

پاییز ۹۸
شماره ۱۰

کالونیه

نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر

وَ جُنُبِش هَاي اِجْتِمَاعِي (۱)

کالونیه

شماره ۱۰

پاییز ۹۸



انجمن علمی عکاسی
دانشگاه هنر

دانشگاه هنر
معاونت فرهنگی و اجتماعی

نام خدا
ب

کالوتیپ

کالوتیپ
نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر
شماره دهم، پاییز ۹۸
تصویر جلد: برگرفته از عکس‌های انقلاب مشروطه‌ی ایران
استاد مشاور: محمد خدادادی مترجم‌زاده
صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر
مدیر مسئول: پویا یاسینی
سردبیر: پویا کاظمی
دستیار سردبیر: مرجان اخوان خرازی، محمد آشیانی
دبیر بخش ترجمه: مرجان اخوان خرازی
دبیر بخش فضای مجازی: ندا حیدری
ویراستار: مهری رحیم‌زاده
طراح گرافیک و مدیر هنری: شمیم شومالی
طراح پوستر: امید آرمان
ساخت تیزر: امیررضا کاویان‌مهر
همکاران بخش فضای مجازی: کیمیا جهانشاهی، جمال غیاث‌بیگی
همکاران بخش گفت‌وگو: علی دیری، نوید صترابی، فاطمه موسوی، زهرا پورزمان
همکاران بخش نشست‌ها: مهشید عطایی، شیوا فرهنگ، محدثه جلیلی،
علیرضا میرزایی
معاونت فرهنگی - اجتماعی: دکتر مجید صالحی
مسئول نشریات دانشجویی: سید مهدی سراجیان
ارتباط با کالوتیپ :
calotype@art.ac.ir
Telegram : @calotypemag
akasee.com
Instagram : @calotypemagazine

برخی از لینک‌های موجود در مقالات به دلیل طولانی بودن، کوتاه شده‌اند.
مسئولیت کلیه‌ی مطالب بر عهده‌ی نویسندگان محترم می‌باشد



۴ مقدمه سردبیر
پویا کاظمی

۲۰ عکاسی و پیوند آن با جنبش‌های اجتماعی در ایران
گفت‌وگوی مهدی مقیم‌نژاد و نادر داوودی و عباس کوثری

۴۶ مروری بر کارت پستال‌های عصر مشروطه
پویا کاظمی

۷۸ انقلاب حاشیه‌نشینان
حامد کیا

۹۴ انقلابیون
گفت‌وگوی محمد آشیانی با کاوه کاظمی

۱۱۰ خیابان را سراسر مه گرفته
گفت‌وگوی محبوبه کرملی با یلدا معیری

۱۱۸ حق بر تصویر به‌مثابه یک جنبش اجتماعی
مریم کمار

۱۰ در میان گذاشتن کلامی چند
رضا شیخ

۳۴ بررسی بصری روند شکل‌گیری هویت ملی
از خلال عکس‌های انقلاب مشروطه
صنم توکلی

۵۱ نفت و عکس
افسانه کامران

۸۸ تهران مصور و دیگر هیچ
هادی آقاجانزاده

۱۰۲ بررسی عکس‌های زیارتی در بحبوحه‌ی
اتفاقات سیاسی
مرتضی صدیقی‌فرد

۱۱۴ عکاسی و جنبش ماندگار شدن
شاهنگ کوثر

۱۲۵ عکاس خیابانی به‌مثابه عامل فرهنگی
رهام شیراز

یک: زمانی که ایده‌ی کار بر شماره‌ی جدید نشریه‌ی کالوتیپ مطرح شد، مدام در این فکر بودیم که به شکلی به‌دور از کلیشه‌های موجود به عکاسی بپردازیم. مسئله‌ی ما پرداختن به عکاسی – نه به‌عنوان هنر – بلکه به عنوان رسانه بود. فهم عکاسی خارج از چارچوب‌های خودبسنده‌اش موجب شد تا پرونده‌ای تحت عنوان «**عکاسی و جامعه**» را درنظر بگیریم. زیرا که درک ابعاد، تأثیر و تأثرات عکاسی در این زمینه و بافتار – اگر نگوییم حیاتی – امری ضروری برای فهم عکس به‌منزله‌ی یک رسانه است که این پیوند نیز، خود در نسبتی با تاریخ، فرهنگ، جغرافیا و سیاست قرار می‌گیرد.

دو: «**عکاسی و جنبش‌های اجتماعی**» برخاسته از این نوع نگاه است. این نخستین بخش این پرونده است که در دو شماره منتشر می‌گردد. عکاسی و جنبش‌های اجتماعی، پیوندی نه‌چندان معمول برای درک بُعدی از رابطه‌ی عکاسی و جامعه است. این پیوند نامتداول با ملاحظات همراه است. هنگامی که از عکاسی به‌منزله‌ی یک رسانه صحبت می‌کنیم نباید در ورطه‌ی تقلیل آن بیوفتیم. اساساً فهم عکاسی با این رویکرد نباید منجر به نادیده انگاشتن ویژگی‌های متمایز عکس گردد که در نسبتی با خصلت‌های فنی/تکنیکی‌اش قرار دارد؛ خصلت‌هایی که در مورد آن بحث‌های زیادی هم صورت گرفته‌است.

سه: عکاسی در چه رابطه‌ای با جنبش‌های اجتماعی قرار دارد؟ عکاسی با وجهی ایستا/تاریخی در چه صورت‌بندی در پیوند با جنبش اجتماعی با خاصیت گذرا/لحظه‌ای خود می‌نشیند؟ آیا برای فهم این مسئله باید به لحظه‌ای خاص رجوع کرد، یا ارتباط این دو به شکلی دیگر است؟ این لحظه چه خصلت و ویژگی‌هایی دارد؟ چگونه می‌توان از دریچه‌ی مطالعه‌ی عکس‌ها، تصاویر و دیگر مستندات به آن نزدیک شد؟

مقدمه‌ی سر دبیر

در نهایت عکس‌ها چه کارکردی می‌یابند؟ آیا آن‌ها صرفاً اسنادی تاریخی هستند که باید به خوانششان پرداخت و یا جنبه‌های دیگری نیز وجود دارد؟ عکاسی در ارتباط با این رخدادها تا چه حد آن‌ها را تقلیل داده، تا چه حد بر آن تأثیر گذاشته و تا چه حد از آن تأثیر می‌پذیرد؟ در این میان عکاس کجا ایستاده است؟ آیا او را می‌توان در مقام یک مؤلف برسازنده تعریف نمود یا در سطح «عکاس به‌مثابه‌ی شاهده‌ی عینی» و ثبت‌کننده‌ای صرف باقی می‌ماند؟ علاوه بر این، شهروند/عکاسان – این تولیدکنندگان جدید – در چه نقطه‌ای ایستاده‌اند؟ آن‌ها در چه نسبتی با عکاسان پیش از خود قرار می‌گیرند؟ عکس‌های آن‌ها واجد چه ویژگی‌هایی است و چگونه به مصرف می‌رسد؟

این‌ها پرسش‌هایی است که به شکلی ضمنی در این پرونده به آن‌ها پرداخته شده‌است. پرسش‌هایی که می‌تواند راهگشای فهم عمیق‌تر ما از قابلیت‌های عکس و عکاسی گردد. با وجود آنکه ممکن است پرداخت به آن‌ها ناپسند بوده باشد، اما پرسش‌هایی واجد اهمیت هستند. به دلیل افزایش حجم مقالات، این پرونده در دو جلد منتشر می‌گردد که جلد نخست آن به عکاسی و جنبش‌های اجتماعی در ایران اختصاص دارد.

پویا کاظمی

همکاران این شماره

محمد آشیانی

۱۳۷۲، نیشابور. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران. مقام اول جشنواره عکس FINI ۲۰۱۷ کشور مکزیک. فینالیست جشنواره عکس Bio-Art Contest ۲۰۱۶ کره جنوبی. تقدیر شده در جشنواره عکس Bio-Art Contest ۲۰۱۶ کره جنوبی. دبیر عکس مجله هنری نیم‌نامه. حضور در ۱۰ نمایشگاه عکس و جشنواره داخلی.

هادی آقاجانزاده

۱۳۶۶، میاندوآب. فارغ‌التحصیل کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی. پژوهشگر در حوزه تاریخ سیاست‌های فرهنگی و عضو تحریریه فصلنامه آنگاه. از او مقالات پژوهشی‌ای همچون: «تحلیل هم‌آیندی: گامی به فراسوی دوگانه نظریه/ روش در مطالعات فرهنگی»، «مسأله غرب، ایده فرهنگ، و زندگی روزمره در ایران» منتشر شده است.

صنم توکلی

۱۳۶۷، تهران. کارشناس ارشد عکاسی، دانشگاه

هنر. عضو انجمن عکاسان ایران از سال ۱۳۹۳. عضو انجمن عکاسان خانه تئاتر از سال ۱۳۹۳. تقدیر شده مجموعه آثار در سی‌ودومین جشنواره تئاتر فجر (۱۳۹۲). نفر سوم بخش مجموعه عکس در سومین جشنواره تئاتر شهر (۱۳۹۳).

نادر داوودی

۱۳۴۱، هرات. عکاس و روزنامه‌نگار. از اعضای هیئت موسس انجمن عکاسان مطبوعاتی کشور. سردبیر ماهنامه‌ی مصور قهوه. صاحب امتیاز و ناشر مجله تماشاگران در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۸۱. در کنار روزنامه‌نگاری و عکاسی، فیلم‌های او در بسیاری از فستیوال‌های معتبر دنیا از جمله فستیوال برلین حضور داشته است.

رضا شیخ

۱۳۴۰، تهران. محقق مستقل تاریخ عکس و عکاسی، عضو گروه موسس عکسخانه شهر (تهران).

رهام شیراز

۱۳۵۲، تهران. کارشناس ارشد رشته عکاسی و فرهنگ شهری از دانشکده گلد اسمیتس دانشگاه لندن. او چندین نمایشگاه عکاسی هنری در ایران و لندن داشته است. هم‌اکنون مدرس رشته عکاسی دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران و دانشگاه‌های دیگر در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد است. او دوره تدوین شده توسط خودش، که برعکاسی معاصر متمرکز است را در این دانشگاه‌ها تدریس می‌کند. در پنج سال اخیر او مشغول طرح

ریزی و پژوهش بر نظریه عکاس- مولف به واسطه مطالعاتش در خصوص عکاسی معاصر می‌باشد.

مرتضی صدیقی‌فرد

۱۳۶۹، مشهد. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران، در کارنامه‌ی فعالیت عکاسانه‌ی او حضور در بیش از ده نمایشگاه گروهی و برگزیده‌ی بیش از بیست جشنواره‌ی عکاسی دیده می‌شود.

پویا کاظمی

۱۳۷۷، اصفهان. دانشجوی کارشناسی عکاسی دانشگاه هنر تهران. شرکت در سه نمایشگاه گروهی عکس. شرکت در ورکشاپ دوشهر: تهران-دورتموند.

کاوه کاظمی

۱۳۳۱، تهران. زندگی حرفه‌ای او به عنوان عکاس با آغاز انقلاب ایران در سال ۱۳۵۷ شروع شد. در چهاردهه‌ی گذشته، کاظمی به عنوان عکاس خبری آزاد با رسانه‌های چاپی بین‌المللی بزرگ جهان همکاری کرده و از ایران، خاورمیانه و دیگر نقاط جهان عکس گرفته است. تصاویر او در روزنامه‌های نیوزویک، نیویورک تایمز، اشترن، اشپیل، پاری مج، اکسپرس، مجله‌ی فیگارو و جنو منتشر شده‌اند.

افسانه کامران

۱۳۵۶، آمل. پژوهشگر و مدرس دانشگاه. دکترای پژوهش هنر با رساله‌ی «نشانه‌شناسی دو دهه عکس خانوادگی در ایران». عضو هیئت علمی دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه خوارزمی. مهم‌ترین مقالات او در حوزه‌ی عکس «بازنمایی غیاب در عکس

های خانوادگی در ایران» «عکس خانوادگی و سیر آن در جامعه ایرانی» «نشانه_معناشناسی مکان در عکس‌های یادگاری» «بازنمایی نمادهای شهری در عکس‌های یادگاری» «بازنمایی پیکان در عکس‌های یادگاری» «نشانه شناسی عکس‌های زیارتی مشهد در دو دهه و...

محبوبه کرملی

۱۳۶۴، تهران. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر. وی در نمایشگاه‌های گروهی متعددی در داخل و خارج از ایران شرکت داشته است. از جمله «نمایشگاه عکس سازمان ملل» در دانشگاه وستمنستر لندن، گالری دارالفنون در کویت، «سی سال عکاسی مستند ایران» در پاریس، «بعد از انقلاب» در سانفرانسیسکو و در آرت فرهای پاریس فوتو و آرت دویی شرکت داشته است، همچنین وی از سال ۱۳۸۸ تا کنون به تدریس عکاسی در مقاطع مختلف تحصیلی مشغول است.

مریم کمار

۱۳۶۰، همدان. فارغ‌التحصیل رشته عکاسی در مقطع کارشناسی ارشد از پردیس هنرهای زیبا، عکاس و مدرس رشته‌ی عکاسی در دانشگاه‌ها، عضو انجمن عکاسان ایران، داور مسابقات عکاسی، پژوهشگر، شرکت در چندین نمایشگاه گروهی و برگزاری یک نمایشگاه انفرادی در ایران و شرکت در یک نمایشگاه گروهی در برلین، دارای گواهینامه Reporting Photo با تدریس Heinrich Voelkel، شرکت در مسابقات

و جشنواره‌های مختلف: فجر، مقاومت و بینال های عکاسی.

شباهنگ کوثر

۱۳۵۸، تهران. عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران. کارشناس عکاسی از دانشگاه تهران. دکترای ادبیات تطبیقی با گرایش تاریخ عکاسی از دانشگاه ورسای - سن کانتن آن ایولین (UVSQ). پژوهشگر تاریخ هنر.

عباس کوثری

۱۳۴۸، تهران. عکاس مستند. دبیر بخش عکس روزنامه شرق از آغاز تا کنون، دبیر بخش عکس روزنامه اعتماد از (۱۳۸۶) تا (۱۳۸۹)، دبیر بخش عکس مجلات همشهری ماه، اقتصاد، الف، معماری (۱۳۸۸) تا (۱۳۹۱)، حضور در سه نمایشگاه انفرادی در گالری‌های ای جی، آران. حضور در نمایشگاه گروهی هنرمندان خاورمیانه در موزه ویکتوریا- آلبرت لندن با عنوان نوری از خاورمیانه (۲۰۱۲)، حضور در فستیوال عکس موزه برانلی پاریس (۲۰۰۹)، حضور در نمایشگاه گروهی هنرمندان ایرانی در موزه چلسی نیویورک با عنوان ایران، درون و برون (۲۰۰۹).

حامد کیا

۱۳۵۸، تهران. کارشناسی عکاسی از دانشگاه هنر. کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی از دانشگاه علم و فرهنگ. دکترای سیاست‌گذاری فرهنگی از پژوهشکده مطالعات فرهنگی و علوم اجتماعی. مدرس مطالعات فرهنگی. پژوهشگر پژوهشکده‌ی

مطالعات فرهنگی و علوم اجتماعی. حوزه‌های تخصص: تغییرات فرهنگی، نظریه‌های تغییر فرهنگ و مطالعات فرهنگی بصری.

یلدا معیری

۱۳۶۰، تهران. یلدا معیری در ۱۹ سالگی در زمینه پوشش جنگ افغانستان فعالیت خود را به عنوان یک عکاس آغاز کرد. او جنگ‌ها، اختلافات و بلایای طبیعی را در نقاط مختلف جهان پوشش داده و در مناطقی مانند؛ افغانستان، پاکستان، لبنان، عراق، گرجستان، اندونزی و سومالی کار کرده است. کار خود را از طریق مجلات و روزنامه های بین المللی نظیر San, El Pais, Le Monde, Newsweek, Time, The Mail On, Francisco Chronicle, Le Figaro, و etc منتشر شده است. در حال حاضر در تهران کار و زندگی می‌کند.

مهدی مقیم‌نژاد

۱۳۵۵، بابل. عکاس و پژوهشگر. دکترای پژوهش هنر و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران با درجه استادیار. نویسنده و مترجم شش عنوان کتاب و بیش از یکصد عنوان مقاله در زمینه مباحث نظری هنر و عکاسی به زبان‌های فارسی و انگلیسی. برگزاری چهار نمایشگاه انفرادی و بیش از پنجاه نمایشگاه گروهی در زمینه عکاسی و هنر مفهومی برگزاری بیش از شصت عنوان سخنرانی و ورک شاپ. عضو شورای سیاست گذاری و هیئت داورى بیش از پنجاه جشنواره ملی و بین المللی در زمینه‌های عکاسی، نقاشی و هنر معاصر.

با سپاس فراوان از تمام استادان و دانشجویانی که در این راه ما را یاری رساندند:

محمد خدادادی مترجم‌زاده، فرهاد سلیمانی، حسن خوبدل، هادی آذری از غندی، شه‌مال مرتضایی، زانیار بلوری، محمد مهرآرا، کاوه فرازمند، هادی ابراهیمی بسطامی، سپهر دانش اشراقی، مرتضی کریمیان عقدا، شهرزاد نقیب و دیگر عزیزانی که لطف خود را از ما دریغ نکردند...

هر جمعه، در گوشه‌ای از شهر استکهلم (سوئد)، دختری پانزده‌ساله در مقابل دبیرستانش می‌نشیند و "اعتصاب برای اقلیم" می‌کند. این عکس با پیامی ساده و مکتوب جنبشی جهانی را رقم زد، جنبشی در جهت آگاه‌سازی ساکنین این کره خاکی در مقابل بزرگ‌ترین خطری که بشریت و تمام حیات کره خاکی را تهدید می‌کند؛ همانا تغییرات جوی، گرم شدن زمین و آلودگی آب‌وهوا ناشی از مصرف سوخت‌های فسیلی و رفتار غیرمسئولانه ما بشر دو پا. جنبش‌های اجتماعی یکی پس از دیگری با مضامین مختلف در اقصی نقاط جهان در طول صدهفتاد سال تاریخ عکس و عکاسی شکل گرفته‌اند، می‌گیرند و این روند ادامه خواهد یافت زیرا چهارصد سال پیش صائب تبریزی دریافته بود که انسان «زنده به آن است که آرام نگیرد/ موجی است که آسودگی‌اش عدم اوست». همین انسان هرگاه در مقابل عکس‌های جنبش‌های مختلف اجتماعی قرار می‌گیرد، چه از خودی و چه دیگری، چه آرام و مسالمت‌آمیز، چه همراه با خشونت و دهشتناک، اعماق وجودش به لرزه

درمی‌آید. حتی اگر در نگاه اول نداند که چرا این مجموعه از انسان‌ها در خیابان‌ها به راه افتاده‌اند، این عکس‌ها احساس همبستگی، همراهی، همفکری و همدلی را در او برمی‌انگیزند زیرا حرکت نماد زندگی است و این عکس‌ها نماد شور زندگی.

ایستاده در مقابل عکس‌ها

سال‌هاست که در آرشیوهای عکس به دنبال آن بخش از هویت ملی که بر تصاویر تکیه دارد پرسه می‌زنم. رد پای جنبش‌های اجتماعی در این انبوه عکس‌ها فراوان یافته‌ام. ۲۰۱۸، سال برگزاری نمایشگاه‌های عکس و چاپ کتاب‌های مصور بسیار به مناسبت گذشت نیم‌قرن از آن سال پراشتهاب ۱۹۶۸ بود؛ سالی که آن را مورخین تاریخ قرن بیستم با واژه جنبش اجتماعی مترادف نموده‌اند. ایستاده در مقابل عکس‌ها در نمایشگاه‌ها، نشسته در مقابل صفحه یارانه و یا در حال تورق صفحات کتاب‌ها، مردم را می‌دیدم که در خیابان‌ها به دنبال هدفی پیش می‌روند. به نوشته‌ها و زیرنویس‌ها توجهی نمی‌کردم. آنچه برایم مهم بود و هست وجه مشترک این تصاویر بود. مانند



گرتا تونبرگ در سن پانزده‌سالگی ۲۰۱۸



اعتصاب سراسری دانش آموزان در استرالیا در دسامبر ۲۰۱۸

جستار یک پژوهشگر در آرشیو عکس جنبش‌های اجتماعی در میان گذاشتن کلامی چند رضا شیخ

هر ایرانی در تنگنای لحظات، کتاب شعری دست گرفتم؛ چرا که شعر هم بخشی از هویت ماست. این بار فال به نام شاعر ایرانی جمال شهران (۱۳۰۰-۱۳۵۷) افتاد. او در دوران جوانی، در دهه پرتلاطم ۱۳۲۵-۱۳۳۵ بی‌گمان متأثر از تحركات اجتماعی آن دوره در ایران، شعر «جنبش» را سروده بود:

این جنبشی که موج‌زنان می‌رود به‌پیش
پارچ و پر بهاست
رنگین و باشکوه و برازنده و سترگ
از خون کشته‌هاست
این جنبشی که آینه روح ملت است
پیوند جان ماست
وان کو که در کند، رخ آینه با غبار
از دشمنان ماست
این جنبشی که سینه مردان روز را
آکنده از خروش
الهام‌بخش آن، دل هم‌میهنان ما
پیغام از سروش
این جنبشی که سایه ممدود آن گذشت
از غرب تا شرق
غرندۀ تندری است، در اقطار ملک ما
سوزنده همچو برق
این جنبشی که خرد و کلان و کهان و مه
کردند برقرار

زین بعد همچو پرچم خونین آفتاب
ماند یادگار
این جنبشی که شعله برافراشته بچرخ
خاموش چون شود
تا دشمنان آن ببرند آرزو به‌گور
کی عید خون شود
این جنبشی که که صحنه شرق است وخشم و کین
تاریخ نسل ماست
از ژرفنای شوق و امید است و آرزو
افسانه از کجاست
این جنبشی که ولوله در سینه‌ها فکند
شور درون ماست
فریادی از گذشته تاریک بندگی است
فریادی آشناست
این جنبشی که خاطر خلقی شکفته کرد
روی هوی نبود
این آرزوی ملت ما بود سال‌ها
از ما جدا نبود



در اینجا صحبت از خاستگاه فکری و یا سیاسی این جوان ایرانی نیست. درواقع او می‌تواند از هر طیفی باشد و «جنبش» می‌تواند به دنبال هر هدفی باشد. قدرت این ابیات در این است که تصویری خارج از قالب زمان و مکان خلق می‌کند. جهان‌شمول است، مختص به ایران و ایرانی نیست. وجهی از حیات بشری است، همان وجهی که از زمان اختراع دوربین عکاسی،

هرگاه «جنبشی اجتماعی» بوده است، عکاسان به دنبال ثبت آن برای خود و آیندگانشان بوده و هستند؛ ثبت همان تصویر و شور انسانی که شهران با کلام به نظم درآورده است، همان شوری که چه‌بسا خود عکاس هم تحت تأثیرش دوربین به دست گرفته باشد. همان شوری که باعث شد عکاس‌ها از چهار دیوار استودیو خارج‌شده و با دوربین‌های سنگین و سه‌پایه مخفیانه در کوچه‌پس‌کوچه‌های شهر تبریز از ستارخان، باقرخان و یارانشان، از جسد بی‌جان عباس آقا تبریزی بر کف خیابان عکس بگیرند و... کودلکا در مقابل تانک‌های روس‌ها قرار بگیرد و مسیر زندگی‌اش برای همیشه تغییر کند.

اینجا، خیابان‌های خالی پراگ پس از یورش ناپهنگام است. ژوزف کودلکا این عکس را صبح زود چند ساعت پس از حمله ارتش پیمان ورشو

به چکسلواکی برای سرکوبی بهار پراگ در ۲۱ اوت ۱۹۶۸ می‌گیرد. او عکاسی آماتور بود که تا به آن روز بیشتر از کولی‌های اروپای شرقی عکس گرفته بود. او می‌گوید: «تهاجم روسیه به چکسلواکی در اوت ۱۹۶۸ آشکارا بر زندگی من تأثیر گذاشت. کشور من بود. این عکس‌ها را برای خودم گرفتم، نه برای مجلات. برحسب اتفاق چاپ شدند. من خبرنگار نبودم. هرگز عکس خبری نگرفته بودم. ناگهان، برای اولین بار در زندگی‌ام، در مقابل چنین جایگاهی قرار گرفته بودم. من واکنش نشان دادم. زیاد در مورد آنچه می‌کردم فکر نکردم. فکر می‌کنم عکس‌هایم از تهاجم روس‌ها اسناد مهم تاریخی می‌باشند اما شاید تعدادی از عکس‌ها -بهترین‌هایشان- چیزی فراتر دارند. آن (عکس‌هایی) که مهم نیست چه کسی چک است و کی روس، مهم این است که یکی

تفنگ دارد و دیگری ندارد و به‌راستی آنکه ندارد قوی‌تر است^۴». از دید خود عکاس پیام تصویر، مانند مفهوم ایبات شهران - آرمان‌خواهی، مبارزه و مقاومت - جهان‌شمول هست. همین فراگیری است که به عکس‌های جنبش‌های اجتماعی در بستر تاریخ عکس و عکاسی جایگاه خاصی می‌بخشد.

کنکاش درون آرشیو عکس

پنجاه سال از جنبش‌های اجتماعی سال ۱۹۶۸ میلادی که بسیاری از نقاط جهان را تحت شعاع قرارداد، می‌گذرد. چهل سال از انقلاب اسلامی ایران می‌گذرد. نزدیک به ۱۵۰ سال از اولین جنبش اجتماعی که دوربین عکاسی در جهان ثبت کرد، یعنی کمون پاریس (۱۸۷۱)، می‌گذرد. بیش از صد و ده سال از وقایع جنبش مشروطیت ایران می‌گذرد. این اولین جنبش اجتماعی بود که دوربین عکاسی در ایران ثبت کرد و تا به امروز تقریباً هر ده سال در ایران حرکتی اجتماعی بوده و دوربین آن را ثبت کرده است. جنبشی شکل می‌گیرد و عکس‌ها وقایع را ثبت می‌کنند؛ چه با دوربین قطع بزرگ نشسته بر روی سه‌پایه، چه دوربین فانوسی، چه رولیف‌لکس، چه دوربین‌های آنالوگ با فیلم‌های ۳۵ میلی‌متر و چه دوربین‌های دیجیتالی امروزی و تلفن‌های همراه. عکس‌ها بسته‌بندی و برحسب سلاقی مختلف عرضه و تحلیل می‌شوند. در زمان خود این عکس‌ها مستند می‌کنند، سپس میراثی بصری هستند برای آیندگان، نوعی تاریخ‌نگاری بصری.



"Bystander", p. ۳۲۲



من: یک انسان هستم ۱۲ ۲۹ مارس ۱۹۶۸



محقق تاریخ عکاسی در مقابل حجم عظیمی از عکس‌های جنبش‌های اجتماعی قرار دارد. این عکس‌ها که بیشتر در کوی و برزن شهرها گرفته‌شده‌اند را می‌توان از ژانر عکس‌های خیابانی و مستند دانست و از چهار روزه وارد این مجموعه از عکس‌ها شد:

(۱) رویداد:

زمینه و نفس رخدادی که واقعیتهای است تاریخی که رد آن را در منابع اولیه و ثانویه می‌توان دنبال نمود؛ جستاری نه‌تنها منحصر به منابع نوشتاری - شب‌نامه‌ها، پوسترها، شعارها، خاطرات و در صورت موجود بودن منابع چندرسانه‌ای- تا بتوان فضای پیرامون عکس‌ها را دریافت و ترسیم نمود.

(۲) عکس‌ها:

الف) تک عکس‌های شمایی^۵-لحظه‌ای ایستا برای ابدیت چنین عکس‌هایی حال و هوای مضامین القاء شده در ایبات شهران را به تصویر کشیده‌اند؛ ثبت لحظه‌ای خاص که در چارچوب قابی دنیا و هستی را در یکجا به بیننده هدیه می‌کند.

جنبش‌ها درجایی و لحظه‌ای شروع می‌شوند و در زمان و مکانی دیگر پایان می‌یابند. در یک‌لحظه، در گوشه‌ای از چهارراهی، در روزمرگی تردد شهری مردی نقش بر زمین می‌شود. تحرکی رقم می‌خورد، بازتابش در چهره متعجب و نگران دیگر عابرین دیده می‌شود. چه شد که این شد؟ چه خواهد شد؟ لحظه‌ای است، آبستن رخداد. اینجا پاریس است سال

۱۹۶۷ و این جوئل مایروویتز^۶ است که آن لحظه را ثبت می‌کند. به زبان خودش: «گاهی در مقابل چشمانمان، زندگی روزمره می‌تواند به یک واقعه مهم تاریخی تبدیل شود^۷». کما اینکه ماه می سال بعد، سه ماه قبل از آن روز سرنوشت‌ساز کودلکا، در همین خیابان‌ها تظاهرات وسیعی شکل گرفت و شهر پاریس را به‌زانو درآورد.

از نظر نگارنده، عکس‌های شمایی جنبش‌های اجتماعی آن عکس‌هایی هستند که لحظه تغییر گفتمان نقطه عطف را در بستر تاریخ وقایع به تصویر کشیده‌اند^۸. در جریان جنبش طولانی حق‌خواهی سیاه‌پوستان آمریکا بر ضد تبعیض نژادی، بخصوص در دهه ۱۹۶۰، عکاس سیاه‌پوست ارنست وورز^۹ توانست یکی از آن لحظات شمایی را ثبت کند. تصویر ترکی در پیکره سنگین و صخره مهیب ذهنیت منجمد سفیدپوستان. او این عکس را در طول اعتصابات رفتگران در شهر ممفیس در ایالت تنسی^{۱۰} چند روز قبل از کشته شدن یکی از رهبران جنبش، مارتن لوتر کینگ^{۱۱}، گرفت.

در مقابل سربازان و تانک‌های پاسگان ملی سفیدپوستی در صف در کنار رفتگران سیاه‌پوست دست به اعتصاب زده است. همگی جزء او پلاکارد "من انسان هستم" را حمل می‌کنند.

ده سال بعد در آذر ۱۳۵۷، مایکل لپشتز^{۱۲} در میدان شهید تهران آن زمان (آزادی امروز) در طول تظاهرات گسترده عکسی شمایی از یکی از

لحظات تغییر گفتمان در تاریخ معاصر ایران را ثبت می‌کند. تقابل دو نماد و تحرک مردم در یک عکس؛ مردم نماد تغییر را در دست خود گرفته‌اند و سپس جایگزین کردند^۴.

ب) مجموعه عکس‌ها

مجموعه عکس‌های هر جنبش اجتماعی امکان ورود به مباحث تاریخ اجتماعی، تاریخ فرهنگی^۵ و خرده تاریخ‌های تصویری^۶ را فراهم می‌کند که راه را به تاریخ‌نگاری خرد در مقابل کلان^۷ نیز باز می‌کند. روش برخورد با آرشیوهای بزرگ عکس در راستای مطالعات تاریخی-اجتماعی را در جای دیگر به تفصیل شرح داده‌ایم^۸. در آنجا مباحث خوانش عکس به عنوان متن، فرو گشایی درون‌مایه (تحلیل مضامین) عکس‌ها و دستیابی به روایت تصویری پرداخته شد^۹. فرو گشایی درون‌مایه عکس‌های جنبش‌های اجتماعی ما را با متغیرهای گفتمان، روایت و پراکنش عکس‌ها روبرو می‌سازد. در اینجا تحرک انسانی و مردم درگیر در سطح خیابان، در امتداد شکل‌گیری و تکوین آن تحول اجتماعی، عینیت پیدا می‌کنند. بسته به نوع جنبش مباحث طیف و طبقات اجتماعی و گروه‌های حاشیه‌ای^{۱۰} نیز می‌تواند مطرح شود.

۳) عکاس

در مقابل موجی از تحرک انسانی در مقطعی از زمان و در رویارویی با سونامی وقایعی که جنبشی را شکل می‌دهد، در خیابان در کنار دیگران قرار گرفته است.

او در لحظه تصمیم می‌گیرد و در مقابل سوژه‌های مختلف عکس‌العمل نشان می‌دهد و سعی در مستند کردن تمام جوانب واقعه‌ای در حال تکوین هست. درونش بین دو قطب کارتیه برسون و رابرت فرانک، بین ثبت آن لحظه خاص و بیان روایتی تصویری، در نوسان^{۱۱} است.

۴) پراکنش / انتشار عکس‌ها

چگونگی ارائه (نوع رسانه)، زمان، مکان و مسیر ورود این عکس‌ها به عرصه عمومی به سمت‌وسوی دیدگاه و هدف ارائه‌کننده بستگی دارد. به عبارت دیگر، تمرکز از سوژه عکس‌ها به اهداف جنبش اجتماعی موردنظر سوق داده می‌شود^{۱۲}. تعامل، ارتباط‌گیری، پرداختن و چگونگی به کارگیری چنین عکس‌هایی نمادی از تحرکی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است. در نهایت، عکاسی جنبش‌های اجتماعی تنها مستندسازی بصری نیست، بلکه یک کار فرهنگی است^{۱۳}.

دو کلام آخر

سال‌ها پیش درجایی نوشته بودم: «در محل تلاقی خرد و کلان، ایرانی می‌ایستد و به تاریخ گذشته‌اش می‌نگرد و بسته به موقعیتش در گستره زمانی، (نسبت) به وقایعی که تاریخش را می‌سازند واکنش‌های مختلفی در قبال عکس‌ها از خود نشان می‌دهد. آن حس قربات و نزدیکی موجود در عکس‌ها به مرور زمان از بین می‌رود و هم ذات پنداری بی‌واسطه با موضوع جای خود را به همدلی و

واکنش احساسی می‌دهد.^{۱۴}» پژوهشگر تاریخ عکس در وادی "بازنگری" سیر می‌کند و در باب عکس‌های جنبش‌های اجتماعی در فضای معلق خاطرات در تکاپو با کلید واژگان یاد، یادبود و یاد داری به دنبال دست‌آویزی هست.

خودآموزی‌های نگارنده او را در مقابل دو واژه قرار داده است که می‌تواند به روش تحقیق در این مبحث ساختاری منسجم‌تر ببخشد: "مرسوم کردن یاد/خاطره و پدیدار کردن یاد/خاطره^{۱۵}". البته می‌توان از طریق ریاضی هم به مبحث وارد شد و با در نظر گرفتن متغیرهای متفاوت (که می‌توانند هم وابسته و مستقل باشند) به فضای سه‌بعدی که عکس‌های اجتماعی در آن قرار دارند شکل داد. تابع بازنگری به عکس‌های جنبش‌های اجتماعی وابسته به متغیرهای: گفتمان جنبش، درون‌مایه، روایت و پراکنش عکس‌ها و موقعیت زمانی بازنگری نسبت به روزگار وقوع جنبش استوار است. بررسی‌های پژوهشگر می‌تواند منتهی به نمودارهای یک رابطه دوتایی باشد، مانند گفتمان و روایت در زمانی واحد و یا در طول شکل‌گیری جنبش. البته، خوانش عکس‌ها برای استخراج داده‌ها بحثی است جداگانه.

آخر شب است و این بار فال به نام شاعر انگلیسی دیلن تامس افتاده است: «ترو مطیعانه در آن خواب خوش، بخروش، بخروش بر مرگ نور^{۱۶}». به نظر می‌رسد که صائب تبریزی، شهران و تامس به آرام گرفتن موج اعتقاد ندارند و منحنی جنبش نه شروعی

دارد و نه پایانی، از یک نقطه عطفی به نقطه‌ای دیگر و این عکس‌ها هستند که در آرشیو انباشته می‌شوند. در قرن بیست و یکم سرعت تولید و پراکنش عکس‌ها نجومی شده است. درحالی‌که موجودیت عکس و عکاسی به نور بستگی دارد، کابوس محقق تاریخ عکاسی درخشش مهیب خورشیدی^{۱۷} است که در یک لحظه تمام آرشیوهای دیجیتال را برای ابدیت پاک خواهد کرد. دیگر نه بازنگری در کار است و نه پدیدار کردن خاطره‌ای.

پانویس

1. Greta Thunberg
2. مجموعه شعر، جمال شهران، تهران: چاپ خانه رامین، 1359، ص 101-99
3. Josef Koudelka
4. <https://www.magnumphotos.com/newsroom/josef-koudelka-inva-sion-prague-68>
5. Iconic photographs
6. Joel Meyerowitz (1938)
7. "Sometimes everyday life can turn into a momentous historical event".right before your eyes
- Colin Westerbeck and Joel Meryerowitz, Bystander: A History of Street Photography, London: Lawrence King Publishing 2017
8. در ریاضی نقطه تغییر شیب منحنی را "نقطه عطف" می‌نامند.

9. Ernest C. Withers (1922-2007)
10. Memphis, Tennessee
11. (Martin Luther King (1929-1968
12. منبع عکس: Bettmann Archive / Getty Images چاپ در کتاب:
- Carlo Bata, Gianni Morelli, 1968 Un Anno Rivoluzionario in Immagini, Milan: Edizione White Star, 83
- "من یک انسان هستم" گفته مارتین لوتر کینگ می باشد. او برای همراهی با رفته‌گران به ممفس آمده بود و سپس کشته شد.
13. Michel Lipchitz منبع عکس: وب‌سایت Associated Press
- http://www.apimages.com/metadata/Index/Mideast-Two-Revolutions/afe66d16541046699984885a1c99de94/1/1.
- عکاس ایرانی رضا دقتی نیز از این روز عکاسی کرده است.
14. در اینجا نگارنده عکس‌های مستند که ترکیبی از "سند و هنر" هستند را نادیده نمی‌گیرد، مانند عکس‌های احمد عالی از همین میدان در سال 1357 در طول وقایع منتهی به انقلاب اسلامی ایران. آنچه که مهم است تولید اثر همزمان با جنبشی که مورد مطالعه می‌باشد. بازنگری به وقایع گذشته از طریق عکس‌های "هنری" با دیدی نقادانه بحث متفاوتی است. برای بسط این رویکرد بصورتی گسترده رجوع شود به:
- Marry Warner Marien, "Photography: A Cultural History", 4th edition, (London: Laurence King Publishing, 2014), 393-441
15. Social history, cultural history
16. Visual microhistories، برای بسط دیدگاه نگارنده رجوع شود به مقاله عکسنامه پانوش‌ت 18 و 19.
17. Microhistory در مقابل macrohistory
18. این پژوهش از آرشیو عکس‌های کاخ گلستان بهره برده است:
- Alireza Nabipour, Reza Sheikh, "The Photograph Albums of the Royal Golestan Palace: A Window into the Social History of Iran during Qajar Era", in The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East, Markus Ritter and Staci Scheiwiller (eds), (Berlin: De Gruyter, 2018), 291-325
19. Reading of images as written text, content and narrative analysis
20. Subaltern
21. درج کارتیهِ برسون و فرانک در اینجا الهام گرفته از Bystander ص 36.
22. ناگفته نماند که عکاسی جنبش‌های اجتماعی می‌تواند فراتر از مستندسازی بصری محض باشد، بلکه می‌تواند برای پیشبرد اهداف آن جنبش هم مورد استفاده قرار گیرد.
23. Renee C. Romano and Leigh Raiford, "The Civil Rights Movement in American Memory", (Athens and London: University of Georgia Press, 2006), 225
24. رضا شیخ، ترجمه احمدرضا تقاء، "هویت ملی و خرده تاریخ‌های تصویری"، عکسنامه، شماره 26، زمستان 1386، ص 40.
25. "Institutionalizing Memory" and "Visualizing Memory".
- برگرفته از نام دو بخش از کتاب "The Civil Rights Movement in American Memory"، همان.
26. "Dylon Thomas (1914-1953): "Do not go gentle into the good night, Rage, rage against the dying light.
27. solar flare



عکاسی و پیوند آن با جنبش‌های اجتماعی در ایران

گفت‌وگوی مهدی مقیم نژاد و نادر داوودی و عباس کوثری

مقیم‌نژاد: شماره‌ی پیش روی نشریه‌ی کالوتیپ به موضوع «عکاسی و جنبش‌های اجتماعی» اختصاص دارد. دلیل برگزاری این میزگرد بررسی ابعاد این بحث به شکل مصداقی در جامعه‌ی ایران است. به همین دلیل بهتر دیدیم تا از آقایان نادر داوودی و عباس کوثری به‌عنوان دو دست‌اندرکار حوزه‌ی فتوژورنالیسم در دهه‌های اخیر در ایران دعوت کنیم.

ضمن تشکر از قبول دعوت دوستان، می‌خواهم هدف نظری اصلی این گفت‌وگو را «میزان تأثیر و تأثرات رسانه‌ی عکاسی و جنبش‌های اجتماعی در ایران» عنوان کنم و اصولاً ببینیم که آیا عکاسی بیشتر باز نماینده‌ی تحولات اجتماعی در ایران بوده و یا آنکه در وقوع تحولات نیز نقش داشته است؟

با این مقدمه از آقای داوودی می‌خواهم تا اگر صلاح می‌دانند با مقدمه‌ای تاریخی وارد بحث شوند.

داوودی: بله؛ و فکر می‌کنم می‌توان موضوع را از زمان مشروطه پی گرفت. البته عکس در ابتدا نه به‌تنهایی، بلکه زمانی که با رسانه‌های دیگر آمیخته می‌شود پیرنگ و تأثیرگذار می‌شود. در زمان مشروطه روزنامه‌هایی که به‌طور کامل از عکس استفاده کنند وجود ندارد. وقتی روزنامه‌های مشروطه را ورق می‌زنید بیشتر تصاویر در قالب طرح و گراور است. اما بعدها عکس‌های دوران مشروطه به‌صورت کارت‌پستال درآمدند؛ یعنی زمانی که دیگر از خود جنبش دور شده بودیم. البته بسیاری از آن کارت‌پستال‌ها، مانند صحنه‌ی اعدام در باغ شاه، بسیار هم مهم هستند. ضمن اینکه ما در همان دوره

با عکس‌هایی مواجه هستیم که با شرح و توضیحاتی همراه‌اند. از نگاه امروزی و مرتبط به بحث، همه‌ی آن آثار بیشتر شبیه مستندسازی یک پروژه‌اند و همپای جنبش مشروطه نیستند.

با این وصف به نقطه‌ی عطف بعدی یعنی کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ می‌رسیم. در آن زمان نیز هرچند عکاسان خارجی حرفه‌ای به‌ویژه آمریکایی‌ها در ایران بودند اما این عکس‌ها نیز در زمان خود چندان در جامعه‌ی ایران منتشر نشد. مابعد‌ها در مجلاتی مانند لایف است که این عکس‌ها را می‌بینیم. درواقع، مشکل اساسی و بنیادین این دوران به ضعف در روزنامه‌نگاری و فتوژورنالیسم مبتدی بازمی‌گردد که عکس‌هایی در حد کلیشه‌هایی چون پرتره‌ی چهره‌های سیاسی ارائه می‌شود.

در ادامه تنها در ماه‌های منتهی به انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ است که ما یک‌باره با کاربرد وسیع عکس روبرو می‌شویم. در این بازه‌ی زمانی هرچند که رسانه‌های رسمی همچنان نیم صفحات اصلی را به تصاویر خانواده‌ی سلطنتی اختصاص می‌دادند اما مجلات و عکاسانی وارد عمل می‌شوند که زمین‌بازی را تغییر می‌دهند.

به‌عنوان مثال می‌توانیم از کاوه گلستان نام ببریم که به‌طور هفتگی عکس‌هایش را به شکل فتواستوری^۱ در مجلاتی چون «تهران‌مصور» و «امید ایران» چاپ می‌کرد. (تصویر یک و دو)

همچنین در سال ۱۳۵۷ علاوه بر نوارهای کاست و

تنها در ماه‌های منتهی به انقلاب اسلامی سال ۵۷ است که ما یک‌باره با کاربرد وسیع عکس روبرو می‌شویم.



تصویر ۳



تصویر ۴

توسط «بنیاد تاریخ ایران» خریداری شد. او یک مغازه‌ی عکاسی در بهارستان داشته و بیشتر عکس‌هایش را به روزنامه‌ی اطلاعات می‌داد.

عکس امام خمینی(ره) بر منبر را هم یک جوان که عکاس نبود گرفته است. او از دوست‌های مرحوم حاج احمد خمینی(ره) بود و اخیراً هم مستندی در مورد او ساخته‌اند. بعدها احمد خمینی او را به ادامه‌ی این کار ترغیب کرد و او عکس‌هایی از رویدادهای خصوصی امام و عکس‌هایی از امام خمینی(ره) و احمد خمینی

سال ۱۳۵۷ و آن خیزش اجتماعی می‌شود چه کسی است؟ و یا عکس دستگیری امام خمینی (ره) که در ماشین نیروهای امنیتی قرار دارند، توسط چه کسی عکاسی شده بود؟ تصویری که منتشر می‌شود و موجب اعتراض مردم می‌گردد. (تصویر ۳ و ۴)

همچنین مثلی در میان عکاسان مطبوعاتی وجود دارد مبنی براینکه «عکاس مرده‌شور است!» این بدان معنا است که عکاس صرفاً ثبت‌کننده‌ی آن رخداد بوده و حضورش تأثیری در عکس‌ها ندارد؛ به نظر می‌رسد این تأکید برای پیشگیری از عواقب انتشار عکس‌ها بوده است. اما از نظر من این دیدگاه فرار از مسئولیت است. فتوژورنالیسم بخشی از عکاسی مستند اجتماعی است و این واژه بر تعهدی اجتماعی دلالت دارد. همان‌طور که مارک ریبو^۲ می‌گوید عکاس یا باید تغییری ایجاد کند و یا چیزی را نمایش دهد.

بنابراین به‌این‌علت که هیچ‌گاه داده‌های مشخصی در پس عکس‌ها وجود نداشته است، ما نمی‌دانیم که این عکس‌ها به خاطر صراحت، عمق و یا مستند بودنشان موجب آن خیزش‌ها شده‌اند یا نه. این شکل از عکاسی بسیار متفاوت از شکل عکاسی افرادی چون مارک ریبو است که باعقیده‌ای سیاسی و فلسفه‌ی کاری که برای خود داشته با عکس‌هایش در سال ۱۹۶۷ بر پایان جنگ ویتنام تأثیر می‌گذارد.

داوودی: عکسی که امام در ماشین در حال رفتن است، جزو عکس‌هایی است که علی خادم گرفته بود و در مجموعه‌ای از عکس‌های او وجود دارد که بعدها

اعلامیه‌هایی که تکثیر می‌شد، ما با عکس‌هایی در ابعاد ۱۲x۹ مواجهیم که چاپ و پخش می‌شد. محتوای این عکس‌ها علاوه بر پرتره‌های امام خمینی(ره)، به کشته‌شدگان مبارزات خیابانی اختصاص داشت. تصویر انبوهی از جوانان کشته‌شده، به‌ویژه بر مردمی که چندان از جریانات جامعه آگاه نبودند تأثیر به‌سزایی داشت. حالا همین مسیر را می‌توانیم تا دوران جنگ، تحولات بعد از سال ۱۳۷۶، حوادث سال ۱۳۸۸ و تا به امروز دنبال کنیم.

مقیم‌نژاد: در پژوهش‌هایی که در فضای آکادمیک صورت گرفته معمولاً نکته‌ای مغفول مانده است. آن‌هم اینکه اگر به‌صورت درزمانی به بررسی این رخداد‌های اجتماعی بپردازیم، اساساً عکس‌ها تا چه میزان با اتفاقاتی که در حال رخ دادن بود، نسبت داشتند و آیا می‌توان کارکردی تأثیرگذار برای آن‌ها قائل بود؟

کوثری: از نظر من به دلایلی چون فقدان آموزش، متن محور بودن مطبوعات در ابتدای کارشان و محدود بودن دانش عکاسان به دانش فنی، این شکل از حساسیت در میان عکاسان نسبت به جامعه وجود نداشت. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت تا جنبش‌های اجتماعی از عکس‌ها متأثر شوند. همچنین در کشور ما منابع محدودی از گذشته‌ی عکاسی مطبوعاتی در دسترس است که همین مسئله موجب می‌شود تا ما نتوانیم به تحلیل درستی از شرایط آن زمان دست‌یابیم. برای مثال عکاس عکس‌های سخنرانی مهم امام خمینی (ره) در مدرسه‌ی فیضیه که منجر به



تصویر ۱



تصویر ۲

در پس‌زمینه‌ی آبی به ثبت می‌رساند.

مقیم‌نژاد: پس این نکته وجود دارد که نمونه‌های بسیاری را می‌توان مثال زد که عکس فارغ از نیت مؤلف تأثیرگذار است و به‌عنوان رسانه‌ای فراتر از قصد و هدف عکاس در هنگام ثبت عمل می‌کند.

با توجه به آنچه گفته شد، نقش عکس و عکاس را در این رخداد‌های اجتماعی چگونه می‌توان واکاوی کرد؟ داوودی: اگر به سؤال اول بازگردیم، می‌توان در یک سیر خطی گفت: از زمان ورود عکاسی به ایران و سپس خروج آن از فضای بسته و خصوصی تا زمان انقلاب اسلامی، عکاسی تنها نقش مستندسازی را بر عهده داشته است. اما از زمان انقلاب به بعد، عکس توانسته باعث به وجود آمدن یک اتفاق بزرگ در کشور شود و یا بر آن تأثیر بگذارد. از آن زمان به بعد، رفت و برگشتی میان عکس و اتفاقاتی که در جامعه در جریان بوده به وجود می‌آید و شروع و بهترین نمونه از این مسئله می‌تواند همان عکس دیدار همافران با امام خمینی(ره) از حسین پرتوی باشد. انتشار این عکس - آن‌هم در آن وضعیت مبهم - در روزنامه‌ی کیهان باعث می‌شود همافران به‌عنوان یک نیروی مسلح رسمی شخصیتی مستقل از ارتش پیدا کند و باوجود تفاوت درجه‌ی آن‌ها با افسران‌شان هویتی را به دست بیاورند و حتی شاید انتشار این عکس یکی از علل سقوط رژیم شاه باشد.

این عکس بلافاصله چاپ می‌شود و علت آن وضعیتی است که مطبوعات در دوره‌ی دوم آزادی‌شان در

سال ۱۳۵۷ تجربه می‌کردند. در این دسته‌بندی، در دوره‌ی نخست، پس از روی کار آمدن شریف امامی به‌جای جمشید آموزگار، اعطای آزادی به مطبوعات، آزاد گذاشتن دانشگاه‌ها، سخت‌گیری به ساواک و... در دستور کار قرار می‌گیرد. مطبوعات قبل از اعتصاب به‌صورت جسته‌وگریخته کارهایی را انجام می‌دادند و حکومت به دلیل سیاست‌های جدیدش نمی‌توانست کنترل زیادی بر آن‌ها داشته باشد. درواقع حکومت در تلاش بود تا وانمود کند که مطبوعات را آزاد گذاشته است. در این دوره شاهد چاپ عکس‌هایی از امام خمینی(ره) هستیم. اما همچنان مطبوعات نگران هستند و با اعتصاب‌شان در این دوره فضای رسانه‌ای کاملاً در اختیار شایعات، اعلامیه‌ها و عکاسان آماتور قرار می‌گیرد. برای مثال از شهدا در غسل‌خانه‌ی بهشت‌زرها عکس‌هایی گرفته می‌شد که نشان می‌داد گلوله به سر آن‌ها اصابت کرده بود، درصورتی‌که رژیم در دفاع از خود ادعا می‌کرد ارتش تنها به‌پای معترضین شلیک می‌کند.

مطبوعات در دوره‌ی دوم و بعد از اعتصاب بسیار رادیکال می‌شوند. عکس‌های بسیاری در این دوره مثل عکس «زن سرباز» چاپ می‌شوند. عکس همافران هم در آخرین روزهای حکومت شاهنشاهی چاپ می‌شود. هرچند که احتمالاً آن‌ها بااحتیاط رفتار می‌کردند و نمی‌دانستند فردای انتشار این عکس رژیم سقوط خواهد کرد؛ اما چنین اتفاقاتی ناخواسته بر شتاب گرفتن جنبش‌های اجتماعی در ایران تأثیر گذاشته

است. (تصویر ۵)

مقیم‌نژاد: در ادامه اگر بخواهیم بر مقاطعی از وقایع تأثیرگذار در تاریخ اجتماعی ایران تمرکز کنیم، آیا فکر می‌کنید می‌توان معادل چنین تصویری یا تصاویری را در دوران جنگ یافت؟ یا شاید بهتر باشد بگویم وقتی که به جنگ ایران و عراق فکر می‌کنیم چه عکس یا عکس‌هایی را به یاد می‌آوریم؟

داوودی: تنها عکسی که من به‌صورت منفرد به خاطر می‌آورم، عکسی است که محمد فرنود از ۴ سرباز در حال رژه رفتن گرفته است. عکسی که حتی بیضایی هم در فیلم «سگ‌کشی» به آن ارجاع می‌دهد. اما کنار این تصویر، تصاویر دیگری هم وجود دارد. بنابراین پرسش دیگری مطرح می‌شود، چرا نمی‌توان جنگ ایران و عراق را تنها با یک تصویر نشان داد؟ (تصویر ۶) مقیم‌نژاد: ما عکس‌های معروف و شاخص زیادی از آن دوره در ذهن داریم اما به نظر می‌رسد که علت شاخص شدن آن‌ها نه در ماهیت خود عکس‌ها بلکه که در تکرار زیاد آن بوده است. البته همان عکسی که شما از محمد فرنود مثال زدید یک تصویر منطبق بر ایده‌های حاکمیت است، تصویری که در آن سربازانی ظفرمند و باراده را می‌بینیم.

کوثری: آیا می‌توان دلیل فقدان تصویری آیکونیک^۳ از این دوران را عدم اجازه‌ی انتشار عکس‌ها و نظارت موجود دانست؟

داوودی: به نظر نمی‌رسد دلیل آن این مسئله باشد. انتشار تصاویر در ستاد تبلیغات جنگ - که من هم در



آن زمان در آنجا کار می‌کردم - بی‌سابقه و چشمگیر است. در چنین شرایطی است که در مجموعه کتاب‌های «جنگ تحمیلی»^۴ برای نمایش وسعت تخریب جنگ، عکس‌هایی از کشتار مردم و شیمیایی شدن رزمندگان ایرانی با موضوعاتی چون حملات عراق در مناطق مسکونی منتشر شد. و یا عکس‌هایی که از تخریب مدرسه و جنازه‌ی کودکان به شکل پوستر چاپ شد، که در حال حاضر امکان ندارد هیچ رسانه‌ای آن را

تصویر ۵

تصویر ۶

دومین تأثیر جنگ در انتشار تصاویر نهفته است. در این دوران است که رسانه برای انتقال خبر به عکس احتیاج پیدا می‌کند و صفحات روزنامه‌ها پر از عکس - گاهی در دو صفحه - می‌شود.

منتشر کند.

پس دلیل نبود عکسی نمادین از این دوران نمی‌تواند اجتناب از انتشار تصاویر جنگ و کشته‌شدگان باشد چراکه در این زمان قواعدی برای کنترل و نظارت بر این تصاویر تنظیم‌نشده بود و بالعکس انتشار این حجم از تصاویر جنگ و شهدا در این جهت بود که افکار عمومی را مدیون این مبارزه کند و بر آن تأثیر بگذارد. «انتشار» چیست؟ کتاب‌ها منتشر می‌شدند و یا کانال‌های ارتباطی همچون روزنامه‌ها و مجلات برقرار بود؟ انتشار این تصاویر چگونه صورت می‌گرفت؟

داوودی: در آن زمان صفحاتی در روزنامه‌ها دیده می‌شود که تنها به عکس اختصاص دارد. و این از اولین تجربه‌ها در مطبوعات ایران است. نکته‌ای که ضعف رسانه‌ای مطبوعات را به ما نشان می‌دهد این است که، آن زمان دو روزنامه‌ی صبح و دو روزنامه‌ی عصر وجود داشت؛ که روزنامه‌های عصر اهمیت بیشتری داشت؛ در صورتی‌که باید برعکس می‌بود. در روزنامه‌های کیهان و اطلاعات که روزنامه‌های عصر بودند ما شاهد انتشار تصاویر بسیار گسترده‌تری نسبت به کتاب‌ها هستیم.

به‌طور کلی عکاسی جنگ در دو مورد بر عکاسی ایران

تأثیر گذاشته است. نخست آنکه نسل دوم عکاسان پس از انقلاب، محصول عکاسی جنگ بودند؛ تفاوت محمد فرنود و کاوه گلستان در همین نکته است که فرنود با جنگ ظهور می‌کند و گلستان از زمان انقلاب مشغول به کار بوده است. همچنین دیگر عکاسانی که با آژانس‌ها کار می‌کردند و شناخته‌شده نبودند، با جنگ اسمشان بر سر زبان‌ها می‌افتد. مثل اسلامی‌راد. جایزه‌ی ورلدپرس فتو هم محسن شانندیز را معروف می‌کند و او از خبرگزاری بیرون می‌آید و عکاس آژانس سیگما می‌شود.

دومین تأثیر جنگ در انتشار تصاویر نهفته است. در این دوران است که رسانه برای انتقال خبر به عکس احتیاج پیدا می‌کند و صفحات روزنامه‌ها پر از عکس - گاهی در دو صفحه - می‌شود.

کوثری: به نظر می‌رسد که ما نه در دوره‌ی جنگ و نه در دیگر مقاطع نمی‌توانیم عکاسی را بیابیم که عکس او موجب تأثیرگذاری در شکل‌گیری یک تحول و یا جنبش اجتماعی شده باشد. و دلیل این امر با عدم آگاهی عکاسان همان‌طور که ذکر کردم مرتبط است. و این عدم آگاهی به دلیل نبود آموزش کافی که منجر به نبود تعهد اجتماعی در میان عکاسان است همچنان وجود داشته باشد.

مقیم‌نژاد: نقطه‌نظر من کمی متفاوت است. من علت این مسئله را در جای دیگری می‌یابم. ما بر روی عمل عکاسی و کنشگر آن یعنی عکاس تأکید می‌کنیم، در صورتی‌که به نظر می‌رسد بیشترین تأثیر را مجراهای

ارتباطی قابل کنترل و غیرقابل کنترل دارد و این مجراها می‌توانند نقش مهمی را بازی کنند و موجب انتشار و یا اپیدمیک شدن یک عکس بشوند یا نشوند.

علاوه بر این، فقدان دیگری در عکاسی ما دیده می‌شود. در دیگر نقاط جهان پس از جنگ، شاهد دوره‌ای تحت عنوان «پساجنگ»^۵ در هنر هستیم. نمونه‌های سینمایی در این مورد رایج‌تر است؛ آثاری که با دیدگاه‌های متفاوت درباره‌ی آن رخداد اجتماعی تولید می‌شوند. اما در ایران و در حیطه‌ی عکاسی چنین رویکردی را به‌جز در آثار افراد معدودی چون مهدی منعم و یا سعید صادقی نمی‌بینیم.

کوثری: در مورد راه‌های انتشار تصویر ما دنباله‌روی آن چیزی هستیم که در جهان اتفاق می‌افتد. ما تولیدکننده نیستیم و ایده‌ی خاصی هم نداریم! همان چیزی را هم که در چارچوب جامعه‌ی خود داریم سانسور می‌شود. اما حرف من و شما در یک راستا است. من می‌گویم در اینجا نقد وجود ندارد و به همین دلیل است که نمی‌توان تشخیص داد که این آثار - همچون عکاسی پساجنگ - واجد ویژگی‌هایی است که بتواند تأثیرگذار باشد یا خیر.

مقیم‌نژاد: اگر بخواهیم دقیق‌تر به این مسئله بنگریم. از زمانی که جنگ تمام می‌شود و پس‌از آن در دهه‌ی هفتاد، آگاهی در عکاسی ایران بیش از قبل می‌شود، به این معنا که چرخه‌ی معیوب فتوژورنالیسم شاید دست‌کم از نظر ساختاری کمی بازسازی می‌گردد و دوران رونق مطبوعات در دولت اصلاحات فرامی‌رسد.

همچنین دبیری عکس شکل می‌گیرد، چیزی که تا پیش از آن مرسوم نبود. از این دوره به بعد اتفاقات و رخداد‌های اجتماعی مهمی را شاهد هستیم. یکی از مهم‌ترین این رخداد‌ها، قائله‌ی کوی دانشگاه ۱۳۷۸ است.

در ۱۸ تیر سال ۱۳۷۸، جامعه‌ی ایران اولین اعتراض خیابانی پس از انقلاب را مشاهده می‌کرد و تشنه‌ی دیدن تصاویر آن بود. در دوران پیشاشبکه‌های اجتماعی، روزنامه‌هایی که منتشر می‌شد به چاپ چندم می‌رسید و تصاویر آن بی‌نهایت کنجکاوی برانگیز بود. بنابراین در این مقطع زمانی می‌توان بر تأثیرگذاری و گستره‌ی اجتماعی عکس‌ها صحه گذاشت. اگر به عکس‌ها و تصاویر آن حوادث رجوع کنیم با عکس مشهوری که توسط جمشید بایرامی ثبت‌شده است، مواجه می‌شویم. آیا این عکس تأثیر اجتماعی داشت؟ به نظر تان عکاسی چه نسبتی با این رخداد‌ها داشت؟

کوثری: من همچنان بر موضع خود پافشاری می‌کنم. عکس‌هایی که از جنبش‌ها و رخداد‌های اجتماعی مختلف در ایران ثبت‌شده است، هرچند در مقاطع مختلف بر افکار عمومی تأثیرگذار بوده است، اما به نظر نمی‌رسد عکاس آن هنگام ثبت نسبت به عکس خود آگاهی داشته باشد. من عکس و عکاس را جدا از هم نمی‌دانم، اما به نظر می‌رسد که در ایران میان این دو گسستی وجود دارد. اگر راجع به هر رویداد اجتماعی بخواهم عکس شاخصی را مثال بزنم، من عکسی را به یاد می‌آورم اما عکاس آن را نه! همین موضوع در

مورد عکس‌های رخداد سال ۱۳۷۸ هم صدق می‌کند. علت این امر هم عدم رواج کپشن عکس به‌منزله‌ی توضیح عکس و منبع تولیدکننده‌ی آن در ایران است. مسئله‌ای که تاکنون هم ادامه یافته و همین موجب شده تا نام بسیاری از عکاسان مثل عکس‌های جهانگیر رزمی یا عکس جمشید بایرامی ناشناس بماند. داوودی: در مورد عکس جمشید بایرامی، ناشناس بودن عکاس دلیلی دارد. این عکس بر روی جلد مجله‌ی اکونومیست^۶ چاپ شد و اکونومیست هم به دلیل تأکید بیشتر بر اهمیت تصویر نسبت به تولیدکننده‌ی آن نام عکاسان را نمی‌نویسد.

کوثری: درست است که ما عکس تولید می‌کنیم تا بر روی مخاطب تأثیر بگذارد و عکس مهم‌تر از عکاس است اما من معتقدم اگر ما به عکاس اهمیت ندهیم و او را مؤلف ندانیم، عکاس انگیزه‌اش را از دست می‌دهد. حتی قوانین سال ۱۳۴۷ هم در مؤلف دانستن عکاس تصحیح‌نشده است. در فرهنگ غرب حتی اگر نام عکاس ذکر نشود، اعتبار^۷ عکس پیش از آن به عکاس داده‌شده است و این مسئله‌ای است که هنوز هم در اینجا رواج ندارد.

داوودی: به نظر من شرایط تغییر کرده. امروزه در روزنامه‌ها نام عکاس ذکر می‌شود و اگر این اتفاق رخ ندهد به‌عنوان عملی غیرحرفه‌ای تلقی می‌گردد. عکاسان مطبوعاتی امروز از عکاسان دهه‌ی شصت شناخته‌شده‌تر هستند.

در آن دوره عکس‌هایی که در دو روزنامه‌ی شاخص

«صبح امروز» و «خرداد» منتشر می‌شد بسیار مؤثر بودند. درباره‌ی رخداد‌های سال ۱۳۷۸ هم باید بگوییم، زمانی که روزنامه‌ی «صبح امروز» تشکیل می‌شد از من خواستند تا برای سرویس عکس فکری بکنم. من به مسئله‌ی نبود دبیر عکس اشاره کردم و محسن راستانی را معرفی کردم. نیم‌صفحه‌ی اول روزنامه «صبح امروز» در عکاسی ایران تاریخی است. در مواقعی وقتی که سردبیر و دیگر اعضای روزنامه به دنبال پیدا کردن عکسی برای تیترو خود بودند، محسن راستانی عکس‌هایی را به این منظور تولید می‌کرد. راستانی در مدت کوتاهی توانست این مفهوم را منتقل بکند که دبیر عکس می‌تواند چنین بن‌بست‌هایی را باز کند. به همین ترتیب صبح امروز در سال ۱۳۷۸ توانست تصاویر تکان‌دهنده‌ای را به چاپ برساند. در نتیجه به نظر می‌رسد که برخی از عکس‌های این دوره خودآگاهانه تولیدشده و عکاسان صرفاً ثبت‌کننده نبوده‌اند.

مقیم‌نژاد: در تصدیق حرف آقای داوودی فکرمی‌کنم می‌توان مثالی آورد. در کتابی به اسم «عکس‌هایی که جهان را تغییر داد»^۸ که شامل مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عکس‌های قرن بیستم است، عکاس بسیاری از عکس‌ها مشخص نیست. به نظر می‌رسد ما با جنسی از عکاسی مواجهیم که محتوای عکس در آن بیش‌ازحد تعیین‌کننده است. من فکر می‌کنم اتفاقی که ما در سال ۱۳۷۸ شاهد آن بودیم آگاهی عکاسان بر این مسئله بود که می‌توانند فراتر از ثبت رخدادها،

به نظر می‌رسد ما با جنسی از عکاسی مواجهیم که محتوای عکس در آن بیش‌ازحد تعیین‌کننده است.

تأثیرگذار باشند.

باین‌همه به رخداد‌های سال ۱۳۸۸ بپردازیم. در این دوره، به نظر می‌رسد به دلیل اعمال محدودیت، بازتاب اجتماعی و تأثیرات عکاسی ضعیف‌تر از قبل است. آیا هیچ تصویر آیکونیک‌ای از این دوران در ذهن دارید؟ داوودی: به نظر من داریم. در این دوران شبکه‌های اجتماعی به آرامی ظهور می‌کنند. اینستاگرام و تلگرام هنوز به وجود نیامده اما فیس‌بوک وجود دارد؛ باوجود آن که از دسترس خارج می‌شود. همچنین در این دوره یک تیم تولید تصویر داخلی و خارجی هم وجود داشتند. در آن دوره عکس‌ها از خارج از ایران در فیس‌بوک به اشتراک گذاشته می‌شد. تفاوت دیگر سال ۱۳۸۸ با ۱۳۷۸، وجود ماهواره‌ها و شبکه‌های ماهواره‌ای بود و بسیاری از تصاویر آن دوران که در یاد ما مانده هم به همین شکل دیده می‌شد.

کوثری: واقعیت این است که ۱۳۷۸ به‌عنوان اولین اعتراضات دانشجویی بعد از انقلاب، باوجود آن که تصاویر آیکونیک‌ای از آن منتشر شد، همچنان تأثیری بر آن رخداد نداشت. اما انتشار این تصاویر باعث تولد خبرگزاری‌ها در ابعاد وسیع شد. منطق ایجاد آن‌ها هم بر این مبنا بود که محتوای مطبوعاتی اعم از فیلم و

عکس را تولید کرده و در اختیار مخاطب قرار دهد؛ به شکلی که بتوان بر آن کنترل و نظارت داشت. همین مسئله موجب افت مطبوعات و استقبال از آن در دهه‌های بعد شد.

بنابراین تأثیرگذاری عکس‌ها در دهه‌ی هفتاد و در مقاطع بعدی امتداد پیدا نمی‌کند. و به همین ترتیب عکس‌ها در شکل‌گیری رخداد‌های سال ۱۳۸۸ تأثیری نداشتند. در ادامه هم عکاسان غربی موفق‌تر بودند؛ جایزه‌ی ورلدرپرس فوتوی آن سال به دو عکاس غربی تعلق گرفت و باعث اعتراض عکاسان ایرانی شد که باوجود سختی‌ها و فشارها تصاویرشان به اقبال عمومی نرسید.

مقیم‌نژاد: به امروز برسیم، دورانی که مجراهای ارتباطی دیگر مجله، روزنامه و مجراهای تحت نظارت نیستند، بلکه مجراهایی به‌وجودآمده که بیش‌وکم در دسترس مردم قرار دارد. من می‌خواهم در مورد عصر رسانه‌های اجتماعی صحبت کنم. به نظر من در آخرین رخداد فراگیر اجتماعی - یعنی اتفاقات دی‌ماه سال ۱۳۹۶ - ما شاهد اتفاق عجیبی هستیم. برخلاف دوره‌های گذشته ما می‌توانیم در مورد شکلی از ساختار تعمدی و تأثیرگذاری تصاویر و عکس‌ها صحبت کنیم. به‌عنوان مثال، عکس یلدا معیری. عکسی که بعدها و در زمانی نامناسب موجب سوءاستفاده‌ی رئیس‌جمهور آمریکا هم شد.

عکس یلدا معیری و کارهای گرافیکی که بر آن صورت گرفت، ما را به این نتیجه می‌رساند که شاید



تعمد رسانه‌ای جدیدی برای برساختن آیکون‌ها به وجود آمده است. ما وارد فرایند شمایل سازی شده‌ایم که همه‌جای دنیا به شکل مشابهی تکرار می‌شود. اگر بیست سال پیش این اتفاق به شکل خودجوش رخ می‌داد، اکنون گویی صورت آگاهانه‌تری به خود گرفته است.

مثال اخیرتر این مسئله تصویر دختر سفیدپوش سودانی با گوشواره‌های بزرگ است. این تصویر بلافاصله تبدیل به آیکون شد و به سرعت حیرت‌آوری صدها طرح گرافیکی از آن کار شد. تصویری که پوستر



می‌شود، از آن گرافیتی کشیده می‌شود و به اشکال مختلف یک سمبل را به وجود می‌آورد. (تصویر ۷ و ۸) کوثری: نقطه‌ای که حرف‌های من اثبات می‌شود همین‌جا است. در مورد ماجرای عکس یلدا معیری و حواشی آن می‌خواهم بگویم که اولین نفری که کپشن را می‌نویسد عکاس است. او این کپشن را نوشته است و عکس را تحویل آژانس «ای پی»^۱ می‌دهد. این عکس در مقیاس جهانی منتشر می‌شود و تبدیل به یک آیکون می‌شود. او با این عکس جایزه می‌گیرد ولی یک سال بعد اعلام می‌کند که این عکس دروغ است و فریم‌های

بعدی را هم بدون کراپ منتشر می‌کند! یعنی عکسی که به‌دروغ تأثیرگذار بوده و واقعیت را قلب کرده است. فارغ از اتفاقات سیاسی باید نقش عکس و عکاس در نظر گرفته شود. اگر ما بگوییم که عکس مهم‌تر است و نقش عکاس را نادیده بگیریم، اعتباری برای او قائل نباشیم، چنین اتفاقاتی روی می‌دهد.

داوودی: به نظر من الزاما از این مسئله چنین نتیجه‌ای نمی‌گیریم. ممکن است عکاسی بدانند چه می‌کند و عکسی تکان‌دهنده بگیرد. ممکن است عکاسی نداند و بازهم تأثیرگذار باشد. چون عکس به‌خودی‌خود دارای قدرتی است که قابلیت تأثیرگذاری وسیع را دارد.

اما درباره‌ی مسئله‌ی صحت عکس باید بگویم چنین اتفاقاتی در نمونه‌های خارجی هم بسیار رخ می‌دهد. همین اتفاقات منجر شد که ورلدپرس فتو رویه‌هایی را برای دبل چک کردن عکس‌ها ایجاد کند تا از واقعی بودن تصاویر اطمینان یابد. در بعضی موارد هم متوجه جعلی بودن عکس می‌شوند اما برای خراب نکردن وجه و اعتبار خود آن‌ها اعلام نمی‌کنند. من فکر می‌کنم فتوژورنالیسم تا حدودی به صنعت سرگرمی آمیخته‌شده است و چون مجبور است از قواعد آن پیروی کند، گاهی اوقات چنین اتفاقاتی در آن رخ می‌دهد.

من از افراد هیئت داوری بودم که عکس یلدا معیری را برترین عکس خبری سال انتخاب کرد. ما نمی‌دانستیم این عکس او است و تنها می‌دانستیم که عکس توسط یک عکاس حرفه‌ای و با موبایل گرفته‌شده است. به

نظر من اعضای داوری اگر فریم‌های قبل و بعد را دیده بودند آن عکس را حذف می‌کردند.

مقیم‌نژاد: این حاصل یک تعمد است. من نمی‌گویم که منشأ بیرونی دارد، من می‌گویم «فرایندی رسانه‌ای» در حال به وجود آمدن است. این فرایندی است که در رسانه‌هایی چون شبکه‌های اجتماعی رخ می‌دهد و محدود به یک فرد نمی‌شود.

به بحث پایانی بپردازیم، پدیده‌ی دیگری نیز ظهور کرده است که در نظریات افرادی چون آلن سکولا تحت عنوان «نیوآماتوریسم»^۱ صورت‌بندی شده است.

ما با موج جدیدی از عکاسان آماتور مواجه هستیم که در مطالعات رسانه بانام «شهروند/عکاس» و «شهروند/ خبرنگار» شناخته می‌شوند. افرادی که عکس‌های تأثیرگذاری می‌گیرند درحالی‌که شهروندانی عادی هستند.

زمانی که ما راجع به نهادهایی چون ورلدپرس فتو صحبت می‌کنیم، راجع به دایره‌ای حرفه‌ای از عکاسان صحبت می‌کنیم که سال‌هاست در حال فعالیت و کسب درآمد هستند. اما در شبکه‌های اجتماعی اهمیتی ندارد شما عکاسی حرفه‌ای هستید یا یک شهروند معمولی. بنابراین شکافی میان عکس/عکاس پدید می‌آید. گویی در این صورت باید تمرکزمان برعکسی باشد که تأثیر می‌گذارد. باین‌وجود فکر می‌کنید «عکاس» چه معنایی دارد؟

کوثری: من فکر می‌کنم ظهور این پدیده در جامعه‌ای که رسانه‌های رسمی آن اجازه فعالیت ندارند، فضا را

برای رسانه‌های غیررسمی که در آن عکاسان آماتور یا شهروند-عکاسان فعالیت می‌کنند، باز می‌کند. حتی در تقابل با جریان اصلی، عکس‌های این عکاسان سندیت بیشتری به خود می‌گیرد.

داوودی: وجود این عکاسان این مسئله را تأیید می‌کند که عکاس می‌تواند هیچ آموزشی ندیده باشد ولی عکس تأثیرگذاری بگیرد. بنابراین به نظر می‌رسد عکس می‌تواند مستقل از عکاس باشد.

به‌عنوان پایان بحث، من فکرمی‌کنم پس از دهه‌ی هفتاد، سه اتفاق مهم در عکاسی ایران رخ داده که بر شرایط تأثیرگذار بوده‌اند: اتفاق نخست، تشکیل انجمن‌ها و ان‌جی‌او‌های مرتبط با عکاسی است. به‌عنوان مثال، انجمن عکاسان مطبوعات، انجمن ملی عکاسان، انجمن عکاسان تئاتر. دوم، تشکیل گروه‌های آموزشی و آکادمیک و سوم، شکل‌گیری گالری‌های تخصصی عکاسی.

این‌ها تحولات نو در عکاسی ایران هستند که باعث شده عکاسان بیشتر از وضعیت خودشان آگاه شوند و حتی بحث‌هایی که پیش‌ازاین در محافل شخصی صورت می‌گرفت و بی‌سرانجام می‌ماند امروزه مستند شده و وارد رسانه‌ها شود.

کوثری: نظر نهایی من همچنان این است که در انطباق با زمانه‌ی خودمان در کارها غیراستاندارد هستیم، ما اساساً جامعه‌ای هستیم که از نقش رسانه و تأثیر عکس پرهیز می‌کنیم. تأثیرگذاری ما با روزنامه‌ها صرفاً به تیراژ بالا محدود می‌شود، درحالی‌که چرایی

تولید آن‌ها مشخص نیست. مسئله‌ی اساسی و سؤال من این است که ما به دنبال چه چیزی هستیم وقتی نمی‌خواهیم عکس و رسانه‌ی عکاسی تأثیرگذار باشد و عکاس هم نمی‌خواهد نقش خودش را ایفا کند؟

پانویس

۱ Photo story

۲ Marc Riboud

۳ Iconic

۴ The Imposed War

۵ Post war

۶ The Economist

۷ Credit

۸ Photos That Changed the World

۹ Associated Press (AP)

۱۰ Neo-amateurism

۱۱ Non-governmental organization (NGO)



تصویر ۱: فتحعلی شاه در لباس رسمی، مهر علی، تهران ۱۱۹۱-۱۱۹۲ شمسی

طبیعت‌گرایی و تقلید به‌ویژه از سوی نقاشان هلندی بود، اما با گذر از این دوره، گسستی در چگونگی بازنمایی رخ می‌دهد؛ در دوره فتحعلی شاه، پیکرنگاری درباری -با ویژگی‌های منحصر به خود که ریشه در گفتمان «پاتریمونالیسم سنتی»^۲ دارد- وجه غالب بازنمایی می‌شود.

این نقاشی‌ها با «نمونه آفرینی آرمانی، تصویر آمال و تصورات» هستند و از هرگونه طبیعت‌گرایی، واقع‌گرایی و تقلید به دور. «آنچه اهمیت دارد، پیکر انسان است و هرگونه شبیه‌سازی فدای زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۵۱). به‌عبارت‌دیگر، بازنمایی امر واقعی به‌گونه‌ای خودبسندۀ حائز اهمیت نیست، بلکه بازنمایی امر واقعی به‌گونه‌ای انتزاعی واجد اهمیت می‌شود. نتیجه، بازنمایی «شوکت شاهانه» در قالب هویت آرمانی شاه در وجهی خداگونه است. (تصویر ۱)

آن‌چه با گذر زمان رخ می‌دهد، پیوند هرچه بیش‌تر نقاشی با طبیعت‌گرایی و نگاه واقع‌گراست. با بررسی پیکرنگاری‌های درباری دوره فتحعلی شاه و مقایسه آن با دوره ناصری -اگرچه موضوع تغییری نکرده است- تفاوت‌هایی در چگونگی بازنمایی به چشم می‌خورد؛ «تغییر در الگوی دیرین برای صحنه جلوس شاهانه و اندام خشک و صورت‌های یکسان‌سازی‌شده جای خود را به چهره‌ها و اندام‌هایی متفاوت می‌دهند که یکسان‌سازی نشده‌اند» (همان، ۱۵۹) (تصویر ۲).

با ظهور نقاشانی همچون کمال‌الملک و صنیع‌الملک،

بررسی بصری روند شکل‌گیری هویت ملی از خلال عکس‌های انقلاب مشروطه: نمودی آرمانی از ملت‌نوین^۱

سال‌های پیش از مشروطه چگونه بوده است؟
۲. با ورود عکاسی، چه تغییری در نحوه بازنمایی بصری رخ داده است؟
۳. نقش و کارکرد عکاسی در ثبت، بازنمایی و شکل‌گیری هویت فردی-جمعی چگونه بوده است؟

سنت بازنمایی غالب پیش از عکاسی:

مطابق با دسته‌بندی پاکباز (۱۳۸۸) نقاشی ایران به چهار دوره اصلی تقسیم می‌شود؛ دوره سوم تحت عنوان «دوران جدید» شناخته می‌شود. شروع این دوره از عهد صفویه است و در اواخر دوران ناصری با ظهور نقاشانی همچون صنیع‌الملک و کمال‌الملک به پایان می‌رسد. در ابتدای این دوره به‌واسطه روابط دیپلماتیک و تجاری با اروپا، نقاشی ایرانی تحت تأثیر

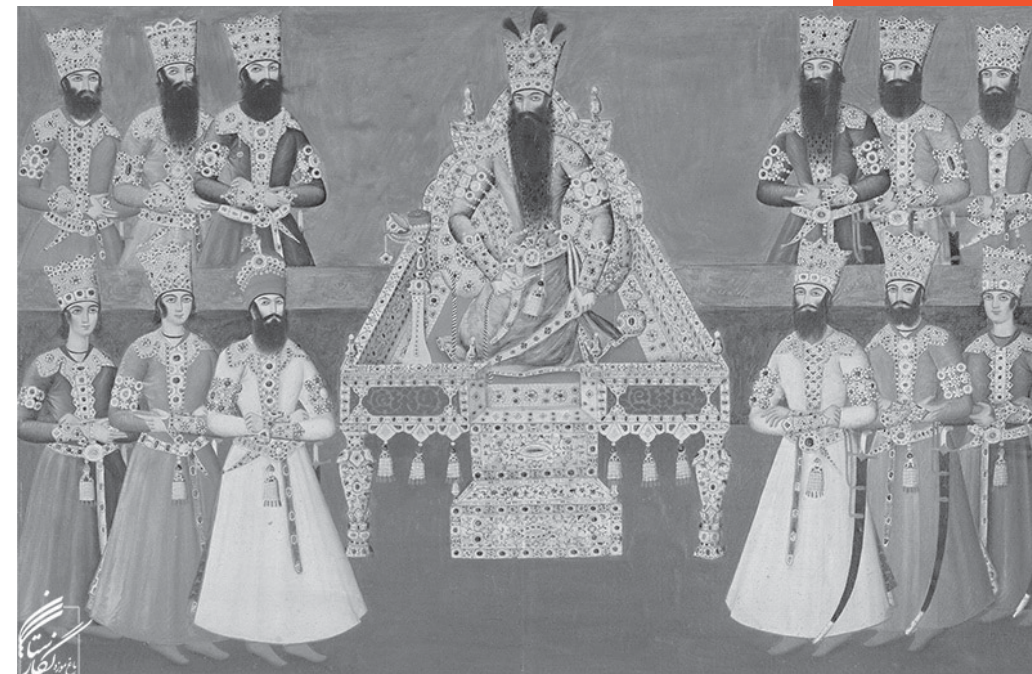
سمن توکلی

همان‌گونه که از عنوان مشخص است، در این نشست، علاوه بر بررسی کارکرد عکس و عکاسی در شکل‌دهی به هویت فردی-جمعی به‌مثابه هویت مقاومت، به چگونگی بازنمایی آرمانی این هویت در عکس‌های انقلاب مشروطه نیز پرداخته می‌شود. از این‌رو، سه سؤال مطرح‌شده و ضمن پاسخ‌گویی به این سه سؤال، اشاره‌هایی نیز به ساختار سیاسی-اجتماعی ایران در سال‌های انقلاب مشروطه، ۱۲۸۵-۱۲۸۸ شمسی، و دوگانه‌هایی همچون گفتمان مسلط و گفتمان مقاومت -که خود شکل‌دهنده دوگانه‌های دیگری همچون هویت سنتی و از پیش داده‌شده در مقابل هویت ملی هستند- خواهد شد.

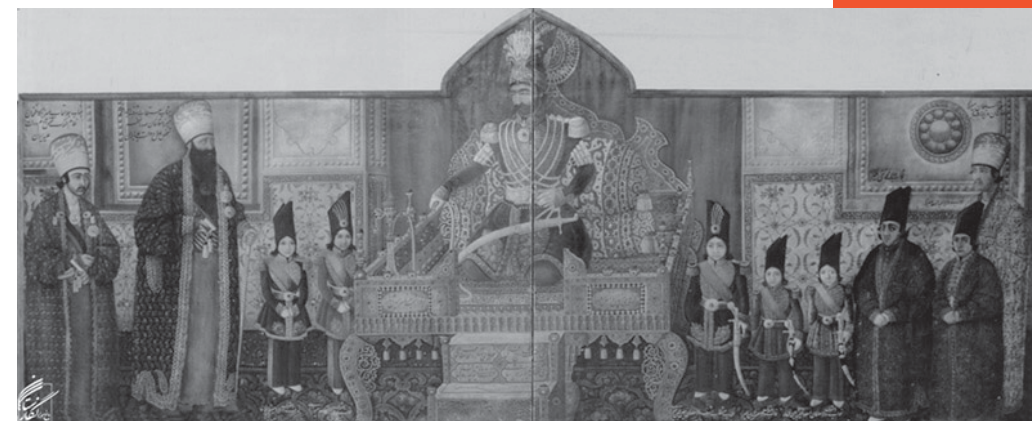
این سه سؤال به شرح زیر است:

۱. بازنمایی بصری غالب در ساختار اجتماعی-سیاسی

تصویر ۱- بخشی از دیوارنگاره عبدالله خان: مراسم سلام نوروزی فتحعلی شاه، تهران ۱۱۹۳-۱۹۴ شمسی؛



تصویر ۲- صنیع الملک: مراسم سلام نوروزی ناصرالدین شاه



تغییراتی در موضوعات نیز ایجاد می‌شود: نقاشی‌هایی با محوریت مردم کوچه و بازار. این تغییر در موضوع به معنای بازنمایی و به تصویر کشیده شدن هرچه بیش‌تر مردم عادی است. درواقع، عوام یا رعیت هستند که در محیط زندگی روزمره‌شان به تصویر کشیده می‌شوند و جز هویتی تقدیری و انتسابی، هویت مستقلی ندارند.

عکاسی و ملت‌سازی

ورود عکاسی نه به ساختار اجتماعی که به ساختار سیاسی یعنی دربار ایران بود و همین مسیر موجب درهم‌شکسته شدن شمایل شاه به‌عنوان تنها هویت مستقل حاضر در گفتمان پاتریمونیالیسم سنتی شد؛ هویتی که با ریشه‌های عمیق فرهنگی‌ای که در گفتمان مسلط دارد، وجهه‌ای خداگونه داشته و نمود آرمانی آن در نقاشی نیز مشاهده شد.

در سال‌های ابتدایی ورود عکاسی به دربار، عکس‌هایی از شخص شاه وجود دارد که می‌توان آن‌ها را ادامه‌دهنده سنت بازنمایی نقاشانه دانست؛ از ابزار و ادوات و جواهرات استفاده‌شده تا ژست و نگاه شاه (تصویر ۳-۱) به‌مرور زمان -دهه به دهه- به‌ویژه از زمانی که شخص شاه -خود- عکاس می‌شود و از خودش عکس برمی‌دارد، هویت آرمانی و وجه خدا گونه کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر شده و به‌گونه‌ای این جهانی بازنمایی می‌شود؛ فردی عادی با حالات و روحیات انسانی. به‌عبارت‌دیگر، شاه در وجهی انسانی عینیت می‌یابد و به‌دور از هرگونه نمود آرمانی بازنمایی

می‌شود (تصویر ۲-۳).

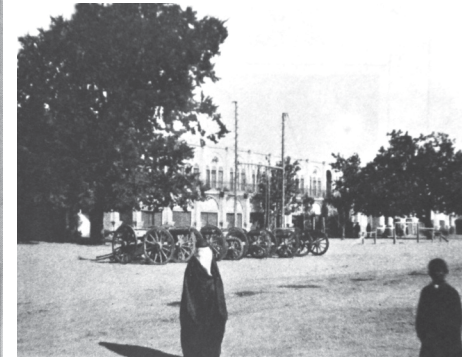
به‌این‌ترتیب، هویت آرمانی شاه در آستانه فروپاشی قرار می‌گیرد، اما هنوز دوگانه‌ای شکل نگرفته است؛ به این معنی که هنوز هیچ‌گونه بازنمایی بصری از هویت مستقل دیگری در یک گفتمان مقاومت وجود ندارد. زمانی که این گفتمان مقاومت شکل بگیرد و از عکاسی نیز جهت به رسمیت شناخته شدن هویت تازه یافته‌اش استفاده کند، این هویت کنار زده خواهد شد. در این دوره، عکاسان معدودی حاضر بودند و مخاطب کمی نیز برای عکس‌ها وجود داشت. از این‌رو، کارکرد اجتماعی عکس‌ها اندک بود. به‌عبارت‌دیگر، مردم نه می‌دیدند و نه دیده می‌شدند؛ فردیت زیر سایه شاه بود و عوام تحت عنوان «رعیت»، «کلیت» می‌یافتند (زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۴، ۶۰ و ۶۲). شاه همچنان محور اصلی گفتمان بود و چشم دوربین معادل چشم شاه دانسته می‌شد. افراد خیره به دوربین می‌دانستند که تصویرشان به ملاحظه شاه می‌رسد و در سایه حضور مجازی شاه قرار می‌گیرد (همان، ۵۸)؛ بنابراین، هویتی مستقل از شاه نخواهند داشت و هدف هم چیزی جز القای برتری هویت شاهانه نخواهد بود (تصویر ۴).

پس از سه دهه، عکاسی از دربار خارج شد و نمود ظاهری آن در قالب عکاس‌خانه‌ها موجب شد تا هم عکاسان به خارج از استودیوهایشان بروند و از مردم و محیط زندگی‌شان عکاسی کنند و هم مردم جهت داشتن هویتی بصری در قالب عکس به عکاس‌خانه‌ها

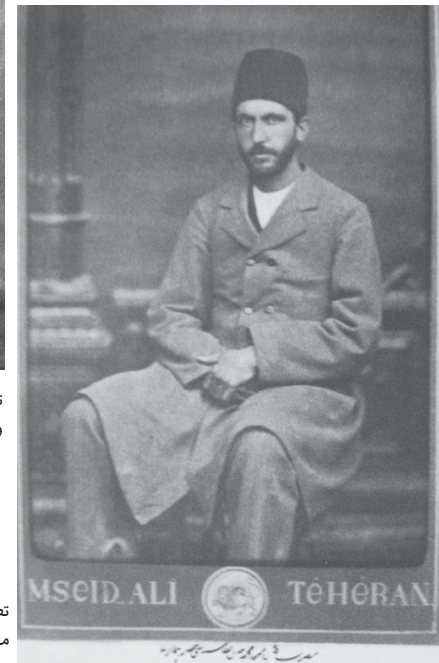
تصویر ۱-۵: استپانیان: بانو استپانیان، ۱۲۸۰ شمسی



تصویر ۲-۵: زنی با چادر و روبنده، میدان توپخانه تهران

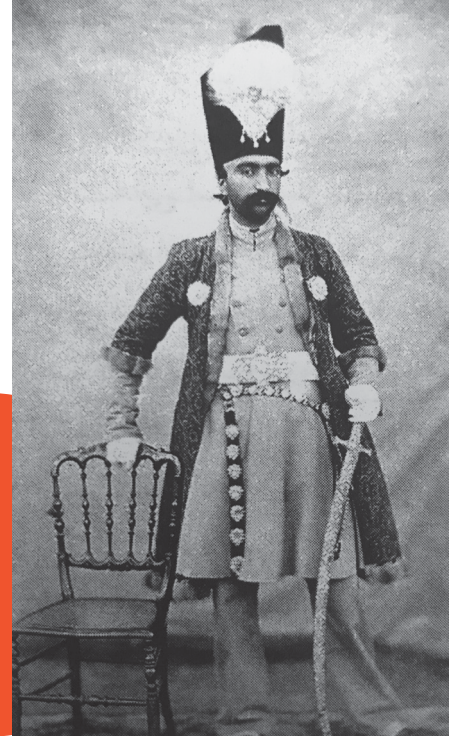


تصویر ۳-۲: ناصرالدین شاه، ۱۲۶۸-۱۲۶۹ شمسی



تصویر ۱-۳: فرانسس کارلیهان: ناصرالدین شاه در جوانی و سالهای نخست سلطنت، ۱۲۳۱-۱۲۳۲ شمسی

تصویر ۴: میرزا سید علی: مقرب الخاقان میرزا محمدخان نقاش باشی حضور همایون، ۱۲۶۶ شمسی



مراجعه کنند (تصویر ۵). عکس که تا چندی پیش تنها به امر همایونی شخص شاه را تصویر می‌کرد، اکنون توسط عکاسان به مردم عادی پرداخته و تصویر مستقلی از ایشان ارائه می‌داد. فرهنگ واقع‌گرا پیوند نزدیکی با بورژوازی^۲ دارد. برای آن‌که صورت‌های فرهنگی واقع‌گرا بتوانند دوام آورند، باید مخاطب مناسبی به‌عنوان طبقه پذیرنده این صورت‌های فرهنگی حضورداشته باشد (لش، ۱۳۹۱، ۲۷). به عبارت دیگر، عکاسی به‌عنوان یکی از صورت‌های فرهنگی برای تثبیت جایگاهش به‌عنوان رسانه‌ای واقع‌گرا باید در تعامل با روشنفکران و بورژوازی باشد. بورژوازی و روشنفکران نیز برای این‌که جایگاهشان را درون ساختار اجتماعی-سیاسی مستحکم کنند و به‌عنوان یک طبقه شناخته شوند، باید از عکاسی استفاده کنند.

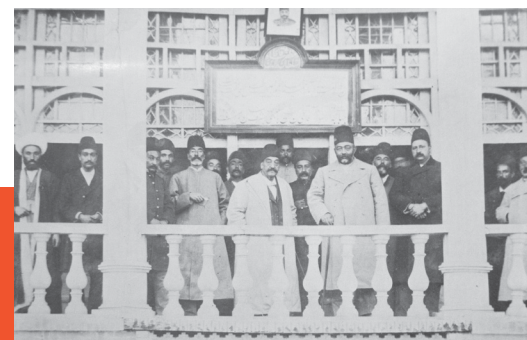
از این‌رو، ایشان خواهان به نمایش گذاشتن خاستگاهشان به‌عنوان عضوی از قشر یا طبقه‌ای خاص بودند. رجال و روشنفکران و تحصیل‌کردگان از کسانی بودند که خواهان عکس‌های گروهی از خود بوده و اقدام به عکاسی کردند (تاسک، ۱۳۹۰، ۳۱۴). حضور در مدارس، انجمن‌ها و سایر نهادهای تازه‌تأسیس و به ثبت رسیدن عکس‌های گروهی در این مکان‌های عمومی، حکایت از اهمیت این مکان‌ها در شکل‌دهی به خاستگاه تازه یافته این افراد دارد. به این ترتیب، «عکاسی به عملی برای اثبات حضور خویش بدل شد؛ عکس‌هایی که تصویری از فردیت انسان‌هایی مستقل

از شاه و دارای اعتمادبه‌نفس را به نمایش می‌گذاشت» (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۱) (تصویر ۶). «عکس‌های دسته‌جمعی هم‌ترازان مفهوم هویت جمعی را در نخبگان پررنگ‌تر می‌کرد. عکس‌های اعضای این طبقه با ظاهری فرنگی به جابه‌جایی ذهنی‌شان شکل بصری می‌داد؛ جابه‌جایی‌ای که مشخصه جنبش‌های روشن‌فکرانه غیرمذهبی ایران... بود» (همان، ۱۱-۱۲). به این ترتیب، با حضور داوطلبانه در استودیوهای عمومی برای عکس‌های دسته‌جمعی، هویت یک طبقه ممتاز شکل گرفت؛ هویتی که پیش از این تحت‌الشعاع حضور مجازی شاه قرار داشت، اکنون در مجامع رسمی ارتقا یافته بود (شیخ، ۱۳۸۶، ۳۰) (تصویر ۷).

رسانه‌های همگانی به عنوان آینه تمام‌نمای افکار عمومی در جلب همکاری مردم و شرکت دادن آن‌ها در امور اجتماعی و در تعدیل قدرت در تحولاتی همچون نفی استبداد و نهادینه ساختن دموکراسی میان رهبری کنندگان و رهبری شوندگان تأثیرگذارند (معتد نژاد، ۱۳۸۵، ۵-۶). به این ترتیب، وظیفه اصناف و احزاب این بود که با فراخواندن مردم، ایشان را به میدان مبارزه بیاورند. در شرایطی که سطح سواد عمومی پایین است، این فراخوانی باید به گونه‌ای انجام بگیرد که برای همه قابل خواندن باشد و در این شرایط، چه رسانه‌ای بهتر از عکاسی!

مسکوب می‌گوید: «برای این‌که مردمی پراکنده از حسیات همدیگر خبردار شوند و هم‌حسی پیدا کنند و

تصویر ۱۲: نمایندگان مجلس
در دوره اول مجلس شورای ملی، مهر ۱۲۸۵ شمسی



تصویر ۶: جشن پایان دومین سال
فعالیت مدرسه رشدیه در تهران با
حضور بنیان‌گذار مدرسه
دهه ۱۲۶۰

تصویر ۷: معیرالممالک،
مستوفی‌الممالک، حشمت‌الممالک و
چند ایرانی دیگر، ۱۲۷۱ شمسی

تصویر ۸: اجتماع مجاهدین مسلح کلیه
محلات تبریز در مقابل منزل عدل‌الملک در
ایام مشروطه، ۱۲۸۵ شمسی

تصویر ۱۱: عده‌ای از نمایندگان دوره اول مجلس شورای ملی، مهر ۱۲۸۵ شمسی



تصویر ۱۰: حیاط انجمن
ملی در روز عزیمت وکلای
آذربایجان به تهران



تصویر ۹: سران بست‌نشینان
که در سفارت انگلیس
به حساب نشسته‌اند، تیر
۱۲۸۵ شمسی

تصویر ۱۴: باقر خان با مجاهدین، مسجد کبود، تبریز



تصویر ۲-۱۳: چهار نفر از
مشروطه‌خواهان مسلح



تصویر ۱-۱۳: دسته مشهدی
عبدالله مجاهد

در نتیجه به صورت یک مجموعه ارگانیک در آیند و ملت شوند، وسیله‌ای بهتر از زبان ندارند. در این بین، عاملی همچون عکس وجود داشته و دارد؛ عاملی که تکثیر و انتشار نسبتاً انبوه آن در ایران مقارن با دوران مشروطه بود» (شیخ، ۱۳۸۶، ۳۰) (تصویر ۸).

با بازنمایی افکار عمومی، افراد نه در مقام افراد، بلکه به عنوان کنشگر در امر سیاسی-اجتماعی ایفاگر نقش اجتماعی نوینی شدند که نشان از پایگاه اجتماعی تازه یافته و هویتی دارد که در گفتمان دموکراسی^۴ در حال پیشروی بود. این کنشگری و ایفای نقش در امور سیاسی و بازنمایی آن در عکس‌ها آن چنان حائز اهمیت بوده که در «واقعیات اتفاقیه در روزگار» نوشته محمدمهدی شریف کاشانی، بست‌نشینان این گونه معرفی شده‌اند (طهماسب پور، ۱۳۸۹، ۵۸):

«... چند روز قبل عکسی از متحصنین سفارت به مجلس ملت‌خواهان آورده. همه خودساخته، همه آراسته، همه حمام رفته، همه مقطع، همه منظم، همه با عصا و تعلیمی به دست. بعضی تفننا در صندلی نشسته، برخی تفرجا ایستاده...».

در ادامه، نویسنده با ابراز تعجب از چنین آراستگی‌ای می‌پرسد که چرا این افراد آشفته نیستند! چرا در حال شیون نیستند! چرا متوجه دوربین هستند! می‌توان چنین نتیجه گرفت که عکس‌ها تأثیر گذارند و این افراد به این تأثیر معتقد بودند. «از آنجاکه عکس‌های سند گونه در زندگی نقشی محوری دارند، بخش عظیمی از آگاهی نسبت به جهان از طریق این تصاویر به دست

می‌آید» (ادواردز، ۱۳۹۱، ۳۵)؛ بنابراین، واقع‌گرایی این رسانه توان لازم برای بازتولید امور به عنوان امر واقعی را دارد (تصویر ۹).

این باز نمود تصویری در قالب عکس هاله‌ای را که حکایت از یکتایی داشت، با بازتولید و تکثیر انبوه از بین برد. به عبارت دیگر، هویت آرمانی شاه در هم شکسته شد و با شکل‌گیری گفتمان جدید، هویت مقاومت پررنگ‌تر شد (تصویر ۱۰). این مقطع، لحظه‌ای است که آنچه در مقابل دوربین قرار می‌گیرد، یکتایی‌اش را به واسطه مشارکت و تعاملش از محیط کسب می‌کند (بوردیو، ۱۳۹۴، ۱۸۵).

به عبارت دیگر، در این مقطع، عکس کارکردی کاملاً دوگانه دارد؛ کارکرد آن برای شخص شاه در رأس گفتمان در جهت مخالف آن چیزی است که برای مردم. این کارکرد جهت تأکید بر «لحظه استثنایی» به مثابه امر واقع است؛ لحظه‌ای است که با ثبت شدن به واسطه عکس نمادین می‌شود و با تعمیق باورها، هویتی را که پیش از این وجود نداشته شکل می‌دهد. از این رو، «هر گروهی به کمک شیوه عکاسی‌اش، آگاهی خود از وضعیتش را در نظام اجتماعی بیان می‌دارد» (همان، ۱۶۰) (تصویر ۱۱).

«گستره عکاسی هم‌زمان با انقلاب مشروطه تغییر یافت، گسترده‌تر شد و مردم را کنار شاه و بعدها دولت و مجلس... مفصل‌بندی کرد» (زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۴، ۶۴) (تصویر ۱۲). نتیجه چنین استفاده گسترده‌ای عبارت بود از:

۱. رعیت در حاشیه تحت عنوان مردم مرکزیت یافت. ۲. مردم نیز همانند شاه دیده شدند؛ تا جایی که عرصه برای شاه تنگ‌تر و شاه به حاشیه رانده شد (همان، ۷۶-۷۷).

در ابتدا، مشروطه حرکتی اصلاح‌طلبانه همراه با مبارزات مدنی و تحصن و اعتصاب بود، اما با به توپ بسته شدن مجلس توسط محمدعلی شاه، مبارزه سمت و سویی خشونت‌بار به خود گرفت. در این مقطع، بازه هویت جمعی گسترده‌تر از پیش شد و نوبت به افراد عادی رسید. در این برهه، بازنمایی تصویری متفاوتی از مردم در مقام مبارزان راه آزادی به ثبت رسید. شمایل این دوره مجاهدان و آزادی خواهانی‌اند که با سلاح و بی‌سلاح به ثبت رسیده‌اند (تصویر ۱۳).

«عکاسان به ثبت این حضور گسترده و بی‌سابقه ایرانی‌ها در صحنه عمومی پرداختند: از هیجان و کنج‌کاوی‌های اولیه ناشی از حضور در برابر دوربین به صورت دسته‌جمعی تا قرارگیری هدفمند در مقابل دوربین به عنوان شورندگان بر قبله عالم» (شیخ، ۱۳۸۶، ۳۰) (تصویر ۱۴). «از مراسم می‌توان عکس گرفت؛ زیرا خارج از جریان عادی زندگی است. باید از آن عکس گرفت؛ زیرا تصویری را تحقق می‌بخشد که گروه می‌کوشد از خود به مثابه یک گروه ارائه دهد. آنچه ثبت می‌شود و آنچه خواننده دریافت می‌کند، افراد در مقام افراد نیستند؛ بلکه نقش‌های اجتماعی و روابط اجتماعی هستند» (بوردیو، ۱۳۹۴، ۴۸).

به این ترتیب، انقلاب مشروطه که به لحاظ جغرافیایی ابعادی فراتر از جنبشی محلی یا شهری به خود گرفت، به لحاظ اجتماعی نیز موجب ائتلاف طبقات مدرن و ماقبل مدرن^۵ _ جهت دستیابی به گفتمان مقاومت- شد. هنگامی که گفتمان مقاومت دموکراسی مشروطه‌خواهی چنین ابعاد گسترده‌ای به خود گرفت، هویت مشارکت‌کنندگان در این مبارزه نیز ابعادی فراتر از یک هویت قومی- محلی به خود گرفت.

در عکس‌های متعددی که از این دوره وجود دارد، افراد سلاح به دست در صف‌های منظمی رو به دوربین ایستاده یا نشسته‌اند و برخی نیز به گونه‌ای نمادین هدفی را نشانه گرفته‌اند. این گونه «پز گرفتن در مقابل دوربین به معنای میل به ثبت شدن در حالتی است که نه طبیعی است و نه سعی دارد طبیعی باشد؛ به معنای احترام گذاشتن به خود و درخواست احترام از دیگران است» (همان، ۱۲۷-۱۲۸). «شرط ادب و احترام حکم می‌کند که شخص در برابر دوربین همان پزی را به خود بگیرد که گویی در برابر یک انسان... و به او احترام می‌گذارد و در عین حال، انتظار احترام متقابل دارد... نیاز به احترام متقابل، ذات روبه‌رونیایی است» (همان، ۱۳۰-۱۳۱) (تصویر ۱۵).

مقابل دوربین قرار گرفتن یعنی گواهی دادن بر حضور و بیان افتخار شخص از مشارکت و «گواهی عینی بر انسجام و وحدت گروه». «... عکس امکان رسمیت بخشیدن به لحظه‌های اوج زندگی اجتماعی که در آن گروه اتحاد خود را تحکیم می‌نماید، فراهم می‌سازد»

(همان، ۴۸ و ۴۴). از این‌رو، انقلابیون با آگاهی از نقش سیاسی-اجتماعی‌شان در برابر دوربین قرار گرفتند تا هویتی را که برایش در حال مبارزه بودند، رسمیت دهند (تصویر ۱۶).

عکس‌های دسته‌جمعی سندهای بصری یکی شدنی هستند حاکی از اتحاد ملتی که به انگاره‌ای تازه از خویش دست‌یافته است. این عکس‌ها تصاویری آرمانی از چهره افرادی است که در فضاهای عمومی به تعامل می‌پرداختند؛ تعاملی که نشان‌دهنده شکل‌گیری اراده جمعی‌شان است. از این‌رو، عکس‌ها فقط رخدادها را ثبت نمی‌کردند، بلکه در ایجاد حس جمعی نیز سهیم بودند. مفهوم هویت جمعی برای نخستین بار، هویت فردی را که پیش‌ازاین به‌وسیله عکس و عکاسی شکل گرفته بود، متحول کرد بسط داد و جایگزین آن شد و ملت نوین ایران را به تصویر کشید (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۲)؛ نتیجه «حضور افراد عادی در عکس‌ها و تولد تصویری‌شان است» (شیخ، ۱۳۸۶، ۳۵) (تصویر ۱۷).

در نتیجه‌گیری‌ای جامع می‌توان این‌گونه بیان کرد: عکس‌های این دوره شمایل‌شکن بوده و در زوال تصویر شاهانه مؤثر بودند؛ در این دوره، شمایل‌های نوینی رایج شد و مفاهیم و قهرمانان جدید صاحب صورت شدند؛ و عکس‌های پرتره به تبلور آرمان‌ها بدل شدند (همان، ۳۸–۳۹).

تصویر ۱۵: جعفرقلی خان

سردار بهادر بختیاری در میان عده‌ای از بختیاری‌های مشروطه‌خواه



تصویر ۱۷: باقر خان با جمعیت خود در بلوای ۱۲۸۶، تبریز.

۱۲۸۶–۱۲۸۷

پانوش

- متن حاضر برگرفته از سخنرانی با همین عنوان در تاریخ ۱۳۹۷/۱۲/۱۵، در دانشگاه هنر تهران است.
- «گفتمان پاتریمونیالیسم سنتی ترکیبی از دو عنصر «نظریه شاهی ایران» و «نظریه سیاسی شیعی» است که متکی بر پدرسالاری سیاسی، آمریت و اطاعت محض، پیوند سیاست با اسطوره و مذهب، رابطه میان حاکم و خداوند، قداست قدرت و نفوذناپذیری آن و حذف رقابت و مشارکت است» (بشیریه، ۱۳۷۸، ۶۶).
- «بورژوازی طبقه‌ای در مقابل اشرافیت است با ویژگی‌های فرهنگی-ایدئولوژیکی-سیاسی که در رشد بازرگانی و ایجاد آشکال جدیدی از سازمان‌های اداری-سیاسی و پیدایش ناسیونالیسم و حاکمیت ملی نقش دارد» (بشیریه، ۱۳۷۷، ۱۴۴–۱۴۵).
- «گفتمان دموکراسی گفتمانی با محوریت محدودیت قدرت، قانون‌گرایی، مشارکت، نوگرایی و قرائت دموکراتیک از دین است» (بشیریه، ۱۳۹۴، ۷۱).
- مطابق با دسته‌بندی بشیریه (۱۳۹۴)، طبقات اجتماعی شش‌گانه حاضر در ایران که به دودسته مدرن و پیشامدرن بخش‌بندی شده‌اند عبارت‌اند از اشرافیت زمین‌دار و روحانیت؛ طبقه سرمایه‌داران بازار (متوسط سنتی) و دهقانان در مقابل مهم‌ترین طبقات اجتماعی مدرن شامل طبقه سرمایه‌دار جدید (صنعتی- تجاری- مالی)؛ طبقه متوسط جدید و طبقه کارگر صنعتی.

منابع:•کتاب‌ها:

ادواردز، استیو، ۱۳۹۱. عکاسی. ترجمه مه‌ران مهاجر (چاپ دوم). تهران: نشر ماهی.

بشیریه، حسین، ۱۳۷۷. جامعه‌شناسی سیاسی: نقش نیروهای اجتماعی در زندگی سیاسی (چاپ چهارم). تهران: نشر نی.

بشیریه، حسین، ۱۳۷۸. جامعه مدنی و توسعه سیاسی در ایران: گفتارهایی در جامعه‌شناسی سیاسی. تهران: نشر علوم نوین.

بشیریه، حسین، ۱۳۹۴. دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران دوره جمهوری اسلامی (چاپ هفتم). تهران: نشر نگاه معاصر.

بوردیو، پی‌یر، ۱۳۹۴. عکاسی: هنر میان‌مایه (چاپ سوم). ترجمه کیهان ولی‌نژاد. تهران: نشر پیام امروز.

پاکباز، رویین، ۱۳۸۸. نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز (چاپ هشتم). تهران: انتشارات زرین و سیمین.

تاسک، پطر، ۱۳۹۰. سیر تحول عکاسی (چاپ هفتم). ترجمه محمد ستاری. تهران: نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

طهماسب‌پور، محمدرضا، ۱۳۸۹. از نقره و نور. تهران: نشر تاریخ ایران.

لش، اسکات، ۱۳۹۱. جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم (چاپ چهارم). ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز.

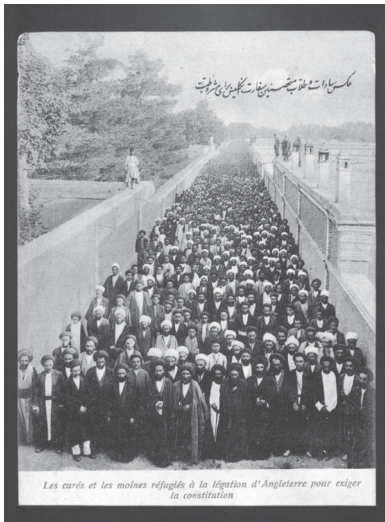
معتمدنژاد، کاظم، ۱۳۸۵. وسایل ارتباط جمعی (چاپ پنجم). تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

•مقاله‌ها: زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌الله، ۱۳۹۴. تاریخ، جامعه و بازنمایی: کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوره قاجار؛ پیش و پس از مشروطه. نشریه تحقیقات تاریخ اجتماعی، سال پنجم، شماره دوم، صص. ۵۳–۸۲.

م شیخ، رضا، پاییز ۱۳۸۴. ظهور شهروند شاهوار: ۱۰۰ سال اول عکاسی چهره (۱۸۵۰–۱۹۵۰). ترجمه فرهاد صادقی. فصل‌نامه عکس نامه، سال پنجم، شماره ۱۹، صص. ۴–۲۷.

شیخ، رضا، زمستان ۱۳۸۶. انقلاب مشروطه: هویت ملی و خرد تاریخ‌های تصویری. ترجمه احمدرضا تقا. نشریه عکس نامه، سال ششم، شماره ۲۶، صص. ۲۹–۴۴.





تصویر ۱: متحصنین در سفارت انگلیس برای مشروطیت. منبع: کارت پستال‌های مشروطه، تهران: موزه عکسخانه شهر



تصویر ۲: دومین سالگرد پیروزی انقلاب مشروطه، مجلس شورای ملی

در همین دوران بود که بازار فروش عکس‌ها در ایران رونق گرفت، به واسطه‌ی انقلاب مشروطه، افراد بسیاری عکس‌های مبارزین را می‌خریدند. بسیاری از عکس‌های انقلاب مشروطه به {همین طریق} در میان خانواده‌ها نگهداری می‌شد(طهماسب پور ۱۶۷:۱۳۸۷). مبارزین مشروطه خواه، عکس‌های زندانیان را با زیرنویسی از اشعار انقلابی منتشر می‌کردند. (نیکزاد، ۱۰۷:۱۳۸۸) تأثیر این عکس‌ها به حدی بود که تعدادی از پدیدآورندگان و عرضه‌کنندگان این قبیل تصاویر در دوره‌ی محمدعلی شاه کشته شدند! (شلویری، ۲۵:۱۳۹۲)

عکس‌ها به واسطه‌ی نوشته‌های روی آن‌ها که معمولاً شرح کوتاهی از رخداد به تصویر کشیده شده در هر عکس بود، به تقویت خبررسانی وقایع نیز می‌انجامید. (تصویر ۱) این کارت‌پستال‌ها به دلیل کوچک و قابل حمل بودن، با اطلاع‌رسانی وقایع انقلاب، آن‌را به زندگی روزمره مردم پیوند می‌دادند. کیارس نقل می‌کند که در دارالخلافه تهران، در جیب مخالفینی که بازداشت می‌کردند، عکس کارت‌پستال‌هایی از «شیخ محمد خیابانی» یا «جمال‌الدین اسدآبادی» یا تحریک‌کنندگان مذهبی را می‌یافتند(همان، ۵).

۱۲۸۱/۱۹۰۳ باز می‌گردد. انتشار آن‌ها به پیشنهاد وزیر مختار هلند و نماینده چاپ‌خانه‌ی انسخدی به مقامات ایران داده شد (شلویری، ۱۸:۱۳۹۲). این مجموعه شامل ۷۹ تصویر از ایران بود که بر روی ۶۴ کارت پستال در تیراژ ۶۴۰۰۰ قطعه به مقامات ایرانی تحویل داده شد (همان، ۲۱).

تا پیش از انقلاب مشروطه، مردم از عکاسی محروم بودند. «عکس‌ها به مردم برنمی‌گشت...» (حمیدیان، ۸۵:۱۳۸۵)، و در دربار باقی می‌ماند. حتی به‌وجود آمدن عکاس‌خانه‌ها نیز نتوانست عکاسی را همگانی کند. شاید سر آغاز انتشار عکس‌ها میان مردم عکس میرزا رضا کرمانی -فردی که ناصرالدین شاه را ترور کرد- باشد. (همان). عکسی که او را در غل و زنجیر به تصویر کشیده، بر روی کارت پستال نیز چاپ شد و میان مردم راه یافت.

آغاز انقلاب مشروطه

با آغاز انقلاب مشروطه، و به دلیل ضعف امکانات برای چاپ عکس در روزنامه‌ها، کارت‌پستال‌ها به عنوان ابزاری برای آگاهی‌رسانی راجع به رخدادها به کار گرفته شدند. (کیارس، ۴:۱۳۸۹). البته کارت‌پستال‌ها و عکس‌ها در انقلاب مشروطه کارکردهای مختلفی داشتند، آن‌ها علاوه بر اطلاع‌رسانی و تقویت وجه استنادی عکس‌ها، به زندگی مردم نیز راه می‌یافت. نقش آگاهی‌رسانی

زمانی‌که عکاسی وارد ایران شد تنها سه سال از اعلام اختراعش در فرانسه گذشته بود. دوربین عکاسی هدیه‌ای از طرف کشور روسیه و انگلیس بود که در سال ۱۸۴۱ به دربار راه یافت. با وجود سابقه‌ی عکاسی در ایران، بعد از گذشت سی‌سال دوربین در درخدمت ناصرالدین شاه و اطرافیانش باقی ماند (شیخ، ۵:۱۳۸۴). تنها با آغاز نهضت مشروطه بود که عکاسی از عکاس‌خانه‌ها بیرون آمد. عکاسانی که به ثبت این حوادث می‌پرداختند در واقع نسل جدید عکاسان درباری بودند که برای نخستین بار به‌صورت خودجوش عکاسی می‌کردند (شیخ، ۳۵:۱۳۸۶).

رسانه‌ی عکاسی با این حوادث رابطه‌ای دوسویه داشت. درحالی‌که تا پیش از نهضت مشروطه توسط شاه، برای تحکیم مشروعیات^۱ و پادشاهی‌اش به کار می‌رفت؛ با آغاز انقلاب مشروطه کارکردی جدید یافت. عکس به ابزاری برای مبارزه‌ی سیاسی تبدیل شد که به واسطه‌ی کارت‌پستال‌ها به نقاط گوناگون ارسال می‌گشت.

ظهور کارت‌پستال و همگانی شدن عکاسی

تا قبل از دوره‌ی قاجار، تولید کارت پستال را فن قطاعی بر عهده داشت (کیارس، ۴:۱۳۸۹). بعد از پیشرفت عکاسی و چاپ از سال ۱۸۷۷/۱۲۵۵، در ایران نیز استفاده از کارت پستال به صورت محدود رایج شد. (طریقی، ۴) نخستین کارت‌پستال‌های مصور به

مروری بر کارت‌پستال‌های عصر مشروطه

پویا کاظمی

تصویر ۴: شماری از مشروطه‌خواهان دستگیر شده در باغشاه. منبع: روزی روزگاری ایران، تهران: نظر.



تصویر ۳: دومین سالگرد پیروزی انقلاب مشروطه ، مجلس شورای ملی. منبع: کارت‌پستال‌های مشروطه، تهران: موزه عکسخانه شهر.

در دوره‌ی مشروطه، تصویر به دار آویخته‌گان، ستم‌دیدگان، دزدها، قاتلین و مقتولین معروف هم کارت پستال می‌شدند (کیارس، ۴: ۱۳۸۹). و حتی انجمن‌های مخفی و انجمن‌های ادبی نیز کارت‌پستال‌هایی از اعضای خود منتشر می‌کردند (همان، ۵). انقلاب مشروطه موجب شد تا برای نخستین بار عکاسی در ایران عمومیت یابد. هرچند این اتفاق مدت کوتاهی به طول انجامید اما اقشار جدیدی در آن بازنمایی می‌شدند که پیش از این در تصاویر دیده نمی‌شدند.

با پیروزی انقلاب مشروطه، و امضای فرمان مشروطیت توسط مظفرالدین شاه، کارت‌پستال به عنوان یک رسانه توسط دولت تازه تاسیس نیز استفاده می‌شد. عکس‌هایی از جلسات مجلس شورای ملی و یا مراسم سالگرد انقلاب مشروطه، وجود دارند که بر این مسئله صحنه می‌گذارند. (تصویر ۲ و ۳)

استبداد صغیر و کارکرد دوگانه‌ی عکس

با شروع دوران استبداد صغیر و به توپ بستن مجلس، عکاسی دوباره نقشی دوگانه یافت. از سویی عکس‌های مبارزان مشروطه‌خواه در غل و زنجیر و برای ایجاد ترس میان معترضان منتشر می‌شد و از سوی دیگر همان عکس‌ها به عنوان اسنادی علیه شاه و نماد مبارزه‌ی ملت، دست به دست می‌چرخید.

در این دوره است که عکس‌های فردی با ژست‌هایی ستیزه‌جویانه ظهور پیدا کردند. (شیخ: ۱۳، ۱۳۸۴) آن‌ها با سلاخی در دست، برای دوربین ژست می‌گرفتند و به تصویر کشیده می‌شدند. (تصویر ۴ و ۵)

با ادامه‌ی نهضت مشروطه، این هویت‌سازی تداوم یافت و پرتره‌های قهرمانان این عصر در میان مردم دست به دست می‌چرخیدند. حتی زمانی که عکس کشته‌شدگان در میان مردم منتشر می‌شد. آن‌ها او را شهید قلمداد کرده و همراه با شعر یا متنی بر روی کارت‌پستال دوباره انتشار می‌دادند.

به عنوان مثال می‌توان به عکس سر بریده‌ی کلنل پسیان اشاره کرد، فردی که از آرمان‌خواهان مشروطه بود و کشته شد. این عکس به دلیل آن‌که کردها می‌خواستند آن را برای اظهار ارادت خود به دولت قوام بفرستند، گرفته شد. اما همین عکس توسط مردم همراه با شعری از عارف قزوینی بر روی کارت‌پستال انتشار یافت، و تصویری از یک قهرمان ملی را که در راه وطن جانش را از دست داده به وجود آورد (حاجی محمد، ۴۶: ۱۳۹۲) (تصویر ۶).

به گفته‌ی ادواردز: «عکس‌ها به خودی خود چیز زیادی عرضه نمی‌کنند. آنچه اهمیت دارد کاربرد عکس‌هاست و قدرتی که تفسیری خاص را درباره‌ی رخدادها، چیزها یا آدم‌های عکاسی‌شده تثبیت می‌کند». در دوران مشروطه این تفسیرگری در میان مردم و حکومت در گردش بود. به گونه‌ای که شاهد وجود دو تفسیر خاص از عکس‌های مشروطه در آن زمان بودیم. عکس‌های رعایایی که برای شاه دردسر درست کرده بودند، و ملتی که درحال تلاش برای تحقق آرمان‌هایش بود. می‌توان گفت نبرد حقیقی مشروطه نبرد میان این تفاسیر و گفتمان‌های مرتبط به آن بود!

تصویر ۵: مجاهدین مشروطه‌خواه. منبع: کارت‌پستال‌های مشروطه، تهران: موزه عکسخانه شهر



تصویر ۶: کلنل پسیان منبع: انقلاب مشروطه، هویت ملی و خرد تاریخ‌های تصویری، عکسنامه

نفت و عکس

افسانہ کامران^۱

جستاری در بازنمایی کارگران و جنبش‌های کارگری صنعت نفت ایران در عکس

یا زندگی مصرف‌گرای آن‌ها تأثیر پذیرفته است، اما در آغاز انگلیسی‌ها در خرداد ۱۲۸۷ شمسی با اکتشاف نفت در مسجدسلیمان و راه‌اندازی پالایشگاه در آبادان و بعدترش با ساخت شهرک و خانه برای کارمندان عالی‌رتبه و کارگران و همچنین ساخت مکان‌های تفریحی و فراغتی چون استخر، سینما، باشگاه تنیس

به برادرم اسماعیل
به جای مقدمه یا داستان اینکه چگونه موضوع
را یافتم: ماجرا از آمریکایی‌ها در ایران و چارلز شرودر
آغاز شد، تابستان سال گذشته قرار بود به دعوت مجله
آنگاه مطلبی درباره آمریکایی‌ها در ایران بنویسم، فکر
می‌کردم به واسطه نعمت نفت و فراوانی حاصل از آن
در جنوب ایران، مردمان این منطقه باید از آمریکایی‌ها

بسیاری از کارت‌پستال‌هایی که تا امروز باقی مانده‌اند به منبعی برای کنکاش در رخدادهای آن دوره تبدیل شده‌اند. «واقعیت آن است که بسیاری از عکس‌های این دوره، که تا به امروز در دسترس عموم قرار داشته، به صورت کارت‌پستال بوده است و طی این همه سال کتاب‌هایی هم که عکس‌های این دوره را چاپ کرده‌اند از همین کارت‌پستال {ها} استفاده کرده‌اند» (شیخ، ۱۳۸۶: ۳۴).

۱. در این‌جا از مشروعبت‌بخشی، برداشت امروزی آن به معنای اروپاگاندای سیاسی مدنظر نیست. بنگرید به: «زین‌الصالحین، حسن: فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۴). تاریخ، جامعه، و بازنمایی کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوره قاجار: پیش و پس از مشروطه، تحقیقات تاریخ اجتماعی س ۵ ش ۲»

منابع:

ادواردز، استیو، ۱۳۹۶. عکاسی. ترجمه‌ی مه‌رمان مهاجر. تهران: نشر ماهی.

شیخ، رضا، ۱۳۸۴. ظهور شهروند شاهوار: صد سال اول عکاسی چهره در ایران (۱۸۵۰-۱۹۵۰). ترجمه فرهاد صادقی. عکسنامه، ش ۱۹.

شیخ، رضا، ۱۳۸۶. هویت ملی و خرد تاریخ‌های تصویری انقلاب مشروطه. ترجمه احمد رضا تقاء. عکسنامه، شماره ۲۶

حمیدیان، تورج، ۱۳۸۵. بعد از قاجاریه. فصلنامه حرفه‌هنرمند، ش ۱۸.

نیکزاد، عمران، ۱۳۸۸. بررسی نقش عکس در انعکاس رخدادهای مهم سیاسی. رساله کارشناسی ارشد. عکاسی، دانشگاه هنر تهران

کیارس، داریوش (۱۳۸۹). هرجا که هستی... با هر که هستی... تاریخچه‌ی کارت‌پستال در ایران. تندیس، ش ۱۹۵.

شلویری، علیرضا، ۱۳۹۲. پیشینه نشر و رواج کارت‌پستال مصور در ایران (دوره قاجار). فصلنامه حرفه‌هنرمند، ش ۴۵.

حاجی محمد، سایمک، ۱۳۹۲. چرا یک عکس باید کارت‌پستال شود؟ فصلنامه حرفه‌هنرمند، ش ۴۵.

طریقی، مرگان. کارت‌پستال به مثابه یک رسانه ملی در عصر قاجار. برگرفته از لینک (تاریخ بازیابی ۹۸/۳/۳). <https://www.academia.edu/۲۵۶۹۱۳۳۷/>

و ... به‌قدری در فرهنگ، زبان و زندگی روزمره مردم جنوب ایران تأثیرگذار بودند که دیگر حرف زدن از آمریکایی‌ها و سبک زندگی آمریکایی کمی ناصواب بود، برای همین باید با ذره‌بین به دنبال یکی دوتا آمریکایی دوربین به دست در جنوب ایران می‌رفتم تا شاید می‌شد برای آن مجله مطلبی نوشت. دوستانم چون آرش آبخو در آبادان مرا از وجود فردی به نام چارلز شرودر در سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۰.م در جنوب ایران آگاه کردند. شرودر شهروندی آمریکایی بود که به‌عنوان کارمند بخش مالی شرکت اویل نیویورک به همراه خانواده‌اش به آبادان آمده بود تا سروسامانی به امور مالی نابسامان پالایشگاه بدهد، انگلیسی‌ها رفته بودند و پس از ملی شدن صنعت نفت در ایران بخشی از کار به ایرانی‌ها سپرده‌شده بود. شرودر عکاس نبود اما دوربینی داشت که از روزهای ابتدایی آمدنش به ایران سر لنزش را مثل همه مردهای عیالوار به سمت زندگی خانوادگی یعنی همسرش آلن و پسرش پل و دیگر خانواده‌های آمریکایی که در آبادان مأمور بودند متمایل کرده بود.

عکس‌های شرودر درواقع بیش از ۴۰۰ عکس یادگاری آماتوری‌اند که بعدها باسخت پسرش یعنی پل که آن روزها نوجوانی یازده-دوازده ساله بود به کتابخانه دانشکده هنرهای زیبای هاروارد^۲ هدیه شد و از آن به بعد در سایت‌های مختلف ایرانی و خارجی بازنشر شد، بعدتر یادداشتی از پل و دیدارش بعد از ۵۰ سال از آبادان در سایت بازگویی خاطرات آبادان^۳ منتشر

شد. آنچه در عکس‌های شرودر در ابتدا توجه من را جلب کرد میزان رفاه و آسایشی بود که خانواده شرودر و دیگر آمریکایی‌ها در ۶۰ سال پیش برخوردار بودند درست زمانی که احتمالاً پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایم در شمال ایران تا زانو در گل فرورفته بودند. معلوم است که خود شرودر هم از این حجم رفاه و خوشی حتی به‌عنوان یک آمریکایی کمی ذوق‌زده شده بود، عکس‌ها هم گواه آنند، چیزی که شیرین‌ویلتون^۴ بعدها در مقاله‌ای از این مسئله به صداقت یاد می‌کند. درحالی‌که به عکس‌های شرودر و خانواده‌اش در آن سال‌ها سرخوشانه نگاه می‌کردم، ناگهان توجهم از خانواده شرودر به آدم‌هایی که در کسوت نگهبان، نگدارنده دهنه اسب، کارگر باغبان و مردم بومی یا همان خود در عکس‌ها بود جلب شد. اینجا تضاد معناداری را میان آدم‌هایی که با لباس پاره، بچه‌هایی پا برهنه، زنان و مردان مفلسی می‌دیدم که با آبادان غرق در نعمت و سرشاری از نفت تفاوت داشت، درواقع در عکس‌های شرودر با دوگانه آبادان/ عبادان روبه‌رو شده بودم. آبادانی که به لطف شرکت نفت و پالایشگاه تمامی مظاهر مدرنیته را پیش‌تر از دیگر شهرهای ایران در خود جمع کرده بود و دیگری عبادانی که بی‌بهره از این طلای سیاه و مدرنیزاسیون در فقر و تنگدستی چون سایر شهرهای ایران باقی‌مانده بود. درواقع شرودر برخلاف عکاسان حرفه‌ای خارجی و در ادامه سنت انگاره سازی از شرق رؤیایی دوگانه‌ای از آبادان را در همین عکس‌های یادگاری و خانوادگی‌اش

تصویر چارلز شرودر در دفتر کارش. با عنوان شاه مرا نگاه می‌کند. ۱۹۵۸-۱۹۶۰



تصویر ناهار باغبانان در پشت حیاط، عکاس: چارلز شرودر، آبادان، ۱۹۵۸-۱۹۶۰



تصویر لوپیس در حال استراحت در حیاط پشت خانه، آبادان، عکاس: چارلز شرودر، آبادان، ۱۹۵۸-۱۹۶۰

تصویر نمای داخلی و جشن مهمانی پل از خانه‌های سازمانی کارمندان آمریکایی شرکت نفت در بریم، آبادان، عکاس: چارلز شرودر، ۱۹۵۸. (به لیبل میل‌ها اگر دقت شود مشخص است که همه وسایل نو هستند)

تصویر خانه بریم، عکاس: چارلز شرودر، آبادان، ۱۹۵۸-۱۹۶۰.



تنها بعد از انقلاب مشروطه بود که عکس وارد عرصه عمومی شد



تصویر مجاهدی که در جنگ مشروطه کشته شد. منبع: تاریخ ایرانی

تصویر روستای بهمن شیر، عکاس: چارلز شرودر، آبادان ۱۹۵۸-۱۹۶۰



به ما نشان می‌دهد، جایی پر از وفور نعمت برای او و آمریکایی‌ها و انگلیسی‌ها به‌عنوان میهمان یا همان دیگری دوست‌داشتنی و مکانی پر از نعمت برای ساکنان محروم و مهاجرین شهر به‌عنوان میزبان یا همان خود نادوست داشتنی.

من می‌توانستم ۷۰ سال پیش فقر و رنج اجدادم در شمال ایران را تا حدودی درک کنم، اما برایم قابل‌تصور نبود که مردمانی به نفت یا همان طلای سیاه این‌قدر نزدیک باشند و روزگارشان همان‌قدر سیاه باشد. از اینجا بود که تغییر نگاه من از دیگری به خود در عکس‌های شرودر مسیر تحقیق را کاملاً عوض کرد. این بار قرار بود با واکاوی در عکس‌ها و آرشیوهای عکس، خاطرات و داستان‌ها و رمان‌ها به خود نگاه کنم. خودی نادوست داشتنی که در بازنمایی‌های تصویری سهمی اندک داشته و همواره از مرکز تصویر به حاشیه رانده‌شده بود. خودی که در واقع در موطن

خود دیگری بود. در این جستار که بخشی از پژوهشی طولانی و در حال جریان است در پی آنم تا تاریخ اجتماعی کارگران و جنبش‌های کارگری در ایران و چگونگی بازنمایی آن‌ها در عکس در سال‌های آغازین کشف نفت تا ملی شدن این صنعت را بررسی کنم، به همین دلیل ناگزیرم برای فهم و خوانش بسیاری از این تصاویر به تاریخ شفاهی، خاطرات و ادبیات خصوصاً ادبیات داستانی پرمایه جنوب ایران ارجاع داده و تنها به تصویر بسنده نکنم.

نفت، عکس و کارگر، یا اول کدام بود؟

عجیب است اما عکس در جامعه ایرانی تقریباً ۵۶ سال زودتر از نفت کشف و به ایرانیان معرفی شد، تقریباً سه سال پس از اعلام عمومی عکاسی توسط آکادمی هنر فرانسه و ثبت اختراع داگر، دوربین عکاسی به ایران آمد و اولین عکس از ولیعهد ناصرالدین میرزای جوان توسط ژول ریشار در سال ۱۲۲۳ شمسی گرفته شد. اما سیر عکس و عکاسی در جامعه ایرانی و بازنمایی تحولات تاریخی و اجتماعی همگام با سیر تاریخ عکاسی در جهان نیست. انحصار عکس در چهاردیواری کاخ‌ها و دربار سبب شد تا جامعه ایرانی ۶۰ سال در انتظار عمومی شدن عکس در جامعه به سر برد، تنها بعد از انقلاب مشروطه بود که عکس وارد عرصه عمومی شد. چنانچه رضا شیخ معتقد است:

«خاستگاه عکاسی در ایران چه به لحاظ مفهومی و چه در واقعیت امر، چهاردیواری‌ها بود؛ چهاردیواری کاخ‌ها، منازل اعیان و ... دست‌آخر هم چهاردیواری

عکاسخانه‌ها. دوربین عکاسی در مدت سی سال اول (۱۸۵۰-۱۸۸۰) ابزاری در خدمت ناصرالدین‌شاه و ملازمانش باقی ماند، به برکت وجود تعداد کمی عکاسخانه عمومی در شهرهای بزرگ؛ تا دهه ۱۳۰۰ کم‌کم در میان اقشار جامعه نفوذ کرد. این روندی بود که در اروپا و آمریکا تنها ده سال طول کشید (۱۸۵۰) درحالی‌که در ایران حدود یک قرن به طول انجامید» (شیخ، ۱۳۸۴، ص ۴-۵).

شیخ معتقد است که جنبش مشروطه سهم عمده‌ای در هموار کردن عکس و عکاسی در عرصه عمومی جامعه ایرانی دارد. تا قبل از جنبش مشروطه عکس برای مردم عادی مادیتی باورپذیر و قابل‌لمس نبود. «اگر فن عکاسی، عکس‌برداری از چهره‌نگاری را در غرب عمومی کرد، جنبش مشروطه، هرچند برای زمانی کوتاه، به عکاسی در ایران قاجاری عمومیت بخشید. آنچه اهمیت اساسی دارد، چهره‌هایی از طیف‌های مختلف اجتماعی است که شانه‌به‌شانه هم در عکسی واحد ثبت شده‌اند. عکس‌های دسته‌جمعی، چه جدا و چه در کنار هم تصویر واحدی را عرضه می‌کنند: «تصویری از اعتراض و مخالفت علیه نظام سیاسی که شاه در رأس آن بود» (شیخ، ۱۳۸۴، ص ۱۲). گسترش عکس قهرمانان و مبارزان مشروطه به‌صورت کارت‌پستال، عکس را از دسترس عده محدودی در دربار خارج کرد و به دست مردم رساند (طهماسب پور، ۱۳۸۷: ۱۶۶).

از این‌رو باید حیات اجتماعی عکس در جامعه ایرانی را

تقریباً مقارن با کشف نفت در ایران توسط انگلیسی‌ها و مقارن با نهضت مشروطه دانست. شاید بهتر است وقتی درباره رابطه‌ی میان پدیده‌ها (نفت، عکس و کارگر) و تقدم و تأخر زمانی آن‌ها در جامعه ایرانی صحبت می‌کنیم از مبدأ تاریخی آن‌ها به‌عنوان تاریخی برای کشف یا ظهور گذر کرده و متناسب با موضوع مورد مطالعه، آن‌ها را در بسترهای تاریخی، فرهنگی و اجتماعی‌شان مطالعه کنیم.

درست است که میان کشف و استخراج نفت در ایران و عکس تقریباً فاصله‌ای ۵۶ساله وجود دارد اما نفت برخلاف عکس مسیرش را برای نفوذ، احاطه و تسلط در جامعه ایرانی بسیار سریع‌تر و آسان‌تر از عکس طی کرد، زیربنا و پایه بسیاری از تحولات اجتماعی و فرهنگی و هنری و سیاسی دیروز و امروز جامعه ایرانی را باید در نفت جستجو کرد، درواقع همان‌گونه که تورج اتابکی (۱۳۹۲) معتقد است ساخت دوگانه نفت توسط برخی از روشنفکران ایرانی به‌عنوان نعمت یا نعمت، زمینه‌ساز بدفهمی بزرگی در جامعه ایرانی است. بسیاری از ایرانیان بر این باورند که ای‌کاش نفت نداشتیم تا مسیر توسعه در این کشور از همت بازوی ایرانی‌ها فراهم می‌شد و از آن به‌عنوان بلای سیاه یا نفرین نفت یاد می‌کنند. عده‌ای دیگر آن را طلای سیاه دانسته و شاکرند که اگر نبود وضعیت ایران شبیه به همسایگانی چون افغانستان می‌شد. تیموتی میچل در مقاله مناقشه برانگیزی با عنوان «سوخت دموکراسی، از زغال‌سنگ تا نفت» به

این مسئله می‌پردازد که سهم نفت در گسترش یا محدود کردن دموکراسی در خاورمیانه چگونه است؟ میچل معتقد است که همانند دموکراسی مردمی، سوخت‌های فسیلی نیز یک پدیده نسبتاً جدید هستند. تاریخ این دو نوع نیرو به شکل‌های مختلف به یکدیگر پیوند خورده‌اند. او معتقد است بیشتر کسانی که درباره‌ی مسئله "دولت رانتی" یا "نفرین نفت" مطالبی نوشته‌اند، درباره ماهیت نفت و چگونگی تولید، توزیع و استفاده از آن چیز زیادی نگفته‌اند. آن‌ها فقط راجع به رانت‌های نفتی و درآمد ناشی از نفت پس از تبدیل به درآمد دولت، بحث می‌کنند. بنابراین، دلایلی که برای ویژگی‌های ضد دموکراتیک نفت برشمرده می‌شود – مانند اینکه درآمد نفت به دولت امکان خلاص شدن از فشارهای اجتماعی را می‌دهد، می‌تواند حمایت‌های سیاسی بخرد یا اعتراضات را سرکوب کند – هیچ ربطی به روش‌های استخراج نفت، پردازش، بارگیری و حمل‌ونقل، مصرف، شکل‌های عاملیت و کنترل این فرآیندها یا قدرت نفت به‌عنوان یک منبع متمرکز انرژی ندارند. میچل چگونگی شکل‌گیری جنبش‌های کارگری را در سر همین بزنگاه‌های استخراج، پالایش و انتقال در خاورمیانه بررسی می‌کند، و به‌طور مشخص به جنبش اعتراضی کارگران نفت در عراق در سال ۱۹۴۸، ۱۹۳۶ در حیفای فلسطین و ۱۹۴۶ در صیدون لبنان و آغاز شکل‌گیری جنبش‌های کارگری در آبادان در سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۴۶ می‌پردازد.

حیات اجتماعی نفت و عکس در جامعه ما تا حدودی نزدیک به هم است، اما این دو پدیده با شکل‌گیری طبقه کارگر و آغاز جنبش‌های کارگری هم‌زمان نیست؛ هرچند که پیش‌تر عکس در بازنمایی جنبش اجتماعی مشروطیت در ایران نقش قابل‌توجهی داشته است. این مسئله نه به معنای ناآشنایی جامعه ایرانی با کارکردهای اجتماعی عکس که به موانع سیاسی و اجتماعی برمی‌گردد که عکاسی در آغاز شکل‌گیری جنبش‌های کارگری نتوانسته است بازنمای آن باشد. به‌جای آن ادبیات و به‌صورت مشخص ادبیات داستانی جنوب توانسته است این وظیفه را بر شانه‌های ستبرش بر دوش کشد. حتی امروزه تفسیر معدود عکس‌هایی که از آغاز شکل‌گیری طبقه کارگر و جنبش‌های کارگری در آرشو وزارت نفت و یا موزه نفت برجای‌مانده است، و بسیاری از تصاویری که در آرشیوهای دیجیتالی سایت‌هایی چون وزارت نفت ایران بدون مرجع و شرح مناسبی است برایمان قابل‌فهم نخواهد شد مگر با خواندن ادبیات داستانی. مثلاً در رمان «فوران» قباد آذر آیین – نویسنده‌ای جنوبی- ماجرای دو خانواده کارگری را روایت می‌کند که اصالتاً از ایلات بختیاری هستند و داستان از روزهای کشف نفت در مسجدسلیمان شروع‌شده و تا دو نسل بعد و تأثیرات فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی حاصل از نفت ادامه می‌یابد.

به‌طور مثال در صفحات ابتدایی رمان که نفت در مسجدسلیمان کشف می‌شود از زبان پدر بختیار

(قهرمان داستان) چنین می‌گوید:

«به ماه‌بانو گفته بود چاه درخرسون رسید به نفت.

گفته بود نبود ببینی ما کل و گاله می‌زدیم. زیر فواره

نفت می‌رقصیدیم. فرنگی هم پایه‌پای ما می‌رقصید و به

زبان خودش چیزهایی می‌خواند. دست‌های بزرگ و

پهنش را کاسه می‌کرد زیر فواره نفت سیاه و صورتش

را با آن می‌شست. با چشم‌های خودم دیدم که دهانش

را پر از نفت کرده بود» (آذر آیین، ۱۳۹۷).

نفت و کارگر (چگونگی شکل‌گیری طبقه کارگر در ایران):

تورج اتابکی پژوهشگر تاریخ اجتماعی در مقاله «از عملة تا کارگر» (۲۰۱۳) اکتشاف نفت در مسجدسلیمان، ساخت پالایشگاه‌ها، اسکله حمل‌ونقل و تأسیس شهرک‌های نفتی نوبنیاد را یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری کارگر و جنبش‌های کارگری در ایران می‌داند. اتابکی معتقد است که «نفت کارزار عظیمی را جهت استخدام کارگر و در وهله اول با طرح جذب نیروی کار ایلات و ساکنان روستاهای نزدیک به راه انداخت. لیکن، در منطقه‌ای که نیازهای انسانی کم و ارزان بودند، قانع ساختن مردان جوان برای ترک سبک زندگی سنتی‌شان جهت تعویض با محیط صنعتی نو که به‌طور ریشه‌ای الگوی کار متفاوتی داشت، کار چندان ساده‌ای نبود. آنان که به نیروی کار صنعتی نفت پیوستند از آن‌پس، تحت تسلط نظم کاری یک اقتصاد پیشرفته صنعتی درآمدند که نهایتاً نخستین گروه‌های طبقه کارگر



تصویر ساخت جاده گچساران: کارگران بختیاری و هندی، ۱۲۸۸ ش. منبع: آرشیو نفت بریتانیا

تا حدودی از عثمانی و بنادر خلیج فارس می‌آورد. تنها سال‌های بعد بود که ترکیب نیروی کار در صنعت نفت با وضع قوانینی در مجلس ایران به نفع کارگران ایرانی تغییر کرد.

آذر آیین نیز در رمان «فوران» دلیل کار کردن عمده‌های بختیاری در شرکت نفت ایران-انگلیس در سال‌های ابتدایی را این‌گونه شرح می‌دهد:

«بختیار گفته بود من چه دارم که دلمو بهش خوش کنم مادر! گله و رمه دارم؟ زمین قابل کشت دارم؟ گفته بود: این فرنگی‌ها عقلشون کار می‌کنه بی‌خود و بی‌جهت از اون سر دنیا نیامدن مهمونی که همین فردا برگردن برن خونه‌هاشون. نه چیزی سراغ دارن اینجا زیر این خاک‌های داغ سفره پهن شده. من می‌شینم یه گوشه‌ای این سفره دستمو دراز می‌کنم داخل سفره‌شون یه سالی باهاشون کار می‌کنم. اگر دیدم از خان و ارباب بهترن دل میدم به کار و نوکری شون می‌کنم، اگر دیدم نه آبی از شان گرم نمی‌شه می‌گم



تصویر احداث جاده در کوه‌های بختیاری، ۱۲۸۶. منبع: آرشیو نفت بریتانیا

اقتصادی تعریف می‌شد، اندازه گله‌ای که داشتند و زمین‌های روستایی که تخصیص یافته بود، این جایگاه‌ها شامل ایلخان و جانشینش ایل بگ، خان، کلانتر مسئول طایفه، کدخدا مسئول تیره و نهایتاً، پایین‌ترین مرتبه در هر ایل، یعنی عمده می‌شد. عمده خود دربرگیرنده تفنگچی، چوبکی، توبره‌کش و دست‌پتی بود. عمده مصداق عمل‌کننده، در پایین‌ترین مرتبه ایل جای داشت و شاید جز رمه کوچک از چند بز و گوسفند، صاحب مکنتی نبود. عمده نیازهای لجستیکی ایل را برآورده می‌کرد و با مسائل عینی روزمره در ایل سروکار داشت، از جمله حفاظت از مردمان ایل در برابر تعدی بیگانگان بیرون از ایل. عمده در حقیقت نخستین گروه از بختیاری‌ها بودند که با کار کردن در سر چاه‌های نفت و حفاظت از اموال شرکت به‌عنوان نگهبان، به صنعت نوظهور نفت پیوستند. شرکت نفت در ابتدا نیروی کار غیرماهرش را از همین عمده‌های بختیاری فراهم می‌کرد، کارگران ماهر و نیمه ماهر را از هند و



تصویر راه‌اندازی خط لوله انتقال نفت از مسجدسلیمان به آبادان، سال ۱۹۰۹، منبع: سایت نفت ما

قرضه شرکت نفت ایران و انگلیس و خان‌های بختیاری» معتقد است که برخورد و مناسبات شرکت نفت ایران و انگلیس با سردمداران ایل بختیاری که بخش اعظم میدان‌های نفتی ایران در مراتع آن‌ها واقع شده بود تابعی از سیاست‌های کلی آن کشور نسبت به ایران در سده ۱۹ و ۲۰ است. انگلیسی‌ها از همان ابزار و عواملی که در سیاست استعماری خود نسبت به کشور ایران استفاده می‌کردند از همان سیاست‌ها و روش‌ها نیز برای تطمیع سران ایل بختیاری استفاده می‌کردند. از این‌رو شرکت نفت ایران-انگلیس می‌دانست که در تأمین نیروی کار نمی‌تواند از دولت مرکزی ایران انتظار چندانی داشت، به همین دلیل به جلب حمایت روسای ایل و قبایل محلی برآمد. در آغاز قرن بیستم، ساختار قدرت در ایلات بختیاری که در آن زمان بزرگ‌ترین ایل در جنوب غربی ایران بود، مبتنی بر پنج جایگاه طبقاتی بود. اتابکی (۲۰۱۳) در مقاله «از عمده تا کارگر» می‌نویسد که این جایگاه‌های طبقاتی با منزلت



تصویر اکتشاف نفت در مسجدسلیمان سال ۱۹۰۹، منبع: سایت نفت ما

ایران مدرن را ساختند. به هنگام استخدام نیروی کار برای صنعت نوپای نفت، تغییرات جمعیتی چشمگیری رخ داد. شهرهای نفتی نوآباد عملاً تمام روابط اجتماعی، سازمان اجتماعی و ساختار اجرایی حکومت را در سطوح محلی و ملی دگرگون کردند» (اتابکی، ۲۰۱۳). از نظر اتابکی ده سال طول کشید تا پس از کشف نفت، ساختار تأمین نیروی کار در مناطق نفت‌خیز ایران از عمده به کارگر تغییر یابد. این تغییر تنها شکلی صوری و واژگانی نبوده است بلکه اتابکی بر اساس اسناد و مکاتبات و شواهد بسیاری به ما نشان می‌دهد که این تغییری گفتمانی بود. انگلیسی‌ها در ابتدا مجبور بودند برای تأمین نیروی کار و پیش‌برد عملیات حفاری و کارهای ساختمانی و راه‌سازی و غیره در پی مذاکره با رؤسای ایل بختیاری برآیند. عربستان آن زمان (خوزستان فعلی) منطقه‌ای بود که دولت مرکزی نمی‌توانست قدرت‌ش را به‌درستی اعمال کند. همان‌گونه که استفانی کرونین در مقاله «سیاست‌های

شما را به خیر و ما را به سلامت. برمی‌گردم سر همون عملگی و نوکری خان» (فوران، آذر آیین، ۱۳۹۷). زمینه‌های شکل‌گیری اعتصابات کارگری در شرکت نفت ایران- انگلیس

حبیب لاجوردی در کتاب «اتحادیه‌های کارگری و خودکامگی در ایران» (۱۳۶۹) درباره چگونگی شکل‌گیری جنبش‌های کارگری در اواخر قاجار معتقد است که بعد از فرمان مشروطیت در ۴ مرداد ۱۲۸۵ توسط مظفردالدین شاه و استقرار سلطنت مشروطه به‌تدریج زمینه برای شکل‌گیری اتحادیه‌های کارگری فراهم شد و در سال ۱۲۸۵ نخستین اتحادیه کارگری در ایران توسط محمد پروانه در تهران تأسیس شد. نویسنده معتقد است که به دلیل مسئله استبداد صغیر محمدعلی شاه این امر در جنبش کارگری مؤثر واقع می‌شود و پس از خاتمه استبداد صغیر در سال ۱۲۸۷ و پیروزی مشروطه‌خواهان با استقرار مجدد سلطنت مشروطه اتحادیه‌های کارگری هم مجدداً شروع به رشد و شکوفایی نمودند و در این دوران قانون اساسی از فعالیت‌ها حمایت می‌کند و مانعی جدی برای فعالیت آن‌ها وجود نداشته است. هرچند که سابقه این خواست را باید پیش‌تر در اتحادیه‌های کارگرانی که از استان‌های شمالی ایران به قفقاز و آذربایجان برای کار مهاجرت کردند دانست. دو سال قبل از تشکیل این اتحادیه مهاجران ایرانی در روسیه تحت تأثیر انقلاب ۱۹۰۵ و فعالیت‌های احزاب سوسیال‌دموکرات «سازمان همت» را در روسیه تشکیل داده بودند، چنانچه نادر پروانه

تصویر احداث

خط لوله نفت توسط کارگران، ۱۲۸۹ بختیاری، منبع: گاردین



تصویر احداث خط لوله نفت از مسجدسلیمان به آبادان توسط کارگران بختیاری، ۱۲۹۰، منبع: گاردین

(۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «نگرشی بر مهاجرت کارگری در دوران مشروطه» شرایط نامناسب اقتصادی و اجتماعی و حتی سیاسی در داخل ایران و رشد سریع روسیه را علت مهاجرت‌هایی به مناطق جنوبی این کشور می‌داند. هرچند وضعیت اجتماعی و اقتصادی مهاجران نشان می‌دهد که باوجود شرایط بد اقتصادی

تصویر ساعت پایان کار کارگران

در تصفیه‌خانه آبادان، ۱۳۰۵ ش، منبع: شرکت ملی نفت ایران.



موقع ختم کار در تصفیه‌خانه آبادان .



تصویر کارگران ایرانی و هندی در یکی از کارگاه‌های پالایشگاه نفت آبادان، دهه ۱۳۱۰.

و اجتماعی این کارگران به دلایل فقر اقتصادی، عدم آگاهی، فصلی بودن و حتی درگیری با ارامنه و گرجی‌ها در احزاب فعال در قفقاز جذب نشدند و حتی به یکدیگر نیز ستم می‌کردند. آن‌ها به دلایل فرهنگی و قومی از حزب سوسیال‌دموکرات کناره گرفتند و در احزاب همت و «اجتماعیون عامیون» شرکت کردند.

تصویر کارگران و

کارمندان در شرکت نفت ایران- انگلیس، ۱۹۰۸



برنامه‌های اجتماعیون-عامیون به همت شبیه بود و هر دو دربردارنده‌ی خواسته‌هایی برای کارگران بودند. فصلی بودن این کارگران و شرکت در اعتصاب‌های کارگری مناطق قفقاز موجب انتقال افکار جدید درزمینه‌ی تشکیلات کارگری به ایران شد. تعدادی از آن‌ها در دیدار نمایندگان مجلس اول خواستار حضور یک نماینده از کارگران در مجلس شدند و به این طریق به‌تدریج زمینه را برای تشکیلات کارگری در ایران به وجود آوردند.

اما آنچه درباره شکل‌گیری جنبش‌های منسجم، گسترده و تشکیلاتی کارگران در ایران گفته می‌شود آغاز این جنبش‌ها را با تأسیس شرکت نفت ایران و انگلیس هم‌زمان می‌دانند. خوزستان در مقام اولین حوزه صنعتی کشور در دوره معاصر نخستین حوزه فعالیت‌های صنفی و سیاسی کارگران در سطحی وسیع و گسترده به شمار می‌آمد، فعالیت‌های کارگران

صنعت نفت در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ نیز از نظر سازمان‌یافتگی و حوزه تأثیر سیاسی و اجتماعی در آن دوره از موقعیت شاخصی برخوردار بود (طاهر احمدی، ۱۳۷۸).

مطالبات اولیه کارگران ایرانی در خوزستان بیشتر پیرامون مسائل صنفی و کارگری بود، هرچند بعدتر این اعتصابات و حرکت‌ها جنبه ضد استعماری و ملی‌گرایانه به خود گرفت؛ همان‌گونه که ندیم و حبیبی نژاد (۱۳۹۴) در مقاله «روند شکل‌گیری اعتصابات کارگری در مناطق نفت‌خیز خوزستان (از پیدایش نفت تا نهضت ملی شدن صنعت نفت ۱۳۳۰ - ۱۲۸۷ ش) معتقدند که بعدتر این اعتراضات رنگ و بوی سیاسی گرفت.

تبعیض، بی‌عدالتی، نگاه فرادستی انگلیسی‌ها نسبت به ایرانیان و عدم رعایت حقوق کارگران توسط نمایندگان انگلیسی و بی‌توجهی دولت مرکزی نسبت به این مطالبات سبب شد تا کارگران شرکت نفت برای احقاق حقوق خود اعتصابات سال‌های ۱۲۹۹، ۱۳۰۸، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۳۰ را سازمان‌دهی کنند. اگرچه برخی از این اعتصابات چون اعتصاب سال ۱۳۲۵ به‌شدت از سوی نیروهای نظامی و امنیتی و با همدستی شرکت نفت سرکوب شدند و بسیاری از برپاکنندگان اعتصاب از کار اخراج یا تبعید و زندانی شدند ولی درنهایت زمینه‌های شکل‌گیری نهضت ملی شدن صنعت نفت ایران را فراهم کرد که برای نخستین بار در خاورمیانه در کارنامه مبارزاتی کارگران شرکت

نفت رقم خورد. پس از آن بود که به تأسی از مردم ایران بسیاری از همسایگان و سایر ملل جهان اقدام به ملی کردن صنایع و معادن و دارایی‌های خود نمودند (ندیم و حبیبی نژاد، ۱۳۹۴).

اولین اعتصاب گسترده کارگری در ایران مربوط به کارگران هندی در شرکت نفت ایران و انگلیس در سال ۱۲۹۹ ش بود، اگرچه دولت انگلیس ۲۰۰۰ نفر از کارگران هندی را به دلیل شورش با کشتی از بوشهر به هندوستان بازگردانید؛ اما کارگران هندی که در ایران ماندند ۸۰ درصد به حقوقشان اضافه شد. این اعتصاب به این دلیل اهمیت دارد که کارگران ایرانی را نسبت به شرایط کاری و حقوقشان آگاه ساخت و زمینه‌ساز اعتصاب کارگری گسترده در سال ۱۳۰۸ شمسی در خوزستان شد (ندیم و حبیبی نژاد، ۱۳۹۴).

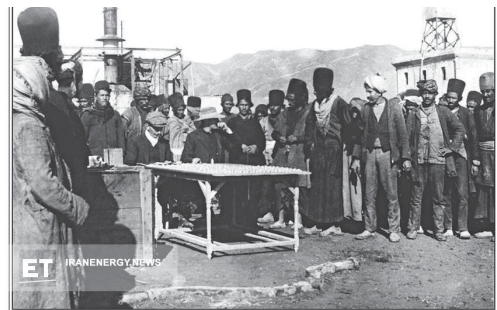
عوامل مؤثر در شکل‌گیری اعتراضات و اعتصابات کارگران صنعت نفت:

تفاوت نظام کاری کارگری صنعتی و عملگی در ایل اتابکی تفاوت سبک زندگی ایلاتی از جمله کوچ؛ بی‌نیازی نسبی به پول، زندگی فصلی و متغیر، و نظام مبادله‌ای پایاپای را از جمله عواملی می‌داند که در آغاز انگلیسی‌ها را در به‌کارگیری عمل‌های ایلاتی دچار مشکل می‌کرد. درواقع چالش اصلی کارفرمایان انگلیسی تفاوت ماهوی سیستم تعریف‌شده کار در نظام ایلاتی با نظام کارگری بود از همین رو قوانین سخت‌گیرانه و استثمارگرانه‌ای را بر عمل‌های

ایرانی اعمال کردند. این سخت‌گیری‌ها شامل ساعت‌های طولانی کار از ۱۲ تا ۱۴ ساعت در گرمای طاقت‌فرسای جنوب ایران، نداشتن روز تعطیل، پرداخت نصف حقوق پس از ۱۵ روز کار، جریمه و کسر از حقوق به خاطر تنبیه آنان، گرفتن ضمانت از سرکارگران (کسانی که کارگران را به کارفرمایان معرفی می‌کردند) و ... سبب شد که در ابتدای به‌کارگیری مردان ایل در صنعت نفت اعتراضات و درگیری‌های موردی میان کارگران و کارفرمایان انگلیسی رخ دهد، بازنمایی تعارضات میان کارگران و کارفرمایان انگلیسی را می‌توان در مجموعه داستان «سیاسنبو» و «تابستان همان سال» دید.

در میان تعارضات و اختلافات مذهبی و فرهنگی میان انگلیسی‌ها و جامعه کارگری در ایران آن روز حتی نظام تقسیم‌بندی زمان در میان ایرانیان که به واحدهای روز و ماه تقسیم می‌شد با کارفرمایان انگلیسی تفاوت‌های معناداری داشت، اتابکی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای به این نکته اشاره می‌کند که ساعت در جامعه آن زمان کاربردی معمولی نداشت، از این‌رو برای نظم‌بخشی به ساعات شروع و پایان کار از بوقی به نام فیدوس در شهرهای جنوبی ایران استفاده می‌شد:

«در صنعت نفت، تولید روزانه به دو نوبت متشکل از ۱۲ ساعت زمان کاری، تقسیم‌شده بود. در غیاب استفاده گسترده از ساعت، تنها راه برای آگاه ساختن کارگران از نظم زمانی در محل کار، استفاده از بوقی



Play Day at Masjid Shahrman - 1935
روز بازی در مسجد شهرمان

تصویر کارگران پختیاری سرارفت به همراه کارگران خارجی. منبع: سایت نفت‌ما

ساخت پالایشگاه آبادان توسط کارگران پختیاری. کلاه‌ها تغییر کرده است. منبع: سایت petrophoto.ir

پرداخت حقوق کارگران در مسجد سلیمان ۱۲۸۰. منبع: آرشیو شرکت ملی نفت



بود که آن را فیدوس می‌خواندند. بانگ فیدوس که معمولاً از فراز برج‌ها نواخته می‌شد در شش صبح و شش بعدازظهر دو بار در روز نواخته می‌شد تا شروع و پایان روز کاری را نشان دهد. پنجشنبه‌ها به علت کوتاه بودن روز کاری، بانگ فیدوس را فقط در ظهر می‌شد شنید» (اتابکی، ۱۳۹۰، ۲۰).

در میان درگیری‌ها و دعوای موردی کارگران با کارفرمایان انگلیسی اتابکی به سندی از یک گزارش محرمانه از میدان نفت، به تاریخ اول مرداد ۱۲۹۰ اشاره می‌کند که در آن یک سرکارگر انگلیسی با لگد ضربه‌ای به سینه کارگری ایرانی زده و او را متهم به تنبلی و سست کاری کرده است. واکنش خشمگینانه و متقابل کارگر ایرانی، هم سرکارگر انگلیسی و هم مدیر میدان را سخت مبهوت کرده، چراکه «پیش‌ازاین هرگز هیچ بومی‌ای جرأت نکرده که حتی دستش را برای یک اروپایی بلند کند.» از پی رویدادی دیگر و همسنگ، شرکت نفت ایران و انگلیس، جریمه‌ای به مبلغ ۵۰ قران برای هر توهین از سوی کارگران ایرانی به کارکنان اروپایی وضع می‌کند؛ جریمه‌ای که در صورت تکرار به دو برابر می‌رسد. طبیعی است که امروزه نمونه‌هایی از چنین بازنمایی‌های بصری را در دست نداشته باشیم. اما شکل‌گیری چنین برخوردهایی که نشان از تظلم و دادخواهی کارگران ایرانی است را می‌توان در ادبیات داستانی جنوب به‌خوبی دید. به‌طور مثال محمدرضا صفدری در مجموعه داستان سیاسنبو (۱۳۶۸) که روایتگر زندگی پسرپچه‌ای به نام حسنو

در سال‌های پیش از ملی شدن صنعت نفت است به ظلم‌هایی که انگلیسی‌ها بر سرکارگران محلی می‌آوردند اشاره می‌کند.

سوءاستفاده از بی‌سوادی کارگران

در خلال سال‌های بعد اداره‌ی کار برای استخدام نیرو بیشتر حالتی تهاجمی اتخاذ کرد که به عوامل فشار عرضه مربوط می‌شد، اتخاذ چنین شیوه‌های استخدام حتی مقامات رسمی ایران را نیز نگران کرد. شرکت نفت برای یافتن نیروی کار غیر ماهر جهت اشتغال در ساخت‌وسازهای نسبتاً سنگین در آبادان برای شناسایی متقاضیان کار مأمورانی را به شهرهایی چون بوشهر و بندرعباس اعزام داشت از متقاضیان کار خواسته می‌شد که با اثر انگشت خود بر ورقه بر شرایط استخدامی خود صحه گذارند ولی از آنجا که این کارگران بی‌سواد بودند از مفاد سندی که به صحه آن‌ها رسیده بود اطلاع نداشتند از آن جمله یکی این بود که اگر بخواهند از خدمت شرکت نفت خارج‌شده و یا در عرض ۶ ماه مرخص شوند باید به خرج خود به شهرشان مراجعت کنند و دیگر آن که نمی‌توانستند از شرکت طلب مسکن و سوخت مجانی نمایند. بعضی از این کارگران به‌محض ورود به آبادان و با ملاحظه شرایط سخت کار و زندگی در آنجا وضعیت بهتری را می‌خواستند ولی در صورت پیش آمد یک چنین وضعیتی شرکت مطابق با برنامه‌های تخطی ناپذیر کاری، خودکار به اخراج کارگر ناراضی خاتمه می‌داد (اتابکی، ۱۳۹۱، ص۱۱۸).

در داستان سیاسنبو صفدری درجایی می‌گوید که این خارجی‌ها دستشان دوربین عکاسی است و فرت‌فرت از پسرپچه‌های پاپتی سیاه عکس می‌گیرند و می‌خندند.

السنو رو تخته پاره‌ها نفت می‌باشد. ساعتی د یگرگونی‌ها آماده می‌شود. باید قیروگونی کنند. باید برای فرنگی‌ها خانه بسازند. خیلی هم ساخته‌اند، اما هنوز کم است. فرنگی‌های سرخ و سفید، مثل ملخ مصری ریخته‌اند تو جنوب. هر وقت کشتی پهلو می‌گیرد یا هر وقت طیاره تو فرودگاه پائین می‌آید آنها را می‌بینی که پیاده می‌شوند، دوتا دوتا، گله گله. با زن و بچه‌هاشان. همه‌شان هم سرخ و بلندبالا.

خوب که نگاهشان می‌کنی به‌بوقلمون‌هائی می‌مانند که برهاشان ریخته باشد. و آنها که دوربین با خودشان دارند از پسرپچه‌های سیاسوخته باپتی عکس می‌گیرندو زیرلب چیزی می‌گویند و بلندبلند می‌خندند. و حالاالسنو برای خانه‌هاشان قبر می‌جوشاند.

بخشی از مجموعه

داستان سیاسنبو، محمدرضا صفدری

– السنو! سرت...

تا گردن کج کند، فرنگی عینکی سطل پر از قبر را رو سرش خالی می‌کند و نعره السنو تو ایوان، تو اتاق‌ها، و تو میدان می‌پیچد. و با دست‌های بسته تو میدان پرپر می‌زند. دمی بعد پوست سر و پیشانی‌اش کشیده شده روی سینه‌اش آویزان است. هراسان است. تیر مست شده است. بهر سو می‌دود. قبر داغ دیوانه‌اش کرده است. کاسه سرش را آتش زده است. فرنگی‌ها دررفته‌اند و السنو همچنان زوزه می‌کشد و می‌چرخد. کسی نمی‌گیردش. هیچکس مثل او نیست. يك گلوله آتش است. همه فریاد می‌زنند «آب!» و اکوسیاه با دست‌های خالی وسط میدان ایستاده است.

در همین داستان السنو به خاطر دفاع از ناموس توسط فرنگی‌ها مجازات می‌شود:



کارگران کم سن و سال شرکت نفت ایران- انگلیس ، دیوارچینی اطراف نیروگاه برق مسجدسلیمان، ۱۳۲۹ ش.

نجف دریابندری نیز در یکی از خاطرات کودکی خود به انتقال نیروهای کارگری از بوشهر به آبادان اشاره می‌کند: «یکی از پسرهای این کازرونی‌ها آدم خیلی مهمی در شرکت نفت بود، به بوشهر آمده و عده‌ای کارگر استخدام کرده و با یک کشتی انگلیسی این کارگران را از بوشهر به آبادان منتقل کرد. من هم با آن‌ها بودم خیلی جالب بود برایم کشتی پر از کارگر بود و من هم با برادر کوچک آقای فروزانی به نام محمد آمدیم آبادان فکر می‌کنم سال ۱۳۱۹- ۱۳۱۸ بود.» (میرزایی، ۱۳۹۵).

مشکلات معیشتی اعم از مسکن، آب آشامیدنی و... درحالی‌که شرکت نفت ایران و انگلیس به کارکنان اروپایی خود اقامت در خانه‌های ویلاقی آجری و به کارکنان هندی سکنی در خانه‌های سازمانی بزرگ را

ارائه داده بود؛ اعضای ایرانی باید در پناهگاه‌هایی که از چوب یا بامبو که به سستی به هم وصل و با برگ‌های نخل مسقف شده بودند، زندگی می‌کردند. تنها در دوره پس از جنگ جهانی اول بود که شرکت نفت ایران و انگلیس نخستین پروژه مسکن برای کارگران ایرانی را آغاز کرد.

قباد آذر آیین در رمان فوران از زندگی دو خانواده پرجمعیت کارگری در یکی از این ۲۰ فوتی‌ها می‌نویسد: «...یک بیست فوتی مشترک... سفره‌های عیالواری را پهن کرده بودند توی ده فوتی‌ها. کمپانی به بختیار البرزی و غریب کهزادی دو تا ده فوتی داده بود. ده فوتی‌ها به هم در داشتند. توی در میانی ده فوتی‌ها، یک پرده چیت چرک مرده آویزان کرده بودند. بختیار و غریب قبول نکرده بودند توی در میانی دولابی بگذارند. ... توی ده فوتی بختیار، یازده نفر دور سفره نشسته بودندتوی آن‌یکی ده فوتی، غریب کهزادی، زنش نازبس و پنج دخترشان می‌نشستند....»

ماه‌بانو همین‌طور که قاشق را توی کاسه می‌چرخاند، توی دلش گفت: «جست چه می‌گودی زن؟ بلندتر گفت: «ئی خورد و خوراکمون، ئی رخت و لباسمون، وصله سر وصله، ئی هم خونه مون، نه آب، نه برق، نه گاز، نه پانکی»

غریب از پشت پرده چیت گفت: «ناشکری مکن مادر اگر همی فرنگیا نبودن بچه هامون پاک کور و کچل می‌شدن، پاک تلف می‌شدن. هزار جور درد و مرض به جونشون بود. خداییش ، کمپانی مثل یه پدر دلسوز،



ساختمان‌های معروف به ۲۰ فوتی کارگران، منبع : آرشیو شرکت ملی نفت ایران



مردم فقیر آبادان در آستانه ملی شدن صنعت نفت، منبع: گاردین

یه مادر مهربون، به ئی بچه هارسیدگی کرده از جهت دوا و درمون و دکتر و سوزن» (آذر آیین، ۱۳۹۷، صص ۲۱- ۲۳).

بازنمایی اولین جنبش‌های کارگری در ایران

ندیم و حبیبی نژاد(۱۳۹۴) اعتصاب کارگران شرکت

نفت از آغاز تا زمان ملی شدن صنعت نفت را به پنج مرحله زمانی تقسیم می‌کنند که عبارت است از: مرحله اول در اواخر حکومت قاجار در سال ۱۲۹۹ که کارگران هندی برای افزایش دستمزد اعتراض و اعتصاب کردند.

مرحله دوم در دوره اول حکومت پهلوی و چهار سال پس از سلطنت رضاشاه، سال ۱۳۰۸ که کارگران ایرانی و هندی برای افزایش حقوق، تأمین مسکن، ساعت طولانی کار و ... دست به اعتصاب زدند که به‌شدت سرکوب شد.

مراحل سوم، چهارم و پنجم در دوره حکومت پهلوی دوم یعنی سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ شمسی. در پایان مرحله آخر بود که صنعت نفت در ایران ملی اعلام شد و کارگران پس از شنیدن بیانیه دکتر مصدق دست از اعتصاب کشیده و بر سرکار خود برگشتند و نهایت همکاری خود را با هیئت خلع ید نشان دادند.

بازنمایی این اعتراضات و اعتصابات به‌کرات در رمان‌ها و ادبیات جنوب تجلی‌یافته است، به‌طور مثال احمد محمود در رمان «همسایه‌ها» ماجرای پسری به نام خالد و گذر از کودکی به جوانی او را در سال‌های قبل از ملی شدن صنعت نفت و اعتصاب کارگران شرکت نفت در شهر اهواز به‌خوبی روایت می‌کند. در رمان «سکه‌ها» از عدنان غریفی زندگی پسرپچه‌ای عرب از خرمشهر که از خانواده‌ای اصیل و از شیوخ عرب است را با اعضای خانواده خصوصاً دایی که نماینده قشر روشنفکر جامعه و توده‌ای است نشان می‌دهد.

در این رمان غریفی به زیبایی از شرایط سخت کار کارگران مهاجر خصوصاً کردها در گرمای جنوب سخن می‌گوید. در مجموعه داستان «تابستان همان سال» ناصر تقوایی به سال‌های خروج انگلیسی‌ها از ایران و بی‌سامانی و شرایط سخت‌کاری که کارگران را مسخ کرده است می‌پردازد. در رمان «فوران» نیز قباد آذر آیین به ماجرای کشف نفت، تأثیر آن بر ایلاتی‌های بختیاری و مردم مسجدسلیمان می‌پردازد. برادر بختیار که کارگر شرکت نفت است با حزب توده در ارتباط است و عاقبت در جریان اعتصابات کارگری کشته می‌شود. در مجموعه داستان «سیاسنیو» محمدرضا صفدری به ظلم‌های انگلیسی‌ها به کارگران مهاجر اشاره می‌کند و چرایی خشم و کینه کارگران از خارجی‌ها را به تصویر می‌کشد. نمونه‌های بسیاری از بازنمایی کارگران و اعتراضات فردی و گروهی کارگران شرکت نفت را می‌توان در ادبیات داستانی ایران خصوصاً ادبیات جنوب یافت. پیوند جریان روشنفکری اعم از نویسندگان و مترجمان و روزنامه‌نگاران ایرانی در دهه‌های ۲۰ تا ۵۰ که اغلب‌شان تحصیل‌کردگان کشورهای اروپایی بودند و به نحوی با افکار و عقاید مارکسیسم آشنا بودند، عده‌ای از آنان نیز با حزب توده آشنا بوده و یا بعضاً خودشان عضو همین حزب بودند، سبب شد تا ادبیات جنوب یکی از مهم‌ترین‌های بازنمایی جنبش‌های عدالت‌خواهی و کارگری جهت رفع تبعیض و فقر از خطه خوزستان باشد. به‌طور مشخص عدنان غریفی در پاسخ به دلایل

شکل‌گیری ادبیات جنوب می‌گوید:

«...خرمشهر اسکله‌های بارگیری و تخلیه بندر را داشت که هزاران کارگر زحمتکش از سراسر ایران را به خدمت گرفته بود و له می‌کرد. روی اسکله‌های خرمشهر زحمتکشان جان می‌کنند، و جان کنند آن‌ها را ما می‌دیدیم و دیوانه می‌شدیم. هیکل مردان در زیر آفتاب جهنمی بندر، با عدل‌های دویست کیلویی پنبه بر پشت، ذره‌ذره ذوب می‌شدند، همین هیکل ذوب‌شده شب‌ها زیر نور ماه و تکیه داده بر پشتی مخصوص باربری، آوازهای حزین می‌خواندند. این جلوه‌های زنده‌های استثمار در ذهن ما حک‌شده بود.

نویسنده جنوبی از همین "توده کار و زحمت" الهام می‌گرفت و برای همان می‌نوشت. اول در وهله اول به کارگران شرکت نفت؛ یعنی پرولتاریای سازمان‌یافته فکر می‌کرد و بعد به بقیه زحمتکشان. اصلاً در آبادان امکان نداشت که شما روشنفکر باشید و طرفدار مارکسیسم نباشید. به همین خاطر هم هست که مؤسسان هنر و ادبیات جنوب همه از دم چپی بودند، حالا شاید برخی تندتر و برخی کم‌رنگ‌تر» (غریفی، ۱۳۹۶، ص ۳۴).

چه‌بسا بتوان با کنکاش بیشتر و دقیق‌تر بازتاب جنبش‌های کارگری صنعت نفت خوزستان را در نمونه‌های بیشتری در ادبیات ایران و همچنین مطبوعات این دوره یافت اما سؤال اصلی این جستار این است که با توجه به کارکردهای اجتماعی عکس در مشروطه؛ رونق مطبوعات خصوصاً مطبوعات مصور و



اشغال پالایشگاه آبادان توسط سربازان انگلیسی



اعتصاب کارگران در آبادان، تاریخ نامعلوم

امکان چاپ تصویر هرچند با کیفیت نه‌چندان مطلوب و همچنین شکل‌گیری احزاب و اتحادیه‌های کارگری اعم از اسکی و توده و غیره چرا آرشیو تصویری مستقل و مشخصی از جنبش‌های کارگری صنعت نفت در دست نیست. حداقل از دوره اول و دوم این اعتراضات به‌ندرت بتوان تصاویر مرتبطی یافت. با توجه به اینکه در این دوران اکثر انگلیسی‌هایی که در ایران زندگی می‌کردند صاحب دوربین بودند. بعدها به‌واسطه تغییر وضعیت معیشتی مردم به‌واسطه قیمت بالای نفت و برآمدن طبقه متوسط (در دوره پهلوی دوم) در همین شهرهای نفت‌خیز دوربین عکاسی و چاپ عکس و همچنین آتلیه‌های عکاسی رواج یافت. به شهادت

مجلاتی که در آن سال‌ها در خوزستان منتشر می‌شد، مسابقه‌های عکاسی بسیاری در همین شهر برگزار می‌شد و عکس‌ها منتخب در مجلاتی چون اخبار هفته (آبادان) به سردبیری دکتر فریدونی چاپ می‌شد. اما چرا چنین آرشیوی یا حداقل چنین مطالعه‌ای در حوزه عکس و تصویر عکاسی انجام‌نشده عجیب به نظر می‌رسد. بیشترین تصاویر مربوط به جنبش‌های کارگری مرتبط با صنعت نفت همان تصاویری است که از آغاز شکل‌گیری جریان ملی شدن صنعت نفت حکایت می‌کند که به‌صورت مشخص می‌توان به تصاویر روزنامه گاردین از کودتای ۲۸ مرداد^۵ اشاره کرد.

همچنین بازنمایی کودتای ۲۸ مرداد و تظاهرات مردم ایران خصوصاً شهر تهران در حمایت از ملی شدن صنعت نفت بازتاب وسیعی در مطبوعات داخل کشور ازجمله تهران مصور، شورش، مردم ایران و ... در دهه ۳۰ و مطبوعات خارج از ایران چون تایم و ... داشته است. نکته قابل توجه اینکه درروی جلد و تصاویر اول این مجلات به جای عکس‌های مستند بیشتر از تصویرسازی استفاده می‌شد و در صفحات داخلی از تصاویری که بیشتر شامل پرتره‌های رهبران جنبش بود در قطع کوچک استفاده می‌شد.

در نشریاتی چون «مردم ایران» و «نیروی سوم» از عکس در اندازه کوچک استفاده‌شده است، چون در حال حاضر به اصل این نشریات دسترسی نداشتیم و تنها از آرشیو دیجیتال دانشگاه منچستر استفاده‌شده است نمی‌توان درباره کیفیت این تصاویر نظر داد. آنچه مسلم است این است که در دوره پهلوی دوم تجهیزات عکاسی اعم از دوربین عکاسی، لابراتوارهای ظهور فیلم و چاپ عکس در اختیار خبرنگاران و عکاسان بوده است. در این تصاویر مطالبات کارگران و جامعه تقریباً یکی است و آن ملی شدن صنعت نفت و حمایت از محمد مصدق است. تنها زمانی از کارگران خصوصاً کارگران صنعت نفت خوزستان یاد می‌شود که به خاستگاه ظلم و ستم استثمار انگلیسی‌ها اشاره شود. درست است که در صنعت نفت ابتدا مطالبات کارگران در جهت حقوق صنفی و معیشتی آنان بوده است که از قضا در ادبیات داستانی ایرانی دستمایه بازنمایی‌های بسیاری شده

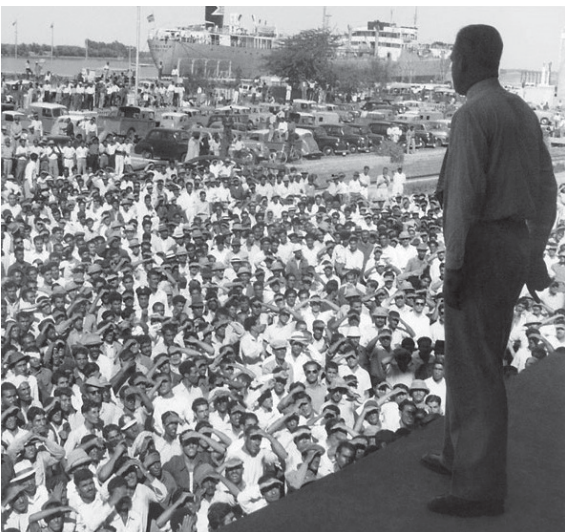


تصویر روی جلد تهران مصور، اشاره به پیروزی مصدق، مرداد ۱۳۳۱، منبع: ویکی‌پدیا



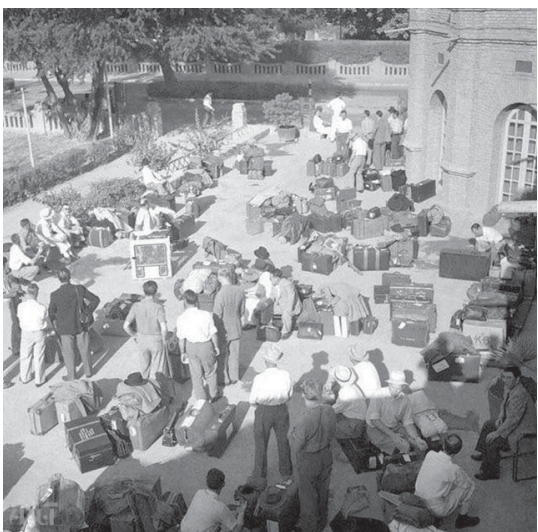
تصویر روی جلد تهران مصور، بهمن ۱۳۳۱، منبع: آرشیو نشریات دانشگاه منچستر

کودتای ۲۸ مرداد، عکس از دکتر ویلیام آرتور گرام، منبع: سایت گاردین



سخنرانی حسین مکی عضو هیئت خلع ید از شرکت نفت سابق در اجتماع کارکنان صنعت نفت آبادان - خرداد ۱۳۳۰، منبع: سایت نفت ما

تظاهرات مردم در حمایت از ملی شدن صنعت نفت، عکس از دکتر ویلیام آرتور گرام، منبع: سایت گاردین



خروج کارمندان انگلیسی و خانواده‌هایشان از آبادان، پس از ملی شدن صنعت نفت در ایران، تیرماه ۱۳۳۰

است اما این موضوع چندان در عرصه تصویر خصوصاً تصویر عکاسی مورد اقبال قرار نمی‌گیرد. در این میان می‌توان فرضیاتی چون مغایرت چنین تصاویری با انگاره‌ای (Image) که انگلیسی‌ها درصدد بودند تا بیش از سه دهه در ذهن ایرانیان بسازند را طرح کرد، آنان سعی داشتند تا تصویری از شهرهایی که رفاه، آسایش و فراوانی در آن‌ها به‌واسطه نفت موج میزند را برای ایرانیان، کشورهای همسایه و در عرصه بین‌المللی بسازند تا بتواند نظام سلطه خود را در منطقه پایدار سازند. شیرین ویلتون در مقاله « زندگی دیجیتالی آبادان پس از دوران زوال: تصاویر قدیمی و گذشته‌های در قید حیات در جمعیت‌های مجازی آبادانی» نیز معتقد است که بین دو دهه ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰ شهر نفتی به‌طور گسترده در پروپاگاندای بریتانیایی ازجمله نگاشته‌ها، عکس‌ها و فیلم‌های تولیدشده در پیش و اوان بیداری نهضت ملی شدن صنعت نفت توسط مجلس ایران در سال ۱۹۵۱ نقش مهمی یافت. در این دوره نگاه مدرن استعمارگری نوین بریتانیایی در حوزه خاورمیانه، آبادان همچون ناکجا آبادی جهانی مفتخر از برنامه‌های پیشرو رفاه اجتماعی و مالا مال از منابع و امکانات پیشرفته رفاهی مورد تجلیل قرار می‌گرفت. ازاین‌رو آنچه امروزه در آرشیوهای دیجیتالی می‌توان دید بازنمای زندگی نوستالژیک شهرهای نفتی جنوب ایران چون آبادان است که رویدادهای درون شهر از نمایش فیلم گرفته تا فعالیت‌های تفریحی، باشگاه‌های ورزشی و تبلیغات را برجسته می‌سازد. هرچند به

قول ویلتون در پس‌زمینه این تصاویر تنش‌های اجتماعی- اقتصادی و موج پی‌درپی اعتصاب‌ها و اعتراضات کارگری در سطح خوزستان گسترده است. درواقع این بخشی از واقعیت وسیع‌تری بود که توسط پروپاگاندیست‌های بریتانیایی سرکوب و خارج از بحث تلقی می‌شد.

با بررسی آرشیوهای موجود می‌توان دریافت که میان کارگران غیر فنی و محروم صنعت نفت در آغاز جنبش‌های کارگری یا بیان خواست‌های آنان وجود نداشته است، این مسئله بیشتر با ادبیات و تا حدودی با تصویرسازی‌های مطبوعاتی و کاریکاتور محقق شده است. ازاین‌رو می‌توان نتیجه گرفت که نفت و عکس بیشتر از آنکه در جامعه ایرانی با طبقه کارگر پیوند داشته باشد با طبقه متوسط ایرانی اعم از کارمندان میانی برای نمایش و ثبت رفاه، آسایش و خوشی‌های زندگی خانوادگی در پناه ثروت نفت و امکان‌هایی که برای این طبقه فراهم کرده است رابطه معنادار داشته است. وفور دوربین‌های کامپکت، گسترش لایراتوارها و آتلیه‌های عکاسی در شهرهای جنوبی ایران چون آبادان و خرمشهر و…، وجود نمایندگی شرکت‌های ژاپنی دوربین و فیلم‌های عکاسی در این شهرها، امکان ارسال راحت فیلم‌ها جهت ظهور و چاپ به خارج کشور از طریق فرودگاه آبادان به کشورهای اروپایی و … سبب شده است تا امروزه طبقه متوسط ایرانی همچنان در آرشیوهای دیجیتالی به دنبال تصویری

مردم ایران میخو اهند بساط سلطنت بر چیدمو (جهو ریت)) مستقر شود



صفحه اول نشریه مردم ایران، مرداد ۱۳۳۲،

منبع: آرشیو نشریات دانشگاه منچستر

رؤیایی و خیال‌انگیز از شهرهای جنوبی باشد.

سؤال اصلی این است که چرا آرشیو تصویری شرکت ملی نفت ایران و موزه‌های نفت^۷ پس از صدسال از استخراج آن با وجود داشتن منابع مالی و نیروی انسانی به ترسیم سیمای دقیق‌تری از کارگران و جنبش‌های کارگری وابسته به صنعت نفت نپرداخته است، اعتراضات و اعتصاباتی که یک‌بار زمینه را برای ملی شدن صنعت نفت و بار دیگر برای پیروزی انقلاب



صفحه اول نشریه نیروی سوم، خرداد ۱۳۳۲،

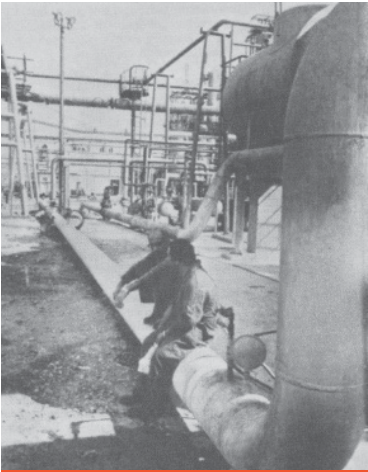
منبع: آرشیو نشریات دانشگاه منچستر

اسلامی فراهم کرده‌است. همچنین در مطالعات دانشگاهی اعم از پایان‌نامه‌های دانشجویان رشته عکاسی و سایر رشته‌های هنری مطالعه بازنمایی کارگران و جنبش‌های کارگری در رسانه‌های تصویری خالی است. شاید ساخت دوگانه نفت سبب شده است تا به قول اتابکی نگاهمان به نفت از نهادی فرهنگی اجتماعی و بنیادی تنها به جنبه‌های اقتصادی آن معطوف باشد و از حیات فرهنگی و اجتماعی آن در

اعتصاب کارگران شرکت نفت، آبادان



اعتصاب کارگران شرکت نفت، آبادان



صفحه اول شورش، مرداد ۱۳۳۰

منبع: آرشیو نشریات دانشگاه منچستر

صفحه اول شورش، خرداد ۱۳۳۰

منبع: آرشیو نشریات دانشگاه منچستر

صفحه اول شورش، خرداد ۱۳۳۰

منبع: آرشیو نشریات دانشگاه منچستر

طی چندین دهه غفلت کنیم. به نظر می‌رسد این روزها با توجه به اعتراضات کارگری و طرح مطالبات کارگران در احیای حقوق صنفی خویش وقت آن باشد تا به مسئله بازنمایی تصویری کارگران و جنبش‌های کارگری از منظر تاریخ اجتماعی و مطالعات بینا رشته‌ای هنر توجه بیشتری شود.

پانوش

۱. عضو هیئت‌علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه خوارزمی

۲. <http://via.lib.harvard.edu/>

۲-۵۲۵/fa/۵۲۵. <https://www.abadan.wiki/>

۲-۷۰۵/fa/۷۰۵. <https://www.abadan.wiki/>

۵. <https://www.theguardian.com/world/iran-blog/gallery/۲۰۱۵/dec/۱۶/unseen-images-of-the-۱۹۵۳-iran-coup-in-pictures>

۶. در انگلستان بخش چشمگیری ازایندست منابع شامل

آرشیو «بی.پی» در دانشگاه وارویک و بایگانی‌های ملی در کیو در

لندن قرار دارد. (توضیح از شیرین ویلتون)

۷. بنگرید به آرشیو عکس‌های نفت در اینجا

<http://www.petrophoto.ir>

منابع اینترنتی

https://www.theguardian.com/world/iran-blog/gallery/۲۰۱۵/dec/۱۶/unseen-images-of-the-۱۹۵۳-iran-coup-in-pictures

تاریخ بازیابی { ۱۳۹۸/۲/۲۰ }

http://via.lib.harvard.edu/۱۳۹۸/۲/۲۰ تاریخ بازیابی

https://www.abadan.wiki/fa/۲-۵۲۵/ { ۱۳۹۸/۲/۲۰ } تاریخ بازیابی

https://www.abadan.wiki/fa/۲-۷۰۵/ { ۱۳۹۸/۲/۲۰ } تاریخ بازیابی

http://naftema.com/service/oil۲۰/history۲۰/library?p۱۳ تاریخ بازیابی { ۱۳۹۸/۲/۲۰ }

http://www.petrophoto.ir

https://luna.manchester.ac.uk

فهرست منابع:

آذر آیین، قباد، ۱۳۹۷، رمان فوران، تهران: انتشارات هیلا.

اتابکی، تورج، ۱۳۹۰، «دولت و فردستان» ترجمه: آرش عزیزی، تهران: نشر ققنوس.

اتابکی، تورج، معتقدی، ربابه و شیخ نوری. ۱۳۹۲ ، مقاله "صنعت نفت و تحول جمعیتی و شغلی در مناطق نفت‌خیز جنوب ایران"، فصلنامه تاریخی اجتماعی، سال سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.

تقوایی، ناصر، ۱۳۴۸، مجموعه داستان تابستان همان سال، تهران: انتشارات لوح.

تیموتی میچل: مقاله "سوخت دموکراسی از زغال‌سنگ تا نفت "مهر ۱۳۹۱ ، فصلنامه گفتگو، شماره ۶۰ .

پروانه، نادر. مقاله "نگرشی بر مهاجرت و کارگری در دوران مشروطه"، در فصلنامه پیام بهارستان سال سوم تابستان ۱۳۹۰ شماره ۱۲.

حبیبی نژاد، رضا و ندیم، مصطفی. مقاله "روندشکل‌گیری اعتصابات کارگری در مناطق نفت‌خیز خوزستان(از پیدایش نفت تا نهضت ملی شدن صنعت نفت) ۱۳۳۰-۱۲۸۷"، فصلنامه تاریخی اسلام و ایران دوره جدید زمستان ۱۳۹۵ شماره ۳۲ (پیاپی ۱۲۲).

لاجوردی، حبیب ، ۱۳۶۹، اتحادیه‌های کارگری و خودکامگی در ایران، مترجم: ضیا صدقی، تهران: نشر نو.

شیخ، رضا. ۱۳۸۶، انقلاب مشروطه: هویت ملی و خُرد تاریخ‌های تصویری، عکسنامه، ۸۶، شماره ۲۶.

شیخ، رضا. ۱۳۸۴ "شهروند شاهوار: صدسال اول عکاسی چهره در ایران(۱۸۵۰-۱۹۵۰)"، عکسنامه، سال پنجم، شماره ۱۹: ۲۷-۴.

طهماسب پور، محمدرضا. ۱۳۸۷، ناصرالدین‌شاه عکاس، تهران: نشر تاریخ ایران، چاپ اول.

کرونین، استفانی. ترجمه محدثه محمدی، مقاله "سیاست‌های قرضه: شرکت نفت ایران و انگلیس و خان‌های بختیاری"، فصلنامه مطالعات تاریخی ۱۳۸۶ شماره ۱۶.

غریفی، عدنان، ۱۳۹۴، رمان سکه‌ها، تهران: انتشارات افراز.

غریفی، عدنان، ۱۳۹۶، دلایل شکل‌گیری ادبیات جنوب، در کتاب خوزستان، جلد سوم.

صفدری، محمدرضا، ۱۳۸۸، مجموعه داستان سیاسنبو، تهران: نشر قصه.

طاهر احمدی، محمود، مقاله "درآمدی بر اتحادیه‌های کارگری خوزستان: ۲۵-۱۳۲۳"، در فصلنامه گفتگو شماره ۲۵، پاییز ۱۳۷۸ .

محمود، احمد، ۱۳۵۳، رمان همسایه‌ها، تهران: انتشارات امیرکبیر.

میرزایی، حسین، ۱۳۹۵، سال‌های جوانی و سیاست: خاطرات نجف دریاوندی از آبادان در گفتگو با حسین میرزائی، آبادان: ناشر حسین میرزایی.

ویلتون، شیرین، مقاله « زندگی دیجیتالی آبادان پس از دوران زوال: تصاویر قدیمی و گذشته‌های در قید حیات در جمعیت‌های مجازی آبادانی» در پایگاه بازگویی آبادان، {www.abadan.wiki}.

Atabaki, Touraj, ۲۰۱۳, From ‘Amaleh (Labor) to Kargar (Worker): Recruitment, Work Discipline and Making of the Working Class in the Persian/Iranian Oil Industry. International Labor and Working-Class History, 84(1):159-175.

حامد کیا انقلاب حاشیه‌نشینان

نبرد تصویر در برابر عکس در **انقلاب ۵۷**^۱

اگر به ابتدای عکاسی بازگردیم با دوربین و تکنولوژی و مسائل دیگری مواجه هستیم تا اینکه بخواهیم عکاسی را به جریان‌ها و بیان‌های مستند و هنری تقلیل دهیم. رویکردی که در اینجا خواهیم داشت به هنر عکاسی برنخواهد گشت بلکه به تکنولوژی عکاسی معطوف خواهد شد؛ جایی که تکنولوژی عکاسی با سیاست پیوند می‌خورد. به همین سبب می‌توان بحثی را آغاز کرد که در مباحث دانشگاه و در گفت‌وگوهای مختلف به آن پرداخته نشده است.

عکاسی معادل مناسبی برای واژه «فتوگرافی» نیست چراکه فتوگرافی ترکیبی از «فتو» و «گراف» است و مسئله‌ی مطرح‌شده خراش نور بر سطح حساس است. زمانی که از واژه‌ی عکاسی استفاده می‌کنیم از این مسئله و جریان تاریخی که عکاسی با آن آغاز شد دور می‌شویم.

اختراع عکاسی در زمانه‌ی خود سویه‌های اجتماعی سیاسی پررنگی داشت. علت این امر کارکرد عکاسی است. اگر کارکرد عکاسی را به سه بخش تقسیم کنیم در ابتدا عکاسی هر چیزی را که در حرکت باشد از حرکت می‌اندازد و متوقف می‌کند. به همین دلیل عکاسی، از ابتدا در ارتباط با حرکت و اینکه چطور حرکت را باید مهار کرد بود. به‌طور مثال می‌توان به آتل‌بندی کردن اشخاص در آغاز رواج عکاسی برای گرفتن عکاسی پرتره، اشاره کرد. به‌بیان‌دیگر، کنار گذاشتن حرکت در زندگی در قالب رسانه‌ی عکاسی یک مسئله مهم بود.

حرکت زمان نسبت به رخداد‌های سیاسی- فرهنگی، لزوم رسانه‌ای برای ثبت و به تصویر کشیدن رخداد‌ها را نشان می‌داد.

در بخش دوم عکاسی با چیزی به نام «امر ناواضح» مشکل داشت و به دنبال وضوح هرچه بیشتر جهان پیرامون بود. به همین خاطر هر چیزی که در این مسیر سبب ابهام عکس می‌شد، باید کاسته، حذف و کنترل می‌شد؛ بنابراین بعد از مسئله آتل‌بندی در عکاسی پرتره استفاده از فلاش باب شد. فلاش پاسخی بود به چیزی که دوربین را مستثنا می‌کرد و آن ایجاد «وضوح کافی» است. پس دو چیز باید از دایره‌ی رسانه‌ی عکاسی حذف می‌شد؛ اول امر حرکت و دوم مسئله‌ی ابهام یا ناپیدایی در تصویر. مسئله‌ی سوم؛ دوربین قابلیت قاب‌بندی جهان پیرامون را داشت قابی که دو ویژگی دارد: اول ثبت زمان، دوم وضوح کافی.

چرا این مسائل حائز اهمیت است؟ چون با قاب‌بندی جهان پیرامون امکان تولید دانش به وجود می‌آید. برای همین شاهد آنیم که با اختراع دوربین عکاسی بسیاری از مردم‌شناسان و قوم‌نگاران اروپایی به آفریقا سفر کردند تا فرهنگ قبایل مختلف را بررسی کنند. با رجوع به کتاب‌هایی از این قبیل می‌بینیم نظام غرب محوری و سرمایه‌داری به دنبال تولید دانش و کشف جهان پیرامون بود و به همین خاطر نیاز به رسانه‌ای داشت تا بتواند از جهان پیرامون به‌اندازه‌ی کافی اطلاعات و داده جمع‌آوری کند. وقتی داده و اطلاعاتی به وجود می‌آید باید دارای وضوح کافی و ویژگی‌هایی باشد تا

بتوان از لحاظ علمی آن را بررسی و مطالعه نمود؛ در غیر این صورت برای تولید دانش مشکل به وجود می‌آید. منظور از دانش، دانش انسان‌شناسی، دانش قوم‌شناسی و دانش علوم انسانی است.

بنابراین در قرن نوزدهم همراه با کشف دوربین، دغدغه‌ای در جامعه‌ی اروپا - مخصوصاً در فرانسه - به وجود آمد. دغدغه‌ای برای چگونگی کنترل جمعیت یا چگونگی رشد اقتصادی و همچنین به وجود آمدن طبقه‌ی متوسط و شکل‌گیری سبک‌های زندگی جدید و هرج‌ومرج‌هایی که در جامعه وجود داشت. همه‌ی این‌ها آگوست کنت را بر آن داشت تا از مفهوم فیزیک اجتماعی گذر کند تا بتواند جامعه‌شناسی را به‌مثابه یک علم بیان کند. در همین زمان است که شناخت انسان، کنترل عواطف انسانی، کنترل هیجانات و کنترل رفتار انسانی برای جامعه‌شناسان و علوم انسانی مهم شده بود. در این دوران، عکاسی برای ثبت اطلاعات از مکان‌های دور به خدمت گرفته می‌شود و درواقع باید سؤال کرد که این قشر از اندیشمندان قرار است با این داده‌ها چه کنند؟ آگوست کنت ادعا می‌کند ما باید این قواعد را کشف کنیم و در اختیار دولت‌مردان قرار دهیم تا بتوانند جامعه را مدیریت کنند. به همین سبب عکاسی به‌مثابه‌ی تکنولوژی برای بررسی زیست جامعه بشری، فراتر از مرزهای اروپا، در قالب قوم‌ها و سنت‌های مختلف فرهنگی، شناخته می‌شد.

از جنبه‌ی دیگر، اگر به کتاب بایگانی و تن آلن سکولا مراجعه کنیم، با مفهوم آرشیو در رشته‌ی پزشکی،

اگر بخواهیم به عکاسی دوره‌ی قاجار نگاه کنیم، مصرف‌کننده‌ی اصلی این پدیده شخص همایونی بوده است

روانشناسی و جرم‌شناسی در عکاسی مواجه خواهیم شد. در آنجا عکس به‌مثابه تکنولوژی تولید آرشو به وجود می‌آید و تولید تصویر برای شناخت انسانی که خارج از آداب طبیعی بشر رفتار می‌کند^۲ به کار گرفته می‌شود.

بنابراین عکاسی به خاطر مشخصه‌هایی چون وضوح، فریز کردن زمان و قاب‌بندی که می‌توان در آن اطلاعات مشخصی را قرارداد و آرشو کرد و سپس آن را به کار گرفت. عکاسی سازوکاری برای شناخت انسان، نه شناخت جهان طبیعت بود. آنچه در کار عکاسان هنری وجود داشت که برای شناخت طبیعت به آن رجوع می‌کردند، کارکرد اصل و ابتدایی این رسانه نبوده است.

در قرن نوزدهم شناخت شبکه‌ی چشم بسیار اهمیت پیدا می‌کند؛ حرکات شبکه‌ی چشم، پلک زدن و ساختار کار کردن آن مهم می‌شود. به این دلیل که کارخانه‌هایی که در آن زمان در حال شکل‌گیری بودند، به این دانش احتیاج داشتند. مثل کارخانه‌های نخ‌ریسی، کارخانه‌هایی که به‌واسطه‌ی بخار به وجود آمده بودند. آن‌ها کارگرانی را به خدمت می‌گرفتند و اهمیت توجه و تمرکز کارگر هنگام کار مهم بود. به همین سبب است که جان‌اتان کراری^۳ کتابی با عنوان «تعلیق دریافت»^۴ می‌نویسد که درباره‌ی تاریخچه‌ی

تمرکز و بررسی جامعه‌شناسی تمرکز در قرن نوزدهم است و در آن بررسی تاریخی مطالعه‌ی سازوکار دیدن و بررسی شیوه‌های نگریستن انسانی که قرار بود تا در هنگام کار تمرکزش را حفظ کند، نشان داده می‌شود. با استفاده از این مقدمه این پرسش طرح می‌شود؛ زمانی که در قرن نوزدهم از عکاسی چنین استفاده‌ای می‌شد، در دربار قاجار، ناصرالدین‌شاه با این تکنولوژی چه می‌کرد؟

اگر بخواهیم به عکاسی دوره‌ی قاجار نگاه کنیم، مصرف‌کننده‌ی اصلی این پدیده شخص همایونی بوده است. پادشاهی به این معنا که شروع و منشأ درباری داشته است. حتی اگر از مفهوم آرشو به ماجرا نگاه کنیم، ناصرالدین‌شاه بر آرشو حرم‌سرا و اندرونی خودش کار می‌کرده است و آن چیزی که در قالب زنانش در کنارش بودند را به تصویر و آرشو انتقال می‌داده است. حتی اگر بخواهیم در قالب معماری آرشویی از آن زمان پیدا کنیم، به نظر می‌آید نمی‌توان آن را با آرشو سلف پرتره‌های خودش مقایسه کرد. چراکه شاه در حال تولید دغدغه‌ها و شناخت وضعیت خودش بوده است.

درنتیجه، هنگامی که به شکل‌های نشستن و نوع نگریستن او به آینه توجه کنیم، متوجه می‌شویم که اگر دوربین عکاسی در اروپا، وسیله‌ای برای شناخت انسان در دست دانشمندان علوم انسانی بود؛ ناصرالدین‌شاه هم با دوربین به شناخت خودش و فضاهای پیرامونش می‌پرداخت؛ بنابراین این دغدغه‌ی

انسان، حتی به شکل خیلی روبنایی و سطحی هم توسط ناصرالدین‌شاه اجرا می‌شد.

به همین دلیل است که نظام سیاسی ناصرالدین‌شاه نظام ایدئولوژیکی نبود که بخواهد انسانی را پرورش دهد که در خدمت دربار باشد. به این معنا، تشکیل یک هژمونی که انسان‌ها در آن هژمونی فرهنگی قرار بگیرند و بتوانند بر اساس آن زندگی کنند و یا در آن سبک زندگی خودشان را پرورش دهند، وجود نداشت. ناصرالدین‌شاه دارای چنین ایدئولوژی نبود؛ و چون جامعه‌ی ایران، برعکس نظام فرهنگی-اجتماعی که در اروپا وجود داشت، جامعه‌ی ملوک‌الطوایفی بود و هرکسی خودش یک اسلحه و یک قبیله داشت، یکپارچگی نظام سیاسی وجود نداشت که بتواند برای این نظام سیاسی آدم تربیت کند که انسان اجتماعی و مدنی است و قرار است نیروی کار باشد، تولید و سرمایه ایجاد کند؛ اما در ایران ناصرالدین‌شاه بود و دیواری که دور تهران کشیده بود، بنابراین هیچ‌وقت نمی‌توانست برای جامعه‌ی ملوک‌الطوایفی و جامعه‌ی عمومی تصویری ثبت کند.

در چنین فضایی نمی‌توان انتظار داشت تا از عکاسی به‌عنوان تکنولوژی در خدمت تولید انسان اجتماعی ایرانی صحبت کرد. این اتفاق در دوره‌ی رضاشاه رخداد. در دوره‌ی رضاشاه، پروژه‌ی دولت-ملت، پروژه‌ی مدرنیزاسیون ایران و پروژه‌ی تولید انسان ایرانی که ریشه‌ها و تبار فرهنگی او نه به اسلام که به قبل از آن بازمی‌گردد به وجود آمد. پروژه‌ی ساخت

انسان ایرانی مدرن؛ پروژه‌ای که ناصرالدین‌شاه هیچ‌گاه به آن فکر نکرد.

در دوره‌ی رضاشاه امکانی به وجود آمد که در آن مکانیسم و بروکراسی اداری شکل گرفت. یکجانشین کردن ملوک‌الطوایفی‌ها، تولید نظام شهری، تولید کارمند، ایجاد دانشگاه‌ها و تولید بروکراسی اداری، گسترش بانک‌ها، گسترش نظام‌های ارتباطی، فرهنگی، سیاسی و هنری باعث شد که ما بتوانیم تکنولوژی عکاسی را در خدمت تولید جامعه‌ی انسان مدرن ایرانی بگیریم؛ اما این چگونه صورت می‌گیرد؟

رضاشاه ایده‌ی تولید دولت-ملت را داشت و کسانی در آن دوره به دنبال یک پادشاه مقتدر بودند تا قانون را به وجود آورد. در آن دوره قانون به‌مثابه آزادی تلقی می‌شد، چون معتقد بودند در پس قانون آزادی است؛ بنابراین به دنبال انسان مقتداری به اسم رضاشاه بودند که او را «پدر تاج‌دار ایرانی» خطاب می‌کردند و از عصر طلایی ایران در نوشته‌های آن زمان یاد می‌شد.

مفهوم پدر تاج‌دار ایرانی از دوره‌ی رضاشاه در ایران به وجود می‌آید. چون تا قبل از آن جامعه‌ی ایرانی به‌مثابه‌ی «مادر» مورد خطاب قرار می‌گرفت و در نقاشی‌های موجود از آن زمان نقش زن در قالب جامعه‌ی ایرانی به تصویر کشیده می‌شد. رضاشاه حلول تبلور انسان قدرتمندی بود که روشنفکری ایرانی برای سروسامان دادن جامعه، یکجانشینی و کنار هم قرار دادن دولت-ملت، تشکیل ارتش و قانون یکسان به دنبال ستایشش بود؛ بنابراین ما با پادشاهی مواجهیم

که ایدئولوژیک است که اگر نبود پوشش زنان و مردان، پالایش زبان فارسی از زبان عربی و سبک زندگی را تغییر نمی‌داد.

در دوره رضاشاه است که معماری و شهرسازی از هخامنشیان الگو می‌گیرد، مجسمه‌هایی از فردوسی و افرادی که نمایی از فرهنگ و ادبیات فارسی‌اند، برپا می‌شود و این تغییرات نیازمند کسی بود که متعهد به ایدئولوژی انسان مدرن باشد.

برای یافتن تبار قاب عکس سیاسی در ایران، باید به سراغ رضاشاه برویم. وقتی که شهرداری شکل و شمایل منسجم‌تری از بلدیه پیدا می‌کند، عکس رضاشاه باید بر دیوار آن باشد، چون او بروکراسی اداری را به وجود آورده و این بروکراسی اداری نیازمند وجود عکسی از پدر تاجدار ایران در هر دفتر آن است. سندی در کتاب اسناد مکاتبه‌ای ایران از روزنامه‌ی ایران باستان وجود دارد که از بلدیه‌ی (شهرداری) تهران می‌خواهد تا عکس‌های آرشیوی خود را به این روزنامه دهد تا آن را در شماره‌های مختلف در قالب معرفی جاذبه‌های ایران به چاپ برساند و صدها نسخه از آن را به خارج از ایران بفرستد و در ادامه آمده است که اولین عکسی که چاپ خواهند کرد، عکس رضاشاه خواهد بود.^۵ عکس شاه در روزنامه‌ای چاپ می‌شود که قرار است سفیر فرهنگی ایران باشد و این خیلی حائز اهمیت است.

بنابراین وارد حوزه‌ای می‌شویم که عکاسی در خدمت جامعه‌ی سیاسی ایران رشد و گسترش می‌یابد؛ و این اتفاق نه از سمت دانشمندان و اندیشمندان علوم انسانی

بلکه در نتیجه‌ی استفاده از عکاسی از بالا به پایین صورت می‌گیرد. پس باید انسانی در قالب پدر تاجدار ایرانی ساخته می‌شد. یک فرا قهرمان و انسانی که همه باید به ایده‌های او اقتدا کنند. سؤال اینجاست، بدنی که زیر این قاب عکس‌ها قرار می‌گیرد چه بدنی باید باشد؟ آن بدن باید بدنی متعهد به‌عکس اعلی‌حضرت باشد. بدنی که در ارتش شاهنشاه درجه گرفته است؛ بدنی که کارمند شده و حقوق کارمندی گرفته، بدنی که حقوق‌دان است و کارهای حقوقی انجام می‌دهد. در نتیجه کارمند، افسر پلیس، ارتشی و ... زیر قابی همیشه حاضر قرار می‌گیرند که برای تبدیل‌شدن به فرایند «خدا، شاه، میهن» حاضرند.

اگر به سه ویژگی عکاسی، یعنی وضوح، فریز کردن زمان و قاب‌بندی بازگردیم، ما با قابی مواجهیم که کلوزآپ یک بدن کاملاً واضح است که در زمان خودش فریز شده است. آن زمان، زمان همیشه و زمان ابدیت است. زمانی که همیشه شاهی بالای سر مملکت حی و حاضراست و اوست که تصمیم می‌گیرد چگونه باید سبک زندگی شکل پیدا کند و نظام‌مهندسی بدن و نظام‌مهندسی فکر در زیر لوای قاب عکسی که چنین ایده‌ای را نمایندگی می‌کند اهمیت پیدا می‌کند. در نتیجه فرایندی که از پدر به پسر می‌رسد، یعنی از رضاشاه به محمدرضا، فرایند تولید شاه همیشه حاضر، فرایند تولید شاه جاودان است. وقتی تکنولوژی عکاسی در یک چنین نظام سیاسی پیشرفت پیدا می‌کند و نظام جامعه ایران پیچیده‌تر می‌شود؛ نظام گسترش

عکس‌های شاهنشاهی یا عکس‌های همایونی هم پیچیده‌تر می‌شود. چراکه ما در نظام مدرسه و نظام آموزش‌وپرورش آن زمان شاهد عکس‌های محمدرضا شاه و همسر و درنهایت پسرش هستیم. در نتیجه هرچه جامعه و نظام فرهنگی آن پیچیده‌تر شد و شکل‌های مختلفی پیدا می‌کند، به همان میزان فضاها و قاب‌هایی مشخص می‌شود که عکس‌های همایونی باید در آن قرار بگیرند.

در این زمان، فضاها، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی که عکس‌های همایونی در قالب عکس‌های ایدئولوژیک در آن نمایان می‌شود، دیوارهای سیاسی‌اند. ما در دوره ناصرالدین‌شاه جایی به اسم ساختمان بانک ملی یا شهرداری به معنای دوره رضاخان نمی‌بینیم. این فضاها و دیوارهای جدید که از ایدئولوژی سیاسی پهلوی اول و دوم به وجود می‌آید، مکان‌های شکل‌گیری عکس‌های جدیدند؛ بنابراین ما با اندرونی‌هایی مواجهیم که برخلاف اندرونی‌های ناصرالدین‌شاه، محل شکل‌گیری و رفت‌وآمد انسان‌های شهری‌اند. اندرونی‌هایی که ساخته‌وپرداخته یک نظام سیاسی، فرهنگی و اجتماعی است.

تصویر در برابر عکس

اما سؤال اینجاست که ما با مفهومی به اسم عکس یا فتوگرافی مواجهیم؛ اما در برابر آن مفهوم دیگری به اسم ایمیج (Image) یا تصویر وجود دارد. ایمیج از تصویر و تصور می‌آید و این دو فاصله‌ی زیادی با عکس دارند. تصویر ممکن است قابل‌مشاهده عینی

نباشد و تنها بتوان آن را توصیف کرد؛ اما عکس قابلیت مشاهده‌ی عینی را دارد.

بر اساس دوگانهٔ تصویر و عکس، یک نظام سیاسی تمام این امکانات را دارد که برای خودش تولید عکس کند. عکسی از شخصی که زنده است و درجایی مانند دربار بر مردم خدایی می‌کند. درواقع آن عکس جزئی از یک نظام خدایی است و یک سایه‌ی خدایی دارد.

از سوی دیگر، جنبش‌های اجتماعی جریان‌هایی فرهنگی‌اند که حرکت در آن مهم است و ابهام اهمیت دارد. جنبش‌های اجتماعی با رؤیا همراه‌اند. این رؤیاها توسط انسان‌های اجتماعی که از دایره‌ی منافع اقتصادی- سیاسی دورند تولید می‌شود. انسان انقلابی پنجاه و هفت، انسان حاشیه‌نشینی بود که تعهد ویژه‌ای به‌نظام شاهنشاهی نداشت، چراکه نظام شاهنشاهی آنان را به لحاظ سیاسی، فرهنگی اقتصادی به حاشیه رانده بود؛ بنابراین آن انسان حاشیه‌نشین در رؤیایی به سر می‌برد که در آن تحقق آرزوهایش و رسیدن به عدالت اجتماعی دارای اهمیت و ضرورت است.

برای تصویر کردن و به اشتراک گذاشتن رؤیاها، به دیوار و سطح نیاز داریم؛ بنابراین وقتی یک جنبش اجتماعی شکل می‌گیرد، اولین جایی که اهمیت پیدا می‌کند خیابان و دیوارها است؛ مانند بهار عربی که تصاویر قذافی به‌صورت گرافیتی کشیده شده است (شکل ۱). این نمونه‌ی جنبشی است که نمی‌تواند از رؤیایش عکس بگیرد، چون چیزی برای عکس گرفتن ندارد. چون او نیاز به بیان هنری دارد. نیاز

به سطحی که بیان‌کننده‌ی تصورات خودش باشد. تصوراتی که برخلاف عکس، تعهدی به‌وضوح و نداشتن حرکت و اینکه بازنمایان‌کننده یک شخص همایونی باشد ندارد. آن‌ها اتفاقاً آمده‌اند تا در تقابل باکسی که عکسش بر درودیوار است قرار بگیرند. به همین خاطر است که دیوارها به محل تصویر کردن فریاد بصری حاشیه‌نشین‌ها تبدیل می‌شود؛ بنابراین انقلاب‌ها تعهد زیادی به‌عکس ندارد. پس اگر قرار است به دنبال عکاسی در جنبش‌های اجتماعی باشیم ابتدا باید بگذاریم جنبش‌ها به سکون برسند. سپس رهبر فرهمندی از درون این جنبش اجتماعی بیرون بیاید که نماینده‌ی آن است و بتوانیم عکسی از آن ثبت کنیم. اما اگر به زمان انقلاب پنجاه‌وهفت ایران بازگردیم، ما با تصویر و دیوارهایی مواجهیم که ایدئولوژیک نیستند. این دیوارها برای مردم است. روی این دیوارها قاب عکس همایونی قرار نگرفته است. ما با اندرونی‌های سیاسی که قاب‌های سیاسی در آن قرار می‌گیرد مواجه نیستیم بلکه با دیوارهای بیرونی‌ای مواجهیم که ملت و یا یک گروه حاشیه‌نشین بر آن تصورات خودشان را تصویر می‌کنند (شکل ۲). این جریان فرهنگی است که هیچ سازوبرگی ندارد و توسط آدم‌های عادی و روزمره شکل‌گرفته است. به همین خاطر در این دوره ما با انواع گرافیتی‌ها مواجهیم و به‌طور مثال می‌توانیم گرافیتی‌هایی از امام خمینی (ره) و شریعتی را ببینیم. همان‌طور که امام خمینی (ره) هم گفته بود که «انقلاب ایران وحدت کلمه بود» نه وحدت تصویر. البته

شکل ۱. تصویری از گرافیتی در لیبی در دوران جنبش مردم علیه قذافی



شکل ۲. نصب عکس‌های امام خمینی (ره) بر دیوارهای بیرون شهر در دوران مبارزه با رژیم شاه.

من وحدت تصویر را اضافه می‌کنم. جامعه‌ی ایران مبتنی بر کلمه بود؛ قسمتی از آن پای منبرهایی شروع شد که جامعه ایران را روایت می‌کرد. به همین خاطر نوشتن

این شعارها بر روی دیوار همراه با تصویر کردن کسی که رؤیا را نمایندگی می‌کند، به این شکل رخ می‌دهد. این شخص چه شریعتی، چه بهشتی و چه آیت‌الله طالقانی و کسانی که به شکل‌های مختلف بر روی دیوار تصویر می‌شدند نمایندگان یک رؤیا هستند (شکل ۳). حتی با فرم نوشته‌ها مثل معکوس کردن واژه‌ی شاه، بازی‌های بصری ابتدایی با شعارها و دغدغه‌هایی که در آن زمان رواج داشت، تلفیق می‌شود.

بنابراین ما با دیوارها و خیابان‌هایی مواجهیم که این دیوارها و خیابان‌ها محل پیوند انسان‌ها عواطف جمعی است. در اینجا حتی با شکل‌های بصری «خدا، قرآن، خمینی» و عکس امام خمینی (ره) و انواع کلیدواژه‌ها بازی می‌شود؛ بنابراین قسمت مهمی از عکاسی در قالب اجتماعی سطحی که عکس بر آن نمایش داده می‌شود. سؤال اینجاست که بر کدام سطح چه عکسی نمایش داده می‌شود؟ بنابراین شناخت عکاسی، فریم و قاب عکاسی کافی نیست. برای شناخت عکاسی باید دیوار را بشناسیم. دیواری که ساخته می‌شود؛ و در یک نظام فکری و ایدئولوژیک، مفهوم شناختن دیوار برای فهم کارکرد سیاسی اجتماعی عکاسی بسیار مهم است. چراکه شهر با دیوار شروع می‌شود و یک اندرونی و بیرونی دارد.

انقلاب ایران هرچه جلوتر رفت شخصیت‌ها و رهبرهای خودش را پیدا کرد. این رهبرها کمی متکثر بودند مثل شریعتی، امام خمینی (ره)، بازرگان و ملی مذهبی‌ها؛ بنابراین با نیروهای سیاسی روبه‌رو هستیم که این

نیروها رهبرهای مختلف خودشان را دارند؛ اما به‌مرور از دو شخصیت امام خمینی (ره) و شریعتی عکس به وجود می‌آید. درواقع هرچه به سال ۵۷ نزدیک‌تر می‌شویم تصویر رؤیای انقلاب به عکاسی شدن و ملموس شدن نزدیک‌تر می‌شود.

عکس امام خمینی (ره) به‌مرور از روی دیوار و حالت گرافیتی بیرون می‌آید و به شکل‌های مختلفی روی دست گرفته می‌شود. پس ما حتی از دیوار هم فراتر



شکل ۳. تصاویر گرافیتی چهره‌های دکتر شریعتی و امام خمینی (ره) بر دیوارهای طی انقلاب ۵۷.

می‌رویم و باید از سطوح جدیدی استفاده کنیم. عکس امام خمینی (ره) به‌مثابه رهبری که کاریزمای فرهنگی دارد و نماینده‌ی رؤیای یک ملت است به شکل‌های مختلف ثبت می‌شود. ما با بدن‌هایی مواجهیم



شکل ۴. چسباندن عکس امام خمینی(ره) بر روی سینه‌ها توسط مردم انقلابی

که این بدن‌ها اگر بدن سیاسی رضاخان بود، باید با دست به اعلی‌حضرت اشاره می‌شد اما در اینجا کسی با دست به آن‌ها اشاره نمی‌کند. در اینجا مردم عکس را در دست می‌گیرند. این اشاره‌های انسان‌شناسی که بیان شد نشان‌دهنده‌ی چگونگی شکل‌گیری نظام‌های فرهنگی بصری است. آنان رهبرشان را در دست می‌گیرند و به خیابان می‌روند. آنان استعاره‌ای از دیوار می‌شوند و رهبرشان را بر خود نصب می‌کنند (شکل ۴).

تصویر این فرایند رهبری که رؤیاها را هدایت می‌کند، به‌عنوان عکس ثبت‌شده و شابلون روی دیوار نیست. در جریان انقلاب حتی عکس رهبر آن بر بالای سر کسی که برای آرمان‌هایش شهید شده قرار می‌دهد این پیوند و ضمیمه شدن عکس شهید با رهبر روحانی‌ای که به آن اقتدا می‌شود شکلی پویا شکل می‌گیرد. این عکس دیگر میخ‌کوب شده بر دیوار و در چهارچوب قاب

نیست. این شکل نمایش عکس فرای یک قاب است. این عکس در حرکت و پویایی با احساسات و رؤیاهای جمعی است که آن را نمایندگی می‌کند. مهم حضور آن عکس به معنایی است که با فرد پیوندی عاطفی دارد. نکته‌ی قابل توجه این است که در اینجا با یک انقلاب در دوران آنالوگ مواجهیم. در این دوران است که یک عکس را می‌توان پاره کرد؛ و در برابر آن ما می‌بینیم که چگونه عکس امام خمینی (ره) جایگزین تصویر پاره شده‌ی محمدرضا شاه می‌شود. این بشارت از آینده‌ای می‌دهد که ما می‌توانیم درباره‌ی آن صحبت از نظام سیاسی جدیدی بکنیم که قاب عکس جدیدی را به وجود می‌آورد.

لحظه‌ی جابه‌جایی قاب‌های عکس رهبران قدیم و جدید، دوره‌ی پیروزی انقلاب پنجاه‌وهفت، است. لحظه‌ای که حکومت جدید و یک گفتمان سیاسی جدید در حال شکل گرفتن است. درنتیجه ما دوباره با جریانی از چرخش تاریخ مواجهیم. اینکه چگونه عکس و عکاسی، نمایانگر نظام‌های سیاسی در تاریخ مدرن ایران است؛ و چگونه رهبران، توسط این عکس‌ها تولید و تکثیر شدند و گروه‌های حاشیه‌ای رؤیاها و تصویرسازی‌های خودشان را به وجود می‌آورند. برای یافتن جریان عکاسی در حرکات اجتماعی-سیاسی، در ابتدا باید به تصویرها و رؤیاها رجوع کنیم. این رؤیاها جنبشی را به وجود می‌آورند که قرار است در آینده از دل این جنبش‌ها فردی بیرون بیاید و درنهایت عکس آن دوباره تولید شود.



شکل ۵. لحظه‌ی جابه‌جایی قاب عکس امام خمینی(ره) با عکس محمدرضا پهلوی بعد از پیروزی انقلاب.

پانوش

۱. متن حاضر برگرفته از سخنرانی با همین عنوان در تاریخ ۱۳/۱۲/۱۳۹۷، در دانشگاه هنر تهران است.
۲. منظور از رفتارهای طبیعی انسانی آن است که انسان، داخل یک نظام فرهنگی تربیت‌شده تا رفتاری داشته باشد که خارج از قوانین نیست تا به کسی صدمه نرساند و بر اساس قراردادهای اجتماعی رفتار کند.
۳. Suspension of perception. Jonathan Crary. ۴.
۵. اسنادی از انجمن‌ها و موسسه‌های فرهنگی اجتماعی دوره رضاشاه (۱۳۹۲). تهران: نشر خانه کتاب.

تهران مصور و دیگر هیچ!

هادی آقاجانزاده

جنبش‌های اجتماعی جدید، در مقایسه با اسلاف خود، جنبه‌های نمایشی و نمادین پررنگ‌تری دارند. در اعتراض‌ها و انقلاب‌های قرن نوزدهمی یا اوایل قرن بیست، معترضان، با امکان‌های بصری محدودی برای بازنمایی و هویت‌یابی مواجه بودند؛ در نتیجه ابعاد بازنمایی‌های جنبش‌های اجتماعی‌شان محدود باقی می‌ماند و در عرصه‌ی بی‌پایان بازتولید نشانه‌ای قرار نمی‌گرفت؛ اما به تدریج که جهان رسانه‌ای‌تر شد و تجربه‌های اجتماعی اتکای بیشتری به تصویرهای نمادین و بازنمایی‌ها یافت، آنچه بندیکت اندرسن

«جماعت‌های تصویری» می‌خواند و با شکل‌گیری هویت‌های ملی مرتبط می‌دانست امروزه تقریباً همه اشکال هویت جمعی را شامل می‌شود؛ به نحوی که هویت جمعی در یک جنبش اجتماعی بیش از آن که در نتیجه مواجهه مستقیم و بی‌واسطه‌ی تک‌تک کنشگران ساخته شود، از طریق میانجی‌های رسانه‌ای ممکن می‌شود.

در اینجا قصد ندارم که دسته‌بندی جامعی از این امکان‌های رسانه‌ای را مطرح کنم، تردیدی نیست که امکان‌های بازنمایی نیز به‌مراتب پیچیده‌تر و

شخصی‌تر شده‌اند. با گسترش فضای سایبری، امکان مالکیت فردی بر ابزار بازنمایی بیشتر شده است و فرد می‌تواند حضوری سیال‌تر و نامتعیّن‌تر در عرصه‌های اجتماعی و عمومی داشته باشد. گرچه همین سیالیت و پوشیدگی، تردیدهای جدی درباره‌ی تعهد اجتماعی و سیاسی این شکل از کنشگری بر جای گذاشته است و می‌توان انتظار نوعی بازگشت و احیای کنش جمعی را در آینده داشت. کما اینکه در برخی تجربه‌های جنبشی طی ده سال گذشته در خاورمیانه و اروپا (نمونه‌ی آخر آن جلیقه زردها در اروپا) شاهد احیای تصرف خیابان به‌مثابه تجسم غایی جنبش اجتماعی بوده‌ایم؛ اما حتی در این شکل احیاشده نیز نمی‌توان احاطه‌ی منطق بازنمایی و تأثیراتش را نادیده گرفت. بیایید به نقش روزنامه و عکس مطبوعاتی به‌عنوان امکانی بازنماییانه برگردیم؛ روزنامه در تلقی بندیکت اندرسن نیز از اولین امکان‌های رسانه‌ای بودند که پس از اختراع چاپ به تحقق «جماعت‌های تصویری» یاری رساند. باین‌حال آشکاری نقش روزافزون روزنامه‌ها به‌عنوان امکان‌های گفتمانی ایدئولوژیک که پیام‌ها را به اشکالی پیچیده، معصومانه و طبیعی جلوه می‌دهند و مطالب ایدئولوژیک را به فهم عامه گره زده و آن‌ها را عام می‌نمایانند، پدیده‌ای جدید است. درباره‌ی نقش روزنامه‌ها در این باره بسیار نوشته شده است.

دانو تاری در کتاب «زبان روزنامه» می‌نویسد: «خواننده‌ی روزنامه صرفاً دریافت‌کننده اطلاعات جدید یا حوادث اخیر نیست بلکه او اطلاعات

منتخبی از حوادث اخیر را دریافت می‌کند و ممکن است این اطلاعات با یک چرخش ایدئولوژیک ارائه شوند^۱». برای وضوح بیشتر بحث اجازه بدهید مثال‌های ملموس‌تری را مطرح کنم. احتمالاً همه‌ی شما تیرهای معروف «شاه رفت» و «امام آمد» را که روزنامه اطلاعات در کوران حوادث انقلاب اسلامی بر صفحه اول خود کار کرده را دیده‌اید. این تیرها با فونت‌های نامتعارفی که بزرگی‌شان خارج از قواعد و معیارهای شناخته‌شده بود، بر تارک روزنامه نشست. موجز و دوکلمه‌ای بودن و درشتی غیرعادی کلمات در متن یک جنبش انقلابی، القای یک پیام روشن بود؛ اتفاقی استثنایی در حال رخ دادن است. درست همچون این تیر که استثنایی و در حکم خرق عادت است. درست است که روزنامه‌ها - عموماً و نه همیشه- بر بال وقایع و رخداد‌های اجتماعی و سیاسی سوار می‌شوند، اما همواره می‌توانند در مقام میزان سنجش فراگیری جنبش‌های اجتماعی عمل کنند.

به‌رغم آشنایی با موقعیت گفتمانی روزنامه در جریان تحولات اجتماعی و سیاسی، کارهای بسیار اندکی در رابطه با عکس مطبوعاتی در ایران انجام شده است. گستره و عمق تأثیرگذاری بر مخاطب از طریق عکس بسیار بیشتر از متن است. عکس‌ها می‌توانند به‌سرعت معنایی مشترک را شکل دهند. در سال‌هایی که هنوز امکان دسترسی به تصاویر و ویدیوها از طریق اینترنت میسر نشده بود، یک عکس

که در صفحه اول روزنامه قرار می‌گرفت، می‌توانست کلیت رخدادهایی را که در دل تحولات اجتماعی و سیاسی رخ می‌دهد را خلاصه کند. البته عکاسان خبری بسیاری در صحنه بوده‌اند و عکس گرفته‌اند، اما دسترسی به آن عکس‌ها در همان لحظه برای انبوه مخاطبان امکان‌پذیر نبوده است. تردیدی نیست که عکس‌های عباس عطار یا کاوه گلستان در جریان انقلاب اسلامی دید متکثر و چندپاره‌ای از تحولات انقلابی عرضه می‌کنند و چندصدایی موجود را نشان می‌دهند؛ اما عکسی که روی جلد کیهان، اطلاعات و آیندگان می‌نشست، به‌رغم کیفیت زیبایی‌شناختی یا قدرت بصری کمتر، قابلیت تأثیرگذاری توده‌ای بیشتری داشت، چراکه به‌سرعت و در ابعاد میلیونی تکثیر و در سریع‌ترین زمان، پیش چشمان مردم قرار می‌گرفت. برای مثال شاید هیچ عکسی همچون عکس حسین پرتوی، عکاس روزنامه‌ی کیهان که از دیدار همافران با آیت‌الله خمینی(ره) گرفته شد و در اندازه‌های نامتعارف در صفحه‌ی نخست روزنامه به چاپ رسید، مبین تأثیر عکس مطبوعاتی بر جنبش‌های اجتماعی و سیاسی در ایران نباشد.

این عکس- که واجد ارزش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی خاصی هم نبود- همچون شوک به آگاهی اجتماعی عمل کرد و معادلات قدرت سیاسی را در آستانه‌ی انقلاب تغییر داد. این عکس را می‌توان شاخصی از فهم متعارف از جایگاه عکس در روزنامه‌های دوره‌ی انقلاب دانست.



تصویر یک

در این دوره، عکس مطبوعاتی را باید در دو سطح بررسی کرد. در سطح نخست، روزنامه‌های اصلی آن دوره (کیهان، اطلاعات، آیندگان و بعدتر: بامداد، جمهوری اسلامی، انقلاب اسلامی و پیغام امروز) منفعل و حادثه محور بودند. گاه اساساً در صفحه نخست و انبوه تیترها، هیچ عکسی به چشم نمی‌خورد.

شاید هیچ عکسی همچون عکس حسین پرتوی، عکاس روزنامه‌ی کیهان که از دیدار همافران با آیت‌الله خمینی(ره) گرفته شد و در اندازه‌های نامتعارف در صفحه‌ی نخست روزنامه به چاپ رسید، مبین تأثیر عکس مطبوعاتی بر جنبش‌های اجتماعی و سیاسی در ایران نباشد.

و پیچیدگی‌های اجتماعی و سیاسی تبدیل می‌کند، کاوه گلستان است. پرونده‌های موضوعی گلستان در مجله «تهران مصور» را باید مصداق روشنی بر استفاده‌ی مولد از عکس خبری دانست. گلستان که پیش از انقلاب در عکاسی از روسپیان و مجانین نشان داده بود که به بریکولاژی دیدن سوژه‌های حاشیه‌ای و طردشده علاقه‌مند است، در عکاسی حادثه محور از وقایع سیاسی اوایل انقلاب نیز، به‌درستی منطق رادیکال بریکولاژ را در نشان دادن منطق فرادستی، فرودستی در متن زندگی روزمره دریافت. پرونده‌های تصویری او در «تهران مصور» که عموماً با هفت الی ده عکس از یک واقعه به‌خصوص همراه می‌شد، در مقام شکاف در آگاهی متعارف زمانه قرار می‌گرفت. در شرایطی که عکس در مطبوعات یا غایب بود، یا یادبود و پاسداشت چهره‌های قاهر و غالب بر وضعیت؛ یا نماهای دور از مردمی که در وضعیتی توده‌وار محو و ناپدید می‌شوند، عکس‌های کاوه گلستان در «تهران مصور»، هم از لانگ‌شات فاصله گرفته و به نمای مدیوم و نزدیک رسیده بود و هم طعنه‌آمیز بودن و چندپارگی وضعیت را در زندگی روزمره نشان می‌داد. گلستان در عکاسی از راهپیمایی اعتراضی کردها، یا صحنه شلاق زدن در خیابان‌های تهران، بیش از

توقیف) مشاهده می‌کنیم که در شش شماره، حتی یک عکس دو در سه هم در صفحه اول کار نشده است. در این شرایط، صفحات اولی شلوغ و پر از تیتتر را شاهد بودیم که گواهی تصویری برای آنچه روایت می‌کردند، ارائه نمی‌دادند (تصویر یک).

در مواردی نیز که روزنامه‌ها از عکس‌های بزرگ‌تری استفاده می‌کردند، عموماً رهبران و سردمداران در نماهای درشت دیده می‌شدند و مردم عادی در نماهای دور. در این دوره، روزنامه‌ها ضرورت و قدرت سیاسی عکس خبری را کمتر درمی‌یافتند. از دیرباز، آنچه بیشتر می‌توانست مبین اعتراض بصری سمبلیک و هنرمندانه به وضعیت باشد، کاریکاتور بود. در نگاهی به مطبوعات معاصر مشاهده می‌کنیم که گویی مردم تمایل داشتند نقد وضعیت موجود را در قالبی اغراق‌شده و هجوآمیز از طریق کاریکاتور بنگرند. در دوره‌ی انقلاب اسلامی نیز روزنامه‌ها تمایل بیشتری به استفاده از کاریکاتور و طرح‌های گرافیکی برای نقد اجتماعی و سیاسی داشتند. آثار: جواد علیزاده، کامبیز درم‌بخش، مسعود مهرابی و... در صفحات مختلف روزنامه‌های آن زمان منتشر می‌شد که دارای لحن تندوتیز و گزنده بودند؛ اما این کارکرد به‌ندرت در عکس خبری همان روزنامه‌ها دیده



تصویر دو

آنکه به هسته‌ی سخت وقایع نزدیک شود، مؤلفه‌های پیرامونی‌ای را انتخاب می‌کرد که مبین فهم عامه از آن حوادث بود. در یکی از عکس‌های مربوط به شلاق زدن جوانی در خیابان‌های تهران، گلستان با دقت و بیانی هجوآمیز، ظرفیت انتقادی عکس خود را آشکار می‌کند. او در شرح این عکس (تصویر دو) نوشت:

«پس از پایان مراسم شلاق‌زنی، یکی از مأمورین کمیته، مجرم را نصیحت می‌کند و درباره عدالت اسلامی سخنرانی کوچکی می‌کند. مردم که از دیدن نمایش به شوق آمده‌اند، می‌خندند^۱». کاوه گلستان در «تهران مصور» توانست به آنچه می‌توان «سرشت امر روزمره در وضعیت انقلابی»

نامید نزدیک شود و این همان چیزی است که باگذشت چند دهه، بیش از سایر مؤلفه‌ها، برای فهم وضعیت خاص تاریخی در هر برهه‌ای موردنیاز است. گرچه عکاسان برای ثبت سرشت روزمره و چندصدایی‌های لحظه‌های تاریخی منتظر مجوز مطبوعات نمی‌مانند، اما نکته تأسف بار آنجاست که حتی مطبوعات منتقد جریان حاکم پس از انقلاب نیز درکی از اهمیت رادیکال عکس نداشتند. رجوع به روزنامه‌ای چون «پیغام امروز» که توسط رضا مرزبان منتشر می‌شد و مواضع انتقادی تندی داشت، نشان می‌دهد که فهم آن‌ها از کارکردهای ژورنالیسم در حد جزوات سازمانی و... بود و گمان می‌کردند با تلنبار واژگان بر سر مخاطب، می‌توانند همسویی‌های اجتماعی و سیاسی مدنظرشان را به دست آورند. در سویه‌ی مقابل نیز مجلاتی قرار داشتند که به تبعیت از الگوهای مجلات عامه‌پسند پیش از انقلاب، می‌کوشیدند کارکرد عکس در بیان وضعیت انقلابی را به‌نوعی نوستالژی‌ای جمعی یا منطق کارت‌پستالی نزدیک کنند. هردوی این راهبردها در یکجا به هم می‌رسیدند: «نادیده انگاشتن ظرفیت‌های رادیکال فرم در بیان هنری؛ از عکس تا گرافیک».

پانویس

۱. ری، دانوتا (۱۳۸۸). زبان روزنامه. گروه مترجمان (به کوشش فریده حق‌بین). تهران: نشر علم
۲. تهران مصور، ش ۲۷، ۵ مرداد ۱۳۵۸

گفت‌وگو با کاوه کاظمی، پیرامون وقایع انقلاب، نگاه شخصی و رسالت عکاسی، در تاریخ یکشنبه ۱۸ فروردین ۹۸ در کافه‌ای در تهران شکل می‌گیرد...

آشیانی: آیا قبل از انقلاب ۵۷ عکاسی می‌کردید و به آن علاقه داشته‌اید؟
کاظمی: بله؛ من از کودکی عکاسی می‌کردم. بعد از اخذ دیپلم به انگلستان رفتم تا در رشته‌ی معماری تحصیل کنم. پس از مدتی متوجه شدم که علاقه‌ای به آن ندارم؛ در نتیجه شروع به تحصیل در رشته‌ی عکاسی در کالج هنر کردم. آن دوران انواع عکاسی را تجربه کردم؛ اما در نهایت تخصص اصلی من در عکاسی تبلیغات بود. بعد از بازگشت به ایران در استودیو آقای پیتز کاراپتیان همکار او شدم و باهم کارهای تبلیغاتی انجام می‌دادیم که در آن دوره در ایران کار خیلی پر درآمدی بود و همگان تخصص آن را نداشتند.

آشیانی: آیا در عکاسی از شخص خاصی تأثیر گرفته‌اید یا به شخص خاصی علاقه دارید؟
کاظمی: بله علاقه دارم؛ ولی تحت تأثیر

شخص خاصی نبوده‌ام. من عکس‌هایی در گذشته در خارج از کشور گرفته‌ام - که بعداً منتشر خواهم کرد - که سبک خودم بوده است بدون پیروی از عکاس یا عکاسانی. عکس‌های من بسیار ساده هستند و سعی می‌کنم اتفاقی که در لحظه در حال رخ دادن است به ساده‌ترین نحو، ثبت کنم.

آشیانی: در مقدمه‌ی کتاب انقلابیون ذکر شده که فردی انزواطلب هستید و تنها عکاسی می‌کنید؛ چگونه این را با دوربین برای خودتان تعریف می‌کنید؟ به‌طور مثال آیا در زمان گرفتن این عکس‌ها در دوران انقلاب به‌عنوان یک پرسه‌زن با دوربین خود راهی می‌شدید یا اینکه باخبر می‌شدید که اتفاقی افتاده و به آنجا می‌رفتید؟

کاظمی: در زمان انقلاب باخبر می‌شدم و یا انتظار رخ دادن اتفاقی را داشتم ولی در سال‌های پس از انقلاب با دوربین خود راهی می‌شدم و به دنبال سوژه می‌گشتم.

آشیانی: پس معنای این انزوا طلبی‌ای که در کتاب آمده است چیست؟

کاظمی: در آن زمان اکثر عکاسان گروهی حرکت می‌کردند و برای خود گروه داشتند، به‌طور مثال دو نفری یا چند نفری برای تهیه‌ی عکس می‌رفتند ولی من هیچ‌وقت جزو این گروه‌ها نبوده‌ام.

آشیانی: در ادامه، راجع به «ناظر بی‌طرف» صحبت کردید؛ از نظر شما این به چه معناست؟

کاظمی: یعنی اینکه در خدمت روزنامه، خبرگزاری یا ارگان خاصی نبوده‌ام و برای خودم عکاسی می‌کردم.

آشیانی: به سراغ عکس‌ها برویم، اولین عکس‌هایی که در کتاب می‌بینیم از روز ۱۳ آبان است. کمی راجع به آن روز توضیح می‌دهید؟

کاظمی: اولین عکس‌های من از انقلاب، از آن روز شروع شد. من مهر سال ۵۷، برای انجام خدمت سربازی‌ام، از انگلستان به ایران برگشته بودم. آن زمان، نظام سربازی اجباری بود و اگر بیست سال بعد هم برمی‌گشتم باید به خدمت می‌رفتم؛ بنابراین تصمیم گرفتم که آن را از سر راه بردارم و این اتفاق مصادف با انقلاب شد. روزی که در کتاب انقلابیون راجع به آن صحبت شده، روز بعد از تیراندازی در دانشگاه تهران است و من دوربین به همراه داشتم. در استودیو که بودیم صدای تیراندازی را شنیدیم و به همراه آقای کاراپتیان کار را تعطیل کردیم. از آنجا به چهارراه کالج رفتیم و من از ماشین پیاده شدم و

عکس‌هایی که کتاب با آن‌ها شروع می‌شوند در مسیر خیابان انقلاب (شاه رضای سابق) گرفته شد.

آشیانی: در آن زمان احزاب و مردم هم مسلح بودند؟
کاظمی: خیر. به‌جز ارتش، افراد عادی سلاح نداشتند.
آشیانی: در کتاب شما عکسی وجود دارد که در آن تعداد زیادی کاغذ روی زمین ریخته شده است؛ جریان این عکس چیست؟

کاظمی: در روز ۱۳ آبان به‌تمامی کاباره‌ها، میخانه‌ها و اداره‌های دولتی و بانک‌ها حمله شد و این کاغذها متعلق به ادارات هستند.

آشیانی: عکس دیگری در کتاب هست که از بالا، صحنه‌ی دستگیری یک تظاهرکننده را گرفته‌اید، چگونه این عکس به ثبت رسیده است؟

کاظمی: این عکس از بالای ساختمان ایران‌ایر گرفته‌شده. آن روز اولین روز حکومت‌نظامی بود و ژنرال ازهاری روی کار آمده بود. این یکی از همان روزهایی بود که من از قبل می‌دانستم قرار است اتفاقی رخ دهد. افسری که در عکس با کلاه کاسکت وجود دارد من را دید و دستور شلیک داد. وقتی من خواستم فرار کنم افراد احتمالاً ساواکی داخل آن ساختمان جلوی مرا گرفتند؛ اما به کمک دیگران از آنجا فرار کردم.

آشیانی: عکس‌های مربوط به‌روز ۱۷ اسفندماه، تظاهرات مربوط به مسئله‌ی حجاب چه جریانی دارند؟

کاظمی: تاریخ این عکس‌ها اشتباه درج‌شده.

«انقلابیون»: عکاسی و روایت‌هایی از انقلاب ۵۷



همان‌طور که در اول کتاب هم اشاره‌شده، ممکن است تاریخ‌ها دقیق نباشند؛ ۱۷ اسفند روز جهانی زن است و عکس‌های دیگری دارد؛ اما این عکس‌ها در تابستان سال ۵۹ گرفته‌شده‌اند.

از همان زمان این مسئله جدی شد، به‌طور مثال در اداره‌ها زنان بدون حجاب را راه نمی‌دادند و به‌تدریج این روند صورت اجباری به خود گرفت.

آشیانی: در عکس‌های شما یا دیگر عکاسان، عکس‌هایی راجع به تسخیر دانشگاه تهران می‌بینیم؛ در آن زمان دقیقاً چه اتفاقی افتاد؟

کاظمی: در آن زمان بنی‌صدر رئیس‌جمهور بود و گروه‌های سیاسی هرکدام در دانشگاه تهران تشکیلاتی داشتند. بنی‌صدر به گروه‌ها دستور داده بود که از دانشگاه خارج شوند؛ واقعه‌ای که به انقلاب فرهنگی مشهور شد؛ اما گروه‌های چپ‌گرای مستقر تا آخرین مهلت مقاومت کردند. در آخرین روز حمله شد و من هم آنجا حضور داشتم.

آشیانی: شما عکس‌هایی از مصاحبه‌ها در زندان اوین، در سال ۱۳۶۴ گرفته‌اید، درحالی‌که خبرنگاران اجازه‌ی ورود به آنجا را نداشتند، جریان آن عکس‌ها چه بود؟

کاظمی: در آن زمان وزارت ارشاد بازدیدهایی را برای خبرنگاران مطبوعات خارجی تدارک می‌دید، مثلاً آن‌ها را به دیدار از جبهه‌ها می‌بردند. آن روز هم بازدیدی از زندان اوین ترتیب داده بودند که من هم در میان خبرنگاران خارجی حضور داشتم.

آشیانی: یعنی اجازه‌ی کار هم داشتید و به‌عنوان یک عکاس از طرف دولت پذیرفته‌شده بودید؟ کاظمی: بله. در اوایل انقلاب، عکاسی بدون استفاده از کارت خبرنگاری امکان‌پذیر بود؛ اما پس‌از آن، برای حضور در رخداد‌های مهم و حتی روزمره داشتن کارت خبرنگاری الزامی بود و بدون آن امکان کار وجود نداشت. گو اینکه داشتن آن‌هم اکثراً مشکل‌ساز بود.

آشیانی: در کتاب مجموعه عکس‌هایی دارید که قاب‌ها خیلی نزدیک‌اند یا به‌اصطلاح کلوز آپ هستند اما نمی‌توان گفت پرتره است، ازجمله عکسی که از تعدادی روحانی گرفته‌اید. سؤال من این است که آیا این نوع نگاه در این عکس و دیگر عکس‌هایتان معنای خاصی دارد؟

کاظمی: اگر اصل را بر این بگذاریم که من با یک نگاه شخصی و خاص و نه صرفاً خبری، کار می‌کردم، پاسخ شما این است که یک سوژه را دیدم و عکس گرفتم و حتماً پیامی در آن هست. اینجاست که تفاوت یک عکاس روزنامه‌نگار با یک عکاس صرفاً خبری مشخص می‌شود. یک عکس خبری فقط مصرف روز دارد.

آشیانی: شما عکس‌های دیگری دارید، چه در کتاب و چه در خارج از آن که در آن‌ها توجه خاصی به دیوارنگاره‌ها است که می‌تواند یک نوشته، نقاشی و یا یک پوستر باشد؛ دیوارنگاره‌ها چه نکته‌ای برای شما دارد؟

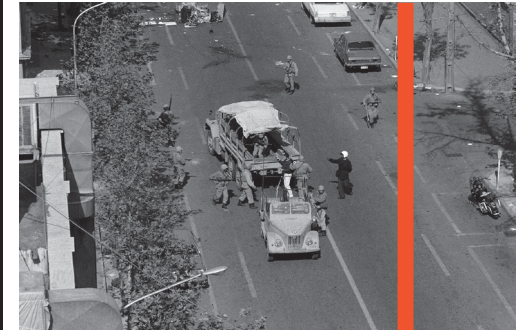
آشپانی: درباره‌ی عکاسی خبری و مستند حال حاضر چه نگاهی دارید؟

کاظمی: امروزه داستان عکاسی در دنیا و به‌خصوص ایران به‌هم‌ریخته است. عرض‌هی عکس بیشتر از تقاضای آن است! در ایران می‌بینیم که عکاسان خبری زیادی با دوربین‌های چندین میلیونی خود، در کنفرانس‌های مطبوعاتی و یا وقایع عمده‌ی خبری، در حال عکاسی هستند که بیش از نیاز موجود است. سؤالی که پیش می‌آید این است که این تعداد عکاس و این تعداد دوربین، بودجه‌ی خود را از کجا تأمین می‌کنند؟ شاید از ارگان‌های دولتی. ولی عکس آنان در کجا مصرف می‌شود؟ این نوع پوشش از وقایع، عکاسی مطبوعاتی را رشد نمی‌دهد؛ بنابراین حضور این تعداد عکاس بی‌معناست؛ و همین موضوع باعث می‌شود عکاسان جایگاه خود را نشانند و حتی بعضی از کسانی که جای پای خود را در عکاسی ایران محکم کرده‌اند نیز در این سردرگمی به سر می‌برند. در حال حاضر خیل عظیمی از دانشجویان رشته‌ی عکاسی که در دانشگاه‌ها تحصیل می‌کنند، فارغ‌التحصیل می‌شوند و می‌خواهند وارد بازار کار شوند؛ آن‌ها چگونه می‌توانند کسب درآمد کنند؟ راه چاره‌ای جز استخدام شدن در روزنامه یا ارگانی پیش پای خود نمی‌بینند. کلاً در ایران مطبوعات حمایت درخوری از عکاسان نمی‌کنند و عکس‌هایشان را نمی‌خرند. در نتیجه عکاسان جوان و باعلاقه، به ادامه‌ی کار تشویق نمی‌شوند و اغلب سرخورده

کاظمی: دیوارنگاره در هر کشوری فرهنگ آن را بازتاب می‌دهد، مخصوصاً در یک کشور انقلابی؛ برای مثال در نیکاراگوئه و یا ایرلند شمالی هم در گذشته این دیوارنگاره‌ها وجود داشت. علاوه بر آن، این چنین عکس‌ها همیشه مصرف مطبوعاتی دارند. آشپانی: به نظر شما عکاس و عکاسی چه نقشی در یک جنبش اجتماعی دارد؟ نگاه شما به نوع عکاسی خودتان چیست؟

کاظمی: همان‌طور که گفتم عکاس باید یک ناظر بی‌طرف باشد. به نظر من استخدام و در خدمت جایی بودن از ابتدا غلط است، چون نگاه عکاس در راستای اهداف آن‌ها قرار می‌گیرد؛ اگر به عکاسی به‌عنوان یک شغل نگاه کنیم، این قابل‌قبول خواهد بود؛ اما عکاسی برای من هیچ‌وقت یک شغل نبوده، بلکه راه و روش زندگی کردن بوده است. برای همین هیچ‌وقت در خدمت کسی نبوده‌ام و برای خودم کار کرده‌ام. آشپانی: تأثیر عکاس به‌عنوان شاهد را چگونه می‌بینید؟ در کوتاه‌مدت تأثیرگذار است یا در یک بازه‌ی زمانی؟ و آیا اصلاً برای آن تأثیری قائل هستید؟

کاظمی: تأثیر که دارد. من در کتابم گفته‌ام، مثل یک مورخ لحظه‌های تاریخی را ثبت می‌کردم. ما این عکس‌ها را برای نسل‌های بعدی باقی می‌گذاریم تا رؤیت شوند؛ اما ما عکاسان نمی‌توانیم دنیا را با عکس‌هایمان عوض کنیم. کاری که از دست ما برمی‌آید این است که آگاهی دهیم.



می‌شوند. درکل زیربنای عکاسی خبری و مستند ایران، به علت عدم حمایت مالی مطبوعات یعنی خریداری عکس از عکاسان، پایه‌های محکمی ندارد. آشیانی: همین اواخر، کامران شیردل عکس‌هایی دیده‌نشده از انقلاب ۵۷ را منتشر کردند، آیا باید منتظر انتشار عکس‌های جدید شما در سال‌های آینده باشیم؟ یا فکر می‌کنید آنچه نیاز به انتشار داشته را ارائه کرده‌اید؟

کاظمی: عکس‌های زیادی وجود دارد که قابلیت انتشار رادارند. من تقریباً چهل سال صبر کرده‌ام تا کتاب انقلابیون را منتشر کنم. آن زمان همکاران ما شش ماه که از جنگ یا سه ماه که از انقلاب می‌گذشت یک کتاب منتشر می‌کردند و اکثر آن کتاب‌ها عجولانه چاپ شدند و به‌جز چند مورد عکس‌های سطحی و زودگذری هستند.

من از انقلاب ۵۷ به بعد عکس‌های زیادی را به ثبت رسانده‌ام؛ اما دهه‌ی اول انقلاب را انتخاب کرده‌ام چون اکثراً از نگاتیوهای سیاه‌وسفید استفاده کرده‌بودند. به‌مرور که مطبوعات غربی به سمت استفاده از عکس‌های رنگی برای انتشار رفتند عکس‌های من هم‌رنگی شد. کتاب انقلابیون از میان صدها عکس سیاه‌وسفید آنالوگ گزینش‌شده است. عکس‌های دیده نشده زیادی موجود هست.

دوره‌ی کاری من صرفاً مختص به ایران و وقایع انقلاب نبوده است. به دیگر نقاط دنیا هم‌سفر

کرده‌ام؛ بنابراین شاید چند کتاب دیگر هم درراه باشد.

آشیانی: یعنی آنچه فکر می‌کنید لازم بوده را ارائه داده‌اید؛ پس ما نباید منتظر عکس دیگری از همین دهه باشیم که بخواهید منتشر کنید؟

کاظمی: نه. مگر آنکه ایده‌ی جدیدی به ذهنم برسد؛ در ضمن سه دهه‌ی دیگر هم داریم!

آشیانی: سخن آخر؟

کاظمی: چیزی که در تاریخ عکاسی ما وجود دارد، حرف‌وحدیث و روایات بسیار است. چند نفر هستند که در زمان انقلاب یعنی تا ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ عکاسی نکرده‌اند ولی با اصرار فراوان می‌خواهند خود را در گروه عکاسان آن زمان قرار دهند. مسئله‌ی دیگر سو استفاده از عکس دیگران است. مثلاً عکس‌های جهانگیر رزمی که به‌طور ناشناس برنده جایزه‌ی پولیتزر شده بود؛ توسط رضا دقتی از ایران خارج شد و طی سالیان دراز توسط موسسه عکس سیپا به فروش رسید و حتی بعد از علنی شدن نام عکاس، یک تومان هم نصیب او نشده است. همچنین عکس‌های ساختگی یا با زیرنویس جعلی هم در تاریخ عکاسی ما وجود دارد. مثل عکس کاوه گلستان از یک پسر مجروح کرد در بغل پدرش که مربوط به رخداد‌های پیش از جنگ با عراق در مهاباد کردستان است ولی به‌عنوان عکس جنگ تحمیلی توسط او ارائه‌شده است؛ و یا اینکه او در حلبچه حضور نداشته، عکس‌های بمباران شیمیایی آکراد حلبچه توسط

صدام حسین به او نسبت داده‌شده است. از این قبیل دروغ‌ها، تحریفات، جعل و سوءاستفاده از عکس توسط عده‌ای از عکاسان در کارنامه‌ی عکاسی بعد از انقلاب به چشم می‌خورد.

این نیاز وجود دارد تا یک نفر به این مسائل سروسامان دهد و نسل‌های جدید و آینده را درباره‌ی آنچه در تاریخ عکاسی ایران رخ داده است، روشن سازد.



جریانات اجتماعی و نهاد خانواده

بررسی عکس‌های زیارتی (حرم-بارگاه) در بحبوحه‌ی اتفاقات سیاسی^۱ مرتضی صدیقی‌فرد

مقدمه

از آغاز تاریخ عکاسی تاکنون، عکاسی و نسبت آن با واقعیت همواره مورد تردید، پرسش و محک قرار گرفته است. ستایش از عکاسی را بیشتر به دلیل راست‌نمایی آن دانسته‌اند و طرد شدنش را به خاطر فاصله‌ای که همواره با واقعیت داشته است هم‌راستا دیده‌اند. اختراع و ثبت عکاسی به‌منزله‌ی هنر در روزگاری صورت گرفت که رئالیسم، وجه غالب بیان هنری شده بود.

از این‌رو ضابطه‌ی واقعیت مهم‌ترین میزان ارزیابی عکس‌ها بود. (احمدی، ۱۳۷۱، ص ۲۶۴)
احساس واقعیته‌ی که عکس تولید می‌کند را رولان بارت چنین تبیین می‌کند که هرگاه به یک عکس نگاه می‌کنیم، حضوری نمی‌بینیم که آنجاست، چراکه این تعریف در مورد هر نسخه‌ای صدق می‌کند، بلکه حضوری را می‌بینیم که آنجا بوده است. بنابراین با

مقوله‌ی مکانی-زمانی تازه‌ای سروکار داریم که نشان از مکان حاضر، اما زمان گذشته دارد. چنان‌که در عکاسی، یک هم‌پیوندی غیرمنطقی میان اینجا و آن زمان وجود دارد. به عقیده‌ی بارت، پاره‌ای از واقعیت را باید در یک موقعیت زمانی پیشین یافت، چراکه زمانی تصویر جلوی عدسی دوربین، هستی داشته است؛ کافی است تا یک وسیله‌ی مکانیکی بازتولیدی، تنها تصویری ضبط کند تا آن معجزه؛ واقعیتی که ما از آن درامانیم را به ما هدیه بدهد. (نقل از متز، ۱۳۷۶، ص ۳۱)
هرچند به لحاظ فلسفی می‌توان گفت که هرگونه وفاداری به نمودها یا ردپاهای واقعیت مبتنی بر این پیش‌انگاره است که واقعیت امری داده‌شده و بیرونی است. مفاهیمی چون عکس به‌مثابه یک مدرک تجربی یا شاهده‌ی که مدرکی توصیفی عرضه می‌کند، اساساً مبتنی بر این باورند که واقعیت برای انسان امری بیرونی است و بی‌طرفانه می‌تواند آن را ارزیابی کند. اگر واقعیت به نحوی آنجاست، حضور دارد، بیرونی است و برای ثبت عینی در دسترس است، در این صورت میزان دقت ارجاعی عکس و اهمیت تمایل به‌عکس گرفتن از برخی مکان‌ها یا رخدادها یا نگاه کردن به تصویر آن‌ها موضوعیت پیدا می‌کند. (هالند، ۱۳۹۰، ص ۴۰)

خانواده، نهادی اجتماعی

خانواده به‌عنوان مفهومی بدیهی، در روزگار امروز، به دلیل ساختارهای فرهنگی و اجتماعی و مناسبات جدید روابط در حوزه‌های عمومی و خصوصی از

تعریفی مشخص می‌گریزد تا آنجایی که سبب جدال میان دانشمندان حوزه‌ی علوم اجتماعی شده است و باگذشت سال‌ها از پیدایش علوم اجتماعی، هنوز بر سر نحوه‌ی تعریف خانواده، اختلاف‌نظرهای فراوانی وجود دارد.

تحقیق‌های زیادی سالیانه بر روی مفهوم خانواده صورت می‌گیرد که اغلب این تحقیق‌ها یا در سطح خرد به توصیف پیامدهای زشت و زیبای دگرگونی‌های خانواده، برای افراد جامعه می‌پردازند و یا در سطح کلان، نقش نظام حقوقی یا ساختارهای کلان اقتصادی و اجتماعی در زمینه‌ی خانواده را توضیح می‌دهند. قدر مسلم این است که تغییر خانواده هم معلول مجموعه‌ی وسیعی از عوامل اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است و هم پیامدهای وسیع اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دارد. گسترش فناوری‌ها، توسعه و تحول نظام‌های اداری، فرایندهای جهانی‌شدن و توسعه‌ی شهرنشینی را می‌توان عوامل بنیادینی دانست که هرکدام به‌صورت مستقل و همچنین مجموعه‌ی آن‌ها در کنار هم زمینه‌ی تغییر خانواده‌ی شهری امروز را فراهم کرده‌اند و همچنان این دگرگونی‌ها را تسریع و تشدید می‌کنند. (فاضلی، علینقیان، ۱۳۹۱، ص ۱۶).

پروفسور ساروخانی، پدر جامعه‌شناسی ارتباطات ایران، خانواده را انعکاسی از کل جامعه و یکی از مهم‌ترین نهادهای اجتماعی در طول اعصار برمی‌شمارد و آن را در تماس مستقیم با جوامع به‌خصوص در

جامعه‌ی ایرانی می‌داند، چراکه بخش عظیمی از فرهنگ پذیری اولیه و تولید و بازتولید فرهنگی در آن شکل می‌گیرد. وی اشاره می‌کند که خانواده علاوه بر ابعاد جسمانی-زیستی، دارای ابعاد اجتماعی-فرهنگی بسیار پیچیده‌ای است. (ساروخانی، ۱۳۷۰، ص ۱۳۵)

عکس خانوادگی، نمودی از خانواده و جامعه

مجموعه عکس‌های خانوادگی تنها دایره‌ی بسته‌ای از خانواده و دوستان را در برمی‌گیرند و به نمایش گستره‌ی محدودی از صحنه‌ها و فعالیت‌ها می‌پردازند. از همان روزگار ابتدایی اختراع عکاسی، خانواده‌ها به دلیل ثبت راست نمایی این ابزار، میل نزدیک شدن به آن را پیدا کردند. عکس‌هایی که گرفته می‌شد بازنمایی‌های گزینش‌شده‌ای بودند که عناصر مناسب از زندگی خانوادگی را به تصویر می‌کشید. همچنان که انت کون اظهار می‌کند عکس‌ها با داستان‌هایی از گذشته‌ی مشترک همراه هستند، نه تنها خانواده‌ها عکس‌ها را تولید می‌کنند، بلکه تصاویر هم خانواده را خلق می‌کند؛ بنابراین اعضای خانواده، موقعیت‌ها و افراد خاصی را عکس می‌گیرند و گفت‌وگو‌هایی که همراه نمایش عکس‌ها است، درواقع دورنمایی از خانواده را ارائه می‌دهد. (فروزان پور، ۱۳۹۲) در عکس خانوادگی، خانواده و بازنمایی آن محور عکس است و به تولید محصولی اجتماعی، اخلاقی و زیبا شناسانه‌ای منجر می‌شود که خانواده، هم واحد عرضه‌کننده و هم متقاضی آن است.

نه تنها خانواده‌ها عکس‌ها را تولید می‌کنند، بلکه تصاویر هم خانواده را خلق می‌کند

به داستان‌های خاطره گونه‌ای مرتبط می‌شوند که هرچقدر هم خصوصی باشند، ردپای روایت‌های عمومی و خاطرات جمعی را نمی‌توان در آن‌ها نادیده گرفت. داستان‌هایی که برای عکس‌ها بازگو می‌کنیم، بخشی از یک روایت بزرگ‌تر یا حتی بخشی از تاریخ است. عکس‌ها نقش مهمی را در پیوند دادن حافظه‌ی شخصی، حافظه‌ی فرهنگی و تاریخ بازی می‌کنند. به‌عنوان فرم‌های تاریخ شخصی، عکس‌های خانوادگی شیوه‌هایی برای تصدیق کردن صداهایی که پیش‌ازاین در حاشیه قرار گرفته بودند، ارائه می‌دهند و به بایگانی‌های مهمی از دانش فرهنگی تبدیل شده‌اند. حافظه‌ی جمعی به‌عنوان بازنمایی و ارائه‌ی گذشته‌ی مشترک یک گروه یا جامعه، درک و فهمیده می‌شود؛ اما گاهی این عبارات و چگونگی یادآوری گذشته برای محققان و نظریه‌پردازان مختلف معناهای متفاوتی می‌یابند. حافظه‌ی جمعی از خرده حافظه‌هایی تشکیل شده است که گروه‌های مختلف همچون نهادهای دولتی، مذهبی، مردم و... در ساختن آن نقش دارند. (فروزان پور، ۱۳۹۲)

معنای عکس خانوادگی، معنایی شخصی و اجتماعی است. رابطه میان خواننده با یک عکس تنها از طریق آنچه در بافت و یا آنچه در عکس وجود دارد تعیین نمی‌شود، بلکه همواره بخشی از معنا در درون مخاطب، میان شبکه‌ی پیچیده و متراکمی از خاطرات، رؤیاها، باورهای درونی شده و... وجود دارد که بنا به قول بارت منجر به کشف پونکتوم در درون هر عکسی

می‌شود. عکس‌های خانوادگی به علت نقشی که در تصدیق هویت و تاریخ کاربران خود بازی می‌کنند، دارای اهمیت هستند. آن‌ها همچون رسانه‌ای عمل می‌کنند که افراد، به‌واسطه‌ی آن‌ها می‌توانند هویت خود را بشناسند و خود را در نقش‌های اجتماعی که دارند تجربه کنند. از آنجایی که عکس‌های خانوادگی یک خانواده، بر اساس الگوهای رفتاری و هنجارهای اجتماعی گروه بزرگ‌تری که خانواده در آن جای گرفته خلق می‌شوند، لذا عکس‌ها ثبت‌کننده‌ی رفتاری هستند که مورد تأیید و سامان‌یافته‌ی اجتماع است. این تصاویر تأییدی هستند بر حضور خود اجتماعی که کمتر به جوانب نامتعارف، فردی و مستقل خود اشاره دارند و بیشتر بر جنبه‌ی جمعی و خانوادگی خود و نسبت آن با هنجارها و قواعد اجتماعی تأکید دارند. (چالفن، ۱۹۸۷، ص ۱۴۰)

عکاسی زیارتی (حرم-بارگاه)

عکس‌های زیارتی یا حرم بارگاهی، یکی از مردمی‌ترین انواع عکاسی می‌باشند که در زیرشاخه‌ی عکس خانوادگی قرار می‌گیرند. این عکس‌ها باهدف ثبت شدن در مکانی مقدس در کنار اسطوره مذهبی تهیه می‌شوند. مهم‌ترین موضوعی که عکاسی بعد از ورود به مشهد با آن مواجه شد، حضور بارگاه امام هشتم و خیل زائرین این بارگاه بود. با رشد روزافزون عکاسی و ارزان شدن ابزار آن، عکاسان فوری و دوره‌گرد همراه با دوربین‌های چوبی فوری، در اطراف حرم مطهر رضوی، شروع به عکاسی از زائران کردند

که از پیشگامان آن می‌توان به ابراهیم ذهبی معروف به سیاح و رسول عربلین اشاره کرد. آن‌ها مشتریان خود را به پشت‌بام‌های خانه‌های اطراف، جایی که نمای مناسبی داشت، می‌بردند و با قرار دادن زائر در مقابل مجموعه‌ی حرم رضوی، از آنان عکس می‌گرفتند؛ اما به دلیل محدودیت‌های کار در فضای باز، حمل دوربین سنگین و ابزار کار و عدسی‌های نامناسب که موجب نارضایتی مشتری نیز بود، مونتاژ عکس مورد استقبال قرار گرفت، به گونه‌ای که عکس حرم و شخص را به‌صورت هلال محو چاپ می‌کردند. بعدازآن با الهام از پرده‌های پس‌زمینه‌ی مورداستفاده در آتلیه‌های عکاسی در عکس پرتره و بهره‌گیری از نورپردازی با منابع نور مصنوعی، زائران جلوی پرده‌های نقاشی حرم بارگاه می‌ایستادند و عکس می‌گرفتند. (ترابی، ۱۳۸۸، ص ۵۲ و ۵۳)

در عکاسی زیارتی، پرده وسیله‌ای برای بیان زیبایی و بازسازی دنیای خیال است. در این پرده‌ها، فضاهای ذهنی و تخیلات مذهبی باهم همراه می‌شوند تا زمینه‌ای که زائر در آن قرار می‌گیرد تا عکسش به یادگار باقی بماند، به رمزگان فرهنگی و مذهبی او نزدیک باشد. گویی او عکسی در عالم خیال و رؤیا گرفته است. ذات عکس حضور واقعی را گوشزد می‌کند، اما پرده، دنیای خیالی و ماورایی را به تصویر می‌کشد. در حقیقت این پرده‌ها ما را وارد دنیای فراواقعی می‌کنند. (آخوندی، ۱۳۹۶، ص ۵)

بر اساس آمار ثبت‌شده در رساله‌ی عاطفه ایمانی،

۸۱,۹۴٪ از زائران حرم مطهر رضوی اقدام به گرفتن عکس یادگاری حرم بارگاهی می‌کنند که از این تعداد ۷۲,۵۸٪ به‌صورت خانوادگی، ۷,۶۶٪ انفرادی و ۱۹,۷۶٪ به‌صورت جمعی است. همچنین در ادامه‌ی آمارهای به‌دست‌آمده این نکته حائز اهمیت می‌نماید که ۵۹٪ افرادی که عکس می‌گیرند، جهت مصرف یادگاری از آن استفاده می‌کنند و ۲۰٪ نیز جهت نشان دادن عکس‌ها به دوستان و آشنایان اقدام به تهیه عکس می‌نمایند. (ایمانی، ۱۳۹۱، ص ۱۳۱)

فرد با قرار گرفتن در قاب تصویر، به حضور خود به‌عنوان کسی که چیزی برای تعریف دارد، می‌نگرد، که حضور جنبه‌های معنوی و روحانی حاکم برعکس، نه‌تنها به روایت او سندیت و ارزش ویژه‌ای بخشیده است، بلکه او را به جایگاه فرا انسان (قهرمان) ارتقا داده است. با این تفاسیر است که فرد به‌واسطه‌ی عکس‌های زیارتی، که بخشی کوچک از روایتی بزرگ‌تر است، به روایت خود پرداخته و دیگران را نیز در آن سهیم می‌سازد. این عکس‌ها به فرد اجازه می‌دهد تا آن را آغاز، میانه یا پایانِ روایت خود قرار دهد.

بررسی موردی عکس‌های زیارتی

در این مقاله به خوانش یکی از عکس‌های زیارتی می‌پردازیم که زمان ثبت آن مصادف با تغییر وضعیت اجتماع به‌واسطه‌ی تأثیرات اتفاقات سیاسی بوده است. پیش از آن لازم است مختصراً به رابطه‌ی نشانه‌های موجود در یک عکس اشاره شود و سپس به مدد آن به تحلیل عکس بپردازیم.

چندلر نشانه‌شناسی را شامل مطالعه‌ی بازنمایی و فرایندهای آن می‌داند. برای نشانه شناسان، واقعیت همیشه با نوعی بازنمایی همراه است. عکس‌ها و خصوصاً عکس یادگاری به دلیل آنکه یکی از رسانه‌های بازنمایی عصر حاضر هستند، همواره نسبت و پیوندی با واقعیت داشته‌اند که در تفسیر نشانه شناسان به نشانه‌های شمایی و گاه به نشانه‌های نمایه‌ای دسته‌بندی می‌شوند. البته در این تقسیم‌بندی، متن عکاسی را نباید متنی منفرد و جدا در نظر گرفت. از این رو پیش‌بینی می‌شود که همواره ردی از نشانه‌های پیدا و پنهانِ زمان از طریق ثبت واقعیت و بازنمایی به متن عکس‌ها منتقل شود. می‌توان دو نوع نشانه را در نشانه‌شناسی زمانِ عکس‌های یادگاری جُست؛ نشانه‌های درون‌متنی و نشانه‌های برون‌متنی.

نشانه‌های درون‌متنی شامل رمزگان‌های مختلف می‌شوند. رمزگان همان چیزی است که چندلر چارچوب معنا دهنده‌ی نشانه خطابش می‌کند، بدین معنا که آنچه در محدوده‌ی رمزگان نیست فاقد معنا است. رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و این‌گونه رابطه ساز میان دال و مدلول می‌گردد. همان‌طور که استوارت هال می‌گوید: «هیچ گفتمان قابل‌درکی بدون کارکرد رمز وجود ندارد.» (چندلر، ۱۳۸۶، ص ۲۱۹).

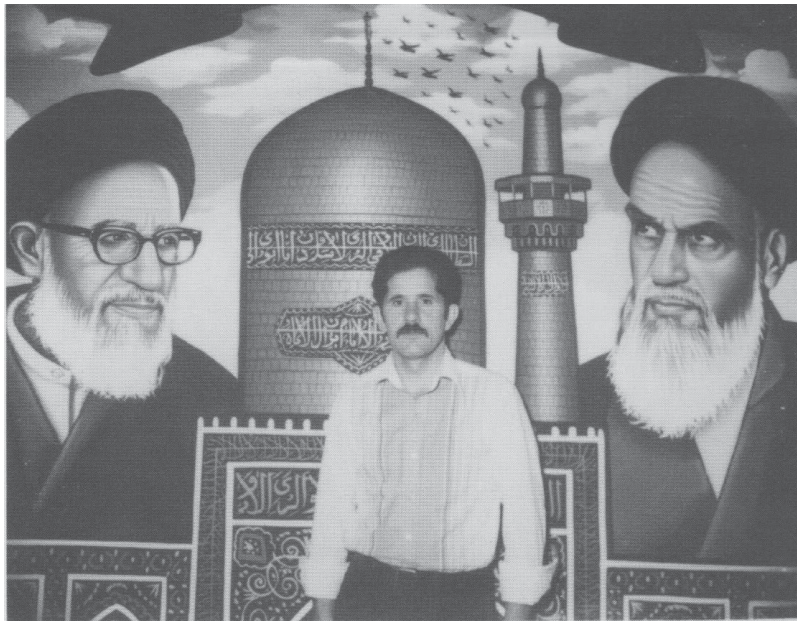
کامران در مقاله‌ی خود، برای عکس یادگاری رمزگان‌های اجتماعی (آنچه مربوط به بدن، کالا و رفتار است)، متنی (آنچه مربوط به فن و تکنیک

عکاسی است) و تفسیری (شامل رمزگان‌های ادارکی و ایدئولوژیک) را مطرح می‌کند. همچنین نشانه‌های برون‌متنی را نیز شامل انواع پشت‌نویسی‌ها و حاشیه‌نویسی‌ها می‌داند که می‌توانند توجه بیننده را به ویژگی‌های خاصی در عکس جلب کنند و یا اطلاعاتی در حوزه‌های دیگر به‌عکس بیافزایند که این خصلتی فرای گستره‌ی نظام بازنمایی عکاسی است. همچنین شیوه‌ی چیدمان عکس‌ها درون آلبوم‌ها و خاطرات شفاهی را در نقش عواملی پیرامنتی برمی‌شمارد که تأثیر خود را برعکس‌ها می‌گذارند. (کامران، ۱۳۹۲، ص ۶۵ تا ۷۴)

در اینجا ما با عکسی زیارتی مواجه هستیم که در دسته‌ی عکس‌های یادگاری-خانوادگی قرار می‌گیرد. (ترکیبی از انسان در پس‌زمینه‌ای مذهبی) با توجه به رمزگان موجود در عکس (اجتماعی، متنی و تفسیری)، زمان ثبت آن به سال‌های اولیه انقلاب اسلامی ایران برمی‌گردد. عکسی که به سنت اغلب عکس‌های زیارتی از زاویه روبرو گرفته‌شده و فرد (زائر) در وسط تصویر قرار گرفته است. در پس‌زمینه، پرده‌ای منقش به گنبد و گلدسته‌ی امام هشتم در

میان تصاویر امام خمینی (ره) و آیت‌الله طالقانی قرار دارد. اگرچه نشانه‌های ظاهری زیادی در تصویر موجود نیست، اما می‌توان طبقه‌ی اجتماعی فرد را حدس زد. شاید در ابتدا به نظر برسد که با عکسی مانند سایر عکس‌های زیارتی مواجهیم که جنبه‌ای یادگاری دارد و تنها وظیفه‌ی بازنمایی فرد را در سفر زیارتی‌اش عهده‌دار است.

تصویر آیت‌الله طالقانی، به‌عنوان روحانی نواندیشی که در تاریخ ایران به‌واسطه‌ی حضورش در مواقعی حساس مانند دوران کودتا علیه مصدق به نمادی از



ایستادگی در مقابل استعمار تبدیل‌شده بود، کسی که موردعلاقه‌ی همه‌ی احزاب و گروه‌ها در آن دوران بود تا جایی که سازمان مجاهدین خلق او را پدر طالقانی خطاب می‌کردند، در کنار رهبر انقلاب که برای مردم حکم تبدیل‌کننده‌ی ایران به بهشت را داشت، همه نشان از قرارگیری زائر در کنار قهرمان‌های ملی است که این هم‌نشینی فراتر از تخیل ثانویه و هم ذات پندارانه‌ی زائر حرکت کرده و گویا فرد، خود را نیز قهرمانی در دستیابی به آرمان‌های کشورش می‌داند. همان‌طور که به تعبیری مخاطب در عکاسی زیارتی، خود به یکی از قهرمانان اصلی پرده‌های نقاشی شده بدل می‌شود. (آخوندی و افهمی، ۱۳۹۶، ص ۷)

با نظر به این عکس به‌مثابه‌ی نمادی از زندگی خانواده‌ی سال‌های اول انقلاب، تأثیر و نفوذ جریانات اجتماعی در بطن زندگی مردم را می‌توان درک کرد. راوی این عکس که خود یکی از قهرمانان درون عکس نیز هست، به بازسازی تجارب زیسته‌ی خود پرداخته و دیگران را نیز در آن سهیم می‌کند. پاتریشیا هالند می‌گوید:«وقتی تصاویر خصوصی زیر ذره‌بین کارآگاهان به‌دقت بررسی می‌شوند، به نظر می‌رسد معناهای عمومی زیادی در بردارند که بعضی از آن‌ها اهمیت چندانی ندارند ولی بعضی دیگر به لحاظ تاریخی روشن‌گرند؛ اما درعین‌حال ایدئولوژی‌های عامه‌ی مردم را نیز در معرض دیدمان می‌گذارند، داستان‌ها و ایده‌هایی در باب اینکه مسائل چگونه هستند و چگونه باید باشند.» (هالند، ۱۳۹۰، ص ۱۴۹)

هدف از ثبت عکس زیارتی اگرچه ثبت زائر و نمایش وی در حال عرفانی سفر خود است، اما هر عکسی همان‌طور که بارت در نظریه مرگ مؤلف بدان اشاره می‌کند با قرار گرفتن در بستر دیگری، از حوزه‌ی اولیه خود خارج می‌شود و معنایی جدید اتخاذ می‌کند و عکس حاضر نیز از این جریان مستثنا نیست. تأثیر رویدادهای اجتماعی در عکس‌های زیارتی که خود در بستر اجتماع ثبت می‌شوند سبب شده که رد تجارب مشترک جامعه در آن‌ها نقش بندد. عکس‌های زیارتی به دو دلیل از نگاه تحلیل‌گران و محققین این حوزه همواره دور بوده‌اند، اول محل ارائه‌شان که آلبوم و دیوارِ خانه‌ی زائران است و دوم به دلیل شرایط و اعتقاداتِ طبقه‌ای که بیشتر این نوع عکس‌ها را تهیه می‌کنند. با بررسی عکس‌های زیارتی سال ۱۳۸۸ نیز به اتفاقاتی مشابه در حوزه‌ی تأثیر رویدادهای اجتماعی بر این آثار برخوردیم که بنا به دلایلی (نظیر دلایل ذکرشده در قبل) در اینجا به آن‌ها نمی‌پردازیم.

پانوشت

۱.نوعی از عکاسی خانوادگی-یادگاری که در سفرهای زیارتی گرفته می‌شود. به این نوع از عکاسی در مشهد (که محل تولد این شاخه از عکاسی است) اصطلاحاً عکس حرم بارگاهی می‌گویند.

منابع

آخوندی، زهرا؛ افهمی، رضا. خوانش بینامتنی مناسبات عکاسی زیارتی در مشهد مقدس با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

احمدی، بابک. ۱۳۷۱، از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز.

ایمنی، عاطفه. ۱۳۹۱،«مطالعه‌ی گردشگری مذهبی: بررسی مناسک سفر بین زائران شهر مشهد مقدس». پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد علوم اجتماعی-گرایش مطالعات فرهنگی، دانشگاه علم و فرهنگ.

ترابی، نسرین. ۱۳۸۳، عکاس‌خانه‌ی ایام، نشر کلهر.

چندلر، دانیل. ۱۳۸۶، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر.

ساروخانی، باقر. ۱۳۷۰، جامعه‌شناسی و خانواده، انتشارات سروش.

فاضلی، نعمت‌الله؛ علینقیان، شیوا. ۱۳۹۱، گونه شناسی الگوهای در حال ظهور زندگی خانوادگی در شهر تهران، در مجموعه مقالات

اولین همایش علمی پژوهشی زنان و زندگی شهری.

فروزان‌پور، سیده ملیکا. ۱۳۹۲، «بررسی نقش عکاسی خانوادگی در تکوین خاطرات جمعی و عمومی یک جامعه»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۸ شماره ۱.

کامران، افسانه. ۱۳۹۲، «نشانه‌شناسی عکس خانوادگی دهه ۵۰ و ۸۰ در ایران». پایان‌نامه دکتری رشته‌ی پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا.

کامران، افسانه: موسوی لر، اشرف السادات: رهبرنیا، زهرا. ۱۳۹۲،«نشانه‌شناسی زمان و گذر آن در عکس‌های یادگاری»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۵۴

متز، کریستین. ۱۳۷۶، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه روبرت صافاریان، کانون فرهنگی هنری ایثارگران.

هالند، پاتریشیا. ۱۳۹۰، «خوشا نگریستن به...: عکس‌های شخصی و عکاسی مردم پسند»، در لیز ولز، عکاسی: درآمدی انتقادی،

گروه مترجمان، انتشارات مینوی خرد.

Chalfen, Richard (۱۹۸۷), Snapshot version of life, popular press, Ohio

خیابان را سراسر مه گرفته

گفت‌وگوی محبوبه کرملی با یلدا معیری

«گفت‌وگوی پیش رو در پاییز ۱۳۹۷ رخ داده است. دونالد ترامپ از عکس مورد بحث ما در پشت توپیت خود برای پیامش در سالروز ۲۲ بهمن ۱۳۹۷ استفاده کرد و در تاریخ ۲۳ بهمن ۱۳۹۷ یلدا معیری در واکنش به استفاده عکسش بدون ذکر نام عکاس در صفحه اینستاگرام خود از دلایل خود برای مخفی نگه داشتن هویت عکاس نوشت که واکنش گسترده‌ای به همراه داشت».

را مرور می‌کنم. به درون کافه می‌آیم در گوشه‌ای آرام می‌گیرم، نگاهم را که برمی‌گردانم یلدا را می‌بینم، بعد از احوال‌پرسی و سفارش دادن می‌خواهم برویم سر اصل مطلب و از عکسش که در سالانه مطبوعات، در بخش تک عکس امسال جایزه گرفت، شروع می‌کنیم. **معیری:** بعدازظهر ۹ دی ۹۶، دانشگاه تهران

در حیاط همسایه کافه‌ای که با یلدا معیری قرار دارم، نذری می‌پزند. سبدهای بزرگ سیب‌زمینی خلال شده ردیف روی سکوهایی منتظرند تا یکی یکی به درون ماهی‌تابه‌های روی آتش پر از روغن بروند تا سرخ شوند. همین‌طور که تصویر شلوغی و بخار آب برنج و جنب‌وجوش در مقابلم را می‌نگرم، با خودم سؤالاتی را که در دفترم نوشتم و قرار هست بهرسم

کرملی: روبروی دانشگاه تهران؟

معیری: داخل دانشگاه تهران، دانشجویها آمده بودند توی دانشگاه اعتراض می‌کردند باکمی سروصدا، به سمت سردر آمدند و وارد خیابان شدند، تعدادشان هم زیاد نبود. مثل همه تجمعات دانشجویی، همیشه همین‌طور است با سروصدای دانشجویها مردم جمع می‌شوند و نگاه می‌کنند. بعدش پلیس می‌آید و درها را می‌بندد، دانشجویها داخل دانشگاه می‌مانند و از لای نرده‌ها دستشان را تکان می‌دهند، نرده‌ها را تکان می‌دهند، این‌طوری می‌خواهند صدای اعتراضشان

شنیده شود. با این کارها پلیس را حساس می‌کنند، البته آن روز تعدادشان واقعاً زیاد نبود. اتوبوس‌ها حرکت نمی‌کردند، مردم عکس و فیلم می‌گرفتند، پلیس هم سعی می‌کرد که دانشجویها را عقب بفرستد با توجه به اینکه آن روزها شرایط ملتهب بود نمی‌خواستند که این‌طرف هم شلوغ شود، دانشجویها هم عقب‌تر نمی‌رفتند. درگیری به وجود آمد و در همین حین دیدم که پلیسی رفت از این کپسول‌های آتش‌نشانی که فقط بخار دارد آورد.

کرملی: همچنان داخل بودید؟

معیری: من تو شلوغی با دانشجویها رفتم داخل، کپسول را که زد من رفتم سمتش، می‌دانستم که فقط بخار است و همه می‌گفتند اشک‌آوره ولی من می‌دانستم که چیزیم نمی‌شود. وسط دودها یک‌دفعه آن دختر ظاهر شد که اتفاقاً فریم اول و دوم، شاترم

نزد، چون دوربینم مشکل دارد. فریم سوم، تق زد. البته فریم‌های دیگری هم هست که مردم در حال دویدن‌اند که خارجی‌ها خیلی چاپ کردن.

کرملی: مستقل رفته بودید یا از طرف روزنامه؟

معیری: آن موقع جامعه فردا کار می‌کردم که عمر کوتاهی هم داشت، در حدود ۵۳ شماره. اگر جامعه فردا نبود این عکس گرفته نمی‌شد.

کرملی: به نظرم ماجرای قبلش را گفتید حالا از بعدش بگویید؛ درواقع می‌خواهم مسیری که عکستان طی کرد را شرح دهید. برای من شخصاً این مسیر

جالب است چون در صحبت‌های قبلی گفته بودید عکس‌های بهتری هم داشتید ولی مثل این نشدند. چطور یک عکس این‌قدر مطرح می‌شود؟

معیری: من بررسی کردم، نه‌فقط عکس خودم که عکس‌های دهه‌های هفتاد، هشتاد و نود که آیکونیک شدند. از نظر تحولات اجتماعی مهم است که عکس برای چه زمانی است، اگر وقایع کوی دانشگاه ۱۳۷۶ وقایع ۱۳۸۸ و دی ماه ۱۳۹۶ را به‌عنوان سه بزنگاه در نظر بگیریم عکس‌هایی که مطرح شدند یک سری آیتم داشتند، به نظرم مهم‌ترینش در مورد عکس من این است که سوژه زن است و خبر از این می‌دهد که اگر قرار باشد تحولی در این مملکت رخ بدهد، منظورم انقلاب نیست، هر تحولی قطعاً به نظرم توسط زنان یا با مشارکت مستقیم زنان خواهد بود.

یکی از عکس‌های آیکونیک دهه هفتاد، عکس احمد

باطبی بود. چرا این قدر معروف شد؟ خب برای اینکه باطبی قشنگ بود. دانشجوهای دیگری هم آنجا بودند ولی عکس باطبی با آن مو و ریش‌های بلند که یادآور مسیح بود، مطرح شد. یا یک عکس دیگری که الان در ذهنم است، عکس وحید سالمی که یک مرد، زنی را با لباس سفید روی دستش می‌برد، با فلش هم گرفته، خب باز هم به نظرم اهمیتش به خاطر این است که سوژه زن است، اما این بار در نقش قربانی. حالا باز بیاییم جلوتر، از ۸۸ تصویرهای فریز شده از فیلم بودن که بیشتر دیده شدند. در مورد عکس من یک چیز مهم دیگری هم هست که آن روز من تنها کسی بودم که با دوربین عکس گرفتم.

کرملی: تنها عکاس بودید؟

معیری: من تنها نبودم، سه عکاس دیگر هم بودند.

کرملی: مرد یا زن؟

معیری: هر سه نفرشان مرد بودند و با گوشی عکس می‌گرفتند. البته این عکس من را هیچ کدامشان ندارند، چون آن لحظه یک نفر مجروح شد و آن‌ها رفتند که از فرد مجروح شده عکس بگیرند، من هم می‌خواستم بروم اما تا کپسول را دیدم این فریم را ترجیح دادم و بعدش که رفتم از آن شخص عکس بگیرم، رفته بود.

کرملی: شما تنها کسی بودید که عکس‌هایش را منتشر کرد؟

معیری: بله دوستان دیگر به هر دلیلی عکسشان را منتشر نکردند و از آن روز فقط عکس‌های من بیرون آمد. غیر از یک نفرشان که در اینستاگرام عکسش را

منتشر کرد.

کرملی: بنابراین یک جورایی بی‌رقیب بودید؟

معیری: دقیقاً، رسانه‌ها به یک عکس سمبلیک برای این قضیه نیاز داشتند تا در بخش‌های مختلف خبری استفاده کنند که این بهترین شد.

کرملی: عکس را برای کجا فرستادید؟

معیری: خبرگزاری A.P. آسوشیتد پرس و AFB

کرملی: صفحه یک کار شد؟

معیری: بله البته من می‌خواستم پکیج را بفروشم، اما نشد و از جهت مالی این عکس عایدات چندانی برای من نداشت؛ اما از نظر رسالت اجتماعی به نظرم عکس کارش را خوب انجام داد.

کرملی: چرا عکستان در ابتدا هویت نداشت؟

معیری: این چیزی است که در مورد این عکس من را اذیت می‌کند، بنا به دلایل شخصی مجبور به پنهان کردن هویت عکاس شدم. البته در روزنامه جامعه فردا عکس دیگری از همان روز اسم خورد ولی این عکس را چون از اول بی‌نام فرستادم، بنا بر قانون خبرگزاری‌ها بعد از منتشر شدن امکان تغییر نام عکاس وجود ندارد. بعد از چند ماه من هویتم را اعلام کردم و دیگران قبول نمی‌کردند، البته دوستان عکاس می‌دانستند اما فضای مجازی از من قبول نمی‌کرد. خب یکی از راه‌های اثبات هویت عکاس این است که فریم قبل و بعد را منتشر کند ولی از آنجاکه این هم تبعات داشت من این کار را نکردم. قبلاً هم این مسئله که عکسم بی‌نام منتشر شود برایم پیش آمده بود.

کرملی: به نظر تان این جنبش‌های اجتماعی چه قدر به شما کمک کرده ؟

معیری: باید بگویم من به این وقایع اجتماعی کمک کردم.

کرملی: از همان ابتدا که دست به دوربین شدید، خبری کار کردید؟

معیری: بله وقتی که به جنگ افغانستان رفتم ۱۸ سالم بودم، هیچ وقت محدودیت نداشتم، یکی از نعمت‌های بزرگی که داشتم خانواده‌ام بودند که شرایط را می‌فهمیدند.

کرملی: بیشتر از چه چیز این ژانر خوشتان می‌آمد؟

معیری: برای ترشح آدرنالین، فضولی، من به دنبال هیجان بوده و هستم. وقتی که وارد عکاسی شدم می‌خواستم جایزه پولیتزر بگیرم و هنوز هم می‌خواهم و برای آن تلاش می‌کنم.

کرملی: انتخاب عکس را چطور انجام می‌دهید؟ از نظر دیگران استفاده می‌کنید؟

معیری: از نظر دوستان عکاسی که در آن محیط نبودند، استفاده می‌کنم، چون ممکن است در شرایط سختی عکسی را گرفته باشم و عکس هم خوب نشده باشد و نتوانم دل بکنم، معمولاً نگاه آن شخص بهتر خواهد بود. جالب است بدانی وقتی داشتم عکس‌های آن روز را انتخاب می‌کردم، بیشتر بچه‌های روزنامه بالاسرم بودن، وقتی به این عکس رسیدم، واکنش همه از عکسم مثبت بود.

کرملی: عکس پر قدرتی هم هست، دست دختر که

بالاست و صورتش را پوشانده و آن دود، همه به هم کمک کردند، حتی کادر کج هم به نظرم کمک کرده. در عکس‌های دیگری از شما مثل مجموعه گرجستان، هم کادر کج دارید.

معیری: می‌خواهم تشویش و اضطراب توی نگاهم را نشان دهم. یک دوره‌ای خیلی دقت می‌کردم.

کرملی: به نظرت چه اتفاقی برای این عکس می‌توانست بیافتد که نشد؟

معیری: بیشتر از اینکه گفته شود: «این عکس یلدا معیری» گفته می‌شود: «عکس اعتراضات دی‌ماه ۹۶». عکس ۳۰ دسامبر گرفته شده، آخرین روز سال ۲۰۱۷ ورلد پرس فوتو فقط وقایع یک سال را پوشش می‌دهد که من نمی‌توانستم شرکت کنم. خبرگزاری رویترز قرار بود به‌عنوان کمپانی شرکت بدهد که نداد، همین‌طور A.P. این عکس برای من اتفاقی را رقم نزد.

پیش‌درآمد

عکاسی که به جهانیان معرفی شد، بستری را فراهم آورد برای تحرک افرادی که یا حق به یادگار گذاشتن تصویری از خود را نداشتند یا توانایی پرداخت دستمزد رخ نگاران را. امروزه اما دیگر «حق» به تصویر کشیده شدن به یک شوخی بدل شده و آنچه ذهن‌ها را بیشتر به خود معطوف داشته، حق فرد بر تصویرش است. در سال‌های پایانی تحصیل، در هنگام ثبت‌نام، با پرسشنامه‌ای روبرو شدم در خصوص اجازه‌ی انتشار تصاویرم، اعم از عکس موجود روی کارت دانشجویی یا هر عکس دیگری که در جریان کلاس یا همایشی علمی از من طی آن سال برداشته می‌شد. اقدام اداره‌ی آموزش دانشگاه، هم برایم عجیب بود و هم جذاب. پس،

از حق قانونی خود استفاده و مربع مقابل گزینه‌ی «خیر» را پر کردم. بافاصله‌ی کمی از این اتفاق، برای عکاسی از یک همایش علمی فراخوانده شدم. روز اول همایش، یکی از شرکت‌کنندگان خطابم قرار داد و مانع «ماندگار» شدنش به‌واسطه‌ی صفحه‌ی حساس به نور شد. گرچه این نخستین باری نبود که با مخالفت موضوعی انسانی روبرو می‌شدم، شاید یکی از نخستین بارهایی بود که، فارغ از تعهدم نسبت به رسانه‌ی عکاسی، برای حق موضوع بر تصویرش اهمیت قائل می‌شدم. بی‌شک، یکی از دلایل این

تغییر رویکرد، انتشار یکی از عکس‌های تأثیرگذار دوران کارشناسی‌ام بود بر روی صفحه‌ای مجازی، اما بدون اجازه‌ی خودم و برای مصور کردن متنی که احتمال داشت فرد عکاسی شده را اندوهگین کند. هرچند عکس یادشده با توافق طرفین ثبت‌شده بود، اما نه من عکاس و نه موضوع بی‌نوا چنین بستری را برای آرائه‌اش پیش‌بینی نکرده بودیم. گذشته از این، انتقاد شدید یکی از استادان قدیمی را به خاطر می‌آوردم از یک عکاس که بدون اندیشیدن به عواقب انتشار گسترده‌ی تصویر فردی حقیقی، آن را به دست مطبوعات پر شمارگان سپرده بود.

عکاسی و جنبش ماندگار شدن

شاهنگ کوثر^۱

شخصی که در جریان همایش علمی بالا نخواست «ماندگار» شود، کمی بعد، به خواست خود، از دیده‌ها محو شد. امروز که پس از گذشت نزدیک به یک دهه، به این اتفاق و به‌موازات آن، به استفاده‌ی افراطی هم‌عصرانمان از آن «پانزده دقیقه‌ی شهرت^۲» فکر می‌کنم، خواست جاودانه

شدن به‌واسطه‌ی عکس برایم معنایی دیگر یافته و به یک پرسش ختم می‌شود: «آیا می‌توان "پاسخ" مدام به این خواسته‌ی انسان روزگاران نو را، از سده‌ی نوزدهم میلادی گرفته تاکنون، با یک "جنبش" اجتماعی برابر قرار داد؟»

حق جاودانگی

در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌های جنبش‌های اجتماعی»، به نقش مهم خطیب یا راهبر در شکل‌گیری یک جنبش اجتماعی اشاره و تأکید شده که سخنان این فرد بایستی چنان تأثیرگذار باشند که جمع موردنظر، یعنی مخاطبان، را به تحرک وادارند^۳. اگر خواسته‌ی تحقق‌یافته‌ی شهروندان دوران نو را، در به‌جای گذاشتن خاطره‌ای مصور از خود، پاسخی به یک محرک تلقی کنیم، تلاش دسته‌جمعی‌شان برای ماندگار شدن را نیز با جنبشی اجتماعی مقایسه خواهیم کرد؛ هرچند این جنبش فرزند جنبشی بزرگ‌تر قلمداد شود، با راهبرانی زاده‌ی عصر روشنگری.

تا پیش از سده‌ی نوزدهم میلادی، تنها تعداد اندکی از «رعایا» به تصویر ابدی خود دسترسی داشته و این «امتياز» بیشتر به پادشاهان، اشراف و مشاهیر دوران اعطا می‌شد^۴. پس از انقلاب ۱۷۸۹ میلادی فرانسه، و نیز به دنبال تأسیس عکاس‌خانه‌ها – با پیشگامی آنتوان کلود^۵ در لندن در سال ۱۸۴۱ میلادی – تعداد «تصویر شدنی‌ها» به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای افزایش یافت^۶. به‌عنوان مثال، در ماه

ژوئن سال ۱۸۶۶ میلادی، نشریه‌ی Le Moniteur de la Photographie، تولید «ماهیهانی» عکس رخ نگاره [پرتره] را در شهر پاریس، «دو میلیون^۷ قطعه برآورد کرد. در پایان‌نامه‌ی ژیزل فرُویند^۸ با عنوان «عکاسی در فرانسه در سده‌ی نوزدهم میلادی»، در باب علل وقوع این تحول بی‌سابقه می‌خوانیم:

«سُفارش رخ نگاره‌ی خود» یکی از رفتارهای نمادینی بود که به‌واسطه‌ی آن، افراد برخاسته از طبقه‌ی پیش‌رو، ترقی‌شان را برای خود و دیگران آشکار ساخته و خویشتن را در جرگه‌ی افراد شایان توجه [...] جای می‌دادند.^۹

با تکیه‌بر نظر فرُویند، رخ نگاره به‌عنوان یک «بها دهنده»، می‌توانسته هم به گذشته و هم به حال مرتبط شود. از طرفی، اِشراف به مرتبه‌ی اجتماعی افراد تصویر شده درگذشته، مشتریان عکاس‌خانه‌ها را به تقلید از آن‌ها وامی‌داشته است و از سوی دیگر، به یمن تکثیر پذیر شدن عکس و کاهش تدریجی قیمت آن، به‌ویژه پس از رواج «پرتره-کارت ویزیت^{۱۰}»، افراد در جستجوی شهرت و اعتبار اجتماعی، تصویر خود را در جامعه منتشر کرده و بر جایگاه به‌تازگی کسب‌شده‌شان مهر تأیید می‌زدند. بالطبع، این‌گونه ماندگار و معتبر شدن شهروندان جدید، منتقدان عصر را بی‌تفاوت نگذاشت. برای مثال، از «کل یک ملت [صحبت شد] دلباخته‌ی خویشتن و به‌شدت مشغول تولید و تماشای تصویر ارزشمند خود^{۱۱}». ویکتور فورنل^{۱۲} از «شیدایی افراد

برای رخ نگاره^{۱۳}» سخن گفت و هانری مُونیه^{۱۴} مواجهه‌ی طنزآلودِ یک «تازه به تصویر رسیده» را با رخ نگارش بازسازی کرد^{۱۵}.

جنبشِ ماندگار شدن

با تکیه‌بر آرای افرادی چون فُرویند، هجوم افراد به سمت رخ نگاران و تلاش بی‌وقفه‌شان برای تصویر شدن را می‌توان جنبشی اجتماعی قلمداد کرد برخاسته از محرومیت آن‌ها از «حق رخ نگاره»، چونان دیگر حقوقشان در سده‌های پیشین. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که چرا حدود یک سده و نیم بعد، دوباره شاهد بروز چنین جنبشی، این بار در فضای مجازی هستیم. آیا با گذشت سال‌ها از دوران رواج کارتِ ویزیتِ مصور، فقدانِش به حدی حس شده که شهروند سده‌ی بیست و یکم میلادی را به انتشار بی‌وقفه‌ی تصویرش واداشته است یا می‌توان از جنبشی سخن گفت که یک سده و نیم به‌ظاهر خاموش مانده و پس از یافتن بستری مناسب، دوباره به فعل درآمده است. در این صورت، شاید بتوان صفحات اینستاگرام کنونی را با ورقه [کنتاکت] هایِ کارتِ ویزیتِ وقت مقایسه کرد، گواهی دهنده‌ی لحظاتی به‌ظاهر گوناگون از گذر شهروندان بر زمین. در باب چرایی برخاستن دوباره‌ی چنین جنبشی، بایستی از صاحب‌نظران علوم انسانی یاری گرفت. اما فارغ از مسائل روان‌شناختی، یکی از دلایل می‌تواند ابزار ارائه باشد. بدین معنی که خواستِ جاودانه شدن هیچ‌گاه از ذهن بشر رخت برن بسته و گذشته از

تحولات اجتماعی، اختراع فرایندهای ثبتِ آنی تصویر برای وی امکان پاسخ نسبی به نیاز دیرینه‌اش را فراهم آورده است. شاید امکان ثبت و انتشار تصویر خود در اجتماع به‌واسطه‌ی کارتِ ویزیت همان‌قدر برای شهروند سده‌ی نوزدهم میلادی جذاب بوده که مخابه‌ی خودنگاره‌ی شهروند سده‌ی بیست و یکمی در کسری از ثانیه به افراد حاضر در شبکه‌ی اجتماعی‌اش. تصاویر موجود بر روی کارت‌های ویزیت به همان اندازه کوچک بودند و برای دیدن جزئیاتشان بایستی به ذره‌بین پناه می‌برد^{۱۶} که بسیاری از تصاویر زاده‌ی تلفن‌های همراه و منتشره بر روی صفحات مجازی؛ گویی برای ماندگار شدن «عموم» و انتشار گسترده‌ی تصویرشان، بایستی کیفیت و جزءنگری را فدای سرعت کرده و تنها به درک کلیتی از گذر فردِ به زعم خود جاودانه بسنده.

کارت ویزیت در حدود دو دهه بیشتر در اوج نبود و ظاهراً عطش شهروندان دنیای نو را فرونشاند. باید دید جنبشِ خودنگارِیِ عصرِ ما چه اندازه به طول خواهد انجامید.

پانوش

skowsar@ut.ac.ir عضو هیئت علمی دانشگاه تهران^۱

تاریخ دسترسی: یازدهم آذر ۱۳۹۸ https://bit.ly/۲q۸۹gcr اشاره به کلام منسوب به آندی وار هول^۲

Le Saout, Didier (۱۹۹۹). «Les théories des mouvements sociaux. Structures, actions et organisations:

les analyses de la protestation en perspective». Insaniyat / ۱۹۹۹ | ۸. انسانیات. mis en ligne le ۳۰ novembre ۲۰۱۲. https://bitly.com/۲kscVKC

- تاریخ دسترسی: یازدهم آذر ۱۳۹۸

به‌زعم آندِرِئاس پیِر، طبقه‌ی اعیان در سده‌ی پانزدهم میلادی به رخ نگاره‌اش دست می‌یابد^۳

Beyer, Andreas (۲۰۰۳). L'Art du Portrait. Traduit de l'allemand par Jean-Léon Muller, Aude Virey-Wallon, Jeanne Etoré-Lortholary, et

Jean-Philippe Follet du titre original Das Porträt in der Malerei. Paris. Citadelles & Mazenod. p. ۷۷.

Antoine Claudet (۱۸۳۷–۱۷۹۷ م)^۵

Boisjoly, François (۲۰۰۹). Répertoire des Photographes Parisiens du XIXe Siècle. Paris. Amateur.

Fassy, Paul (۱۸۶۶). «Académie des Sciences. Séance Annuelle de la Société de Secours des Amis des Sciences», Le Moniteur de la Photographie. Revue Internationale des Progrès du Nouvel Art. ۶e année. No ۱er juin ۱۸۶۶. p. ۴۸–۴۶ Citation p. ۴۸.

Gisèle Freund (۲۰۰۰-۱۹۰۸ م)^۸

Freund, Gisèle (۱۹۳۶). La Photographie en France au Dix-Neuvième Siècle. Étude de Sociologie et d'Esthétique. Thèse de Doctorat. Université de Paris. Faculté des Lettres. p. ۱۱.

ر. ک.^{۱۰}

«(۲۷.۲۱۵۰۲ décembre ۱۸۵۴.) Perfectionnements en photographie, notamment appliqués aux cartes de visites, portraits, monuments, etc. B. [Brevet] de ۱۵ ans, pris le ۲۷ novembre ۱۸۵۴, par Disdéri, photographe, à Paris, boulevard des Italiens, n. ۸.» Anon. (۱۸۵۵). Catalogue des Brevets d'Invention Pris du ۱er Janvier au ۳۱ Décembre ۱۸۵۴, Dressé par Ordre du Ministre de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux Publics. Paris. Mme Ve Bouchard-Huzard. p. ۴۱۸.

McCauley, Elizabeth Anne (۱۹۸۵). A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph. New Haven. Yale University Press.

McCauley, Elizabeth Anne (۱۹۹۴). Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, ۱۸۴۸-۱۸۷۱. New Haven & London, Yale University Press.

Pols, Robert (۲۰۱۵). Victorians in Camera: The World of ۱۹th Century Studio Photography. Pen & Sword History.

^{۱۱} Barbey d'Aureville, Jules (۱۸۶۷). «Ridicules du Temps. Les Photographies et les Biographies». Le Nain Jaune. Nouvelle Série. ۵e année. No ۳۴۶. le ۳ janvier ۱۸۶۷. p. ۳-۴. article reproduit dans Edwards, Paul (۲۰۰۶). Je Hais les Photographes. Textes Clés d'une Polémique de l'Image. ۱۸۵۰-۱۹۱۶. Paris. Anabet. p. ۳۰-۳۵.

^{۱۲} Victor Fournel (۱۸۹۴–۱۸۳۹ م)

«portraituromanie» Fournel, Victor (۱۸۵۸). Ce qu'On Voit dans les Rues de Paris. Paris. Adolphe Delahays. p. ۳۸۴.

^{۱۴} Henry Monnier (۱۸۷۷–۱۷۹۹ م)

^{۱۵} Monnier, Henri (Henry) (۱۸۴۱). Physiologie du Bourgeois. Paris. Aubert et Cie. Lavigne. p. ۴۵-۳۱.

^{۱۶} Zola, Émile (۱۸۷۱). Les Rougon-Macquart. Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire. La Curée. Paris. A. Lacroix. Verboeckhoven et Cie.

پیش‌درآمد

انسان معاصر در پی برقراری ارتباط با جهان دیگران، عکس‌های خود را در دنیایی که مجازی‌اش می‌نامند، به اشتراک می‌گذارد. تصاویری از لحظات عمومی گرفته تا خصوصی در این صفحات جا خوش کرده‌اند. ولع انتشار تصاویر روزمره در فضای نت به‌وسیله‌ی کاربران، باگذشت چندین سال از عمر کوتاه خود، نه تنها هنوز فروکش نکرده، بلکه سبکی از سلیقه‌ی تصویری را به وجود آورده که در نتیجه‌ی ایجاد شبکه‌های اجتماعی، در فضای مجازی شکل گرفته است؛ همانند «عکس فیس‌بوکی» که به‌عمد و با هدف انتشار در آن صفحه، گرفته می‌شود. تصاویری که در حال حاضر از فیس‌بوک، به اینستاگرام نقل‌مکان کرده و نیاز کاربران را به «لایک» یا تأیید دیگران دوچندان نموده‌اند. تصاویری سرشار از خودهای واقعی یا خودهایی که هویتشان زیر نقاب‌ها پنهان مانده‌اند. چندین بار در اینستاگرام پرتله‌هایی دسته‌جمعی (من جمله با حضور خودم) را منتشر کردم که مخاطبین، بدون اجازه، آن‌ها را با نرم‌افزاری دانلود و بایگانی کردند. حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا می‌توان با خیال آسوده دست به

انتشار آلبوم‌های مجازی این‌چنینی زد و یا با انتشارشان در صفحات مجازی، اجازه یا حق نگهداری‌شان به دیگران (فارغ از هرگونه سوءاستفاده) حتی به دوستان را داد؟ با این توصیفات، آیا نیاز به چهارچوبی قانونی نیست که امکان استفاده یا سوءاستفاده برای مخاطبین تصاویر را کاهش داده یا از بین ببرد؟ همچنین، آیا سرقت تصاویر یا بایگانی یا مالک شدن آن‌ها به علت فقدان قوانینی در این حوزه است یا عدم آگاهی اشخاص به قوانین موجود؟

تعریف «حق بر تصویر»

انسان از سویی آزاد به دنیا آمده و می‌تواند آزادانه به فعالیت‌های خود بپردازد و از سوی دیگر، قانون حتی برای این آزادی‌ها چهارچوب تعیین کرده و آن‌ها را محدود ساخته تا از این طریق، برای حفظ حقوق دیگر شهروندان گامی برداشته باشد زیرا آزادی تا حدی مجاز است که موجب سلب آزادی دیگران نشود (کاکاوند، ۱۳۹۲: ۱۴)؛ بنابراین، در جهان، آزادی مطلق هیچ‌جا محلی از اعراب ندارد. این رویکرد را می‌توان در حوزه‌های مختلف علوم انسانی جستجو کرد، من جمله

در هنر و به‌طور خاص در عکاسی.

در قوانین حقوقی، مفهومی وجود دارد که به هر فردی این حق را می‌دهد تا بر تصویر خود، شامل چهره و ظاهرش، نظارت داشته و تکثیر، انتشار و استفاده تصویرش بدون رضایت وی ممنوع باشد. از این حق با عنوان «حق بر تصویر» یاد می‌شود (همان، ۶۳). این مفهوم که به‌طور واضح درباره‌ی حقی قانونی صحبت می‌کند، این هشدار را در خصوص استفاده‌ی احتمالی از تصاویر اشخاص، به دیگران می‌دهد که در نتیجه‌ی آن به صاحب عکس، حق امتیازی تعلق می‌گیرد که سبب می‌شود برای غیر، محدودیتی قایل شد تا در پرتو آن از صاحب پرتله در قالب تصویر، حمایت کرد.

به گفته‌ی عباس میرشکاری، عضو هیات‌علمی دانشکده‌ی حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران، این مفهوم تعریفی گسترده‌تر دارد به این معنا که اشخاص در زمینه‌ی تصویرشان حقی انحصاری دارند، به‌گونه‌ای که حق دارند با آزادی کامل در مورد آن تصمیم بگیرند. این آزادی را می‌توان در چهار مصداق مطرح کرد:

۱. آزادی در خصوص تصمیم‌گیری در اصل تصویربرداری^۱
 ۲. آزادی در خصوص چگونگی تصویربرداری^۲
 ۳. آزادی برای تصمیم‌گیری در خصوص انتشار یا عدم انتشار تصویر
 ۴. آزادی برای تصمیم‌گیری در خصوص استفاده یا عدم استفاده دیگران از تصویر (میرشکاری، ۱۳۹۷: ۱۵۲)
- برای شفاف‌سازی مصداق دوم می‌توان به نمونه‌ی حاضر اشاره کرد: اگر در عکاسی خبری و مستند

با قرار دادن شخصی در مکان یا نور نامناسب و نیز یک چیدمان دلخواهانه، تصویری دور از واقعیت از او ارائه داد که به باورپذیری امری غیرواقعی از آن شخص کمک کند، مشمول مجازات کیفری خواهد شد. (کاکاوند، ۶۶) حق بر تصویر در نظام‌های حقوقی کشورهای مختلف ازجمله رومانی، فرانسه، پرتغال و سوئیس به تصویب رسیده است (میرشکاری، ۱۶۳). به‌عنوان مثال، در اسپانیا و سوئیس می‌توان علیه عکاسانی که بدون رضایت یک فرد از وی تصویری تهیه کرده‌اند حتی قبل از انتشار آن، شکایت کرد (کاکاوند، ۶۳). در برخی کشورها ازجمله در استرالیا، بلژیک، آلمان و هلند در ذیل قوانین مالکیت فکری^۳ مطرح‌شده است. در برخی دیگر از کشورها، همانند ایتالیا، به این حق در هر دو قانون کیفری و مالکیت معنوی اشاره شده است. در انگلستان، اسکاتلند و ایرلند این حق در قوانین شناخته‌نشده است و رویه قضایی تلاش کرده تا از این حق حمایت کند. در برخی کشورها نیز، در قوانین کیفری به‌حق تصویر و چگونگی حمایت از آن پرداخته شده است (میرشکاری، ۱۶۳).

ابعاد مختلف حق بر تصویر

حق بر تصویر دارای دو بعد است: بعد منفی که در آن گرفتن عکس دیگری و تکثیر یا انتشار آن، اعم از اینکه به او ضرر برساند یا خیر، ممنوع بوده و منوط به رضایت دارنده‌ی حق تصویر است. بعد مثبت، استفاده‌ی تجاری و تبلیغی از تصویر یک فرد را منع می‌کند. از بعد منفی حق تصویر با عنوان حق معنوی



و از بعد مثبت آن با عنوان حق مادی یاد و حمایت می‌شود (کااوند، ۶۳).

حق بر تصویر در نظام حقوقی ایران

«علاوه بر اصل ۲۲ قانون اساسی مبنی بر ممنوعیت تعرض به حقوق اشخاص، حق بر تصویر از دو قانون مختلف قابل برداشت است. نخست ماده ۷۲۹ قانون مجازات اسلامی که بر اساس آن «هرکس به وسیله‌ی سامانه‌های رایانه‌ای یا مخابراتی صوت یا تصویر یا فیلم خصوصی و خانوادگی یا اسرار دیگری را بدون اجازه او جز در موارد قانونی، منتشر کند یا در دسترس دیگران قرار دهد به نحوی که منجر به ضرر یا عرفاً موجب هتک حیثیت او شود به حبس از ۹۱ روز تا دو سال یا جزای نقدی از پنج میلیون ریال تا چهل میلیون ریال یا هر دو مجازات محکوم خواهد شد.» بنابراین می‌توان گفت صرف گرفتن عکس از دیگران ممنوعیت ندارد. آنچه مهم است انتشار تصویری ممنوع است که خصوصی یا خانوادگی باشد» (میرشکاری، ۱۶۳). اگر نتیجه انتشار تصویر، ضرر یا هتک حرمت شخص باشد فرد خاطی مجازات خواهد شد. علاوه بر این قانون جهت توجیه این حق، از «قانون انتشار و دسترسی آزاد به اطلاعات» نیز می‌توان استفاده کرد. بر پایه ماده ۱ قانون یادشده، «اطلاعات شخصی» شامل اطلاعات فردی نظیر نام و نام خانوادگی، نشانی محل سکونت و محل کار، وضعیت زندگی خانوادگی، عادت‌های فردی، ناراحتی‌های جسمی، شماره حساب بانکی و رمز عبور است. به زعم میرشکاری، تصویر نیز از مصادیق اطلاعات

شخصی محسوب می‌شود (همان، ۱۶۴-۱۶۳). «بر اساس قانون جرائم رایانه‌ای مصوب ۱۳۸۸ انتشار تصویر تغییر یافته یا تحریف شده و نیز افشای تصویر افراد برخلاف رضایت آن‌ها فقط در صورتی که عرفاً موجب هتک حیثیت شود، مستوجب مجازات خواهد شد» (کااوند، ۶۴). این حمایت صرفاً شامل حق مادی می‌شود و حمایتی از حق معنوی تصویر دیده نمی‌شود؛ با این وصف، بر اساس قانون جرائم رایانه‌ای گرفتن عکس یا فیلم برداری از افراد، منوط به رضایت آن‌ها نشده است (همان، ۶۶-۶۴). در باب کسب اجازه جهت عکاسی و انتشار تصویر از یک شخص در برخی موارد، استثنائاتی وجود دارد:

- اگر هویت فرد مشخص نباشد (مثلاً تصویر مربوط به کودکی شخصی که اکنون بزرگ شده است)؛

- اگر عکس در یک مکان عمومی گرفته شده باشد (مثلاً کنار یک زیارتگاه، به شرطی که تمرکز دوربین بر شخص نباشد) (URL۳).

می‌توان گفت حق بر تصویر در کشور ما همانند برخی کشورهای اروپایی به عنوان حقی مستقل مطرح نشده و فقط در چهارچوب هتک حرمت و حریم خصوصی افراد بررسی شده است. به همین ترتیب، حق حریم خصوصی نیز حقی مستقل تلقی نشده و غالباً به عنوان حقی در کنار دیگر حقوق مطرح شده است (کااوند، ۶۶-۶۴). حال توجه به این نکته ضروری به نظر می‌رسد که چگونه می‌توان خسارت‌های ناشی از حق تصویر را جبران کرد؟ جبران‌های مالی می‌توانند

بیشتر مؤثر باشند یا جبران‌های غیرمالی؟

حق مالی یا غیرمالی حق تصویر

در باب حق تصویر دو دیدگاه مختلف وجود دارد: که عباس میرشکاری در مقاله‌ای با عنوان «حق تصویر» به شرح آن‌ها پرداخته است: «بر اساس دیدگاه نخست این حق وابسته به شخصیت انسان است. در نتیجه می‌توان آن را غیرمالی دانست زیرا نمی‌توان شخصیت را در ترازوهای مالی سنجید. برخی نویسندگان که حق تصویر را از مصادیق حق بر حریم خصوصی می‌دانند، بر وصف غیرمالی آن تأکید می‌کنند. در نظام حقوقی فرانسه و بیشتر کشورهای اروپایی بر این باورند که حق تصویر را باید حق غیرمالی به حساب آورد. در مقابل این دیدگاه، عده‌ای هستند که به ارزش عرفی تصویر در جامعه اهمیت می‌دهند. به باور آن‌ها واقعیت اقتصادی جامعه این است که اجازه‌ی استفاده از تصویر افراد مشهور در برابر پول، از این اشخاص گرفته می‌شود پس نمی‌توان بر غیرمالی بودن آن تأکید کرد، همانند نظام حقوقی آمریکا و انگلستان. در کنار این دو دیدگاه برخی هم سعی کرده‌اند که رویکردی بینابین داشته باشند. در این رویکرد میان افراد مشهور و غیر مشهور تمایز قابل شده‌اند. بدین سبب که یک فرد غیر مشهور نمی‌تواند ادعا کند ویژگی‌های شخصیتی‌اش ارزش مالی دارد و دیگران حاضرند در برابر استفاده از آن، پول پرداخت کنند اما برعکس، اشخاص مشهور می‌توانند چنین ادعایی را مطرح کنند. هرچند نباید از یاد برد که در تبلیغات، از تصاویر افراد نامشهور در بسیاری

موارد استفاده شده و در برابر آن هم پول پرداخت شده است؛ بنابراین نمی‌توان بین افراد مشهور و غیر مشهور تفکیک قایل شد. باید توجه داشت میل به پرداخت پول برای استفاده از تصویر دیگران از سوی صاحبان سرمایه نشان‌دهنده‌ی ارزش مالی و اقتصادی تصویر است. پس نباید در مالی بودن حق تصویر تردید کرد» (میرشکاری، ۱۵۵-۱۵۴). در صورتی که تصویر در بازار ارزش مالی مشروع و اخلاقی داشته باشد، می‌توان به آن به عنوان یک کالا نگریست که شخص می‌تواند آن را به دیگران در برابر مبلغی منتقل کند. وقتی دیگران بدون اجازه از تصویر شخص استفاده می‌کنند، به نوعی از مال دیگری بهره برده‌اند، بنابراین بر اساس قاعده‌ی دارا شدن، بلافاصله مسئولیت خواهند داشت. برخی نویسندگان هم که حق تصویر را دارای هر دو جنبه می‌دانند، این حق را با حقوق مالکیت فکری همانند کرده‌اند (همان، ۱۵۶).

تصویر اشخاص مشهور

علاقه‌ی خاص مردم عادی به افراد مشهور، موجب بایگانی تصاویرشان به وسیله‌ی علاقه‌مندان آن‌ها می‌شود. به همین دلیل، نظام‌های حقوقی برای افراد مشهور، نسبت به اشخاص عادی، حریم خصوصی محدودتری را قایل شده‌اند. این دیدگاه سبب شده تا حق آن‌ها بر تصاویرشان نیز محدودتر شود؛ مثلاً در کشور پرتغال، تصویربرداری و نمایش عمومی تصویر افراد مشهور حتی بدون کسب رضایت ایشان، مجاز است. «درجایی دیگر برخی نظام‌های حقوقی امکان

تصویربرداری از اشخاص مشهور را به‌گونه‌ای به اراده‌ی این اشخاص موکول می‌کنند، برای مثال در آمریکا عنوان می‌شود: که خود شخص عمدتاً درصدد کسب شهرت برای خویش است؛ بنابراین به‌سختی می‌توان همچنان بر وجود حریم خصوصی برای وی پافشاری کرد» (همان، ۱۵۶). البته آزادی در عکاسی از اشخاص مشهور مطلق نبوده و بر آن قیودی نهاده‌اند؛ مثلاً گفته می‌شود که همانند افراد عادی، بایستی از حریم خصوصی اشخاص مشهور نیز حمایت شود و ایشان از جهت حریم خصوصی، بایستی از حمایتی یکسان با افراد عادی برخوردار باشند. دیوان اروپایی حقوق بشر نیز بر این مطلب، با این استدلال که هر شخصی شامل افراد عادی و مشهور، انتظار مشروعی دارد که زندگی خصوصی‌اش مورداحترام باشد، صحه گذاشته است؛ با این تفاوت که نمی‌توان از تصاویر افراد مشهور برای اهداف تجاری استفاده کرد (همان، ۱۶۰).

«حق بر تصویر» به‌مثابه یک جنبش؟

در مقاله «عکاسی و جنبش ماندگار شدن»^۴ پرسشی طرح شد، با این مضمون که آیا می‌توان رخ نگاری انسان معاصر به‌واسطه‌ی عکاسی و تلاش بی‌وقفه او برای تصویر شدن را، به‌عنوان یک جنبش اجتماعی تلقی کرد. همچنین به نقش مهم راهبر در شکل‌گیری یک جنبش اجتماعی اشاره‌شده است. اگر پاسخمان به پرسش نخست «مثبت» باشد. پرسشی نو به ذهن متبادر می‌شود مبنی بر اینکه آیا می‌توان «رسانه‌ی عکاسی» را معادل یک راهبر در نظر گرفت؟ قدرت

این رسانه و فراگیر شدنش و نیز دم‌خور بودن آن با لحظات زندگی‌مان- از پیش از تولد (از هست شدن جنین) گرفته تا مرگ که حتی نیستی مان را در چهارچوب قاب تصویر ثبت می‌کند و عمری دارد طولانی‌تر از عمر کوتاه ما و تصویری می‌زاید از لحظات نبودن^۵ تا جایگزین جسم بی‌جانمان باشد، همه و همه دلالتی است بر جنون تصویر کردن رخ نگاره‌هایمان، جنونی که هیچ‌گاه رهایمان نمی‌کند: گویی تصویر، وارث قدرت رسانه‌ی عکاسی است. در دوره‌های پیشین، رخ نگاران مسئولیت ثبت انسان‌ها را بر صفحات حساس به عهده داشتند و حال همگان، به رخ نگارانی بی‌بدیل تبدیل‌شده‌اند. زایش انبوه رخ نگاره‌ها به خلق آلبوم‌های عظیم مجازی انجامیده که بدون اغراق، دیدنشان، چندین سال به طول خواهد انجامید؛ آلبوم‌هایی ساخته‌شده به حد و اندازه‌ی جهان و تعداد ساکنین اش. آیا این روند، راه را برای اتفاقات و مسائل پیش‌بینی‌نشده‌ای بازخواهد کرد؟ آیا نیازی به چهارچوبی قانونی برای جلوگیری از سوءاستفاده از تصاویر و یا جلوگیری از ارتکاب جرم نیست؟ اگر پاسخ شما به این پرسش مثبت باشد، آیا نمی‌توان «حق بر تصویر» را نیز به یک جنبش اجتماعی بدل کرد؟ وقت آن نرسیده تا جهت آگاهی و روشنگری همه‌ی رخ نگاران و مخاطبان به حقوقشان، تلاش جدی‌تری در قالب یک حرکت جمعی، صورت گیرد؟

پانوش

۱. اینکه تصمیم با خود شخص است که آیا اجازه می‌دهد تصویری از او گرفته شود یا خیر.
۲. اینکه شخص در چه موقعیت و حالتی قرار دارد تا امکان هرگونه سوءاستفاده احتمالی را به‌واسطه پیام‌های نامربوط در فرآیند انتقال رسانی به مخاطب از بین ببرد. درنتیجه باید به اشخاص اجازه و حق تصمیم‌گیری داد درباره اینکه چگونه و در چه موقعیتی از او تصویر بگیرند.
۳. «مفهوم حقوقی نوینی است که چگونگی حمایت و استفاده از آفرینش‌های فکری بشر را تعیین می‌کند و مشتمل بر دو رکن مالکیت صنعتی و مالکیت ادبی- هنری هست. حقوق مالکیت فکری اغلب در کشور ما به «حقوق مالکیت معنوی» ترجمه‌شده است (url۱) در اینجا منظور از «مالکیت»: مالکیت و تصاحب چیزی است که نمود بیرونی ندارد؛ برای مثال یک نویسنده مالک محتوای کتابی است که نوشته است. منظور از «فکری»، مالکیت فکری است که ناشی از ایده یا اندیشه شخصی است که آن را مدون کرده است، مانند یک قطعه موسیقی که زاده ذهن آهنگسازی است که آن را برای اولین بار نواخته است. به بیانی دیگر حقوق مالکیت فکری مجموعه‌ای از قوانین و مقرراتی را شامل می‌شود که از اثرات ناشی از فکر، خلاقیت و ابتکار بشر حمایت کرده و در این راستا مجموعه‌ای است از حقوق مادی محدود به زمان و حقوق معنوی دائمی به پدیدآورنده آن اعطاء می‌کند.» (url۲)
۴. کوثر، شباهنگ. «جنبش ماندگار شدن»، کالوتیپ، پاییز ۱۳۹۸.
۵. منظور عکس‌هایی است که موضوعشان مرگ بوده و در طول تاریخ عکاسی قرن ۱۹ بارها شاهد چنین عکس‌هایی بودیم.

منابع ۱. کاکاوند، رامین (۱۳۹۲). حقوق عکاسان، چاپ اول، مؤلف و ناشر حقوق عکاسان، تهران.

۲. میرشکاری، عباس (۱۳۹۷). «حق تصویر»، مجله حقوق خصوصی، انتشارات دانشگاه تهران، شماره ۱، صفحات ۱۴۹ تا ۱۷۴.

منابع اینترنتی:

URL 1: <https://bit.ly/2ISR8AV>

URL 2: <http://edu.nano.ir/paper/117>

URL 3: <https://bit.ly/2IWPb6u>

عمل عکاسی خیابانی^۱ فراتر از کنشی بازنمایاننده، مواجهه‌های بدیع با شهر و اجتماع را نیز در دل خود می‌پرواند. مواجهه‌ی عکاس خیابانی با دنیای پیرامونش مواجهه‌ای منحصربه‌فرد است که بسیار وام‌دار قابلیت اصیل رسانه عکاسی در ثبت عینی است. این مواجهه در قیاس با دیگر هنرها از جنسی متفاوت بهره می‌برد، بدین معنا که نه تنها مواجهه‌های ذهنی از جنس رویکرد یک نقاش یا رمان‌نویس است، بلکه مسئله‌ی روایتگری تصویری نیز، به سیاق رسانه فیلم، در لایه‌های بعد از مواجهه‌های عینی قرار می‌گیرد. به عبارتی، در مواجهه‌ی عکاس خیابانی، هرچند عکاس با الگوی ابتدایی ذهنی خود وارد عمل می‌شود، در ادامه‌ی برخورد عکاسانه‌اش با بدنه‌ی عمومی خیابان از رابطه‌ای توأمان ذهنی و عینی بهره می‌برد. عملکرد عکاس خیابانی و خصوصیات رسانه عکاسی در بازنمایی عینی باعث می‌شود که عکاس در مواجهه با جلودارترین سطح اجتماع، همان‌که اروین گوفا من از آن به‌عنوان «نما»^۲ یاد می‌کند، خروجی منحصربه‌فردی در تولید فرهنگی‌اش شکل دهد و در نهایت وجه مخصوصی را نیز به‌عنوان لایه فرهنگی به حس مکان^۳ یک شهر بیافزاید. از طرفی دیگر، از آنجایی که عکاس خیابانی به‌عنوان عامل فرهنگی در شهر به رشته‌ی گفتمان فرهنگ شهری وصل می‌شود، بازوی فرهنگی ضروری‌ای را در شهر شکل می‌دهد که در این نوشته تلاش خواهد شد با تشریح دقیق‌تر این عاملیت، زبان ناشی از فقدان آن نیز بیش‌ازپیش پررنگ شود؛ هرچند ضرورت حضور چنین عامل فرهنگی‌ای

در شهر از لحاظ تاریخی با افزوده‌های فرهنگی‌ای که به‌واسطه‌ی عملکرد عکاسان خیابانی شکل گرفته کاملاً بارز است- از عکاسان خیابانی ابتدایی مانند هانری کارتیه برسون، براسایی، آندره کرتژ و غیره که بر بافت تصویری کلان‌شهرهایی مانند پاریس و لندن ابتدای قرن بیستم میلادی تأثیر گذاشتند تا تأثیراتی که عکاسان متأخرتر مانند لی فریدلندر، گری وینوگراند، هری کالاها، استفن شور و غیره در نیمه‌ی قرن بیستم میلادی به بعد به روی تصویر فرهنگی کلان‌شهرهایی مانند نیویورک گذاشته بودند - اما در این نوشته تلاش خواهد شد با تجزیه تحلیل عملکرد عکاسی خیابانی و همچنین وصل آن به رشته‌ی مطالعات فرهنگ شهری، جایگاه عکاس خیابانی به‌عنوان عاملیت فرهنگی روشن‌تر و دلایلی را که باعث قوام نگرفتن چنین عاملیتی در فضای فرهنگی ایران می‌شود بررسی شود.

در ابتدا لازم است برای ورود به بحث اصلی به تعریف دقیقی از عکاسی خیابانی و ماهیت آن پرداخته شود. در تعریفی کلی و ساده عکاسی خیابانی را می‌توان به‌عنوان نوعی از عکاسی تعریف کرد که در آن موضوعات هدف قرارگرفته شده توسط دوربین عکاس در وضعیت کاندید^۴ برداشت می‌شوند و بستر فعالیت عکاس خیابانی مکان‌های عمومی^۵ مانند خیابان‌ها، پارک‌ها و غیره هستند. بر اساس این تعریف کلی دو نکته‌ی کلیدی را می‌توان برای تشریح مواجهه‌ی خاص عکاس خیابانی با شهر در مقایسه با دیگر مواجهات هنری در نظر گرفت: از یک‌سو، عملکرد عکاسی خیابانی با تمهید

عکاسی کاندید همراه است و از سوی دیگر، عملکرد او با مفاهیمی مرتبط با گفتمان فرهنگ عمومی تأثیر عمیقش را شکل می‌دهد. در ادامه تلاش خواهد شد با بهره‌بردن از این دو نکته‌ی کلیدی و تأمل بیشتر در تعاریف آن‌ها به تعریفی عمیق‌تر و جامع‌تر از این رویکرد عکاسی دست پیدا کنیم. در این راستا، در ابتدا با تجزیه و تحلیل تمهید عکاسی کاندید تلاش خواهد شد عملکرد مخصوص عکاس خیابانی در مواجهه‌اش با عمومی روشن‌تر شود و با بررسی بستری که عکاسی خیابانی در آن شکل می‌گیرد (مکان‌های عمومی) نقش تأثیری که عکاسی خیابانی در فرهنگ عمومی می‌گذارد بارزتر شود.

تمهید عکاسی کاندید

چنانچه مطرح شد رسانه‌ی عکاسی نوعی از مواجهه با نمای ابتدایی جامعه را مهیا کرده که امکانی تازه و منحصربه‌فرد برای بازنمایی هنرمندانه نیز محسوب می‌شود. این مواجهه در تاریخ عکاسی ابتدا به شکلی کمی و در ادامه به صورتی کیفی جایگاه خود را در عکاسی پیدا کرد. شاید اگر بخواهیم شروع شکل‌گیری برخورد کمی افراد را با بدنه‌ی عمومی پیگیری کنیم باید به سال‌های ۱۸۸۸ میلادی برگردیم؛ زمانی که دوربین‌های قابل حمل شرکت کداک به بازار عرضه

شد. با ورود این دوربین‌ها به تدریج افراد معمولی‌تر هم در مواجهات روزمره‌شان می‌توانستند تجربه‌ی برداشت یک عکس فوری را داشته باشند. وارنر مارین تشریح می‌کند که چطور منطق تمهید اسنپ شات^۶ از دل چنین اختراعی نشأت گرفت. تمهیدی عکاسانه که کاترین زرومیسیکیس در مقاله‌اش در مورد اسنپ شات از آن به‌عنوان رابطه‌ای دوجانبه مابین افراد روبروی دوربین و عکاس یاد می‌کند. رابطه‌ای که در آن هم عکاس می‌داند چه پزی را می‌خواهد برداشت کند و هم فردِ روبروی دوربین مهیا برای پز دلخواهش می‌شود. این رابطه‌ی دوجانبه به تدریج به‌عنوان وجهی مطالعاتی و هنرمندانه در رابطه‌ی عکاس با افراد در عمومی، هم در استفاده‌ی عوام و هم در تولیدات خواص در عکاسی، نقش جاافتاده‌تری پیدا کرد. ازجمله مجموعه‌هایی که در این زمینه به‌صورت هنرمندانه تولید شد شاید بتوان به مجموعه‌ای متعلق به استفن شور بانام "سطوح آمریکایی" اشاره کرد (تصویر یک). به‌واسطه‌ی اسنپ شات، شور می‌توانست تصویری از جنس روزمره را وارد گفتمان هنری خودش کند. به این ترتیب که تمهید اسنپ شات منجر به نمایش تصاویری تحریف‌نشده و حاکی از رابطه‌ای دوجانبه، ذهنی و عینی، مابین عمومی و عکاس می‌شد.

عکاس خیابانی به مثابه عامل فرهنگی

رهام شیراز



تصویر یک: ۱۹۷۲ STEPHEN SHORE, AMERICAN SURFACE

گرفته می‌شدند، دست پیدا کنند، تصاویری بی‌هوا که نوعی بی‌تکلفی را در مقایسه با تصاویر رسمی برای بیننده تداعی می‌کردند.

این نفوذ همچنین حکایت از نوع تازه‌ای از مواجهه با عمومی را می‌کرد که شکل‌دهنده‌ی بیان منحصربه‌فرد رسانه‌ی عکاسی در عکاسی خیابانی نیز است. برخورد و مواجهه با حرکات ناآگاه افراد می‌توانست، به‌تدریج پذیرش لایه‌های حرکتی تازه‌ای را در عمومی امکان‌پذیر کند که ممکن بود پیش از آن توأم با نوعی عُرفِ قبح‌آمیز دیده شوند. درعین‌حال این نفوذ توانایی برداشت از حرکات خودانگیخته‌تر^۷ نیز محسوب می‌شد که در آن دوران، حوالی بین دو جنگ جهانی، به‌واسطه‌ی اختراعات مختلف دیگری در فناوری عکاسی قوام پیدا کرده بود. یکی از آن اختراعات حلقه‌ی فیلم ۳۵ میلی‌متری بود که توسط کمپانی‌های لایکا و کاتنکس با "حساسیت بالا" به بازار سینما عرضه شد؛ و اینکه حالا عکاس می‌توانست حتی در فضاهای بسته و تاریک‌تر، از حرکات افراد برداشت‌های متناوب و پی‌درپی داشته باشد، در مقایسه با کاش‌های تک فریم، خودبه‌خود نفوذ به حرکات بینابینی^۸ را برای عکاس بیش‌ازپیش مهیا می‌کرد. با حلقه‌های فیلم حالا عکاس می‌توانست اصطلاحاً بابرکت^۹ (در پرانتزگذاری) حرکات افراد به طیف وسیع‌تری از تصاویر بینابینی حرکتی آن‌ها دست پیدا کند و در نتیجه تصاویر بیشتری از حرکات ناآگاه افراد در اختیار داشته باشد. پس درواقع برداشت پی‌درپی در مقابل تک فریم‌های قبلی فرصت مطالعه و نفوذ بیشتری

را به نماهای حرکتی افراد در عمومی مهیا می‌کرد. از طرفی دیگر، فلش‌های حبابی هم در این دوران جای پودر منیزیم را می‌گرفتند که بازهم امکان نفوذ عکاس به حرکات خودانگیخته‌تر در تاریکی را بیشتر می‌کرد. جمیع این امکانات منجر به این می‌شد که توانایی عکاس در برش حرکات خودآگاه و نفوذ به حرکات ناآگاه و در نتیجه ناخودآگاه افراد در عمومی بالاتر رود. نکته‌ی جالب‌توجه هم‌زمانی این دوران با قوام گرفتن نظریه‌های زیگموند فروید در خصوص ناخودآگاه در روانکاوی است که گویی این تمهید بیانی در عکاسی به‌نوعی خاستگاه گسترده‌تری را نیز ارضا می‌کرده است.

به‌این‌ترتیب، تمهید عکاسی کاندید توانسته بود قدرتی را به عکاسی اضافه کند که ماهیت‌های ذهنی‌تر شدن عمل عکاسی را نیز به شیوه‌های مخصوص تقویت می‌کرد. به عبارتی، عکاس می‌توانست با تضعیف سوژه‌گی (فاعلیت) موضوع‌ها و افراد در عمومی و رساندن آن‌ها تا حد ابژه (مفعول) تأثیرگذاری ذهنی‌تری برای خود مهیا کند. عکاس با برداشت تصویری میانی از حرکات متعارف در عمومی یا برداشت حرکاتی که تعریف نامشخص‌تری دارند، به تصاویری بینابینی دست پیدا می‌کند که درعین‌حال عنوان معلق‌تری نیز دارند و همین تعلیق در عنوان باعث می‌شود نقش غالب و محتوم موضوعیت رفتاری فرد کاهش و به ابژه‌ی مغلوب عکاس تبدیل شود. برای واضح‌تر شدن این فرآیند میتوان مثال دقیق‌تری زد: اگر دست فردی روی میز باشد، تعریفی را که دیگران از این موضوعیت خوانش می‌کنند لاجرم

همین موضوعیت "دست روی میز" است. حال اگر دست فرد به سمت گوشش برود و گوشش را بخاراند، در نتیجه موضوعیت "گوش خاراندن" تعریف صلب و غالب عمل فرد است؛ اما تصویر بینابینی، بعد از بلند شدن دست فرد از روی میز تا قبل از رسیدن دست فرد به گوشش، تعریف معلق‌تری را با خود همراه می‌کند که دقیقاً همان فرصت عکاس برای تحمیل خوانش ذهنی خودش بر عمل فرد برداشت‌شده است.

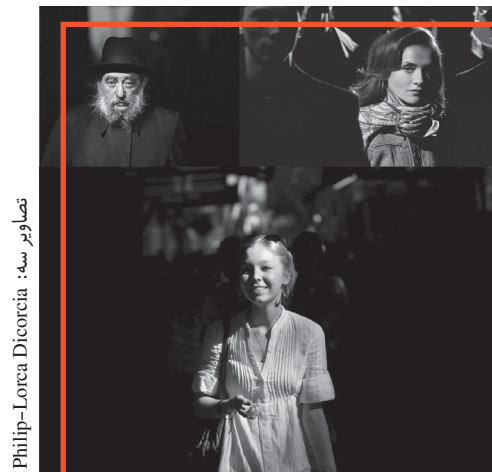
این غلبه‌ی عکاس بر رفتار متعارف که به‌واسطه‌ی تمهید عکاسی کاندید مهیا می‌شود غلبه‌ی نوعی از نگاه ذهنی عکاس در عمومی را شکل می‌دهد که دقیقاً تعریف‌کننده‌ی وجه هنری عکاس خیابانی نیز است. از همان دوران ابتدایی تمام عکاسان خیابانی از کارتیهِ برسون و آندره کرتژ و بیل برنت و براسای گرفته تا بعدها در حدود دهه‌ی هفتاد و هشتاد میلادی که دوران طلایی عکاسی خیابانی محسوب می‌شود و از نماینده‌هایش، لی فرید لندر و گری وینوگراند و هری کالاهان هستند و حتی تا امروز که از فعالین این رشته می‌توان با عناوین مت‌استوارت و زیگفرید هَنسن و پل راسل نام برد، همگی در مرکزیت نگاه هنری و ذهنی خود از تمهید کاندید در مواجهه با عمومی بهره برده‌اند (تصاویر دو). تمهیدی که چنانچه مطرح شد نفوذکننده به لایه‌های سطحی و روزمره و در نتیجه فراهم‌کننده‌ی امکاناتی تازه برای نگاهی ذهنی و ماهوی به لایه‌های معروف عمومی هستند.

اما با ورود فناوری دیجیتال ماهیت عکاسی خیابانی

تلاش معنی‌دار آن‌ها در افزودن دغدغه‌ای متمرکز به‌علاوه شکار لحظات بینابینی حکایت از ورود عکاسی خیابانی به فضای معنایی تازه می‌کند. فضایی که در آن سهم ذهنیت عکاس در مواجهه با عمومی پررنگ‌تر شده است و تمهید عکاسی کاندید که حکایت از عنصر فرمی سرعت شاتر در ثابت کردن حرکات می‌کند به نظر چندان به‌تنهایی قدرت اعمال ذهنیت عکاس را ندارد. به عبارتی اگر تفاوت عکاسی از منظر شهری^{۱۰} را با عکاسی خیابانی در عدم درگیری روانی عکاس با افراد در عمومی تعریف کنیم، در شکل امروزی عکاسی خیابانی فرصتی پیش‌آمده تا بستر شهر به‌عنوان فرمی معنی‌دار به مطالعه‌ی ذهنی عکاس خیابانی بپیوندد.

بستر عمومی

از آنجایی که عملکرد عکاس خیابانی در بستر عمومی



تصاویر سه: Philip-Lorca Dicorcia

نیز طبیعتاً دستخوش تغییر می‌شود. به عبارتی، برداشت تصاویر بینابینی از رفتار افراد در عمومی با حضور دوربین‌های تلفن‌های همراه یا تصاویر دوربین‌های مداربسته به حجم بالایی رسیده است، طوری که شاید کمتر تصویری بتوان خارج از حیطه‌ی برداشت این تصاویر دیجیتالی پیدا کرد. در نتیجه شکار ماهیت بینابینی و تصاویر بی‌هوا از رفتار افراد در عمومی به گفتمان معمولی تصاویر مجازی تبدیل شده است و از سطح کشف و شهودی و خلاق به تصاویر رایج تنزل درجه پیدا کرده است. از این‌رو از انتهای قرن بیستم می‌توان شاهد نوعی تمرکز عکاسان به دغدغه‌های یکدست‌تری از شکار تصاویر بینابینی از عمومی یا افزودن ارزش عناصر فرمی دیگر به عنصر سرعت شاتر در شکل دادن تصویر خیابانی بود. مثلاً در پرتره‌های خیابانی فیلیپ دی کورشیا می‌توان دید که چطور او با قرار دادن فلش‌هایی در سر چهارراه‌ها که نور خورشید را حذف می‌کنند عنصر اکسپوز پایین و عمق میدان کم را به شکار لحظات بینابینی‌اش در عمومی افزوده و از خیابان به‌مثابه استودیوی عکاسی‌اش بهره برده است (تصاویر سه). یا مثلاً عکاسانی مانند مت استوارت، زیگفرید هَنسن یا پل راسل با تمرکز به دغدغه‌های موضوعی ثابت مثل روابط اشیا و افراد در عمومی یا ارتباط دو تا سه نفر از افراد در عمومی تلاش کرده‌اند تمرکز یا امضای موضوعی‌تری را به کارهایشان بیافزایند (تصاویر چهار). فارغ از موفقیت یا ناکامی چنین تمهیداتی در شکل دادن بدنه‌ی هنری‌ای درخور فضای عکاسی خیابانی معاصر،



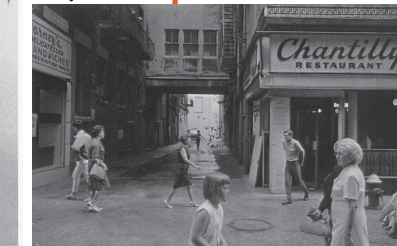
Bill Brandt



Cartier Bresson

تصاویر ۲

Harry Callahan



Brassai



Garry Winogrand



Lee Friedlander

Siegfried Hansen



تصاویر چهار

Matt Stuart



Paul Graham

شکل می‌گیرد، فهم تأثیری که این عملکرد بر عمومی می‌گذارد و به‌صورت متقابل تأثیری که از آن می‌گیرد اهمیت بسزایی دارد. اساساً وقتی از عمومی صحبت به میان می‌آید در طرف دیگر مفهوم خصوصی نیز در کار است، دوگانه‌ای که پای رشته‌ی مطالعات فرهنگ شهری را نیز به این تجزیه‌وتحلیل باز می‌کند. در ادامه این نوشته قصد دارد با ورود به این رشته‌ی مهم و بررسی جنبه‌های مرتبط با عکاسی خیابانی تعریف عمیق‌تری را از عملکرد عکاس خیابانی به‌عنوان عامل فرهنگی در شهر پیشنهاد کند. همچنین این نوشته بنا دارد با کنکاش در رابطه خصوصی و عمومی و پیگیری این ارتباط در فضاهای شهری ایران از منظری متفاوت‌تر پا نگرفتن عامل مؤثر عکاس خیابانی را در فرهنگ شهری ایران آسیب‌شناسی کند.

علی مدنی پور در کتاب عمومی و خصوصی شهر، اساسی‌ترین مرز جدایی مابین خصوصی و عمومی را بین فضای ذهنی و درونی فرد و دنیای بیرون می‌داند، فضای درونی بدن که او به‌عنوان خصوصی‌ترین هر فرد از آن یاد می‌کند. جایی که محتوای ذهن می‌تواند پنهان یا بر اساس خواست فرد آشکار شود. نکته‌ی مهم اینجاست که او این محتوای ذهنی را شکل‌گرفته به‌واسطه‌ی گفت‌وگویی دائمی مابین اعضای بدن با دریافت‌های ناخودآگاه و احساسی در دنیای اجتماعی بیرونی تعریف می‌کند. درواقع آنچه مواجهه‌ی عکاسی خیابانی را با عمومی معنادار می‌کند، همین گفت‌وگوی درونی مابین نگاه ذهنی عکاس خیابانی با ناخودآگاه

افراد حاضر در عمومی به‌واسطه‌ی برداشت تصاویر ناآگاه است. به عبارتی دقیق‌تر، عکاس خیابانی به‌عنوان یک عامل فرهنگی حاضر در اجتماع، با گذر از سطح آگاهی و حرکات متعارف افراد در عمومی به‌واسطه‌ی تمهید عکاسی کاندید، می‌تواند به لایه‌های ناخودآگاه‌تری از رفتار عمومی نفوذ کند. این نگاه نافذ به‌واسطه‌ی قابلیت‌های دوربین در تلفیق با ذهنیت عکاس در زمانی که نظرگاه و روایتش به پختگی می‌رسد و ماهیت جافتاده و نمادینی پیدا می‌کند، منجر به گسترش سطح معمول فهم از عمومی در نمای کلی و فرهنگی می‌شود. ناگفته پیداست که حذف چنین عاملیتی منجر به ترویج قُبَح و تعاریف صلب در فرهنگ شهری نیز می‌شود. درواقع، یکی از دلایل اصلی پا نگرفتن عکاسی خیابانی در شهرهای ایران را می‌توان در این نکته جستجو کرد که فضاهای عمومی در شهرهای ایران چندان در امتداد خصوصی‌ها تعریف نمی‌شوند و فرد با خروج از فضای مالکیت خصوصی خودش با تغییری بیشتر از حد متعادل روبرو می‌شود. پس چنین تفاوتی باعث می‌شود به عوامل حاضر در عمومی، خصوصاً هر عامل فرهنگی مانند عکاس خیابانی با دیده‌ی ظن بیشتری نگاه شود. این تردید در کنار عملکرد عکاسی خیابانی که ذاتاً به دلیل نیازش به تمهید کاندید ماهیتی شکاری و دزدی به خود می‌گیرد و صدچندان شکل‌گیری عکاسی خیابانی خلاق را دچار مشکل می‌کند.

برای بازتر شدن این مطلب، می‌توان از کلیدواژه‌ای دیگری متعلق به رشته‌ی فرهنگ شهری تحت عنوان

"فضای شخصی بدن"^{۱۱} بهره برد. بر اساس تعاریف رشته روانشناسی محیطی، "فضای شخصی" فضای روانی- اجتماعی است که مابین فضای درونی بدن (ذهنی) و فضای جغرافیایی بیرونی، یا به عبارتی مابین خصوصی‌ترین و عمومی، شکل می‌گیرد، فضایی که نامرئی و متحرک است. این فضای نامرئی در رابطه با دیگران توأمان برای **حفاظت و ارتباط** در اطراف بدن هر فرد گسترده‌تر یا محدودتر می‌شود و کارکرد روانی خود را پیدا می‌کند. به عبارتی دقیق‌تر، فضای شخصی فضای نامرئی اطراف هر فرد است که بر اساس مواجهات روانی‌اش با دیگران آن را وسیع‌تر یا محدودتر اختیار می‌کند. به طور مثال در محیط‌هایی مانند خانه‌ی شخصی که فرد آن را قلمرو اصلی و اولیه خود فرض می‌کند و کمتر احساس نیاز به حائل‌ی روانی برای مدیریت ارتباط و محافظت با دیگران دارد، برای فضای شخصی محیط کمتری را قائل می‌شود؛ اما وقتی این فرد به قلمروهای ثانوی‌ترش مثل محل کار می‌رود این فضای شخصی برایش اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و نهایتاً در خیابان که قلمرو عمومی محسوب می‌شود و با خصوصی‌اش کاملاً متفاوت است و فرد بیشترین نیاز را به مدیریت روابطش دارد، وسعت فضای روانی شخصی به حداکثر می‌رسد. نکته‌ی قابل‌توجه اینجاست که این فضای نامرئی شخصی دقیقاً همان فضایی است که حرکات ناآگاه فرد را هم در خود جای می‌دهد، حرکاتی که عکاس خیابانی آن‌ها را با تمهید کاندید به

هر شخص در عمومی بیشترین تمایل را هم برای حفاظت و هم ارتباط از خود نشان می‌دهد

تملک خوانش ذهنی خودش درمی‌آورد. در مطالعات روانشناسی محیطی به این نکته مهم نیز پی برده‌اند که اتفاقاً هر شخص در عمومی بیشترین تمایل را هم برای حفاظت و هم ارتباط از خود نشان می‌دهد. درواقع فضای عمومی خیابان شرایطی را شکل می‌دهد که در آن افراد در مناسب‌ترین حالت برای نوعی ارتباط دوطرفه و شکل‌گیری گفت‌وگویی فرهنگی هستند. این حالت روانی با نقش عکاس خیابانی به‌عنوان عاملی فرهنگی که با ماهیتی شکاری عکاسی می‌کند و منجر به تصویری خلاقانه از عمومی می‌شود سختی بسیار نزدیک دارد، چون از طرفی فرد هم با بیشترین آمادگی برای حفاظت در عمومی حاضر است که ماهیت دزدی عکاسانه کردن عکاس خیابانی را موجه‌تر می‌کند و از طرفی دیگر با تمایل حداکثری افراد برای ارتباط در عمومی بستر پرتعامل‌تری مابین افراد و عکاس برای شکل‌گیری یک گفت‌وتمان فرهنگی مهیا می‌شود.

از این نکته می‌توان دلیل محکم‌تری برای وجه‌تسمیه "عکاسی خیابانی" نیز پیدا کرد. چنانچه گفته شد، چون فضای شخصی افراد در خیابان بیشترین وسعت را دارد، یعنی افراد در خیابان خود را هم برای حفاظت آماده کرده‌اند و هم برای ارتباط، بستر دقیقی برای شکل‌گیری یک دیالوگ فرهنگی است، چراکه افراد به‌طور ناخودآگاه بیشتر پذیرای نفوذ و مواجهه عکاس

برای برداشت حرکات ناآگاهشان هستند. درنتیجه عملکرد دزدانه‌ی عکاس خیابانی به‌واسطه‌ی تمهید کاندید نقش موجه‌تری نسبت به همین برداشت‌ها در مکان‌های خصوصی افراد بازی می‌کند. به عبارتی، مناسبات فضای عمومی و آمادگی افراد برای شکل دادن فضای شخصی مناسب در آن مناسبات، ارتباط عکاس خیابانی و افراد را دوطرفه و از جنس مبادله می‌کند. درصورتی‌که اگر این برداشت دزدی مثلاً از پنجره خانه افراد به‌عنوان قلمرو خصوصی صورت بگیرد، چون افراد در آن قلمرو فضای نامرئی حفاظتی- ارتباطی شخصی خود را شکل نداده‌اند، عملکرد عکاس بیشتر به ماهیت عکاسی پاپاراتزی^{۱۲} نزدیک می‌شود. پس عمومی و در پرتعامل‌ترین وجهش خیابان، دلیل موجهی برای نام‌گذاری این ژانر عکاسی است.

حال در رابطه با جامعه‌ی ایران چنانچه مطرح شد عمومی با خصوصی افراد عمدتاً تفاوت‌های اساسی دارد، وقتی فرد پا به خیابان می‌گذارد و ارزش‌های خصوصی خودش را کم‌رنگ‌تر می‌بیند، ناخودآگاه ماهیت حفاظتی فضای شخصی‌اش پررنگ‌تر و لاجرم خواستش برای ارتباط را کم‌تر شکل می‌دهد. گویی که فضای روانی شخصی‌اش صرفاً کارکرد یک‌جانبه‌ی حفاظتی به خود می‌گیرد. درنتیجه آنچه در مواجهه با عملکرد عکاس خیابانی بروز می‌کند هم سنخ با همین تمایل صرفاً حفاظت کردن از خود، ماهیتی خصمانه‌تری به خود می‌گیرد. درنتیجه از گفت‌وگویی فرهنگی که تعاملی دو سر بُرد است، صرفاً وجه عمل دزدی عکاسی

و درنتیجه ماهیت مزاحمت عکاس خیابانی بروز می‌کند. شاید بتوان یکی از دلایل اساسی شکل نگرفتن این گفت‌وتمان در جامعه‌ی شهری ایران را عدم شکل‌گیری چنین ارتباط و دیالوگ دوطرفه‌ای مابین عکاس خیابانی و افراد در عمومی دانست. از یک‌طرف، خروجی‌های عکاسی خیابانی اگر نتوانند در بازه‌ی زمانی قابل فکر، در سطح نمایشگاهی، آثار معاصر و قابل‌توجهی را از عکاسی خیابانی ارائه دهند، طبیعتاً این گفت‌وتمان به سطح جامعه نفوذ نمی‌کند و در طرف دیگر، چنانچه مطرح شد عملکرد عکاس خیابانی به فراتر از تعریف دزدی و درنتیجه مزاحمت پیش نمی‌رود. درنتیجه‌ی این موانع اجتماعی بر سر راه عمل عکاسی خیابانی، گردش معنی تولیدات آن که طبیعتاً در درازمدت شکل می‌گیرد، آن‌قدر قوام پیدا نمی‌کند که سیاست‌گذاری‌های کلان‌تر شهری، عمومی را بستر امنی برای حضور عکاس خیابانی در نظر بگیرد.

در راستای این تعریف عکاس خیابانی به‌مثابه عامل فرهنگی شهری لازم است کنش او در رابطه با شکل دادن گفت‌وگوی فرهنگی بیشتر موردتوجه قرار بگیرد. دیوید بوم در تعریف دیالوگ^{۱۳} به لغت‌شناسی این واژه ارجاع می‌دهد و معتقد است که دیالوگ شاخه گرفتن معنی در یک جامعه است و در ادامه شرح می‌دهد که اگر جامعه از عامل‌های خود درست استفاده نکند انگار از قابلیت‌های خود برای شکل دادن چنین گفت‌وگو و شاخه گرفتن معنی بهره نبرده است. او این شاخه گرفتن معنی را تلویحی و غیرمستقیم می‌داند و برای

شرح دقیق‌تر معنیِ تلویحی اشاره می‌کند که چطور یک دوچرخه‌سوار به‌واسطه‌ی تجربه‌ی حفظ تعادل تلویحاً به تعادل بر روی دوچرخه دست پیدا می‌کند، نه اینکه با دانستن مستقیم قوانین تعادل در فیزیک روی دوچرخه متعادل شود. درواقع، در هر گفت‌وگوی فرهنگی آنچه تولید محتوا می‌کند ناشی از تجربه‌ی درازمدت تولیدات فرهنگی است؛ یعنی اگر عکاس خیابانی هم بخواهد با افراد یک جامعه در عملکرد هنری‌اش به دیالوگ دست پیدا کند به زمان کافی برای گردش معنی فرهنگی‌اش در شهر به‌واسطه نمایش آن‌ها نیاز دارد؛ اما اگر بنا به آنچه گفته شد ماهیت جامعه‌ی شهری یا قانون‌گذاری شهری به او اجازه‌ی مطالعه‌ی کافی را ندهد، صرفاً شرایطِ عقیم ماندن این جریان فرهنگی مهیا می‌شود، پس هیچ‌گاه نقش مزاحم عکاس خیابانی با نقشی فرهنگی جایگزین نمی‌شود. از طرفی دیگر، این جایگاه گفتمانی عکاسی خیابانی که چنانچه مطرح شد از گردش تلویحیِ معنی آن ناشی می‌شود، ماهیت عکاسی خیابانی را از عکاسی خبری یا مستند اجتماعی دور می‌کند. چراکه در این دو ژانر، باید ارسال خبر یا درک معضل اجتماعی در انتقال عکاسانه به شکلی مستقیم و سریع اتفاق بیافتد. به عبارتی گردش معنی در این دو عاملیت شهری بیشتر جنبه‌های انتقالی یا انتقادی را پوشش می‌دهند نه ماهیت‌هایی فرهنگی که منجر به دیالوگ می‌شوند. مانند آثار چارلز دیکنز که بازنمایی زندگی فقرای لندن ذیل لایه‌های روایتی و فرهنگی آثار او در شکل‌گیری گفتمان شهری از درجه کم‌اهمیت‌تری برخوردار است.

نظرگاه راوی در عکاسی خیابانی نیز نکته قابل اشاره دیگری است که می‌تواند منحصربه‌فرد بودن این عامل فرهنگی را بازهم مؤکد کند. اروین گوфمن معتقد است افراد در مواجهه با یکدیگر دو نوع وضعیت نمودی را به خود می‌گیرند، "آنچه ارائه می‌دهند"^{۱۳} و "آنچه از آن‌ها صادر می‌شود"^{۱۵}. عکاس خیابانی نیز در مواجهاتش با افراد در عمومی به‌عنوان راوی اول‌شخص مشغول ارائه دادن چیزی است و درعین حال اوروایتش را از منظر سوم‌شخص و مسلط بر آنچه از افراد صادر می‌شود شکل می‌دهد. این نوع روایتگری او باعث می‌شود در ذات عملکرد عکاس خیابانی تعامل دوجانبه‌ای با فضای عمومی بالقوه جریان داشته باشد. از همین منظر، این تعامل فرهنگی با وجهی روانکاوانه هم قابل وصل است. به‌این‌ترتیب که ماهیت ثبت عینی عکاسی با وصل به ماهیت عکاسی دزدانه‌ی عکاس خیابانی درگیری‌ای از جنس سوپر ایگویی برای افراد در جامعه شکل می‌دهد. همواره افراد با دیدن عکسی از خودشان از دیدگاه کنجکاو عکاس خیابانی ناخودآگاه با وجهی فراتر از تصورشان از خود مواجهه می‌شوند که عمدتاً در تعاریف معمولشان نمی‌گنجد. این ماهیت سوپر ایگوییِ عکاس خیابانی در مواجهه‌ی روانی او با دیگران، وقتی همراه با نامأنوس بودن ماهیت فرهنگی عکاسی خیابانی می‌شود، صدچندان جنبه‌های ارتباطی عکاس خیابانی را به‌عنوان عاملی فرهنگی دچار مشکل می‌کند. درنهایت باید توجه داشت که وقتی از شکل‌گیری گفتمانی شهری ذیل عملکرد عاملیت فرهنگی عکاس خیابانی صحبت می‌کنیم، به‌هیچ‌وجه منظور مصرف

گفتمان‌های سنتی و شفاف این فرم از عکاسی نیست، بلکه آنچه کار عکاس خیابانی را وارد چالشی فرهنگی می‌کند، گسترش حیطه‌های بیانی این رویکرد بر اساس خصوصیات معاصریت آن است. پس اینکه حتی گفتمان‌های قدیمی این ژانر از عکاسی وارد فضای مجازی اجتماعی می‌شوند و تبدیل به گفت‌وگویی شفاف می‌گردند بازهم کار عکاس خیابانی را به‌عنوان عاملیتی فرهنگی صدچندان مهم‌تر و در بستر نا آآماده‌ای چون شهرهای کشورمان بسیار مشکل‌تر می‌کند. به عبارتی، شکل‌گیری عاملیت فرهنگی به‌واسطه‌ی عمل عکاسی خیابانی چالشی دووجهی است که از یک‌سو با تابع محلیت شکل می‌گیرد و از سویی دیگر به‌کارگیری امکانات خلاق و معاصر این رویکرد برای شکل‌گیری وجهی افزوده بر فرهنگ شهری بسیار ضروری است. این دووجهی مهم بازهم لزوم تغییر دیدگاه را برای شکل‌گیری بستری مناسب در شهر در جهت تسهیل مطالعه و عملکرد عکاس خیابانی در سطحی خلاق و فرهنگی، هم از جانب افراد جامعه و هم از جانب عکاسان خیابانی و درنهایت از سوی سیاست‌گذاران فرهنگی و شهری بسیار ضروری جلوه می‌دهد.

پانوشت

- | | |
|----------------------|--------------|
| 1.Street photography | 2.Front |
| 3.Sense of place | 4.Candid |
| 5.Public | 6.Snapshot |
| 7.Spontaneous | 8.Inbetween |
| 9.Bracketing | 10.Cityscape |
| 11.Personal space | 12.Paparazzi |
| 13.Dialogue | 14.Give |
| 15.Give off | |

کتابشناسی

۱.دگروت، جودی. وندن‌برگ، آگنس. اشتگ، لیندا. "روانشناسی محیطی ". تهران:

نشر کتاب فکر نو، ۱۳۹۶

۲.گافمن، اروین. "مُود خود در زندگی روزمره ". تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۱

۳.Bohm, D. ۲۰۰۶. On dialogue. London and New York: Routledge.

۴.Bright, Susan. "Art photography now". London: Thames & Hudson,

۲۰۰۵

۵.Howarth, Sophie. McLaren Stephen. "Street photography now". London: Thames & Hudson, ۲۰۱۱

۶.Jaeger,Anne-Celine. "Image makers image takers". London: Thames& Hudson, ۲۰۰۷

۷.Lange, Christy. Fried, Michael. Sternfeld, Joel. "Stephen Shore". New York: Phaidon, ۲۰۰۷

۸.Long, J.J. Noble, Andrew. Welch, Edward. "Photography a theoretical snapshots". London and New York: Rutledge, ۲۰۰۹

۹.Madanipour, A. ۲۰۰۲. Public and private spaces of the city. London: Routledge.

۱۰.Warner Marien, Mary. Photography: A Cultural History. ۲nd Edition. Great Britain:

Laurence King, ۲۰۰۶

