نهادهای رسمی و اداری مختلف و لزوم شناسایی افراد در کارهای دولتی، این دفترچه‌ی عکس‌دار جایگاهی رسمی در امور اداری مملکت یافت (طهماسب‌پور، ۱۳۸۹، ۱۳۵) و "از این زمان شد که مردم اجباراً با عکس و عکاسی آشنا شده و سروکار پیدا کردند، چه، طبق قرار هیچ کارشان بدون سجل فیصله نمی‌گرفت، همراه این متحدالمال به ادارات و کل دوایر دولتی که جواب هیچکس را بدون ارائه سجل نداده کار هیچکس را بدون آن حل و فصل نکنند و مردم مجبور شدند که سجل داشته، هم برای گرفتنش عکس ببرند" (شهری، ۱۳۷۸، ۱۶۹). به عبارتی دیگر، «بوروکراسی» اداری و وجود سجل عکس‌دار، قشرهای مردم را با عکاسی ارتباط داد و به تبع آن باعث فراگیر شدن عکاسی و نفوذ آن در میان مردم عوام شد (تصویر ۵). با توجه به آن‌چه که گفته شد، روشن می‌شود که در این مقطع از تاریخ است که با رونق عکاسخانه‌ها که دیگر نام غربی «آتلیه» را به خود گرفته بودند و همچنین عمومیت عکاسی به عنوان امری اجتماعی و جامعه محور مواجهیم.

بهبود اندک وضع اقتصادی، شهرنشینی رو به رشد، پاگرفتن و رشد طبقه‌ی متوسط، رشد جمعیت،[۱۸] اجبار در جهت تهیه‌ی عکس و آسان‌ترشدن فرآیند عکاسی با آمدن دوربین‌های کوچک‌تر و از همه مهم‌تر، تغییر مفهوم سیاست و مشی سیاسی، شکل دولت و حکومت که حتی عامل اساسی به بار آمدن شرایط فوق الذکر نیز بود، فاکتورهایی بودند که به عمومیت یافتن عکس و عکاسی کمک نموده و در نهایت باعث شکل‌گیری و صورت‌بندی گفتمان اجتماعی در تاریخ عکاسی ایران شدند؛ گفتمانی که شاه و دولتی جدید و همچنین مردم را، اینبار با نام «شهروند» به عنوان دال‌های اصلی در خود مفصل‌بندی کرده و به برساختن مفاهیمی همچون «طبقه» و «هویت» فردی، شهری، طبقاتی دامن زد. گفتمان اجتماعی در برساختن نه دیگر ملت، بلکه طبقه‌ی متوسط و هاله‌مندکردن چهره‌ی آن با هویتی

تصویر ۵- نمونه‌ای از سجل احوال.
ماخذ: (یوشی‌زاده، ۱۳۹۱)

اجتماعی فعال بود. پیدایش هویت اجتماعی را باید فرآورده‌ی دستگاه‌های مختلف دولت مدرن دانست (اکبری، ۱۳۸۴، ۲۲۶)، چرا که دولت‌سازی بر ملت‌سازی، هویت‌سازی و جامعه‌سازی تقدم داشته است (همان، ۲۷۰ -۲۲۳).

فردیتی که در عکس‌های پرسنلی در این مقطع شکل می‌گیرد، نیاز به اندکی توصیف تاریخی دارد. در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه، شاهدیم که «فردیت» از شاه به کارگزارن حکومتی در تصاویر پرتره‌ی تکی‌ای که از آنها در «کارت‌های کابینه» به وجود آمد، منتقل شد. از آنجا که شاه دال اصلی و محوری گفتمان ابتدایی آن دوران بود و عاملان حکومتی با القاب خاصی که از شاه به آنها می‌رسید (و غالباً زیر آنها نوشته می‌شد) به دور شاه حلقه زده بودند، هر فردیت، فقط در ارتباط با شاه، موجودیت و هویت می‌یافت. با تغییر شکل گفتمان عکاسی در مشروطه، علاوه بر فردیت‌های از مرکز (شاه) گسیخته، شاهد تصاویری از «کلیتی» به نام مردم در عکس‌های گروهی هستیم. این کلیت در گفتمان اجتماعی، به اقتضای عکس‌های تشخیص هویت، به فردیت و تصاویر فردی می‌شکند و تصویر هر فرد، جدا از دیگران و جدا از هر مقام و منصبی ثبت می‌شود. عدسی دوربین با حرکتی رفت و برگشتی از «مدیوم شات»[19] (تصویر۶) و «لانگ شات»[20] (تصویر ۷) به تصویری «کلوزآپ»،[21] (تصویر ۸) از تک تک افراد و مردم می‌رسد. در این حرکت رفت و برگشت، آن‌چه که مهم می‌شود، صرفاً مردم و عوام نیستند، بلکه این «صورت» آنهاست که از کل «بدن» تفکیک شده، از فرد منتزع شده و همچنین دالی مهم در گفتمان اجتماعی و بستری مناسب برای روابط قدرت و برساختن هویت می‌شود. صورت و بدنی که به زعم فوکو کاملاً بوسیله‌ی تاریخ منقوش شده و وظیفه‌ی تبارشناس است که فروپاشی تاریخ را در بدن (Foucault, 1984, 83) و یا فروپاشی بدن را به وسیله‌ی تاریخ افشا کند.

عکس در این مرحله، ابزاری جهت بازنمایی و کسب هویت

تصویر ۶- فرخ‌خان امین‌الدوله.
ماخذ: (ذکاء، ۱۳۸۴، ۵۵)

تصویر ۷- مشروطه‌خواهان.
ماخذ: (http://www.iichs.org/index.asp?img-cat=1&img_type=0)

تصویر ۸- عکس سجل احوال.
ماخذ: (مجموعه‌ی خصوصی خانم زندی، نمایشگاه عکاس‌خانه‌ی شهر، آبان ۱۳۹۲)

فردی و اجتماعی می‌شود، آن هم در ارتباط با دستگاه حکومت به جهت اعمال قدرت. اگر در دوره‌ی قاجار با صورتی آشکار از قدرت، سیاست، زور، سلطه و خشونت مواجه بودیم، در این گفتمان، از بهره هوشمندانه‌ی شاه از عکس و عکاسی در جهت اهداف تبلیغاتی گرفته تا عکس‌های تشخیص هویت، مشاهده می‌کنیم که چگونه قدرت و سیاست، لباس اجتماعی به تن می‌کنند تا هژمونیک شوند.[۲۲] اگرچه در این مقطع، گفتمان اجتماعی عکاسی شکل می‌گیرد، ولی بدین بابت که هنوز مردم در گرفتن و «تولید» عکس، نقش فعال و گسترده‌ای ندارند، نمی‌توان از غالب‌آمدن گفتمان اجتماعی سخنی گفت. به بیانی روشن‌تر، تسلط یک گفتمان، نیاز به ابعادی دارد که تا این مقطع از تاریخ هنوز کامل نشده‌اند.

پهلوی دوم

با استعفای رضاشاه در سال ۱۹۴۱م/۱۳۱۹ش. پایان یافتن دوران فقر و رکود اقتصادی‌ای که جنگ جهانی[۲۳] به همراه داشت و با به پادشاهی رسیدن محمدرضاشاه؛ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی متنوعی در ساختارهای کشور و جامعه‌ی متجدد ایران نمایان می‌شود که به تأثیر و تأثرات گفتمان عکاسی، با این ساختارها پرداخته می‌شود. در مرحله نخست، با بازشدن دوباره‌ی فضای سیاسی کشور، اعمال سانسور بر روی مطبوعات نیز برداشته می‌شود. انتشار ۲۶۸۲ نشریه، از سال ۱۹۴۱م/۱۳۱۹ش. تا سال ۱۹۵۳م/۱۳۳۲ش. رشد چشم‌گیر مطبوعات را در این سال‌ها ثابت می‌کند (کریمی، ۱۳۹۰، ۱۱). در ۱۹۴۶م/۱۳۲۴ش.، انجمن مطبوعات ایران تأسیس می‌شود (عاقلی، ۱۳۷۹، ۳۹۱) و از ۱۹۴۸م/۱۳۲۶ش. تا کودتای ۱۹ آگوست ۱۹۵۳م/۱۳۳۲ش.، شاهد رشد فزاینده و شکوفایی مطبوعات (ستاری، ۱۳۸۷، ۴۵) و اوج‌گیری خبر، خبررسانی و روزنامه‌نگاری و هم‌چنین پیوند محکم «ژورنالیسم»[۲۴] و «فتوژورنالیسم»[۲۵] هستیم؛ در نتیجه، عکس و خبر، مکمل هم می‌شوند. در این دوره، خصوصاً در سال‌های منتهی به کودتای ۱۹۵۳م/۱۳۳۲ش؛ و برکناری دولت مصدق، عکاسی، نقش به سزایی در به تصویرکشیدن و اطلاع‌رسانی رویدادها، اعتراضات سیاسی و حرکت‌های مردمی ایفا کرد، عکس‌ها به جای نوشته‌ها سخن می‌گفتند (کریمی، ۱۳۹۰، ۱۱) و عکس خبری جایگاه خود را در مطبوعات تثبیت کرد.

مجله‌های «فردوسی»، «روشنفکر»، «بامشاد»، «سپید و سیاه»، «باختر امروز» و هفتنامه‌ی «آسیای جوان»، از جمله جرایدی بودند که مرتباً عکس را به همراه اخبار مربوطه، در صفحات خود چاپ کرده و انتشار می‌دادند. شاید مطالب این جراید را همه‌ی مردم نمی‌توانستند بخوانند، ولی به دلیل وجود عکس، همه می‌توانستند ببینند و به همین دلیل نیز منتشر می‌شدند. بعد از کودتا و تعطیلی تمام مطبوعات، به دلایل سیاسی و نظامی؛ عکاسی مطبوعاتی، به عکس پرتره‌ی سران کشورها، پرتره‌ی اشخاص مهم دولتی و دولتمردان و ملاقات‌های آنان، تصاویر شاه، ملکه و خانواده‌ی سلطنتی،[۲۶] تبلیغات، مد، ورزش، عکس‌های خبری از صحنه‌ی تصادفات و مجرمین محدود شده (ستاری، ۱۳۸۷، ۴۶)(تصویر ۹) و مطبوعات شکلی عامه پسندانه، رسمی و تبلیغاتی به خود می‌گیرند (کریمی، ۱۳۹۰، ۱۲ و ۱۵)؛ بنابراین، در این مقطع تولید غالب عکس، به عکس خبری و یا فتوژورنالیسم تعلق دارد.

پیک تهران
گرچه بکمک دوستان خود نیازمندیم ولی مصمیم روی پای خود بایستیم
چون من رئیس جمهور امریکا هر دو در پی حقیقت هستیم این روحیه مشترک ما را بیکدیگر نزدیک خواهد ساخت
لایحه اعزام شاگردان اول بخارجه ولایحه الحاق ایران به سازمان خواربار و کشاورزی جهانی تصویب شد لایحه ۱۲ دوازدهم تراکت و برای طبع و توزیع ارسال گردید تا در جلسه بعد مطرح گردد
آقای نخست وزیر در مورد خرید کارخانه برق توضیحاتی دادند
ملاقات رئیس دانشگاه علیگره با آقای نخست وزیر
مراجعت والاحضرتین شاهپور غلامرضا و شاهپور عبدالرضا از مسافرت

تصویر ۹- تصویری از یک روزنامه، بعد از کودتا.
ماخذ: (اسماعیلی، ۱۳۸۳، ۶۸۵)

مطبوعات در نفس خود، دریچه‌ای هستند که از سوی ساختارهایی که در پی کسب منابع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی هستند، به طرف جامعه باز می‌شوند و پخش اطلاعات و اخبار، کاری به جز جهت‌دهی افکار و یکسان‌سازی اذهان مخاطبانشان را ندارند. "رسانه‌های خبری را می‌توان منبع مخفی پخش صدای صاحبان قدرت اجتماعی تلقی کرد" (Fairclu-gh, 1995, 63) و رسانه‌ها، رابطه و واسطه‌ی میان قدرت و مردم‌اند (مخاطبان). استوارت هال،[۲۷] به گرایشی در رسانه‌ها به نام «انتقال دیدگاه رسمی در قالب بیان عمومی» اشاره دارد که نه فقط دیدگاه‌های رسمی را در دسترس افراد می‌گذارد، بلکه آنها را با نیروی عامه‌پسند بر مبنای فهم اقشار مختلف مردم طبیعی‌سازی می‌کند (Ibid, 61). "این فرآیند «انتقال»، از «صدای» گفتمان ثانویه به «صدای» گفتمان اولیه است، هنگامی که صدای گفتمان اولیه به عنوان صدای میانجی و مخاطب مطرح می‌شود" (Ibid, 62). بنابراین، با در نظر گرفتن گفتمان اجتماعی عکاسی، به عنوان گفتمان اولیه، می‌توان عکس‌های مطبوعاتی را، مجرایی برای انتقال صدای گفتمان سیاسی عکاسی،[۲۸] به صدای گفتمان اجتماعی عکاسی محسوب کرد. در این فرآیند، با یکسان‌پنداشتن صدای میانجی (رسانه) و صدای مخاطب (مردم) و با طبیعی‌کردن آنها به عنوان صدای رسمی و عمومی، صدای اصحاب قدرتی (گفتمان سیاسی) که در پی کسب منابع‌اند، پشت صدای مخاطبان (گفتمان اجتماعی) مخفی می‌شود و به تبع آن روابط قدرت هم از سطح آشکارگی، زور و خشونت، اندکی درآمده و هم صدای قدرتمداران، به مثابه‌ی صدای «عقل سلیم»، شنیده و مشروعیت سیاسی و اجتماعی می‌یابد. این مهم به شکل واضحی در عکس‌های خبری کودتای ۱۹۵۳م/۱۳۳۲ش. قابل تشخیص است؛ هم در عکس‌های فعالان راست‌گرا و نزدیک به دربار (قدرت) که در رسانه‌های متعلق به آنها چاپ می‌شد و هم عکس‌های متعلق به طرفداران ملی‌کردن نفت، نیروهای چپ‌گرا (مقاومت) و حکومت مصدق که در هر دو سوی این ماجرا، فرآیند انتقال کاملاً مشهود است.

در دهه‌ی ۱۹۶۰م/۱۳۳۸ش؛ و ۱۹۷۰م/۱۳۴۸ش. به علت تغییر در ساختارهای اقتصادی که آن هم به دلیل درآمدهای خوب حاصل از فروش نفت[۲۹] بود؛ شاهد رشد اقتصادی و همچنین تغییر در ساختارهای اجتماعی هستیم. دهه‌ی بین ۱۹۶۴م/۱۳۴۲ش. تا ۱۹۷۳م/۱۳۵۱ش. شاهد توسعه‌ای پیوسته در اوضاع اقتصادی هستیم که در تاریخ معاصر ایران مشابهی ندارد (اوری و دیگران، ۱۳۸۸، ۲۰۱). زندگی اقتصادی و اجتماعی ایران در این دوره، براساس پروژه‌ی مدرنیزاسیون سامان می‌گیرد (احمدی، ۱۳۸۵، ۱۲۰). دستگاه حکومتی رضاشاه و در ادامه‌ی آن دوران سلطنت محمدرضاشاه، پایه‌های مادی و اقتصادی پیشرفت اجتماعی را، با برنامه‌های اقتصادی و اجتماعی که مهم‌ترین آنها اصلاحات ارضی بود، بنا نهادند. برنامه‌های اقتصادی و اجتماعی دولت، موانع صنعتی‌سازی، سرمایه‌گذاری خارجی و مدرن‌سازی را از پیش پای جامعه برمی‌داشت و ایران را در شمار کشورهای در حال توسعه، مدرن و تکنولوژیک قرار می‌داد. پیشرفت‌های اقتصادی و اجتماعی حکومت پهلوی، بیشتر به طبقه‌ی متوسط شهری و متجدد، طبقه‌ای که اساس پابرجایی و استحکام حکومت پهلوی بود، برمی‌گشت؛ "چرا که منطق اجتماعی- اقتصادی مشی دولت درباره‌ی اقتصاد سیاسی این بود که در راه ایجاد یک طبقه‌ی متوسط به عنوان پایگاه اجتماعی رژیم بکوشد (کاتوزیان، ۱۳۹۱، ۲۵۳)؛ بنابراین، عطف توجه به رفاه و رشد این طبقه محدود می‌شد. به هر ترتیب، به تبع رشد اقتصادی[۳۰] و بهبود شرایط زندگی برای قشر متوسط و شهرنشین که از هر سو مورد توجه بودند، شاهد رشد مصرف‌گرایی، به عنوان یکی دیگر از شاخص‌های طبقه‌ی متوسط، در جامعه هستیم. بسیاری از کالاهای تجاری غربی به کشور وارد شده و سعی در کسب بازار فروش در کشوری به مانند ایران داشتند. دولت که از نقش اقتصادی عظیمی برخوردار بود، متوجه توسعه‌ی صنایع مصرفی بود، اما مبنای اصلی زندگی مصرفی و به ویژه زندگی تجملی طبقه‌ی متوسط، کالاهای وارداتی بودند (احمدی، ۱۳۸۵، ۱۲۳). تا آستانه‌ی انقلاب، یعنی در عرض بیست سال، واردات ۳۵ برابر افزایش یافته بود. "جمع کل واردات ایران در این ۲۰ سال ۴۰۰۰ میلیارد ریال بود که رقم اصلی آن واردات از آمریکا و کشورهای اروپای غربی بود" (همان).

دوربین عکاسی نیز یکی از این کالاهای وارداتی و مصرفی جدید بود. دیگر وقت آن بود که دوربین‌های کوچک، نه تنها در دست ثروتمندان، بلکه در دست لایه‌های مختلف طبقه‌ی متوسط به جهت سرگرمی، تفریح و ابزاری برای ثبت لحظه‌های شخصی و خانوادگی قرار گیرد و به عنوان کالایی مصرفی در سبد خرید آنها. برای اولین بار مردم (طبقه‌ی متوسط) توانستند با در دست داشتن دوربین، به حیطه‌ی تولید عکس، علاوه بر مصرف تصاویر، در جامعه وارد شده و در این کنش گفتمانی دخیل شوند. داشتن «آلبوم» های شخصی و خانوادگی، از این دهه باب می‌شود و وجود این آلبوم‌ها که از دهه‌ی ۱۹۶۰م/۱۳۳۸ش. به این سو به جا مانده است، گویای واضح این نکته است. از این مقطع به بعد، شمار عکس‌های شخصی و خانوادگی زیاد می‌شود و آلبوم که تا پیش از این در عهد ناصری و فقط در دربار نمونه‌هایش موجود بود، دوباره شکل گرفته و محلی برای بایگانی تصاویر خصوصی خانواده در خانه‌ها می‌شود. آلبوم‌هایی که شمارشان از این به بعد رو به افزایش است؛ بنابراین، این دهه، نقطه‌ی اوجی در تاریخ و گفتمان اجتماعی عکاسی ایران، به دلیل آغاز عکاسی خانوادگی و تهیه‌ی آلبوم‌های شخصی و خانوادگی، محسوب می‌شود. آغازی برای انتقال عکاسی از آتلیه‌های حرفه‌ای به عرصه‌ی خصوصی و خانگی، انتقالی که تاریخ عکاسی در غرب آن را در دهه‌ی ۱۸۸۰م. شاهد بود (ادواردز، ۱۳۹۱، ۷۶).

یکی از نقش‌های ایدئولوژیکی که عکس، از آغاز حکومت رضاشاه تا پایان حکومت پهلوی دارد، برساختن هویت طبقه‌ای با نام متوسط است. خودآگاهی طبقاتی در این دوره، خودش را در خودتأییدگری به واسطه‌ی داشتن دوربین عکاسی، تولید و مصرف عکس‌های شخصی و خانوادگی نشان می‌دهد. قدرتی که در اینجا

با آن مواجهیم، قدرت طبقاتی اســت. قدرتی که هدفش، اسارت طبقه‌ی دیگر نیست، بلکه هدفش خودتأییدگری (ساماندهی) یک طبقه و حفظ تمایز طبقاتی بــه جهت منافع ایدئولوژیک و تأیید خاص‌بودگی، خودبودگی و پویایی‌اش اســت (Foucault, 1978, 123). بنابراین، تغییرات ســاختاری در حوزه‌ی اقتصاد و تحولات اجتماعی که به توســعه، اقتدار و رفاه طبقه‌ی متوســط انجامید، زمینه را برای غالب‌آمدن گفتمان اجتماعی عکاسی مهیا کرد. دیگر مردم مصرف‌کننده‌ی صرف تصاویر عکاسی در جامعه نبودند، بلکه در تولید عکس هم فعال بودند و می‌توانستند به وسیله‌ی عکاسی سرگرم شده و از هر آن چه که بخواهند عکس بگیرند.

از دهــه‌ی ۱۹۶۰م/۱۳۳۸ش.، تبلیغــات و مســابقات عمومی عکاســی در ایران شــکل می‌گیرند. مجله‌ی «کتــاب هفته» در شــماره‌ی سپتامبر ۱۹۶۱م/۱۳۳۹ش. نوشــته است: "این نشریه از این پس به چــاپ عکس‌های هنری که خوانندگان برداشــته باشــند اقدام می‌کند (به نقل از کریمــی، ۱۳۹۰، ۵۲۱). مجله‌ی «اطلاعات هفتگی» در سال ۱۹۶۵م/۱۳۴۳ش.، اقدام به برگزاری مســابقه‌ی عکاسی شــرکت هواپیما «ســابنا» می‌کند و در سال ۱۹۶۷م/۱۳۴۵ش. از مخاطبانــش می‌خواهــد: "در مســابقه‌ی عکاســی آگفا کورت به مناسبت جشن تاجگذاری شرکت کنید" (به نقل از همان، ۲۱). مجله‌ی «ســپید و سیاه» در شماره‌ی ۴۷ ســال ۱۹۶۹م/۱۳۴۷ش. نوشته است: " تلویزیون ملی با همکاری بهروز نیک‌ذات مسابقه‌ی عکاســی ترتیب داده است" و در ادامه می‌افزاید، در میان هزاران عکس رســیده، این چند عکس تقدیم مخاطبان می‌شــود" (همان، ۴۷). مجله‌ی «هنر و مردم» از سال ۱۹۶۴م/۱۳۴۳ش. تا ۱۹۷۸م/۱۳۵۶ش و به طور منظم، شروع به چاپ مقالاتی در مورد مباحث فنی و هنری، به هدف آشناســازی خوانندگان با عکاسی می‌کند (همان، ۶۷ – ۵۲). در شماره‌ی ۱۱ این مجله و در اولین مقاله، در سال ۱۹۶۴م/۱۳۴۳ش. نوشته شده است: "از آن روزهایی که عکاسی کار پردردسر و منحصر به عده‌ای خاص بود چندان دور نیســتیم... امروز همان قدر که به راحتی و امکانات کار عکاســی اضافه شده، بر تعداد آماتورهای عکاسی نیز افزوده شــده است. از آنجا که شایسته نیست در این دوره و زمانه از چنیــن فن و هنر مهم و باارزش بی‌اطلاع باشــیم، دعوت ما را بپذیرید و بیایید با هم عکاسی یاد بگیریم" (کریمی، ۱۳۹۰، ۵۲).

فراخوان برای مسابقات عمومی عکاسی، چاپ عکس‌هایی که از سوی مردم فرستاده می‌شــوند و همچنین چاپ مقالات فنی عکاسی برای عموم، آن هم نه از سوی مجلات تخصصی عکاسی، بلکه از ســوی مجلات عمومی، گویای واضــح این نکته‌اند که از این دهه به بعد، دوربین به اندازه‌ی کافی در دست لایه‌های قشر متوسط وجود دارد. مجلات تخصصی عکاسی نیز از همین دهه، با نام «عکاســی» در ســال ۱۹۶۸م/۱۳۴۶ش. «تصویر» از سال ۱۹۷۲م/۱۳۵۱ش؛ و «فتــو» از ســال ۱۹۷۴م/۱۳۵۲ش. بیرون می‌آیند (ستاری، ۱۳۸۷، ۵۶-۵۹). اگرچه این مجلات به دلایلی عمر کوتاهی دارند و شــماره‌های اندکی از آنها منتشر می‌شود، ولی احســاس نیاز به مجله‌ی تخصصی عکاسی، برای مردمی که اینک دوربین در دســت داشته و می‌توانند عکس تولید کنند، از سوی متخصصین این امر، نکته‌ی مهمی است.

فرآیندهای اقتصادی و اجتماعی در جهت تغییرات ساختاری در جامعه‌ی متجدد و نوگرای ایران از یکسو و کاربردهای جدید عکس (شــخصی، خانوادگی، یادگاری) و همچنین کارکردهای اجتماعی و پیشــین عکس که از طریق مطبوعات حاصل شده و در سطور پیشین به آن پرداخته شد، از دیگر سو، به مردمی‌شدن عکاســی و غالب‌آمدن گفتمــان اجتماعی عکاســی انجامیدند. گفتمان اجتماعی عکاسی که شــرایط صورت‌بندی آن در طول چند دهه مهیا گشــته بود؛ اینک غالب می‌شود. غالب، نه به این معنا که در کشمکشــی با گفتمان سیاســی دوران قرارگرفته و بر آن تســلط یابد، چرا که گفتمان سیاسی، پشت امر اجتماعی کاملاً فعال است، بلکه به این معنا که از این مقطع به بعد، شمار عکس‌هایی که توســط مردم تولید می‌شــوند، بر هر گونه نظام تولید تصویر غلبه دارند؛ به عبارتی روشــن‌تر، از این دوره به بعد، عکس‌های بی‌شمار و آلبوم‌هایی که توسط مردم تولید می‌شوند، بدنه‌ی اصلی عکاسی در ایران محسوب می‌شوند.

اگر در گفتمان سیاسی (گفتمان مسلط دوره‌ی قاجار)، دوربین در دست عده‌ی خاص و محدودی بود؛ در گفتمان اجتماعی، در دســت طبقه‌ی خاصی اســت و نه عموم مردم؛ بنابراین، توده‌ی مــردم رابطه‌ی فعالی را با دوربین عکاســی برقــرار نمی‌کنند و دوربین عکاســی به عنوان یک منبع (جهت دستیابی به ثروت، موقعیت، پایگاه، ارتباطات، اعتبار، احترام، قدرت، مقاومت)، نیاز به دسترســی ویژه‌ای دارد که برای تــوده و عموم مردم مقدور نیست. تولیدکردن عکس، نوعی عمل تولید «معناست» و عکس-گرفتــن به عنوان یک «کنش گفتمانــی» و «اجتماعی»، حاوی معناســت (هال، ۱۳۸۶، ۶۲)؛ در نتیجه، این امتیاز تولید معنای اجتماعی در اختیار مردم عادی قرار نمی‌گیرد. دوربین نیز همانند تلویزیون، متعلق به قشر خاص متوسط بود؛ چرا که خانواده‌های زیادی توان خرید و داشــتن تلویزیــون را، حتی تا پایان دهه‌ی ۱۹۷۰م/۱۳۴۸ش. نداشــتند و دیدن آن نیز نهایتاً به همان قشر متوسط محدود می‌شــد.[۳۱] دوربین عکاسی را می‌توان به عنوان وسیله‌ای مشــابه تلویزیون قلمداد کرد و مالکیت چنین کالایی را به مثابه‌ی جزئی از شــاخص‌های اســتاندارد زندگی طبقه‌ی متوسط محسوب کرد (بوردیو، ۱۳۸۷، ۲۶).

نتیجه

نگارندگان در این مقاله ســعی داشــتند بــه نوعی بازخوانی تاریخ عکاســی ایران، آن هــم در دوره‌ی پهلوی، بپردازند. بدین منظــور، تاریخ این دوره از دریچه‌ی گفتمان‌یابی و گفتمان‌کاوی نــگاه و مورد تأمل انتقادی قرار گرفت. نگارندگان با ســیری که

در تاریخ پیش می‌گیرند و پیش می‌برند، اثبات می‌کنند که گفتمانی اجتماعی در تاریخ عکاسی ایران و در دوره‌ی پهلوی ظهور یافته و شکل می‌گیرد. صورت‌بندی این گفتمان به دلایل تغییرات گوناگونی که در ساختار سیاسی و اجتماعی ایران حادث شده بود، برمی‌گردد ولی در حکم بنیانی‌ترین عامل شکل‌گیری این گفتمان، باید از تغییر مفهوم سیاست، مشی سیاسی، نوع حکومت نام برد. چرا که امر اجتماعی در این برهه از تاریخ، به دلایلی مقتضی که مشروطه بر آن دامن زده بود، بالا گرفته و اهمیت پیدا می‌کند و سیاست که دیگر زیستنش را به تنهایی و در سطوحی آشکار سخت می‌دید، عقلانیت را زیستن در پس امر اجتماعی دانسته، آن را به جلو رانده و خودش را پشت آن مخفی می‌کند. رضاشاه، امر اجتماعی را سپری برای سیاست‌های مستبدانه‌ی خویش می‌بینند و از عکس و عکاسی، بهره‌ای تبلیغاتی به جهت تثبیت نظام خویش می‌برد. برعکس دوره‌ی شاهان قاجار که با انباشت عکس‌ها مواجه بودیم، در این دوره با توزیع هوشمندانه‌ی عکس‌های شاه و فعالیت‌های او در روزنامه‌ها و مجلات سانسورشده و تحت حمایت نظام پهلوی مواجه‌ایم؛ بنابراین، عکس‌ها نه به جهت رویت شاه، بلکه به جهت نمایش برای مردم (اینک شهروندان نظام) و توزیع میان آنها گرفته می‌شدند تا شاه را دوستدار ملت و مردمش جلوه دهند.

با فعالیت‌های رضاشاه به جهت صنعتی‌سازی شهرها و مدرن‌سازی جامعه، پدیده‌ی شهرنشینی و طبقه‌ی متوسط شهری شروع به شکل‌گیری می‌کند. دولت پهلوی، شرایط ظهور طبقه‌ی متوسط و شهرنشین را در نظام خویش فراهم کرد. طبقه‌ی نوپای متوسط که به نوعی آگاهی طبقاتی و منزلت اجتماعی به دلیل توجه نظام حکومتی جدید، دست یافته بود، خواهان تصویری از آن خود بود که این اعتبار تازه به دست آمده را به تصویر بکشد. از سویی دیگر اقشار جامعه به واسطه‌ی عکس‌های سجل، تذکره و حتی عکس‌های یادگاری‌ای که آنها را همانند طبقه‌ی متوسط بازنمایی می‌کرد، با گفتمان موجود ارتباط برقرار کردند. آتلیه‌های عکاسی رونق گرفته و عکاسی عمومیت پیدا می‌کند. همه‌ی این موارد باعث شدت‌یافتن امر اجتماعی و بالا آمدن آن در فضای گفتمان شده تا بر پایه‌ی آن، گفتمان اجتماعی موجودیت می‌یابد. اگر چه اقشار جامعه و مردم، ارتباط فعال و یا منفعلی با گفتمان حاضر برقرار می‌کنند، ولی به این دلیل که هنوز مردم (فعلاً طبقه‌ی متوسط) نقشی در روند تولید و انباشت عکس ندارند و بدین بابت که دوربین تعلقی به مردم ندارد، نمی‌توان از غالب‌آمدن گفتمان اجتماعی سخنی گفت و این امر به دولت بعدی پهلوی و آینده موکول می‌شود.

با آغاز حکومت محمدرضا شاه پهلوی و بازشدن اندک فضای سیاسی تا کودتای ملی شدن نفت، شاهد ظهور تام و کمال پدیده‌ی عکس‌خبری در کنار خبر در روزنامه‌ها و جراید آن دوران هستیم که حوادث سیاسی را به مردم مخابره می‌کرد که این مهم نیز بر اهمیت یافتن امر اجتماعی و تغییر شکل سیاست دلالت می‌کند. رشد اقتصادی به تبع برنامه‌های چندگانه‌ی اقتصادی دولت که این بار نیز متوجه طبقه‌ی متوسط شهری بود، باعث اقتدار بیش از پیش این طبقه شده و از جهتی، مصرف‌گرایی و کالایی شدن این طبقه را به همراه آورد؛ واردات عظیم کالاهای لوکس و مصرفی که بی‌شک طبقه متوسط از عهده‌ی خرید آنها بر می‌آمدند، گویای واضح این نکته است. در سیل عظیم کالاهای وارداتی، دوربین نیز همانند تلویزیون وارد سبد کالای خانواده‌های طبقه‌ی متوسط شد؛ بنابراین، اگر تا پیش از این دوربین در دست افراد معدودی بود، اینک در دست طبقه‌ای خاص قرار می‌گیرد و افراد زیادتری می‌توانند در روند تولید و انباشت عکس شرکت کنند. حجم بالای عکس‌های یادگاری و آلبوم‌های شخصی و خانوادگی به جا مانده از دو دهه‌ی پایانی حکومت پهلوی، حاکی از غلبه‌ی گفتمان اجتماعی در تاریخ عکاسی و نقطه‌ی اوجی در تاریخ اجتماعی عکاسی ایران است. البته ناگفته نماند که گفتمان سیاسی و گفتمان اجتماعی در این مقطع در همزیستی کامل به سر می‌برند و غلبه‌ی گفتمان اجتماعی به معنای شکل‌گیری کشمکشی گفتمانی با سیاست و طرد آن از نظم گفتمانی موجود نیست، چرا که سیاست هم چنان در پس گفتمان اجتماعی حضور دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱ در این پژوهش با گفتمان «Discourse» به معنای فوکویی آن، یعنی شیوه‌ی سازمان‌دهی و قاعده‌مندسازی معرفت و نگاه به جهان سروکار داریم و متد تحلیل داده‌ها در این تحقیق تبارشناسی و تحلیل گفتمان فوکویی است. به طور خلاصه، منظور از گفتمان در حیطه‌ی عکاسی و تصاویر عکاسی در این مقاله، فضایی است که سوژه‌ها در آن زندگی می‌کنند، از آن منظر می‌بینند، دیده می‌شوند و یا حتی مهم‌تر از آن، باید از آن منظر ببینند و دیده شوند.

2 Michel Foucault.

3 Geneology.

4 Structure.

۵ منظور از ساختارها و حیطه‌ی غیرگفتمانی؛ نهادها، رویدادهای سیاسی، فرآیندهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی، روابط اجتماعی، شکل‌ها و روابط تولیداند (اسمارت، ۱۳۸۵، ۵۲) که در عین حال محدودیت‌های گفتمان نیز محسوب می‌شوند (سایمونز، ۱۳۹۰، ۶۲) و رابطه‌ای دوسویه با گفتمان‌ها دارند.

6 Walter Benjamin.

7 Eduardo Kadava.

8 Emagistic.

9 Siegfried Kracauer.

10 Social Practice.

11 Master Signifier.

۱۲ ایران باستان، نخستین روزنامه‌ی مصور به معنای امروزی آن بود،

که در نخستین شمارهاش، در سال ۱۹۳۳م/۱۳۱۱ش. عکس رضا شاه را در صفحه‌ی نخست خود چاپ کرد.

۱۳ در حکم قیاس، می‌توان پخش و انتشار این گونه تصاویر از شاه ایران (بعدها محمدرضا شاه) را با پخش تصاویر خانواده‌ی سلطنتی در بریتانیا مقایسه کرد؛ تصاویری که این خانواده را شهروندانی ساده از «طبقه‌ی متوسط» نشان می‌داد و در میانه‌ی قرن ۱۹م. منجر به احیای محبوبیت این خانواده شد. به گونه‌ای که شصت هزار دوره از آلبوم خانواده‌ی سلطنتی در دهه‌ی ۱۸۶۰م. منتشر شد (ادواردز، ۱۳۹۱، ۲۲ و ۲۳).

۱۴ سیمون گان (Simon Gunn)، مدنیت و یا شهرنشینی را معیاری مهم در ظهور طبقه‌ی متوسط می‌داند (به نقل از حاجی محمد، ۱۳۹۱، ۹۴)، به عقیده‌ی گان، وابستگی به محیط شهری، به طبقه‌ی متوسط در دستیابی به هویتی اجتماعی و متمایز از کسانی که در روستا زندگی می‌کنند، کمک کرده است (به نقل از همان، ۹۵).

15 Champs-Elysées.

۱۶ پیر بوردیو (Pierre Bourdieo)، «اعتبار اجتماعی» را به همراه «خودشناسی»، دو کارکرد مهم مشق عکاسی برای طبقه‌ی متوسط می‌داند (بوردیو، ۱۳۸۷، ۲۶).

17 Visual Realism.

۱۸ رشد سالانه‌ی جمعیتی ایران، از سال ۱۹۲۶م/۱۳۰۴ش. تا سال ۱۹۴۱م/۱۳۱۹ش. بیش از دوبرابر شده و از ۰٫۶٪ در سال ۱۹۲۱م/۱۲۹۹ش. به ۱٫۵٪ در سال ۱۹۲۶م/۱۳۰۴ش. و ۱٫۴٪ تا سال ۱۹۴۱م/۱۳۱۹ش. رسیده است. به عبارتی، جمعیت از ۱۰۴۵۶ هزار نفر در سال ۱۹۲۶م/۱۳۰۴ش. به ۱۲۸۳۳ هزار نفر در سال ۱۹۴۱م/۱۳۱۹ش./ رسیده است. همچنین نسبت جمعیت شهرنشین به کل جمعیت از ۱۹٫۱٪ در سال ۱۹۲۶م/۱۳۰۴ش. به ۲۴٫۷٪ در سال ۱۹۴۶م/۱۳۱۹ش. افزایش یافته و نسبت جمعیت روستانشین نیز از ۸۰٫۹٪ در سال ۱۹۲۶م/۱۳۰۴ش. به ۷۵٫۳٪ در سال ۱۹۴۶م/۱۳۲۴ش. کاهش یافته است. برای مشاهده‌ی روند رشد جمعیتی، نسبت جمعیت روستانشین و شهرنشین و رشد تعداد شهرهای ایران در سال‌های مختلف، ر. ک: مقاله‌ی «تحولات شهرنشینی در ایران»، هفته‌نامه‌ی الکترونیک «برنامه»، دفتر امور اجرایی و روابط عمومی معاونت برنامه‌ریزی و نظارت راهبردی رئیس‌جمهور، شماره‌ی ۲۹۱، (دسترسی در ۳ آذر ۱۳۹۲)، به آدرس: http://files.spac.ir/Barnamehgozashteh/291/p2.htm و یا می‌توانید ر. ک: مبانی جمعیت‌شناسی، نوشته‌ی دکتر مهدی امانی، انتشارات سمت (۱۳۷۷)، صفحات ۱۰۵ – ۱۰۱.

19 Medium Shot.

20 Long Shot.

21 Close-Up.

۲۲ هژمونی، یک مفصل‌بندی خاص را به امری طبیعی و بدیهی در راستای گفتمان حاکم و عینیت‌یافته تبدیل می‌کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۹۲).

۲۳ با رسیدن شعله‌های جنگ جهانی دوم به ایران و ورود متفقین، دوران رکودی در ایران آغاز می‌گردد. تهران در این دوران، دچار کمبود آذوقه‌ی شدید شده و سیستم جیره‌بندی در همه‌ی کشور اجرا می‌شود، تا جایی که اسفندیاری رئیس مجلس، دستور کاشت سیب‌زمینی و حبوبات را در باغ بهارستان می‌دهد (عاقلی، ۱۳۷۹، ۳۳۵- ۳۳۱). از این سال‌ها، عکس‌هایی که به جامانده است، اغلب توسط اشخاص خارجی تهیه شده‌اند و یکی از دلایل رکود عکاسی در این سال‌ها، هزینه‌ی تهیه عکس و بی‌پولی و فقر در جامعه است (ستاری، ۱۳۸۷، ۴۵). اگرچه مطبوعات وجود دارند و گه گاه عکس نیز چاپ می‌کنند، ولی این، فعالیتی چشم‌گیر در زمینه‌ی فتوژورنالیسم محسوب نمی‌شود. عکاسی در اوایل این دهه، تنها در زمینه‌ی تحکیم مواضع حکومت و تبلیغات حکومتی بود (همان).

24 Jornalism.

25 Photojornalism.

۲۶ ۴۰۰۰ قطعه عکس رنگی شاه و ملکه به قطع کارت‌پستال، در سال ۱۹۶۰ و ۱۹۶۱م/۱۳۳۹ش. به هنگام مسافرت شاه به خارج از کشور، در فرودگاه ایران و در بین مردم حاضر به جهت یادبود پخش شد (نیک‌زاد، ۱۳۸۸، ۱۱۷). به این تعداد، می‌توان عکس‌هایی را که از شاه و در اندازه‌های مختلف، به جهت نصب در اماکن عمومی و مراکز دولتی و اداری، گرفته و پخش می‌شد نیز اضافه کرد.

27 Stuart Hall.

۲۸ در این‌جا این نکته شایان ذکر است که نگارندگان قائل به گفتمان سیاسی عکاسی در دوره‌ی قاجار (ناصری و مظفری) هستند، البته با همان توجیه و توجه اکید به سیاست و حکومت به معنای سنتی و ابتدایی آن. با آمدن مشروطه، اگرچه شکل گفتمان سیاسی به تبع تغییری که در نوع حکومت‌مداری و مفهوم سیاست ایجاد می‌شود، تغییر می‌کند ولی کماکان سیاسی باقی می‌ماند. این گفتمان سیاسی در نظمی گفتمانی با گفتمان اجتماعی شکل گرفته در دوره‌ی پهلوی زیست می‌کند، آن هم بدین صورت که امر سیاسی پشت امر اجتماعی فعال است؛ به عبارتی، سیاست، امر اجتماعی را به جهت اهداف خویش به جلو پیش می‌راند و خود نیز به پس گفتمان اجتماعی می‌رود. به همین علت می‌توان از گفتمان اجتماعی با نام گفتمان اجتماعی- سیاسی نیز یاد کرد.

۲۹ درآمد نفتی که در سال ۱۹۶۳م/۱۳۴۱ش. ۵۵۵ میلیون دلار بود، در سال ۱۹۷۶م/۱۳۵۴ش.به ۲۰میلیارددلارافزایش‌یافت(به‌نقل‌ازاحمدی،۱۳۸۵،۱۲۳).

۳۰ برای مشاهده‌ی آمار و ارقام مربوط به رشد اقتصادی، سرمایه‌ی داخلی، تولید ناخالص داخلی و ملی، جهت‌های قیمتی و قیمت فروش نفت در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰م. و برنامه‌های توسعه‌ی اقتصادی چندگانه‌ی دولت پهلوی و جزئیات آنها ر. ک: تاریخ ایران کمبریج، جلد هفتم، قسمت سوم، دوره‌ی پهلوی، نوشته‌ی پیتر اوری و دیگران، ترجمه‌ی دکتر تیمور قادری (۱۳۸۸)، صفحات ۲۳۴ -۲۰۰.

۳۱ بنابر سرشماری سال ۱۹۷۶م/۱۳۵۴ش. جمعیت ایران ۳۳۷۰۹۰۰۰ نفر بوده است (امانی، ۱۳۷۷، ۱۰۲) و در سال ۱۹۷۹م/۱۳۵۷ش. تنها ۱٫۷ میلیون نفر تلویزیون داشتند (اوری و دیگران، ۱۳۸۸، ۴۴۷). به روشنی می‌توان حدث زد، که چه قشری قادر به تهیه تلویزیون بوده‌اند و به تبع آن می‌توان حدث زد، کسانی که قادر به خرید و داشتن تلویزیون بودند، می‌توانستد دوربین داشته و از عهده مخارج فیلم، ظهور و بایگانی آنها برآیند.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، هوای تازه: فضای روشنفکری دهه‌ی ۱۳۴۰، *فصل‌نامه‌ی حرفه هنرمند*، شماره‌ی ۱۸، زمستان ۱۳۸۵، صص ۱۲۷ — ۱۱.

ادواردز، استیو (۱۳۹۱)، *عکاسی*، ترجمه‌ی مهران مهاجر، چاپ دوم، نشر ماهی، تهران.

اسمارت، بری (۱۳۸۵)، *میشل فوکو*، ترجمه‌ی لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، چاپ دوم، نشر کتاب آمه، تهران.

اسماعیلی، علیرضا (۱۳۸۳)، *اسنادی از مطبوعات ایران و دولت کودتا (۱۳۳۴-۱۳۳۲ ه.ش)*. جلد دوم، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

اکبری، محمدعلی (۱۳۸۴)، *تبارشناسی هویت جدید ایرانی*، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

امانی، مهدی (۱۳۷۷)، *مبانی جمعیت‌شناسی*، انتشارات سمت، تهران.

اوری، پیتر و دیگران (ویراستار)، (۱۳۸۸)، *تاریخ ایران کمبریج، قسمت سوم (دوره‌ی پهلوی)*، ترجمه‌ی تیمور قادری، انتشارات مهتاب، تهران.

بوردیو، پیر (۱۳۸۷)، *عکاسی هنر میان‌مایه*، ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد، نشر دیگر، تهران.

بهروزی، محمدجواد (۱۳۵۰)، *تقویم تاریخی- فرهنگی- هنری دو هزار و پانصدسال شاهنشاهی ایران*، انتشارات کانون تربیت شیراز، شیراز.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۴)، *روایت هویت و غیریت در میان ایرانیان*، انتشارات فرهنگ گفتمان، تهران.

حاجی‌محمد، سیامک (۱۳۹۱)، *بررسی نقش اجتماعی عکاسی و تأثیرات آن در تکوین نظم مدرن*، پایاننامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.

دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل (۱۳۹۱)، *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، با مؤخره‌ای به قلم میشل فوکو، ترجمه‌ی حسین بشیریه، چاپ هشتم، نشر نی، تهران.

دمندان، پریسا و فرزام، فریبا (۱۳۸۲)، *هزار جلوه‌ی زندگی، تصویرهای*

ارنست هولتسر از عهد ناصری، مرکز اسناد و مدارک میراث فرهنگی، تهران.
ذکاء، یحیی (۱۳۸۴)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
سایمونز، جان (۱۳۹۰)، *فوکو و امر سیاسی*، ترجمه‌ی کاوه حسینزاده راد، چاپ اول، نشر رخداد نو، تهران.
ستاری، محمد (۱۳۸۷)، در مقدمه‌ی *سیر تحول عکاسی نوشته‌ی پطر تاسک*، چاپ پنجم، انتشارات سمت، تهران.
ستاری، محمد و عراقچیان، مهدی (۱۳۸۹)، عکاسی قاجار: نگاه شرقی، نگاه غربی، *نشریه‌ی هنرهای زیبا*، شماره‌ی ۴۲، صفحات ۵۶ – ۴۵.
شهری، جعفر (۱۳۷۸)، *تاریخ اجتماعی ایران در قرن ۱۳: زندگی و کسب‌وکار*، جلد اول و سوم، چاپ سوم، مؤسسه‌ی خدمات فرهنگی رسا، تهران.
شهری، جعفر (۱۳۸۲)، *طهران قدیم*، جلد اول، چاپ سوم، نشر معین، تهران.
شیخ، رضا (۱۳۸۴)، ظهور شهروند شاهوار، ترجمه‌ی فرهاد صادقی، *فصل‌نامه‌ی عکسنامه*، سال پنجم، شماره‌ی ۱۹، صفحات ۲۷ – ۴.
ضیمران، محمد (۱۳۸۹)، میشل *فوکو: دانش و قدرت*، چاپ پنجم، انتشارات هرمس، تهران.
طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ناصرالدین‌شاه عکاس*، چاپ دوم، انتشارات تاریخ ایران، تهران.
طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۹)، *از نقره و نور*، انتشارات تاریخ ایران، تهران.
عاقلی، باقر (۱۳۷۹)، روزشمار تاریخ ایران، چاپ دوم، نشر گفتار، تهران.
عضدانلو، حمید (۱۳۹۱)، *گفتمان و جامعه*، نشر نی، تهران.
کاتوزیان، محمدعلی همایون (۱۳۹۱)، *اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی*، ترجمه‌ی محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی، چاپ هجدهم، نشر مرکز، تهران.
کاداوا، ادواردو (۱۳۹۱)، *تزهایی در باب عکاسی تاریخ با پیوست تاریخ کوچک عکاسی به قلم والتر بنیامین*، ترجمه‌ی میثم سامان‌پور، نشر رخداد نو، تهران.
کریمی، مرضیه (۱۳۹۰)، *بررسی عکاسی دوره‌ی پهلوی دوم با استناد بر آرشیو مجلات*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
لش، اسکات (۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی شاپور بهیان، چاپ سوم، نشر ققنوس، تهران.
مجله‌ی ایران باستان (۱۳۱۱)، شماره‌ی ۱، بازیابی در ۱ دی ماه ۱۳۹۲ از آرشیو مجلات مرکز اسناد و کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.
نورمحمدی، مهدی (۱۳۸۳)، *سرآغاز عکاسی در قزوین*، انتشارات حدیث امروز، قزوین.
نیک‌زاد، عمران (۱۳۸۸)، *بررسی نقش عکس در انعکاس رخدادهای مهم سیاسی*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.
یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۱)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه‌ی هادی جلیلی، چاپ دوم، نشر نی، تهران.
یوشی‌زاده، مریم (۱۳۹۱)، *بزرگان در حریم فرشتگان دست به سینه*، شماره‌ی ۱۵، بهمن‌ماه (دسترسی در ۱۷ آبان ۱۳۹۲)، به آدرس:
«http://www.jamejamonline.ir»

Fairclugh, Norman (1995), *Critical Discours Analyses: the critical study of language*, Longman, London and New York.

Foucault, Michel (1978), *the history of sexuality*, Volume I: An Introduction, translated from the French by Robert Hurley, Vintage books, New York.

Foucault, Michel (1981), the order of discourse, *In the Untying the Text: A Post-Structuralist Reader by Robert Young*, Routledge & Kegan Paul, Boston, London.

Foucault, Michel (1982),The Subject and Power, *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4 (summer, 1982), PP. 777-795.

Foucault, Michel (1984), *Nietzsche*, *Genealogy*, *History*, the Foucault Reader. Ed. Paul Rabinow, Pantheon Books, New York.

Foucault, Michel (1988), *Politics*, *Philosophy*, *Culture: Interviews and other writing*, Rouledge, Chapton & Hall, United States of America.

Hall, Stuart (1992), *Formation of Modernity*, *Introduction to sociology*, Polity Press, London.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی