صفحات ۱۰۵ - ۱۱۶
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

عکّاسی و مدرنیته ی ایرانی*

(بررسی نقش دوربین عکّاسی و عکس در فرآیند مدرنیته‌ی ایرانی مابین انقلاب سفید و انقلاب اسلامی)

محمّد ستاری[1**]، **منصور برومند**[2]

[1] دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۲)

چکیده

پیوند تنگاتنگ عکّاسی و مدرنیته‌ی غربی، امری انکارناپذیر است. در واقع این ابزارِ بیانی را، یکی از حاملین اصلی فرهنگ مدرنیستی غرب می‌دانند. لذا با توجّه به ارتباط دو سویه‌ی مدرنیته‌ی غربی و شرقی و حضورِ بلافاصلِ عکّاسی در دورانِ قاجار، پژوهش حاضر به بررسی نقش این ابزار در مدرنیته‌ی ایرانی طی دهه‌های چهل و پنجاه شمسی، دورانی که مدرنیزاسیون به شدّت به ساختار این جامعه‌ی رو به توسعه تزریق می‌شد، خواهد پرداخت. لذا عطف به ریشه‌یابی مدرنیته‌ی غربی در چهار تغییر مسیر تفکّر غربی یا همان نیهیلیسم و همچنین ارتباط هستی‌شناختی دوربین عکّاسی با این چهار تغییرِ مسیرِ حیاتی در سیر تفکّر غربی در حکم چهار نیروی نابودکننده‌ی نظام‌های ارزشی دوران پیشامدرن، نگاهی اجمالی به نقاط تلاقی چهار اصل فوق و گفتمانِ غالبِ «بازگشت به اصل» در دوره‌ی مورد نظر، با توسّل به ژانر عکّاسی خانوادگی و عکّاسی هنری و به شیوه‌ای استقرایی و تاریخ‌مدارانه، صورت خواهد گرفت. از این حیث، با توجّه به نقش کمرنگ عکّاسی در فرایند مدرنیته‌ی ایرانی، فقدان تجربه نیهیلیسم مدرن و متعاقباً عدم حصول فرهنگ مدرنیستی در مدرنیته‌ی ایرانی، شاهد فقدان تجربه‌ی جامعه‌ای مدرن در ایران خواهیم بود.

واژه‌های کلیدی

عکّاسی، مدرنیته، نیهیلیسم، طبقه، متوسّط، هنرمند.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: "نقش عکس در مدرن سازی ایران در دوران پهلوی دوم (دهه ی چهل و پنجاه)" به راهنمایی نگارنده اول، در گروه عکاسی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۶۱۱۱۲۷۵۲-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: sattari@ut.ac.ir.

مقدمه

دوربین عکّاسی به عنوان ابزاری پرکاربرد، از بدو حضورش در حیات پویایِ انسانِ مدرن، چه آنجا که در دست صاحبان قدرت و در مسیر هژمونی‌های سیاسی آنان به خدمت گرفته و چه آنجا که به آیینه‌ی کشفِ تکّه پاره‌ای از "خویشتن" در نگاه جستجوگر کودکی بدل شده، همواره نقشی حیاتی و تعیین‌کننده را در دیالکتیک تاریخی جوامع مختلف ایفا کرده است. اهمّیّت این نقش در تغییر و تحوّلات سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... این جوامع، زمانی برجسته‌تر می‌شود که این حضور ناگهانی به لحاظ زمانی، مقارن با دو رویداد مهم می‌شود؛ یکی، چرخشی در جهان‌بینیِ انسانِ مدرن غربی نسبت به پیرامونش با چهار سیرِ نزولیِ[1] تفکّرِ غربی، در حکم چهار نیروی نابودکننده‌ای که در مسیر خود، همه نظام‌های ارزشیِ کهن و مابعدالطبیعه را نفی می‌کنند، و دیگری مباحثات و منازعات جدّی متفکّرانی برجسته، پیرامون مفاهیمی بالنّسبه نو، از قبیل مدرنیته، مدرنیسم، مدرنیزاسیون، شهر، شهروند، دموکراسی و ...؛ مباحثاتی که هنوز در سطح اوّل گفتمان[2]های فکری اندیشمندان و متفکّران جهان به چشم می‌خورند. این مباحثات، مخصوصاً در کشورهای در حال توسعه‌ای چون ایران، واجد اهمّیّتی دوچندان هستند. چالش‌های مهمی چون هویّت فردی و جمعی، بیگانگی از خود، غرب‌زدگی[3]، ناسیونالیسم، مدرنیته‌ی بومی و یا بازگشت به خویشتن، به طرح پرسش‌هایی می‌انجامند که با قدری اغماض می‌توان ادعا کرد تمامی اندیشمندان ایران، از زمان انقلاب مشروطه ۱۲۸۵ تا انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و حتی تا به امروز، همواره درصدد یافتن پاسخ‌هایی به آنها بوده‌اند. با این حال، هم‌زمانی حضور دوربین با پیدایش چنین تغییرِ نگرش، موضوعات و مفاهیم کلیدی در کشورهایی چون ایران، واجد وجوه افتراق بسیاری با آنچه در غرب رخ داده، است. به هر روی، آنچه بدیهی می‌نماید، نقش پررنگ دوربین عکّاسی در شکل‌گیری سبکی از زندگی است که امروزه شاهد آن هستیم؛ سبکی که در غرب، بر اساس دیالکتیکی طبیعی، منطقی و پیش‌رونده، پس از دوران مدرن به وضعیّت پسامدرنِ امروزی رسیده و در مورد کشورهای جهان سوّمی چون ایران، شاید هنوز پاسخی قطعی به طیِ طریقی این چنین داده نشده است. در واقع دوربین عکّاسی، علاوه بر اینکه به عنوان ابزاری جدید و محصولی برآمده از تاریخ علوم فیزیک و شیمی پا به منصه ظهور گذاشت، در هیئت همان آیینه‌ی دو بعدی و تخت، راه پر مخاطره‌ی زندگی بشر را به این سمت و سو سوق داد؛ به نیهیلیسمی که امروزه آن را تجربه می‌کنیم؛ به روزگار مصرف و تولید بی‌رویّه‌ی تصاویر. از این منظر، در وصف دوربین و عکس بسیار گفته‌اند. روان‌شناسان، جامعه‌شناسان، نشانه‌شناسان، منتقدین هنری و ... در طول تاریخ اندیشه‌ی غرب، بالأخص پس از ورود نافذ عکس و دوربین در میان عموم مردم به واسطه‌ی تولیدات کُداک[4]، همواره به جایگاه و تأثیرات این محصول دنیای مدرن اشاره داشته‌اند؛ محصولی که خود از بطنِ تجربیّات اوّلین شهروندان مدرن تاریخ بشری زاده شد و به سرعت در اعطای ویژگی‌هایی نو، اعّم از جمعی و فردی به همین شهروندان، و حتّی به شهرهای محلّ زندگیشان مؤثر افتاد. اختراع دوربین عکّاسی، که به زعم بسیاری از متفکّران این حوزه، خاستگاهی اجتماعی در غرب داشته، و چه در فرانسه و نیز در انگلستان، که هر دو به عنوان اوّلین دولت- ملّت‌های مدرن شناخته می‌شوند، پیوندی ارگانیک با دیگر گفتمان‌های مهّم آن دوره پیرامون علم‌گرایی، فردگرایی، رئالیسم، شرق‌شناسی و ... برقرار کرده بود، خود حاکی از آن است که می‌توان چشم بر دریچه‌ی دید دوربین گذاشت و از این منظر، به برخی رخدادها و تحوّلات این جوامع مدرن و یا در حال توسعه نگریست. لذا، با توجّه به حضور فعّال‌تر دوربین‌های عکّاسی در دو دهه‌ی پایانی حکومت پهلوی دوم، در میان مردمی که به واسطه‌ی انقلاب سفید[5] و بالأخص، اصلاحات ارضی، به سمت شهرها هجوم آوردند و بدل به شهروندان مدنیِ جامعه‌ای رو به توسعه شدند، همچنین با توجّه به شکل‌گیری منسجم طبقه‌ی متوسّط در این برهه و با توجّه به حضور اوّلین گالری‌ها و هنرمندان عکّاس از دهه‌ی چهل به بعد، حضور نشریّات عکس، سینما، تلویزیون و ... در نهایت، همسویی اتّفاقات فوق با شکل‌گیری گفتمان "بازگشت به خویشتن"، که چه در حوزه‌ی فلسفه، جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ما، و چه در حوزه‌ی ادبیّات، نقّاشی، مجسّمه‌سازی ... به گفتمان غالب بدل شد، نگارندگان انجام چنین تحقیقی را حائز اهمّیّت دانسته و سعی دارند از منظرِ دوربین عکّاسی، نگاهی اجمالی به چگونگی تحقّق یا عدم تحقّق مدرنیته‌ی ایرانی طیّ این دو دهه [۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی] بیندازند.

مبانی نظری

مدرنیته، مدرنیزاسیون، مدرنیسم

«مدرنیته از سرچشمه‌های بسیاری تغذیه شده است: کشفیات بزرگ در قلمرو علوم پایه، صنعتی‌شدن امر تولید، افت و خیزهای عظیم در شمار و ترکیب جمعیت، دولت‌های ملی با ساختار و عملکردی بوروکراتیک، جنبش‌های اجتماعی توده‌ای، و دست آخر، آن سیلابی که همه این مردمان و نهادها را با خود حمل می‌کند و به پیش می‌راند، بازار جهانی سرمایه‌داری. این فرآیندهای اجتماعی در قرن بیستم جملگی "مدرنیزاسیون" نام گرفته‌اند که به طیف بس متنوعی از خیال‌ها و ایده‌ها دامن زده‌اند که جملگی

می‌کوشند مردان و زنان را به سوژه‌ها [فاعلان] و همچنین ابژه‌های [موضوعات] مدرنیزاسیون بدل سازند، و به آنان قدرت تغییر جهان را عطا کنند. طی قرن گذشته، این خیال‌ها و ارزش‌ها، به صورتی کلّی و نه چندان دقیق، تحت نام "مدرنیسم" دسته‌بندی شده‌اند» (برمن، ۱۳۷۹، ۱۵). از این حیث، در نگاهی کلّی می‌توان مدرنیته را به دو بخش سخت‌افزاری، "مدرنیزاسیون"، و نرم‌افزاری، "مدرنیسم"، تقسیم کرد. این در حالیست که «این دوگانگی که از ویژگی‌های فراگیر فرهنگ معاصر است، نباید پیوند ما را با یکی از فراگیرترین حقایق زندگی مدرن قطع کند: درآمیختگی نیروهای مادّی و معنوی این زندگی، و وحدت تنگاتنگ نفس مدرن با محیط مدرن» (همان، ۱۵۷ و ۱۵۸). پذیرش این نقطه نظر بدین معنا است که پی‌ریزی شالوده‌های بخش سخت‌افزاریِ مدرنیته، بی‌توجّه به اهمّیّت ریشه‌های مدرنیستی آن، ساختاری متزلزل از مدرنیته‌ای منسجم را بنا خواهد کرد. در واقع، به رغم آن که کلان واژه مدرنیزاسیون، مفهومی بالنسبه ابژکتیو[۶] است و می‌توان تعریفی مشابه از آن را در جغرافیاهای گوناگون (در اینجا غرب و شرق) ارائه داد، کلان واژه مدرنیسم، مفهومی بالنسبه سابژکتیو[۷]، که پیوند تنگاتنگ آن با فرهنگ و مشتقّاتش، ارائه‌ی تعریفی واحد را از آن سلب کرده است، منوط به تاریخ و شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در هر جامعه‌ی خاص است. تا جایی که مارشال بِرمَن[۸] نیز در ارائه‌ی تعریف مدرنیسم، صرفاً به دو واژه خیال‌ها و ارزش‌ها بسنده کرده است. خیال ایجاد تغییرات بر مبنای ارزش‌هایی نوبنیاد. ارزش‌هایی که برساخته «چهار حرکت در حکم چهار نیروی نابودکننده‌ای بوده‌اند که در مسیر خود، همه‌ی نظام‌های ارزشی کهن را که آرمان‌های مابعد الطبیعه غرب بر آن بنا شده بود، نفی می‌کنند. این چهار حرکت نزولی در مسیر تفکّر غربی عبارتند از: نزول از بینش شهودی به تفکّر تکنیکی (تکنیکی شدن تفکّر)، نزول از صُوَر جوهری به مفهوم مکانیکی (دنیوی شدن عالم)، نزول از جوهر روحانی به سوائق انسانی (طبیعی شدن انسان)، نزول از غایت‌اندیشی و معاد به تاریخ‌پرستی (اسطوره‌زدایی از زمان) (شایگان، ۱۳۹۱، ۴۷). این چهار حرکت را که بر روی هم، همه‌ی بخش‌های هستی، اعم از طبیعت، انسان، تفکّر و مبدأ، را در بر می‌گیرد، می‌توان نیروی مضمحل‌کننده نیهیلیسم نامید» (همان، ۴۷ و ۴۸) و شاید بتوان ادعا کرد که ریشه‌یابی وجوه افتراق مدرنیته‌ی غربی با مدرنیته‌ی شرقی و در اینجا ایران نیز، از همین نیهیلیسم و چهار نیروی بنیادینش نشأت می‌گیرد.

مدرنیته‌ی ایرانی (وضعیّت مشکوک)

به راستی جامه‌ی مدرنیته که از اوایل قرن پانزدهم و با دیالکتیکی برآمده از تجربیات زیسته انسان غربی و متناسب با هیئت او دوخت و دوز شد، برازنده جوامع شرقی و در اینجا ایران نیز بوده است؟ «"مدرنیسم" و "مدرنیزاسیون" در جامعه ایرانی، به‌طور جدی به شکل پروژه‌های آشکارا غیرمردمیِ مدرنیزاسیونِ دوران شاه، تحکیم دستگاه مقتدر حکومت، و شورش‌های اجتماعی عظیم بعدی شناخته می‌شود» (میرسپاسی، ۱۳۹۳، ۴۹). تحقّق مدرنیته‌ای این چنین که اغلب در جوامع شرقی مشاهده می‌شود را، "مدرنیزاسیون و مدرنیسم از بالا" می‌نامند. از این منظر، درحالی‌که کشور ایران با انقلاب مشروطه به عرصه‌ی تجدّد وارد شد و با اقداماتی از جمله تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۳۰، تأسیس وزارت پست و تلگراف در ۱۲۵۶، چاپ و انتشار روزنامه‌های رسمی اطلاع و ایران و ترجمه آثاری چون اصول نیوتن، منشأ انواع داروین[۹] و ...، سعی در پیشبرد فرایند مدرنیزاسیون داشت، می‌توان نمود تجربه‌ی مدرنیته‌ی نامنسجمش را در شورش‌های پیاپی امّا نافرجام مردمی، طیّ این انقلاب تا بحبوحه‌ی انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، بالأخص دهه اوّل پهلوی دوم شاهد بود[۱۰]. با این حال، آنچه قطعیّت تجربیّات ناقص مدرنیته در ایران را متزلزل می‌کند، انقلاب مردمی سال ۱۳۵۷ است. انقلابی که به نظر خاستگاهی درون مرزی داشته است. بی‌گمان برخی از مهم‌ترین ریشه‌های این انقلاب را می‌توان در آرای جلال آل احمد[۱۱] و علی شریعتی[۱۲] جستجو کرد. در واقع، به رغم اِعمال شدید "مدرنیزاسیون از بالا" در دهه‌های ۱۳۴۰و ۱۳۵۰ شمسی از جانب حکومت پهلوی[۱۳] - یکی از مهم‌ترین اهداف این پروژه، سعی در شکل‌گیری و تکوین طبقه‌ی متوسّط شهری بوده است – مدرنیسمی نوظهور با خاستگاهی دینی پا به عرصه‌ی اجتماع و فرهنگ جامعه می‌گذارد. لذا، در حالی که انقلاب ۱۳۵۷ ایران، اهتزاز بیرق برخی از مهم‌ترین شعارهای فرهنگ مدرنیستی غرب، مِن جمله عدالت‌خواهی و آزادی را به عنوان اهداف اصلی خود معرفی می‌کند، پیرو نظریّات علی شریعتی، توسّل به اعتقادات دینی، نمادها، سنّت‌ها و آداب و رسوم تاریخ اسلامی ایران را نیز، از ضرورت‌های نیل به این اهداف برمی‌شمارد. به بیانی دیگر، به موازات مسیری که مدرنیزاسیون طیّ این دو دهه در ایران پیش گرفته است، بُعد مدرنیستی مدرنیته نیز با تمام قوا راه خود را به عرصه‌ی مدرنیته‌ی ایرانی باز کرده امّا این بار با شعارهایی شاید ناهمگون و ناهمساز با آنچه از دیالکتیک طبیعی غرب برخاست. در واقع، گفتمان "بازگشت به خویشتن اسلامی" با توجّه به هم‌زمانی با انقلاب‌های دانشجویی سال ۱۹۶۸ فرانسه[۱۴]، حذف تجربه‌ی مدرنیسم غربی و خاستگاه آن یعنی چهار حرکت نزولی سیر تفکّر غرب را در دستور کار خود قرار می‌دهد. گویی قرار بر آن بود که جامعه‌ی ایران، مدرنیته را بر مبنای آرای متفکّرین رادیکال[۱۵] و با اتّکاء به فرهنگ بومی خود پیش برده تا در دام نیهیلیسم غرب - این نیهیلیسم یکی از علل اصلی جنگ‌های جهانی اوّل و دوم در غرب بود - گرفتار نشود. با این همه، تجربه‌ی اکنونیّت ایران، گویای این امر است که ما یکی از افراطی‌ترین اَشکال نیهیلیسم، یعنی نیهیلیسم مصرف‌گرایی را به شکلی فراگیر در سطوح مختلف جامعه شاهدیم. این تصویر از جامعه‌ی کنونی ایران، و آن طیّ طریق بر مبنای نَسجِ مدرنیته‌ی بومی، نشانگر وضعیّتی مشکوک است. گذار از نیهیلیسم عرفانی - این نیهیلیسم دنیا را هیچ می‌داند تا مبداء را دریابد -به نیهیلیسم مصرف‌گرایی -این نیهیلیسم ارزش‌های فرهنگی را در کالا مستحیل می‌کند -با حذف ایستگاه نیهیلیسم مدرن و آن چهار حرکت نزولی تفکّر، بانیِ اصلیِ این وضعیّت مشکوک است. امّا با آنکه تشریح و تفسیر این وضعیّت

در حوزه‌های پژوهشی چون تاریخ، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و ... انجام‌پذیر است، نگاهی به آن از منظر دوربین نیز قابل تأمّل است. در واقع، ارتباط دوربین عکّاسی با نیهیلیسم مدرنی که از قضا، به واسطه‌ی کاربرد افراطی همین ابزار در عصر جدید، به نیهیلیسم مصرف‌گرایی بدل شده از یک سو، و پیشینه‌ی حضور این ابزار مدرن در جامعه‌ی ایران، بالأخص در دوره‌ی مذکور و هم‌زمان با گفتمان "بازگشت به خویشتن اسلامی"، و نیز نقش طبقه‌ی متوسّط در جایگاه تولیدکنندگان عکس و حضور اوّلین هنرمند عکّاس در این بازه از سوی دیگر، مزید بر علل هستند مبنی بر این که عکّاسی می‌تواند در ترسیم برخی مختصات این وضعیّت مشکوک، ما را یاری رساند. از این منظر، شفاف‌سازیِ آنچه در التقاط و انفکاک دو بخش اصلی مدرنیته، یعنی مدرنیزاسیون و مدرنیسم رخ داده است را، می‌توان از منظره‌یاب دوربین عکّاسی ردیابی کرد، چرا که دوربین عکّاسی به عنوان ما به ازای عینی این چهار اصل مدرنیته‌ی غربی، بهترین ابزاریست که در هویّت‌یابی مدرنیته ایرانی، نقاط تلاقی این دو مسیر را روشن می‌کند.

نیهیلیسم و عکّاسی

نیهیلیسم ریشه در جابه‌جاییِ عالم خیال به عالم معقولات دارد. از این حیث، در عرصه‌یِ خِرَدِ اجتماعی، نیهیلیسم برآیند تکنیکی‌شدن تفکّر، دنیوی شدن عالم، طبیعی‌شدن انسان و اسطوره‌زدایی از زمان است؛ مواردی که، از قضا، عکّاسی نقشی کلیدی در سیر تکوینشان داشته است. در واقع، مهم‌ترین مفاهیمی که با وساطت دوربین عکّاسی و عکس در نگاه انسان دست‌خوش تغییر می‌شوند؛

۱. درک او نسبت به "زمان" به واسطه‌ی تسخیر آن توسط عکّاسی؛

۲. درک او نسبت به خویشتن در جایگاه سوژه‌ی گزینش‌گر به واسطه انتخاب زوایای دید و کادربندی؛

۳. درک او نسبت به اشیاء و جهان پیرامون به واسطه‌ی تدقیق دوربین در جزئیّات و ناخودآگاه دیدمانی و

۴. تغییر در شیوه ی "شناخت" او با تأکید بسیار بر چشم‌مداری، عمل‌گرایی و تجربه‌باوری به واسطه‌ی واقع‌گرایی عکّاسی

است، که این همه را می‌توان در همان پنج ویژگی ذاتی عکّاسی، کادر، زمان، جزئیات، شیء و زاویه دید که جان سارکوفسکی[۱۶] بدان‌ها اشاره دارد[۱۷]، خلاصه کرد. عکّاسی را می‌توان از دو منظر کلّی با نیهیلیسم مرتبط دانست. از یک سو، عکّاسی به عنوان زبانی بیانی، قائم به تصویر است و از این حیث، ادامه‌دهنده‌ی سنّت هنرهای بصری است. همان طور که نقّاش غربی در بزنگاهی تاریخی و تحت تأثیر سیر تفکّر غرب، با تغییر بافت اثر از تزیین به سیستم هارمونی، از مُدال به تُنال، از هم‌گرایی به مرکزگرایی و از حقیقت‌بینی به واقع‌بینی، آغازگر تاریخ رئالیسمِ[۱۸] تصویری می‌شود و بدین ترتیب پیوند ارگانیک خود با نیهیلیسم را برقرار می‌کند، عکس نیز در ادامه به عنوان غایتِ رئالیسم در تصویرگرایی و در جایگاه "اسطوره واقعیّت"[۱۹]، بدل به ما به ازای عینی نیهیلیسم می‌شود (دادبه، ۱۳۹۵، ۵۲). با این حال، به دلیل کارکردهای میان‌رشته ای عکّاسی، این ارتباط دو سویه به همین جا محدود نمی‌گردد. نقش عکّاسی در برساختن فرهنگ تصویری جوامع سرمایه‌داری - امروزه شاهد نقش حیاتی تصویر در ساختار فرهنگی این جوامع هستیم - از همان ابتدای پیدایش این پدیده و همزمان با تأکید انسان مدرن، جستجوگر و پوزیتیویست[۲۰] بر اهمّیّت عینیت‌گرایی به دلیل باور به طبیعتِ پیرامون به عنوان منبع شناخت و باور به چشم‌مداری حقایق علمی - دقّت مادّی محض که صفت بارز عکّاسی است (ولز، ۱۳۹۳، ۲۴)، باعث شده که هیچ نظام تصویری، قدرت بازنمایی واقع‌گرایانه طبیعت را تا بدین حد نداشته باشد- انکارناپذیر است. در واقع، اگر ریشه نفی علم شهودی، خدا و متعاقباً ابطال تدریجی ارزش‌های مابعدالطبیعه را در باورهای علمی جدید انسان مدرن قلمداد کنیم، ابزار تحقّق این امر در بدو کار را می‌توان عکّاسی دانست. در واقع، عکّاسی نه تنها با اسطوره‌زدایی از زمان دینی و اخروی، جایگاه آن را به عنوان مفهومی علمی در مطالعات بشر مستحکم کرد - ویژگی نمایگی[۲۱] عکس‌ها، بازنماینده‌ی ارتباط بین مقوله‌ی نور و زمان هستند - که به واسطه‌ی همان دقّت مادّیِ محض در بازنمایی پیرامون نیز، جایگاه قدسی مفهوم "طبیعت رازآلود" را متزلزل کرد و هم‌راستا با آرای متفکّرین نوظهورِ "ماده‌گرا"، تأئیدی مضاعف بر تقلیل طبیعت به ماده کرد. از همین رو، مقارنت تاریخی میان طلوع خود و افول دین[۲۲]، و به تبع آن ارتباطش با نیهیلیسم را نیز مستدل کرد.

عکّاسی و مدرنیته‌ی ایرانی

« اختراع دوربین عکّاسی به معنای شیئیّت یافتن تغییر مفهوم سوژه و ابژه‌ایست که در قرون وسطا به ترتیب به معنای امر واقعی و ذهنی بود. در واقع، این تغییر معنای سوژه و ابژه، در متافیزیک این ابزار نهفته است» (دادبه، ۱۳۹۵، ۳۷). گویی عکّاس، به واسطه‌ی ابزاری که در دست دارد، در مقام فردی جستجوگر و اندیشنده، توجّه خود را بیش از پیش معطوف به پیرامون کرده، و روح انسان متجدّد را با فشار دکمه‌ی شاتر، رها می‌کند. روحی که بلومنبرگ[۲۳] آن را "کنجکاوی" می‌نامد، و «در یکی از پرمایه‌ترین تفاسیری که در باب تجدّد نوشته شده، آن را رکن اصلی تجدّد می‌داند» (میلانی، ۱۳۸۷، ۹۱). در حالی که این روح جستجوگر را در میان اروپایی‌ها، نه تنها با اختراع پدیده‌ای چون عکّاسی، که با حضور مکتبی ادبی-هنری چون رئالیسم، و فلسفی چون پوزیتیویسم شاهدیم، مشابه آن را در ایران جز در میان معدودی از افرادِ برخاسته از طبقه‌ی متوسّط، که از قضا بستر اصلی رشد این گروه نیز هست، مشاهده نمی‌کنیم. طبقه‌ای که تنها درصد بسیار اندکی از جمعیّت ایران را در سال‌های انقلاب ۱۳۵۷ تشکیل می‌داد[۲۴]. از این حیث، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان کاربرد دوربین در جوامع شرقی، در پژوهش حاضر، ایران، با جوامع غربی نیز، در همین رکن اساسی نهفته است. پیدایش دوربین در غرب، همان طور که پیش‌تر هم بدان اشاره شد، خاستگاهی کاملاً طبیعی داشت و به همین دلیل، پس از ارائه‌ی

محصولات کُداک[۲۵] به بازار و با هجوم گسترده‌ی مردم به سمت آنها، جایگاه‌شان به عنوان مصرف‌کنندگان تصاویر، به سرعت به تولیدکنندگان‌شان تغییر یافت. این گونه است که ابزاری نوظهور، با پتانسیل‌های بالقوّه‌اش، پس از کاربرد فراگیر در تمام سطوح نظری و عملی یک جامعه، حتّی به عنوان ابزاری مصرفی، تأثیری همه جانبه خواهد گذاشت و ویژگی‌های ذاتی‌اش بالفعل خواهند شد. این در حالی است که «در ایران، نه تنها خاستگاه عکّاسی، چه به لحاظ مفهومی و چه در واقعیّت امر، چهاردیواری‌ها بود: چهاردیواری کاخ‌ها، منازل اعیان و دست آخر عکّاس‌خانه‌ها» (شیخ، ۱۳۸۴، ۴). در دوران پهلوی نیز، همچنان که رشد مدرنیزاسیون و نمودهایش چون گسترش سریع مناطق شهری، وسایل ارتباط جمعی، ساختارهای دیوان‌سالارانه، جنبش‌های اجتماعی توده‌ای و ...، جز در پایتخت و چند کلانشهر به چشم نمی‌آمد، عکّاسی هم به عنوان یکی از برجسته‌ترین نمودهای مدرنیزاسیون، در شرایطی مشابه قرار می‌گرفت. در واقع، «در سال‌های دهه ۱۳۳۰، به ویژه پس از کودتای سال ۱۳۳۲، آنچه می‌توانست اشتیاق مردم را به موضوعی همچون عکّاسی برانگیزد، در اصل بر اهتمام دولتمردان ایران و کمک‌های همه جانبه دولت وقت آمریکا، در شتاب‌دهیِ مضاعف به مسئله تجدّد در میان اقشار متوسّط جامعه مبتنی بود» (مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۱۲۳). هرچند به سرعت، رسانه‌ی تلویزیون جایگزین عکس و عکّاسی شد، که این نیز جای تأمّل بسیار دارد. به این ترتیب، شاهد یکی از عواقب "مدرنیزاسیون از بالا" در جوامعی شرقی چون ایران هستیم. تکنولوژی و در اینجا دوربین عکّاسی و عکس، به صورت کاملاً ناگهانی، تداخلی مبهم را میان انسان ایرانی و جهان پیرامونش منجر می‌شود و شاید به همین دلیل بود که کاربرد این ابزار به عنوان فرمی بیانی در هنرهای تصویری، مورد استقبال هنرمندان ایرانی در دو دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ واقع نشد. این ابهام و سردرگمی، زمانی به چشم می‌آید که بدانیم «اوّلین مطالب نقد گونه درباره عکّاسی در سال‌های ۱۳۴۷، یعنی حدود صد سال پس از ورود این محصول غربی به ایران، به‌صورت مستمر با موضوع نمایشگاه‌های عکس، جریان‌های عکّاسی و دیدگاه‌های عکاسان مطرح کشور، در برخی جراید پدید آمد» (همان، ۷۵). گویی تا بدان موقع، هنوز کسی نیاز به ارائه‌ی توضیحاتی در بابِ رمزگان این پدیده‌ی وارداتی و در عین حال تأثیرگذار، احساس نمی‌کرد. لذا، جهت بررسی نقش اجتماعی عکّاسی در ایجاد مدرنیته‌ی فرهنگی در سطح ملّی، با توجّه به حضور کمرنگ کثرت توده‌ها در مناسبات شهری و همچنین، نقش قدرت وقت در شتاب‌دهی مضاعف به امر تجدّد، ناچاریم نقش طبقات فرودست و مصرف‌گرای مرفّه را به نفع گروهی که ذیل مفهوم گسترده‌تر و چندوجهی طبقه‌ی متوسّط می‌گنجد، نادیده بگیریم.

طبقه‌ی متوسّط و عکّاسی

شکل‌گیری طبقه‌ی متوسّط به عنوان رکن اصلی مدرنیته در جوامع مدرن غربی در سده‌ی نوزدهم و همزمان با رشد "مدرنیزاسیون"، غیرقابل انکار است. از این حیث، در حالی که «در غرب طبقه بورژوای قرن نوزدهم که به‌سرعت به پایه‌ها و ستون‌های نظم اجتماعی تبدیل شد، با رسیدن به خودآگاهی نوینی، عکّاسی را ابزاری برای ابراز وجود یافت» (شیخ، ۱۳۸۴، ۵)، در ایران نیز، « بهره گیری از دوربین، چه در حوزه‌های عمومی یا خصوصی، عکّاسی چهره را عمومیت بخشید و پرچم‌دار آن طبقه‌ی متوسّط بود» (همان، ۱۷). این طبقه‌ی اجتماعی، بستر رشد و نموّ فرهنگی جدید بوده است. همان فرهنگی که از آن با نام "مدرنیسم" یاد می‌شود. گسترش این اقشار میانی، در دوره‌ای که عکّاسی اختراع می‌شود، منجر به ایجاد بستری می‌گردد که تاریخ اجتماعی عکّاسی را بدون لحاظ آن نمی‌توان بررسی نمود. در حالی که گیدنز[۲۶] یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این طبقه‌ی نوظهور در جوامع مدرن را، "آگاهی طبقاتی" می‌داند[۲۷] و بودلر[۲۸] آنان را به دلیل میل به پیشرفت و تحقّق بخشیدن به آینده ستایش می‌کند[۲۹]، بی‌شک دوربین عکّاسی نیز به عنوان ما به ازای عینیِ شکل افراطیِ "میل به دانستن"، در پیوندی تنگاتنگ با این طبقه قرار می‌گیرد. هم اینانند که در دهه‌ی چهل برای اوّلین بار در جایگاه تولیدکنندگان عکس قرار می‌گیرند. از این حیث، دوربین عکّاسی را می‌توان به عنوان وسیله‌ای مشابه تلویزیون قلمداد کرد و مالکیت چنین کالایی را به مثابه جزیی از شاخص‌های استاندارد زندگی طبقه‌ی متوسّط محسوب کرد (بوردیو، ۱۳۸۷، ۲۶)[۳۰]. در این دهه، علاوه بر جراید، «تلویزیون نیز از نظر فرهنگی، انگیزه همگانی شدن عکس را تقویت می‌کند. این انگیزه در همسویی واردات فراوانِ مواد و ابزار عکّاسی، به شکل‌گیری اجتناب‌ناپذیر دغدغه و دل‌مشغولی جدید قشر متوسّط می‌انجامد»[۳۱] (مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۵۴). لذا، در حالی که «دهه ۱۳۴۰، آغاز اقتدار نسبی قشرهای اصلی طبقه‌ی متوسّط و شهرنشین بود و این طبقه، پایه‌ی مادّی پیدایش و تحکیم فرهنگ مدرن ایران بود» (احمدی، ۱۳۹۵، ۱۱۲) و عطف به این مهم که در دو دهه مورد نظر، کلیدی‌ترین کاربردهای عکّاسی، به جز جراید، در حوزه عکّاسی خانوادگی و عکّاسی هنریست، و از قضا خاستگاه عکّاسی خانوادگی و هنری نیز همین طبقه‌ی اجتماعی است، لذا در ادامه، ردّ عکّاسی، نیهیلیسم و نقش‌شان در مدرن‌سازی کشور بر مبنای ویژگی‌های این دو ژانر عکّاسی بررسی خواهد شد.

عکّاسی خانوادگی

در حالی که همسو با مدرنیزاسیون از بالا، انبوهی از تصاویر به واسطه‌ی جریانِ تحتِ نظارتِ حکومتِ پهلوی تولید و در سطح جامعه توزیع می‌شوند، عرصه عکّاسی خانوادگی، بازنماینده‌ی راستین سبک زندگی، فرهنگ، اعتقادات و باورهای جمعی مردمان هر جامعه و در برهه‌ی زمانی مورد نظر، طبقه‌ی متوسّط است. لذا می‌توان با اتّکا به نمونه‌پژوهی در این حوزه و نشانه‌شناسی[۳۲] تصاویر مورد نظر، بر مبنای شرایط اجتماعی این دو دهه، مروری بر روایاتی داشت که از خلال عکس‌های خانوادگی طبقه‌ی متوسّط ایرانی بازنمایی می‌شوند. بی‌شک در این روایات، خیالات و ارزش‌های این طبقه‌ی اجتماعی را می‌توان مشاهده کرد و بر اساس

آن، مدرنیسم ایران را مورد ارزیابی قرار داد. آیا ریشه اعتقادات این طبقه‌ی نوظهور نیز همچون کثیر توده‌ها، کماکان در خاک دین و عرفان گسترده است یا نشانه‌هایی از سیر تفکّر نزولی غرب را نیز در این دسته از تصاویر خواهیم دید؟

نمونه پژوهی

جدول ۱، یک نمونه از مجموعه جداولی است که بر اساس مرور شش مجموعه آلبوم‌های خانوادگی متعلق به شش خانواده از طبقه‌ی متوسّط شهری، تنظیم شده است.

لذا، با توجّه به ستون مربوط به موضوعات، می‌توان عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی را در ۵ بخش کلّی، که هرکدام واجد درون‌مایه‌هایی هستند، تقسیم‌بندی کرد:

۱. طبقه‌ی متوسّط و مراسم جشن
- درون‌مایه‌ی پوشش
- درون‌مایه‌ی خوش‌گذرانی

۲. طبقه‌ی متوسّط و نهادهای آموزشی
- درون‌مایه‌ی علم آموزی

۳. طبقه‌ی متوسّط و محیط اداری
- درون‌مایه‌ی انضباط

۴. طبقه‌ی متوسّط و تفریحات
- درون‌مایه‌ی پوشش
- درون‌مایه‌ی کالا
- درون‌مایه‌ی خوش گذرانی

۵. طبقه‌ی متوسّط و تولّد فرزندان
- درون‌مایه‌ی هویّت

با مرور شش آلبوم خانوادگی متعلق به شش خانواده از طبقه‌ی متوسّط، می‌توان چند درون‌مایه‌ی اصلی را منتسب به این عکس‌ها دانست. طبقه‌ی متوسّط ایرانی، در بازه مورد نظر، در راستای بازنمایی هویّت طبقاتی خود و بروز سطحی از آگاهی که وامدار تجدّد و صد البته، ابعاد گوناگون مدرنیزاسیون است، به ارزش‌گذاری بر نشانه‌هایی از همین دست به وسیله‌ی عکّاسی اصرار می‌ورزد. درون‌مایه‌ی "پوشش" در عکس‌های مربوط به مراسم جشن و تفریحات- میل به پوشش کم به عنوان کُنِشی رفتاری از جانب طبقه‌ی متوسّط را، نشان از میل اعضای آن به کسب آزادی و بروز هویّت فردی تفسیر کرده‌اند-[۳۴]، درون‌مایه‌ی علم‌آموزی در عکس‌های مربوط به نهادهای آموزشی-یکی از مشخّصه‌های بارز طبقه‌ی متوسّط را، "میل آنان به دانستن" می‌دانند - و درون‌مایه‌ی انضباط - از ویژگی‌های اجتماعی طبقه‌ی متوسّط، بالأخص شاغلین اداری است-، هر یک به عنوان عناصری فرهنگی و مورد تأیید طبقه‌ی متوسّط، گویای تغییرات صورت گرفته در نگرش آنها است. آنان با این خودتأییدگری و بر اساس این خصائل، نه تنها هویّت خود را برمی‌سازند، که درصدد بیان آن نیز برمی‌آیند. آنان خود را در کنار کالاهایی غربی چون "خودرو" و "لباس غربی" بازنمایی می‌کنند و از این حیث، نه تنها تجدّد را پاس می‌دارند، که برخی از ارزش‌های انسانی خود را نیز از این طریق بازمی‌نمایانند. هاله‌ی قدسی، اکنون بر گِردِ کالا جمع می‌شود[۳۵] و این، دلالتی در عزل انسان از جایگاه ملکوتی به جایگاه زمینی است. از این منظر، دوربین نقشی مهم در این چرخش نگاه ایفا می‌کند، که این تنها یکی از چهار پل ارتباطی میان عکّاسی و نیهیلیسم به شمار می‌رود. از این حیث، دوربین و کاربردی بیش از این در دست طبقه‌ی

جدول ۱[۳۶]- نوع آلبوم، تعداد عکس آلبوم، نوع و سایز عکس، محتوای عکس، گردآورنده: زن - بازنشسته آموزش و پرورش، تعداد آلبوم ها: ۸ عدد.

شماره آلبوم	نوع آلبوم	تعداد عکسها	نوع عکس‌ها	توضیحات
۱	آلبوم مقوایی سیاه رنگ	۱۷۰ عکس	سیاه و سفید سایزهای مختلف	پرتره‌های راوی و اعضای خانواده - خانواده همسر- جمع همکاران - دوستان
۲	آلبوم چسبی	۸۰ عکس	سیاه و سفید سایزهای مختلف	عکس‌های قدیمی پدر - پرتره‌های سنین مختلف چیدمان‌شده در یك صفحه- مهمانی‌های خانوادگی تولد برادرزاده
۳	آلبوم چسبی	۸۰ عکس	سیاه و سفید/ رنگی سایزهای مختلف	عکس‌های مهمانی‌های خانوادگی و عروسی
۴	آلبوم با صفحات شش تایی	۱۸۰ عکس	سیاه و سفید/ رنگی ۶ × ۴	عکس‌های مهمانی‌های خانوادگی و عروسی
۵	آلبوم چسبی	۱۰۰ عکس	سیاه و سفید/ رنگی سایزهای مختلف	عکس‌های پدر- عکس‌های دوران پیشاهنگی- عکس‌های سیاه و سفید عروسی برادر و دختر بزرگ - عکس‌های رنگی عروسی دختر کوچك
۶	آلبوم با صفحات شش تایی	۱۸۰ عکس	سیاه و سفید/ رنگی ۱۵ × ۱۰	مهمانی‌های خانوادگی - مراسم ازدواج برادر عکس‌های نوه‌ها
۷	آلبوم با صفحات شش تایی	۱۸۰ عکس	سیاه و سفید/ رنگی ۱۵ × ۱۰	پرتره‌های سیاه و سفید آتلیه‌ای مربوط به سنین مختلف - عکس‌های رنگی مربوط به مهمانی‌های خانوادگی
۸	آلبوم چسبی	۸۰ عکس	رنگی سایزهای مختلف	مهمانی‌های دوستانه و فامیلی مراسم عروسی - عروسی نوه –عکس‌های سفر کیش

(بهرام آبادیان، ۱۳۹۱، ۷۰)

متوسّط ایرانی تَن نمی‌دهند. در واقع، ردیابی دیگر تأثیرات این ابزار بر نگرش تجدّدگرایانه‌ی طبقه‌ی متوسّط را باید به واسطه تأمّلات هنرمندان- طبقه‌ی متوسّط بستری مناسب جهت تولید هنرمندان در جوامع مدرن است- در پدیده‌ای این چنین دنبال کرد.

عکّاسی هنری

طبقه‌ی متوسّط و هنرمند

«جنبش‌های توده‌ای که بر گفتمان بازگشت به اصل استوار بودند، معمولاً در شرایط زیر- که شرایط بیشتر انقلاب‌های قرن بیستم است- پدید آمدند؛ مدرنیزاسیون سریع و از بالا، رواج شهرنشینی از بین سبک‌های سنّتی زندگی و بالاخره، مغلوب سلطه نیرومند خارجی شدن» (میرسپاسی، ۱۳۹۲، ۲۵۹). در ایران نیز به دلیل شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی که همه معلولان تقابل جامعه‌ی سنّتی ایران با پدیده‌ی مدرنیته‌ی غربی‌اند، چنین گفتمان درون مرزی شکل می‌گیرد. در واقع، « ظهور دولت نوین و اقتدارگرای پهلوی، مدرنیزاسیون از بالا و پدید آمدن از خود بیگانگی در میان جماعت مهاجرِ شهری از عواملی هستند که شرایط اجتماعی- سیاسی را برای ظهور ایدئولوژیِ "بومی‌گرا"یی که مبتنی بر نظریه "بازگشت" است، مهیّا می‌کند» (همان، ۲۰۱). بازتاب

تصویر۱- درون‌مایه‌ی انضباط.

تصویر۲- درون‌مایه پوشش و کالا.

چنین گفتمان‌هایی را جز در مکتوبات تبیین‌کنندگانش - در اینجا آل احمد و علی شریعتی-، در آثار هنری نیز می‌توان یافت. حتّی شاید بتوان ادعا کرد که این آثار، بازتاب جامع‌تری از آنچه به واقع در سطح جامعه، تحت تأثیر این گفتمان رخ می‌دهد را، منعکس می‌کنند. از این حیث، رمان‌ها و داستان‌ها، اشعار، نقّاشی‌ها، فیلم‌ها و ... که زاده ذهن تیزبین و آگاه به پیرامونِ هنرمندان هستند، یکی از موثّق‌ترین منابع بازنمایی شرایط اجتماعی و گفتمانی هر دوره‌ای هستند. منابعی که هریک با فرم بیانی خاصّی توسّط هنرمند اجرا می‌شوند. هنرمندی که خاستگاه پیدایشاش، طبقه‌ی متوسّط شهری است. همان طبقه که طبق نظر گیدنز، واجد "آگاهی طبقاتی" است و اوّلین بارقه‌های حضورش در سطح جامعه، در دوران پهلوی اوّل به چشم می‌آید. هنرمندانی که از قضا در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، تحت تأثیر گفتمان غالب دست به خلق آثارشان می‌زنند. در حالی که در عرصه سینما و ادبیات، نمونه‌های بسیاری از این دست داریم، بی‌شک سرآمدان این حوزه را می‌توان در میان هنرمندان تجسّمی مشاهده کرد. مکتب سقّاخانه، مابه‌ازای هنری گفتمان "بازگشت به اصل" بوده است.

در واقع، "سقّاخانه" نام شناخته‌شده‌ترین جریان هنری دهه ۱۳۴۰ بود که تقریباً به صورت هنر رسمی آن زمان درآمد و توجّه محافل خارجی را نیز به خود جلب کرد. هنرمندان سقّاخانه، هویّت ایرانی را نه در حال (جامعه در حال گذار) بلکه در گذشته (سنّت‌های غنی فرهنگی) می‌جستند و از این رو، در انتخاب مواد و موضوعات کار خود به میراث گذشتگان رجوع می‌کردند. در نقّاشی‌ها و مجسمه‌های آنان، عناصر خوشنویسی و معماری سنّتی، نقوش و رنگ‌های کاشی و قالی، نقش‌مایه‌های روستایی و عامیانه، نمادهای مذهبی و غیره در تکنیک‌ها و ترکیب‌بندی‌های مدرن ارائه می‌شد. ... اگرچه سقّاخانه کوششی جدی برای وفق‌دادن سنّت و مدرنیته بود، اما با "مسئله" برخوردی صوری داشت و جهت‌گیری‌اش عمدتاً تزیینی بود (پاکباز، ۱۳۹۳، ۲۱۴ و ۲۱۵). شاید بتوان اذعان داشت که «تنها اهمّیّت این بازگشت تمام و کمال به میراث تصویری گذشته، در ارتباط فرمال آن با نقّاشی مدرن است. سقّاخانه بر خلاف قالی و مینیاتور، توانایی آن را پیدا کرد تا وجهه‌ای از مدرن‌شدگی در ایران را بنمایاند و از این رو طبیعتی هم‌خوان با روند مدرنیزاسیون یافت» (اسماعیل‌زاده، ۱۳۹۵، ۲۹۲). گرچه بازنمایی این وجهه‌ی مدرن‌شدگی نیز، عاری

تصویر۳- مکتب سقّاخانه اثر حسین زنده‌رودی.
مأخذ: (https://fa.wikipedia.org)

از ابهام نیست. در حالی که یکی از مهم‌ترین محورهای اساسی فرم بصری مدرن را، انتزاع[۳۶] می‌دانند، و از این حیث نیز، انتزاع در خلق آثار مکتب سقّاخانه، سهمی بسزا دارد، آنچه ما بدان توجّهی نداریم، نقش اساسی این انتزاع در خود مدرنیته است. «چیزی که ما به عنوان سوژه مدرن یا زندگی مدرن از آن نام می‌بریم، تا حد زیادی بر اساس انتزاع ساخته شده است... نکته اصلی آن است که تجرید و انتزاع، جزئی از تجربه مدرنیته است، این همان خلاء یا شکاف درونی‌ای است که اصولاً ارزش‌ها و حقیقت سوژه مدرن با آن گره خورده است. از این حیث ما نه در شکل سیاسی، نه در شکل اجتماعی، و نهایتاً نه در شکل هنری آن، این انتزاع را آگاهانه تجربه و درونی نکرده‌ایم و به همین دلیل هم هست که وقتی با نمود آبستراکشن در آثار هنری مواجه می‌شویم، به نظر مسخره می‌آید، چون این انتزاع در اینجا چیزی نیست جز همان آرایه دکوراتیو، همان تزیین فرهنگی که این انتزاع را به عنوان نمود بی‌واسطه‌ای از مدرنیسم درک می‌کند. در واقع، سوژه ایرانی، حاضر به پذیرش فقدانی که همواره فرد را در فاصله‌ای از تجربه بی‌واسطه خویش قرار می‌دهد، نیست. در این زمینه، آن روحیه‌ای که بودلر از آن حرف می‌زند، شاید همان رویه‌ی اصلی مدرنیته باشد: این که سوژه مدرن به جای این که همواره در حال دیدن اشیاء باشد، در حال دیدن خودش است که دارد اشیاء را می‌بیند. در اینجا به نظر می‌رسد ما نمی‌توانیم تجربه کنیم و تجربه‌کردن را فقط در شکل آنی و بی‌واسطه‌اش درک می‌کنیم. آثار خلق شده نیز مستقیماً متأثر از همین تجربه‌هایِ آنیِ بدونِ میانجی است» (فرهادپور، ۱۳۹۵، ۱۸۳ و ۱۸۴). لذا، گرچه این نحله هنری نیز همچون سلف نظری خود، نمایانگر کوششی فرهنگی برای صورت مجدد بخشیدن به مدرنیته است، اما از آنجا که جز اخبارِ آن انتزاعِ حاکم بر غرب را نشنیده و ندیده، مدرنیته‌ی بومی‌اش، واجد خیالات و ارزش‌هایی در تقابل با خاستگاه آن انتزاع، یعنی چهار سیر نزولی تفکّر غربی است. اما آیا دوربین به عنوان مهم‌ترین و جامع‌ترین ابزار بیانی عصر مدرن، و عکّاس هنرمند در جایگاه شخصی که مهم‌ترین ابزار تفویض هویّت فردی و جمعی در عصر مدرن را در اختیار دارد، در این برهه‌ی تاریخی ایران معاصر، نقشی چون دیگر اَسلاف خود در حوزه‌های هنرهای تجسّمی را ایفا می‌کند؟

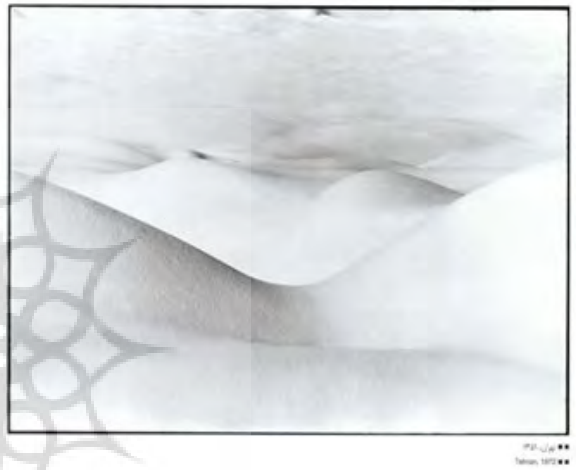
احمد عالی و عکّاسی[۳۷]

«احمد عالی به احتمال قریب به یقین، نخستین عکّاسی است که در سال ۱۳۴۲، نمایشگاه انفرادی عکّاسی به شکل متداول و امروزی در تالار فرهنگ برگزار کرد» (مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۹۰). در واقع، او اوّلین کسی است که دوربین را به عنوان ابزار و عکس را به عنوان فرمی بیانی در حوزه‌ی هنر معرفی کرد. او پس از سال‌ها فعالیّت در زمینه نقّاشی و کسب مهارت بسیار در آن، در جستجوی زبانی نو در عرصه‌ی هنرهای تصویری، به سراغ عکّاسی رفت. با توجّه به تأکید این پژوهش بر برخی ویژگی‌های ذاتی عکّاسی و متعاقباً پیوند آن با نیهیلیسم، آثار احمد عالی از این حیث حائز اهمّیّت‌اند که عکّاس مشخّصاً اصرار بر خلق تصاویری متّکی بر خصایل ذاتی عکّاسی دارد. در حالی که «کلّاً عکّاسی مدرن می‌کوشید تا با بهره‌گیری از نور، شکل، ترکیب‌بندی، تضادهای رنگ سایه‌ای به مثابه واژگان اصلی تصویر، هم به شکل واقعی و هم به شکل استعاری، شیوه‌های

تصویر ۵- احمد عالی.
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)

تصویر ۴- احمد عالی.
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)

ادراکی نوینی را بدست دهد» (ولز، ۱۳۹۲، ۳۲۹)، احمد عالی نیز «با تأکید بر اشیاء، بها بخشیدن به جزئیّات و موضوعات بی‌اهمّیّت از طریق تأکیدهای صوری و زوایای دید متنوع، اصرار بر استفاده از روابط جدید میان فرم، خط، اندازه و هندسه، نور و سایه، به دخل و تصرف در طبیعت و واقعیّات آن می‌پرداخت و نهایتاً بیان شخصی خود را شکل می‌داد» (عالی، ۱۳۸۹، ۱۱-۱۷). در واقع، ارتباط عکّاس با پیرامونش، با میانجی‌گری دوربین عکّاسی، وجه افتراق اوست با دیگر هنرمندان هم عصر خود. در اینجا تجربیّات آنی و بی‌میانجی نقّاشان و مجسّمه‌سازان، با میانجی‌گری ابزاری خود بسنده با ویژگی‌هایی ذاتی و منحصر به فرد ، نه تنها شیوه‌ها و اشکالی جدید از دیدن را برای عکّاس پدید می‌آورد، که منجر به خلق بدیع‌ترین تصاویر برای اوّلین بار در تاریخ تصویرگری ایران



تصویر۶- احمد عالی.
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)

تصویر۷- احمد عالی.
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)

می‌شود. توجّه عالی به ویژگی‌های عکّاسانه تا جایی پیش می‌رود که «او در نقّاشی‌هایش نیز از عکّاسی کمک می‌گیرد» (همان، ۱۷). در واقع، فارغ از اینکه عکّاس تا چه اندازه به نقش پررنگ عکّاسی در مدرنیته واقف بوده- در سال‌های آغازین دهه‌ی چهل، همچنان تأمّلاتی جدّی پیرامون عکّاسی صورت نمی‌گرفته است-، بی گمان نَفسِ استفاده از دوربین به عنوان ابزاری بیانی در حیطه هنر، ترویج مفاهیمی جدید را به همراه می‌داشت. مفاهیمی که می‌توانست با تحلیل و بررسی عکس‌ها و ویژگی‌های بصری آنها، به نحوی ابژکتیو وارد حوزه فکری ایرانیان شود. اهمّیّت این تأثیرگذاری زمانی دوچندان می‌شود که بدانیم عموم ایرانیان، به سختی تن به ارتباط با متن و نوشتار می‌سپردند و بیشتر علاقه‌مند به ارتباطات دیداری و شنیداری بودند. از این حیث، هجوم بی‌وقفه‌ی آنها به سمت سینما و تلویزیون، بیش از هر چیز گویای این امر است. لذا، در حالی که مدرنیسم موکّداً عکّاسی را رسانه‌ای خاص با کیفیات و ویژگی‌هایی خاص می‌انگاشت و بخشی اعظم از فرهنگ خود را بر دوش این ابزار بیانی حمل می کرد، در ایران و در دوره‌ی مورد نظر، آنگونه که درخور مدرنیزاسیون پیش رونده‌ی جامعه بود، وقعی به آن نهاده نشد. با این حال، تدقیق در عکس‌های احمد عالی، گویای این امر است که وی خواسته یا ناخواسته، با بکارگیری زبان عکّاسی، بازنماینده‌ی همان سیرهای نزولی تفکّر غربی در آثارش است. شاید برای اوّلین بار در تاریخ تصویرگری ایران، عکّاس هنرمند، عامدانه، با تأکید بر رئالیسم عکّاسی، به واسطه‌ی وجوه نمایه‌ای نشانه‌های تصویری، در برخی عکس‌هایش مفهوم زمان را به چالش می‌کشد (تصاویر ۴ و ۵).

در عکس‌هایی از این دست، آنچه در تصویر رخ می‌دهد، تأکیدی است مضاعف بر موقعیّت سوژه که به واسطه‌ی اهمّیّت به جزئیّات تصویر در قاب‌هایی بعضاً نامتعارف حاصل می‌شود. در اینجا زمانی محدود و مشخص به واسطه‌ی روایتی منقطع و کوتاه و با حذف آنچه پیش و پس از کنش سوژه رخ می‌دهد، به تسخیر تصویر درآمده است. مشابه بسیاری از روایات کوتاه زندگی بیننده، با این تفاوت که ابزار دوربین این همه را به یک شیء بدل کرده است. این تأکیدیست مضاعف بر ابعاد مادّیِ هر آنچه پیرامون ما می‌گذرد. در اینجا نور و زمان، دو عنصر حیاتی در فرایند تبدیل روایاتی مستقیم و تک‌بعدی به اشیایی بی‌جان با ویژگی‌هایی مرگ آسایند[۳۸]. گویی عکس، زندگی را در مرگ مستحیل کرده است. در پاره‌ای دیگر از تصاویر، عالی بر خلاف عکس‌های منظره رایج، سعی در تقلیل طبیعت به اشکالی انتزاعی و قائم به خطوط و هندسه دارد (تصاویر ۶ و ۷).

انتخاب کادرهایی بسته، تأکیدی است بر اشیاء، بافت آنها و جزئیّاتی که اغلب در تصاویر معمول از طبیعت به چشم نمی‌آیند. همچنین، اصرار به برجسته‌سازی نقش نور و سایه در کنار عناصری چون خط، شکل و هندسه نیز بی‌دلیل نیست. در اینجا مجازی از جزء به کل صورت گرفته است. گویی، طبیعت در برشی کوتاه از زمان، به واسطه‌ی نور، به ابعادی هندسی و املاحی مادّی تقلیل یافته است. این همه، به علاوه‌ی تلاش عکّاس بر دخل و تصرفی

بصری در دنیای پیرامون، چارچوب نگاه او را شکل می‌دهد. هنرمند فاعلی است به غایت کنش‌گر، جستجوگر، راغب به دانستن و مهم‌تر از همه تجربه‌گر[۳۹]، که سعی در شناخت دنیای اطراف خود دارد. او با توسّل به فاصله، زوایای دید، تقارن، نور، و ... گویی ارتباط انسان، نگاه و طبیعت را به نسبت‌هایی کمّی تقلیل داده و از این حیث، تداخلی را در ارتباط بصری میان انسان ایرانی و طبیعت پیرامونش ایجاد کرده است. لذا، با مروری اجمالی بر آثار احمد عالی، علی رغم فقدان خط سیری مشخص در آثارش، می‌توان اذعان داشت که وی با توسّل به پتانسیل ابزار دوربین عکّاسی، در جایگاه یک فلانور[۴۰] تمام عیار، به گوشه و کنار هنرهای بصری سرک کشیده و سعی در کشف زبانی نو در این حوزه داشته است. او روح انسان جستجوگر را که "بلومنبرگ"رکن اساسی تجدّد می‌خواندش، با فشار دکمه شاتر به معنای واقعی کلمه آزاد می‌کند. امّا سؤال اینجاست که چرا آثار وی در دوره مورد نظر، حتی در میان طبقه‌ی متوسّط هم مخاطبینی جدی ندارد؟ در واقع، احمد عالی جزء معدود هنرمندان تجسّمی است که در دوره مورد نظر، وارد گفتمان "بازگشت به اصل" نمی‌شود. او نه تنها به این عرصه توجّه چندانی ندارد، که با تجلیل از عکّاسی و فرهنگ مدرنیستیِ نشأت گرفته از آن، مسیری جدید را در تاریخ عکّاسی ایران باز می‌کند. مسیری که می‌توانست محملی مناسب برای فرهنگ مدرنیستی باشد. فرهنگی که در آن، ارزش‌های ماوراءالطبیعه، جای خود را به ارزش‌هایی این جهانی و مبتنی بر امور واقع بدهند.

نتیجه

می‌توان اذعان داشت که گرچه بی‌توجّهی به پدیده‌ی عکّاسی در فرآیند مدرنیته‌ی ایران، خود معلولِ عللی پیشینی است، اما کاربرد آن در همین موارد معدود، عکّاسی خانوادگی و هنری نیز آغازگر مسیری است که مفهوم "نیهیلیسم" را در ذهن برخی از شهروندان طبقه‌ی متوسّط ایرانی بالأخص هنرمندی عکّاس چون احمد عالی به چالش می‌کشد. از این حیث، تمرکز بر این ابزار می‌توانست فرهنگ مدرنیستی غرب را بیش از پیش و نه صرفاً در زمینه‌های مصرف‌گرایی، که به لحاظ اندیشگانی نیز مورد توجّه اصحاب تفکّر قرار دهد و درنگی بیشتر را در گذار مدرنیسم ایرانی از "نیهیلیسم عرفانی" به "نیهیلیسم مصرف‌گرایی" منجر شود. از این حیث، شاهد نقش کمرنگ این ابزار مدرن در فرایند مدرنیته ایرانی هستیم. لذا، با توجّه به نقش پررنگ عکّاسی در شکل‌گیری و تکوین فرهنگ مدرنیستی، تدقیق در چگونگی کاربرد عکّاسی در حوزه‌ی فرهنگیِ مدرنیته‌ی ایران در دهه‌هایی که از قضا، بُعد "مدرنیزاسیون" به سرعت در جامعه در حال پیشروی است، گویای این امر است که این کشور، جامعه‌ای مدرن را آن طور که بایسته است، تجربه نکرده. در واقع، فقدان تجربه نیهیلیسم و متعاقباً عدم حصول فرهنگ مدرنیستی در مدرنیته‌ی ایرانی، فقدان تجربه‌ی جامعه‌ای مدرن را برای ایران به همراه داشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱ در اینجا واژه نزولی معنای ارزشی نداشته و صرفاً اشاره به سیر حرکت از بالا به پایین دارد.

۲ گفتمان (Discourse)، گردش و انتشار یک مفهوم یا مجموعه‌ای از مفاهیم است (ولز، ۱۳۹۲، ۴۳۶).

۳ غرب‌زدگی بر خلاف آنچه خیلی‌ها تصور می‌کنند، شناسایی غرب نیست بلکه ناشی از ناآگاهی از تقدیر تاریخی غرب، یا به عبارت دیگر جهل نسبت به آن است: جهل به آنچه که در پس مظاهر فریبنده این تاریخ می‌گذرد، جهل به آن چهار حرکت نزولی که زیربنای تفکّر غربیست، جهل به اینکه بیشتر مفاهیم جاری امروز در ایران و در بسیاری از کشورهای آسیایی که از نظام‌های ارزشی و ایدئولوژی‌های غربی گرفته شده است، در تفکّر سنّتی ما نه مصداقی دارد و نه ما به ازائی و این امر، بر خلاف نظر بسیاری، فقط ضعف و ناتوانی نیست بلکه مربوط به شناخت و دیدی است که از مبدأ، طبیعت و انسان، و به عبارت دیگر، از حقیقت داشته‌ایم، یعنی دیدی که دچار آن چهار حرکت نزولی که پیش از این ذکر کردیم، نشده است.

۴ رجوع شود به کتاب «*داستان عکاسی*» ص ۵۴ نوشته مایکل جان لنگفورد.

۵ انقلاب سفید، مجموعه اصلاحاتیست که طی یک همه پرسی در تاریخ ۶ بهمن ۱۳۴۱ به تائید رسید.

۶ به معنای بیرونی و شهودی گفته می‌شود. در فلسفه پدیدارشناختی به امر بیرونی گفته می‌شود که یک امر عینی است.

۷ به معنای ذهنی و درونی می‌باشد. در فلسفه پدیدارشناختی به امر درونی در مقابل امر بیرونی یا ابژکتیو گفته می‌شود.

8 Marshall Berman.

۹ رجوع شود به ص ۸۲ کتاب *تاریخ ایران مدرن* نوشته‌ی یرواند آبراهامیان.

۱۰ « چنین گفته شده است که «تجدید حیات اسلام را می‌توان به مثابه واکنشی در برابر بحران دولت مدرن سکولار، تلقی کرد. از این بحران می‌توان به تنگیِ نَفَسِ دولت تعبیر کرد»» (میرسپاسی، ۱۳۹۳، ۱۴۵). این مهم نه فقط مربوط به انقلاب ۵۷، که در ارتباط با شکل‌گیری بنیادگرایی اسلامی در دوران کودتای ۱۳۳۲ نیز به چشم می‌آید.

۱۱ برای آگاهی از ارزیابی فشرده زندگی و اندیشه جلال آل احمد نگاه کنید به: Mottahdeh, Mantle of the Prophet, pp. 287-336

۱۲ برای آشنایی با تحقیقی ارجمند درباره دیدگاه‌های شریعتی، نگاه کنید به: Abrahamian, Radical Islam, pp. 105 - 125

۱۳ برای آگاهی از چگونگی اعمال مدرنیزاسیون در این دوره، به فصل پنجم (انقلاب سفید محمدرضا شاه) کتاب *تاریخ ایران مدرن* نوشته یرواند آبراهامیان مراجعه شود.

۱۴ بسیاری از باورهای دوران پسامدرن ریشه در شورش‌های دانشجویی سال ۱۹۶۸ فرانسه دارد.

۱۵ در تلقّی رادیکال از مدرنیته (که توسط مارکس، هابرماس، گیدنز و برمن ... به تفصیل بیان شده است)، مدرنیزاسیون به مثابه رویدادی تجربی و عملی است که جوامع را از وضعیت «مادّی» مشقّت بارشان رها می‌کند. تلقی رادیکال با تأکیدی که بر مدرنیته به مثابه موقعیتی مادّی می‌کند، در واقع امکانی برای تعبیری «بومیتر» از مدرنیزاسیون فراهم می‌آورد (میرسپاسی،۱۳۹۳، ۲۷ و ۲۸).

16 John Szarkowski.

۱۷ رجوع شود به مقاله «چشم عکّاس» ، صفحات ۱۵۵ - ۱۶۷ از کتاب «*نظریه عکّاسی*».

18 Realism.

۱۹ مشخّصه‌ی مهم عکّاسی - در تقابل با تصویرپردازی دیجیتال - وابستگی شدید و از همین رو ارجاع آن به شخص یا شیئی مادی است که در لحظه‌ی نوردهی اوّلیه حضور دارد. این حضور مادّی، خاستگاه یا منبع امکان‌پذیریِ تصویر است، و از این رو، عکس نمایه‌ای است که برآنچه زمانی موجودیتی مادّی داشته، اشاره دارد. همین مَنِشِ نمایه‌ایِ عکس، منشأ اعتبار آن، و در نتیجه، خاستگاه بحث‌های نظری مهمّی در مورد واقع‌گرایی و صدق است (ولز،۱۳۹۲، ۵۲). از این حیث، رولان بارت عکس را در جایگاه «اسطوره واقعیّت» قرار می دهد.

۲۰ پوزیتیویسم (positivism)، همان گونه که تبار معنایی این اصطلاح نشان می‌دهد، پوزیتیویسم برچیزی پای می‌فشارد که معین و ثابت است، یعنی بنیانی واقعی دارد. پوزیتیویسم بر شیوه‌ی استنتاج منطقی و روش‌های تحقیق تجربی و از جمله بررسی اجتماعی تاکید می‌کند و از نظر تاریخی با عصر ویکتوریا در بریتانیا پیوند می‌خورد، هر چند که ریشه‌های آن به جریان‌های فلسفی متقدم‌تر در سده هجدهم باز می‌گردد (ولز، ۱۳۹۳، ۴۳۳).

۲۱ نمایگی (indexicality)، این اصطلاح به رشته‌ای از مفاهیم و ویژگی‌های عکس اشاره دارد که به سرشت نمایه‌ای این رسانه مربوط می‌شود. به سخن دیگر، این ویژگی‌ها نشان می‌دهند که چگونه می‌توان یک عکس را رد یا اثری شیمیایی از یک ابژه مادّی موجود (یا ابژه‌ای که زمانی وجود داشته) دانست که بر پایه گذر نور حاصل می‌شود. مثلاً مفاهیمی از قبیل ارتباط تنگاتنگ عکس با خاطره، گذشته، غیاب و حضور، و مرگ از همین ویژگی وجه نمایه‌ای عکس ناشی می‌شوند، یا اینکه عکس را شاهدی ملموس بر وجود یک چیز می‌انگارند. نیز برخی می‌گویند «گرفتن» یک عکس، معادل نشانه‌روی به یک چیز در جهان است و این هم معنای دیگری است که به همین ویژگی وجه نمایه‌ای مربوط می‌شود.

۲۲ «افول دین و طلوع عکاسی با یکدیگر متناظرند» (برجر، ۱۳۹۳، ۷۱).

23 Hans Blumenberg.

۲۴ رجوع شود به نمودار۱ (ساختار طبقاتی)، ص ۲۵۴ کتاب *تاریخ ایران* مدرن نوشته‌ی یرواند آبراهامیان.

۲۵ رجوع شود به بخش «کداک و بازار فروش عمده» ص ۱۷۲، کتاب *عکاسی: درآمدی انتقادی*.

26 Anthony Giddens.

۲۷ آگاهی طبقاتی (social consciousness)، برای آگاهی بیشتر با این اصطلاح نگاه کنید به مقاله:

Blumin, Stuart M (April 1985), The Hypothesis of Middle-class formation in Nineteen-Century America:A critique and Some Proposals "The American Historical Review 90, no 2.

28 Charles Pierre Baudelaire.

۲۹ بودلر در دیباچه‌ای که بر مقاله «*سالن سال ۱۸۴۶*» نوشت، بورژواها را بشدّت ستایش می‌کند.

۳۰ پیربوردیو (Pierre Bourdieo)، اعتبار اجتماعی را به همراه خودشناسی، دو کارکرد مهم مشق عکّاسی برای طبقه‌ی متوسّط می‌داند.

۳۱ بنظر می‌رسد اگر آثار جامع و فراگیری چون «*تاریخ عکّاسی*» اثر بی مونت نیوهال در سال‌های دهه‌ی ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ ترجمه می‌شد، بستری مناسب و بنیانی مستحکم را در جامعه‌ی فرهنگی و هنری ایران، برای شناخت عکّاسیِ مدرن، همسو با شکل‌گیری تجدد اجتماعی و پدیداری نقش‌های جدیدِ عکّاسی، به سان رسانه یا فن یا هنر پدید می‌آورد. امّا، کانون پرورش فکری، موزه هنرهای معاصر، دانشگاه و مراکز آموزش فراگیر دیگر و نیز انتشارات تخصصی، به رغم موفقیت نسبی در برخی عرصه‌های کاریِ خویش، در همراهی با هم، جریانِ پیشرو و فراگیری را پدید نیاوردند (مترجمزاده، ۱۳۹۳، ۱۱۹).

۳۲ نشانه‌شناسی یا علم نشانه‌ها، ریشه در دیدگاه‌هایی دارد که فردینان دو سوسور در دوره زبان‌شناسی عمومی (۱۹۱۶) مطرح کرد. نشانه‌شناسی اساساً به تحلیل نظام‌مند رفتارهای فرهنگی می‌پردازد و هدف آن در نهایت، ایجاد روشی تجربی و اثبات‌پذیر برای تحلیل نظام‌های ارتباطی انسان است. در این تحلیل، تمرکز بر نشانه‌هایی معطوف است که در کنار یکدیگر متنی را می‌سازند که باید دست به خوانش و تفسیر آن زد (ولز، ۱۳۹۲، ۴۴).

۳۳ در بررسی آلبوم‌های خانوادگی خانواده‌های ایرانی، از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده که بر اساس متغیرهای کمّی مثل طبقه اجتماعی، پیش زمینه فرهنگی و شهرنشین بودن، اقدام به نمونه‌گیری و بر اساس متغیرهای کیفی از جمله نوع آلبوم‌ها و عکس‌ها، نحوه چیدمان و روایت، اقدام به تحلیل آلبوم‌ها شده است. برای مشاهده‌ی تمام این جداول رجوع شود به رساله خانم شیرین بهرام آبادیان با عنوان «*بررسی روایت‌های زندگی از طریق آلبوم‌های عکس خانوادگی*».

۳۴ از نگاه مارکس، لباس نشان نحوه زندگی کهنه و وهم‌آلوده است و عریانی و برهنگی مبیّن حقیقتی که تازه کشف و درک شده است: درآوردن لباس و برهنه شدن، یعنی رسیدن به آزادی معنوی و واقعی شدن (برمن، ۱۳۷۹، ۱۳۱).

۳۵ در فرآیند مدرنیته، هاله قدسی اشیاء و به طریق اولی طبیعت، از آنها سلب شده است. از این منظر، بی شک عکّاسی همان ابزارِ مدرنی است که هرآنچه سخت و استوار است را دود می‌کند و به هوا می‌برد و مجدداً، همین هاله را، این بار از جنسی دیگر و نه در ارتباط با فراجهان، که در ارتباط با نیهیلیسمِ مصرف‌گرایی، برگرد کالاهای مصرفی جمع می‌کند. همان «بتوارگی کالا»، که مشخّصه ضروری عصر مصرف گرایی است (رجوع شود به بخش «از دست رفتن هاله تقدّس»، صفحات ۱۴۰ - ۱۴۶ کتاب تجربه‌ی مدرنیته نوشته مارشال برمن).

36 Abstraction.

۳۷ هادی شفائیه، متولد سال ۱۳۰۲، از دیگر عکاسان مطرح دوره‌ی مورد نظر است که با پرتره‌های متعددی که از هنرمندان هم‌عصر خود برداشته، بر یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فرهنگ مدرنیستی، «هویت فردی»، تأکیدی مضاعف کرده و از این حیث، همچون احمد عالی، از ابزار دوربین عکاسی و عکس در جهت ترویج مفاهیمی مدرن استفاده کرده است. همچنین است تجربیات عکاسی پرتره‌ی دیگر عکاس آن دوره، فخرالدین فخرالدینی، و عکاس قوم‌نگار، نصرالله کسرائیان، که هریک، آگاهانه یا ناآگاهانه، امّا به دلیل استفاده از این ابزار، به نحوی بر برخی از مفاهیم چنین فرهنگی اصرار ورزیده‌اند.

۳۸ عکّاسی و مرگ از دیرباز پیوندی ناگسستنی با یکدیگر داشته‌اند. کریستین متز بر این باور است که «ویژگی‌هایی که یک عکس را بدل به بتواره می‌کنند، - سکون و سکوتِ آن، قابلیت آن در منجمدکردن لحظه گذشته- ویژگی‌هایی مرگ آسایند» (ولز،۱۳۹۲، ۲۳۹).

۳۹ دوربین، سلاحی ایده‌آل برای کسب آگاهی در شکل افراطی و زیاده‌طلب آن است (سونتاگ، ۱۳۹۳، ۲۰).

۴۰ پرسه‌زن یا فلانور، مفهومی است که از زبان فرانسه به عاریه گرفته شده و به معنای «قدم زنی» است. شارل بودلر، شاعر و نویسنده‌ی فرانسوی، مفهومی دیگر از آن مشتق کرد که به معنای فردی است که در شهر قدم می‌زند تا آن را شخصاً تجربه کند. به علّت استفاده‌ی بودلر و دیگر اندیشمندان در حوزه‌های مختلف اقتصادی، فرهنگی و ادبی، پرسه زن مفهومی مهم در پدیده‌های شهری و مدرنیته شد. پرسه‌زنی تنها به قدمزنی در خیابان‌های شهر محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند شیوه‌ای از تفکّر فلسفی و زندگی باشد.

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۴)، *تاریخ ایران* مدرن، ترجمه‌ی محمد ابراهیم فتّاحی، چاپ دوازدهم، نشر نی، تهران.

احمدی، بابک (۱۳۹۵)، *هوای تازه: فضای روشنفکری دهه ی ۱۳۴۰*، در جستجوی زمان نو، چاپ اوّل، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.
اسماعیل زاده، خیزران (۱۳۹۵)، *سقّاخانه در تصویر تاریخ*، در جستجوی زمان نو، چاپ اوّل، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.
برمن، مارشال (۱۳۷۹)، *تجربه‌ی مدرنیته*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران.
برجر، جان (۱۳۹۳)، درک عکس، ترجمه‌ی کریم متقی، چاپ اوّل، انتشارات زبان تصویر، تهران.
بوردیو، پیر (۱۳۸۷)، *عکاسی هنر میان مانه*، ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد، نشر دیگر، تهران.
بهرام آبادیان، شیرین (۱۳۹۱)، *بررسی روایت‌های زندگی از طریق آلبوم‌های عکس خانوادگی*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکّاسی، دانشگاه هنر تهران.
پاکباز، روئین (۱۳۹۳)، *نقّاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ دوازدهم، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
حاجی محمّد، سیامک (۱۳۹۱)، *بررسی نقش اجتماعی عکاسی و تأثیرات آن در تکوین نظم مدرن*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکّاسی، دانشگاه هنر تهران.
دادبه، آریاسپ (۱۳۹۵)، *روح زمان و روح هنر قاجار*، در جستجوی زمان نو، چاپ اوّل، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.
زین الصّالحین، حسن (۱۳۹۲)، *تحلیل انتقادی گفتمان‌های تاریخ عکاسی ایران*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکّاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
سونتاگ، سوزان (۱۳۹۳)، *درباره‌ی عکّاسی*، ترجمه‌ی نگین شیدوش، چاپ چهارم، نشر حرفه نویسنده، تهران.
شایگان، داریوش (۱۳۹۱)، *آسیا در برابر غرب*، چاپ دهم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
شیخ، رضا (۱۳۸۴)، ظهور شهروند شاهوار، ترجمه ی فرهاد صادقی. *فصلنامه‌ی عکس‌نامه*، سال پنجم، شماره ۱۹، صص ۲۷-۴.
عالی، احمد (۱۳۸۹)، *احمد عالی*، چاپ اوّل، نشر نظر، تهران.
فرهادپور، مراد (۱۳۹۵)، *دیالکتیکِ معکوسِ مدرنیسم در ایران*، در جستجوی زمان نو، چاپ اوّل، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.
لنگفورد، مایکل جان (۱۳۸۶)، *داستان عکاسی*، ترجمه ی رضا نبوی، چاپ اوّل، نشر افکار، تهران.
مترجم‌زاده، محمّد (۱۳۹۳)، *کارکردهای فرهنگی - هنری عکاسی در ایران*، چاپ اوّل، انتشارات مرکب سفید، تهران.
میرسپاسی، علی (۱۳۹۳)، *تأملی در مدرنیته‌ی ایرانی*، ترجمه‌ی جلال توکّلیان، چاپ اوّل، نشر ثالث، تهران.
میلانی، عبّاس (۱۳۸۷)، *تجدّد و تجدّد ستیزی*، چاپ هفتم، انتشارات اختران، تهران.
ولز، لیز (۱۳۹۳)، *نظریه عکاسی*، ترجمه‌ی مجید اخگر، چاپ اوّل، انتشارات سمت، تهران.
ولز، لیز (۱۳۹۲)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه‌ی مهران مهاجر و دیگران، چاپ دوم، انتشارات مینوی خرد، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی