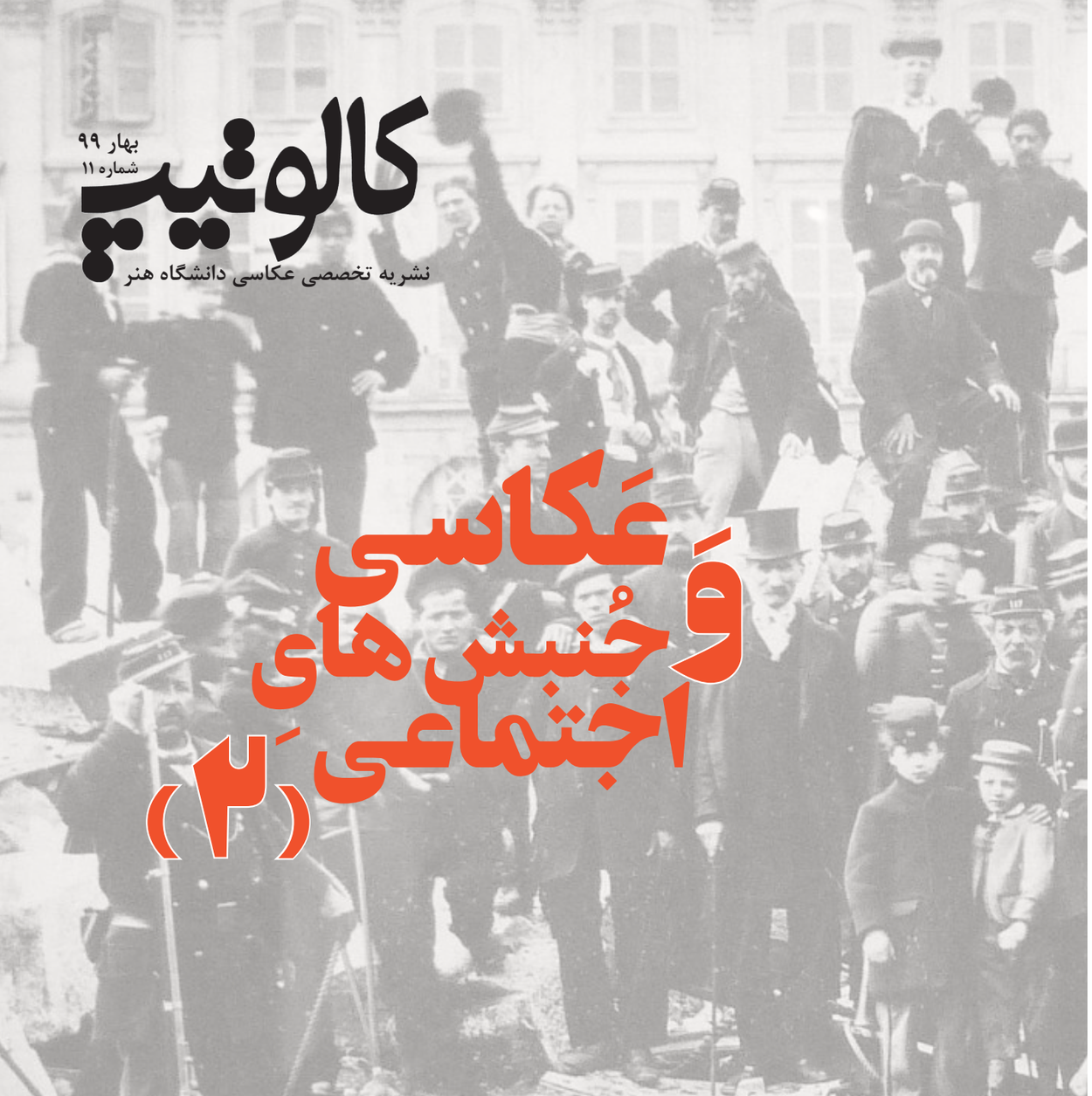


کالوتیپ

بهار ۹۹
شماره ۱۱

نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر

عکاسی و جنبش های اجتماعی (۲)

کالوتیپ
شماره ۱۱
بهار ۹۹

انجمن علمی عکاسی
دانشگاه هنر

دانشگاه هنر
معاونت فرهنگی و اجتماعی

نام خدا

ب

کالوتیپ

کالوتیپ
نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر
شماره یازدهم، بهار ۹۹
تصویر جلد: برگرفته از عکس‌های کمون پاریس
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 آرمات
همکاران بخش فضای مجازی: کیمیا جهانشاهی، جمال غیاث‌بیگی
همکاران بخش نشست‌ها: علی دیری، محدثه جلیلی
معاونت فرهنگی اجتماعی: دکتر مجید صالحی
مسئول نشریات دانشجویی: سید مهدی سراجیان
ارتباط با کالوتیپ : calotype@art.ac.ir
Telegram : @calotypemag
calotype.akkasee.com
INSTAGRAM : @calotypemagazine
مسئولیت کلیه‌ی مطالب برعهده‌ی نویسندگان محترم می‌باشد

۸ **عکاسی و کمون پاریس: نماد، اسطوره، سانسور و شناسایی**
داندل. ای.اینگلیش. امید آرمات

۳۲ **عکاسی در اتحاد جماهیر شوروی**
احسان صالحی

۴۰ **انقلاب در جامعه، انفعال در عکاسی**
مکس کوزلُف. امیر خادم‌حسینی

۵۲ **جنبش دانشجویی مِی ۱۹۶۸**
اَنتیگونی ممو . عباس نوری

۶۶ **عکاسی مستند و جنبش نژادی سیاهان در آمریکا**
حسن‌زین‌الصالحین

۸۴ **شلیک به قلب آمریکا**
وحید طباطبایی

۱۰۰ **اگر خون و خون‌ریزی درمیان باشد، خبر جنجال برانگیز است**
اَنتیگونی ممو . مرجان اخوان خرازی

۱۱۲ **نصب و عزل**
هوفر حقیقی

۱۲۰ **انقلاب همیشگی: تصویر و تغییر اجتماعی**
مهساطباطبایی

مقدمه سردبیر

یک: زمانی‌که 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 نگویم 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 ملاحضاتی همراه است. هنگامی که از عکاسی به‌منزله‌ی یک رسانه صحبت می‌کنیم نباید در ورطه‌ی تقلیل آن بیوفتیم. اساسا 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 در چه صورت‌بندی در پیوند با جنبش اجتماعی با خصلت لحظه‌ای خود در نقطه‌ای از تاریخ، قرار می‌گیرد؟

آیا اساسا 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؟

در نهایت عکس‌ها چه کارکردی می‌یابند؟ آیا آن‌ها صرفا 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 تاثیر گذاشته و تا چه حد از آن تاثیر می‌پذیرد؟

در این میان عکاس کجا ایستاده است؟ آیا او را می‌توان در مقام یک مؤلف برسازنده تعریف نمود یا در سطح «عکاس به‌مثابه‌ی شاهدی 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 نابسنده بوده باشد، اما پرسش‌هایی واجد اهمیت هستند.

به دلیل افزایش حجم مقالات، این پرونده در دو جلد منتشر گشت که جلد دوم آن به عکاسی و جنبش‌های اجتماعی در خارج از کشور اختصاص دارد.

پویا کاظمی

همکاران این شماره

مرجان اخوان‌خرازی
۱۳۷۷، تهران. دانشجوی کارشناسی عکاسی دانشگاه هنر تهران.

امید آرمات
۱۳۷۱، تهران. عکاس و گرافیست، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران. شرکت یک نمایشگاه گروهی عکس در تهران.

محمد آشیانی
۱۳۷۲، نیشابور. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران. مقام اول جشنواره عکس FINI۲۰۱۷ کشور مکزیک. فینالیست جشنواره عکسBio-art Contest۲۰۱۶ کره‌جنوبی. تقدیر شده در جشنواره عکسBio-art Contest ۲۰۱۶ کره‌جنوبی. دبیر عکس مجله هنری نیم‌نامه. حضور در ۱۰ نمایشگاه عکس و جشنواره داخلی.

هوفر حقیقی
۱۳۶۲، تهران. عکاس، استاد دانشگاه، نویسنده و کیوریتور. کارشناس ارشد عکاسی. حقیقی تاکنون در ۳ نمایشگاه انفرادی و بیش از ۲۰ نمایشگاه گروهی در ایران، اسکاتلند، کانادا، انگلیس و هند شرکت داشته است و در ۳ نمایشگاه به عنوان کیوریتور فعالیت کرده است. حقیقی از سال ۹۲ روی رابطه‌ی پدیدارشناسی و عکاسی کار می‌کند و ورکشاپ‌هایی هم در این زمینه با عنوان «خوانش مشارکتی عکس» برگزار کرده است.

امیر خادم‌حسینی
۱۳۷۱،تهران. کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه هنر تهران.

حسن زین‌الصالحین
۱۳۶۳،کرمان. نویسنده و پژوهشگر تاریخ هنر (نقاشی و عکاسی)، کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران، دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، زین الصالحین مؤلف مقالات علمی متعددی در حوزه تاریخ سیاسی و اجتماعی عکاسی ایران است. «سیاست و بازنمایی (بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره پهلوی)»، «تاریخ، جامعه، بازنمایی (کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوره قاجار:پیش و پس از مشروطه)» و ... از آن جمله‌اند.

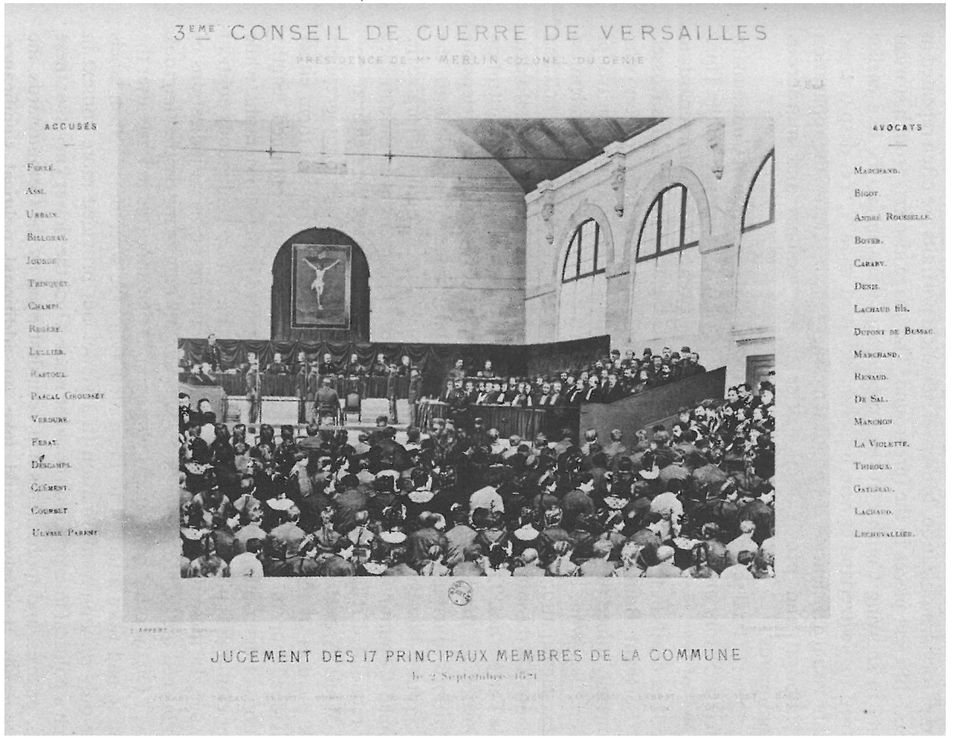
احسان صالحی
۱۳۶۵، درود. کارشناس عکاسی دانشگاه هنر تهران.

مهسا طباطبایی
۱۳۷۲، یزد. عکاس و نویسنده. کارشناسی عکاسی دانشگاه هنر اصفهان. کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران.

وحید طباطبایی
۱۳۷۱، سنندج. کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه هنر تهران.

عباس نوری
۱۳۶۰، تهران. کارشناس ارشد رشته عکاسی از دانشگاه هنر تهران، مدرس عکاسی. وی مدتی دبیر بخش عکس مجله داستان بوده و با شماره‌های ویژه‌ی فلسفه عکاسی «مجله حکمت و معرفت» همکاری داشته‌است. او هم‌اکنون مدرس عکاسی دانشگاه هنر تهران است.

ارنست یوجین اپرت، شورای سوم جنگ در ورسای، محاکمه‌ی ۱۷ عضو اصلی کمون، ۱۸۷۱.



عکاسی و کمون پاریس: نماد، اسطوره، سانسور و شناسایی

برگرفته از: دانلد. ای. اینگلیش

مترجم: امید آرمات

تلخیص و اضافات: محمد آشیانی

سالِ ۱۸۷۱ است. پاریسی که فاصله‌اش با اردویِ سربازانِ پروسی به کیلومتر نمی‌رسد، بینِ ۱۸ مارس تا ۲۸ می، سرنوشتی را از سر می‌گذراند که حتی اکنون پس از گذشت بیش از یک قرن، کماکان مجالِ سخنی است برای طرفداران کهنه و نوی عقایدِ مارکس[۱]. همین‌طور مثالی از همدلیِ مردم در برابر آنچه به‌حق نمی‌دانندش. به‌واقع کمون نتیجه‌ی گذاری تاریخی-سیاسی است. در پیِ چهار ماه محاصره‌ی پاریس در جنگِ فرانسه و پروسه‌ی تغییر حکومت از امپراطوریِ دوم فرانسه به جمهوریِ سوم، پایتخت از پاریس به تورس[۲] تغییر یافت.

پاریسی پرخروش را که حالا سایه‌ی دیکتاتوری در آن کمرنگ‌تر شده را تصور کنید. در ۸ فوریه‌ی ۱۸۷۱ از ۶۵۰ نماینده‌ی پارلمان بردو، ۴۰۰ نفر حاضر بودند علیه سلطنت رأی بدهند. این بازتر شدنِ فضا در پاریسِ انقلابی قاعدتاً پژواکِ صداهایِ ناشنیده را دوچندان می‌کند و رفته‌رفته نجواهایِ بیشتری را با خود هم‌نوا می‌سازد؛ اما این صداها که الزاماً متعلق به طبقه‌ی اجتماعیِ خاصی هم نبودند، رفته‌رفته چنان در هم پیچیدند و چنان متفرق شدند که به‌کلی از معنایِ اولیه تهی گشتند. گرچه گاردِ ملی تا روزهایِ پایانی هفته خونین[۳] به‌عنوان رکن اصلیِ مقاومتِ کمون به اصولِ خودش پایبند ماند، اما تا ۲۸ می اتحادِ بین گروه‌های مختلف به‌شدت متزلزل شده بود، طوری که هر گروه در محله‌ای مستقرشده بود و هیچ مقاومتِ متحدی در برابر سربازانِ ورسای وجود نداشت. این بود که «آدولف تی‌یرس»[۴] با ۱۳۰ هزار سرباز شهر را تسلیم خود کرد و با بی‌رحمی، به کشتارِ انقلابیون پرداخت (تصویر ۱).

پاریس از همان سال‌های اولیه‌ی پیدایش عکاسی، یکی از مراکز پر رونق صنعتِ عکاسی بود. عکاسانی مانند نادار[۵]، پی‌یر پتی[۶]، دیسدری[۷] و یوجین اپرت[۸] از عکاسانِ نام‌آشنای این سال‌ها بودند. به‌طورکلی عکاسانِ پاریس در جریانِ کمون و کمی قبل‌تر در محاصره‌ی سربازانِ پروس به دودسته تقسیم می‌شدند؛ یا در شهر ماندند و یا با مشتریانِ (عمدتاً متمول) خود، پاریس را به مقصد شهرهایِ مرکزی فرانسه ترک کردند. از میان عکاسانی که در شهر مانده بودند، عده‌ای به عکاسی و عده‌ای به یاریِ سربازان و انقلابیون می‌پرداختند. مثلاً نادار بیش از عکاسی به یاریِ انقلابیون می‌پرداخت و اتین کاریا[۹] تنها به ساختِ اشعاری برایِ روزنامه‌ی کمون اکتفا کرد؛ اما دیسدری در محاصره‌ی شهر عکس‌هایی از دفاعِ نیروهایِ داخل شهر، سربازان و موقعیت توپخانه‌ها گرفت. همین‌طور عکاسان کمتر شناخته‌شده‌ی دیگری نیز به عکاسی می‌پرداختند. درواقع ازآنجایی‌که محدودیت‌های فنی به عکاسان اجازه‌ی فعالیت زیادی را در شرایط بحران نمی‌داد، مستندنگاره های کمتری از روزهای پیش از هفته‌ی خونین در دسترس است که آن‌هم در زمانِ وقوعِ درگیری‌ها نیست؛ عکس‌هایی که حال و هوایِ شادمانه‌ی پاریسی‌ها و عزم راسخ آنان را برای مقاومت در برابر سربازانِ ورسای به نمایش می‌گذارند. پس از فتحِ شهر به دست سربازانِ ورسای نیز، خیلِ عکاسان برایِ عکاسی از اجساد کشتگان و بیش از آن خرابه‌ها و ساختمان‌هایِ در حالِ سوختن در آتش، به شهر سرازیر شدند. هزاران عکس از رهبرانِ کمون و مخروبه‌ها به همراهِ عکس‌های ترکیبیِ یوجین اپرت به مردمانی در جای‌جای قاره‌ی سبز فروخته می‌شد که به دنبالِ یادگاری (تلخ برایِ عده‌ای و شیرین برایِ عده‌ی دیگر) از حوادث کمون بودند.

این تصاویر مستقل نبودند و اغلب با متونی در مدح یا ذمِ انقلابیون همراه می‌شدند. بی‌شک وجودِ عکس سند تاریخیِ

مصوری بر وقوعِ کشتاری عظیم در جنگی داخلی بود، اما بر خرابه‌های آن هرکس از طرفین، داعیه‌ی حقانیت خود را داشت. در ادامه به بررسیِ روندِ استحاله‌ی محتوایِ تعدادی از این تصاویر درگذر زمان خواهیم پرداخت.

عکاسانِ موافق

پیش‌تر اشاره کردیم که اغلب عکاسانِ صاحب‌نام مانند نادار و دیسدری، هریک به دلایلی موفق به عکاسی از وقایع نشدند یا ترجیح‌شان کاری جز عکاسی بود. همین‌طور محاصره‌ی شهر توسط پروسی‌ها و سربازانِ ورسای، مانع از رسیدن لوازم عکاسی به پاریس شد؛ اما در پایانِ هفته‌ی خونین، به‌جز عکاسانی که در جنگ کشته‌شده بودند، چهل عکاس محاکمه شدند؛ اما عکاسانِ کمتر شناخته‌شده‌ای در این زمان به عکاسی پرداختند. ازجمله عکاسانی که متأسفانه اطلاعات اندکی از زندگی‌نامه‌ی آن‌ها در دسترس است، بی.براکوایس[۱۰] و ای. کولارد[۱۱] اند. آن‌ها باشهامت در پاریس ماندند و از سنگرها و کسانی که در انقلاب شرکت کردند عکس گرفتند. این دو، برخلاف همکاران حرفه‌ایِ خود، در پرتره‌های تکی متخصص نبودند ولی اساساً علاقه‌مند بودند تا از نگاه یک شاهد به رخدادها بنگرند و پرتره‌های گروهی انقلابیون را ثبت کنند. براکوایس کارش را در ۱۸۵۴ با نقاشی آغاز کرده بود و پس از ازدواج با دختر یک عکاس در ۱۸۶۴ به عکاسی مشغول شد و در سال ۱۸۶۷ برنده‌ی مدال در یک نمایشگاه شد. ژین کلود گوترند[۱۲] او را نخستین گزارشگر تاریخ فرانسه می‌داند و می‌گوید:

«براکوایس از اولین عکاسانی است که دوربین را از فضای محدود استودیو خارج کرد تا به روی صحنه‌ی زندگی بگیرد: خیابان! براکوایس ناخودآگاه مسیر را برای پیروان خود باز کرد: همه‌ی اتژه‌ها...».

او همچنین از براکوایس تمجید می‌کند، چراکه تنها برای اهداف تجاری عکس نگرفت. این در حالی است که بسیاری از عکاسان، پس از پایانِ درگیری‌ها به طمع گرفتنِ عکس‌های ویرانه‌ها و کسب درآمدهای هنگفت به سمتِ شهر سرازیر شدند. گرچه سندی دال بر رابطه‌ی رسمی او با دولت انقلابی پاریس یافت نشده، از عکس‌هایش می‌توان نگاه مثبت او به این رویداد را فهمید. آلبوم عکس‌های براکوایس تحت عنوانِ «پاریس در دورانِ کمون[۱۳]» که شامل ۹۲ عکس است عمدتاً مربوط به تخریب ستون وندوم[۱۴] و استقرار سربازانِ گارد ملی در سنگرهایشان است (تصویر ۲)

کولارد در دوره‌ی امپراتوری دوم عکاسِ ساخت‌وساز پل‌ها و جاده‌ها بود. از کولارد ۹ عکس در کتابخانه‌ی ملی موجود است که سامانه‌ی سنگربندی پاریس و برخی روند ساخت‌وساز پل‌ها را بررسی می‌کنند. نگرش وی هم مشابه براکوایس است. ژست‌های شق‌ورق و نگرانی سربازان در کنار آرایش سنگرها محتوای عکس‌های وی را شامل می‌شوند. شاهدی دال بر وجود ارتباط رسمی میان او و دولتِ کمون وجود ندارد.

عکاسانِ مخالف

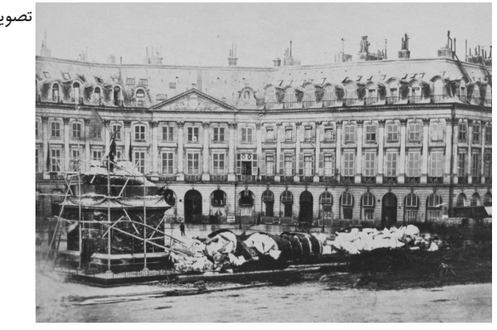
الف_مونتاژهای یوجین اپرت

گفتیم که با شکست کمون عکاسان دوباره به‌سوی شهر سرازیر شدند. این شروعِ ساخت تصاویر عکاسانه توسط یوجین اپرت با عنوانِ «جنایات کمون» بود. اپرت از خود یادداشت یا زندگی‌نامه‌ای بر جای نگذاشته و اطلاعات کمی از او در دسترس است. اما می‌دانیم که او در دوره‌ی امپراتوری دوم عکاسِ پرتره بوده و عکس‌هایش را با مهرِ «عکاسِ هیأت

تصویر ۱

تصویر ۲: برنو برکهیس، هتل دی‌ولیه، عمارت Pavillon de l'Horloge.

تصویر ۳



قانون‌گذار، ریاستِ دادگاه، نقاش‌عکاسِ اعلی‌حضرت ملکه‌ی اسپانیا و...» متمایز می‌ساخته. عکس‌های «جنایت کمون» که پس از اعدام هزاران نفر از اعضای کمون گرفته‌شده بودند، کنشی در جهت آرام کردن وجدان طبقه‌ی متوسط بود. گوترند دراین‌باره می‌گوید:

«مجموعه‌ی «جنایات کمون» به‌واسطه‌ی بورژوازیِ ظالمی که به دنبال توجیهِ احمقانه‌ای برای قتل‌عام تمام‌عیارشان بودند، موفقیت بزرگی کسب کرد».

تصاویر اپرت که در زمانه‌ی خود واقعی انگاشته می‌شدند درواقع مونتاژهایِ غالباً زبر دستانه‌ای بودند که او از عکس‌های چیدمانیِ خودساخته بود. او پیش از این‌ها هم تصاویر عکاسانه‌ی پرتفصیلی از ناپلئون سوم و پسرش (ولیعهد) و ژنرال‌های ارتش در کمپی نظامی ساخته بود.

برخی از تصاویر او مانند «ترورِ ژنرال کلمنت‌توماس[۱۵] و ژنرال لکومته[۱۶]» در آن روزگار به‌قدری دقیق و قابل‌باور بودند که تاریخ‌نگاران این فرضیه را مطرح کردند که این تصویر، عکسی از یک صحنه‌ی تئاتری در بازسازی قتل است. برایِ مخاطب حال حاضر ممکن است ژست‌ها خشک و مصنوعی به نظر برسند. البته که تصاویری مانند «شورای سوم جنگ در ورسای، محاکمه‌ی هفده نفر از اعضای اصلی کمون» به‌وضوح ساختگی‌اند و لبه‌های برش خورده در آن‌ها مشهود است.

درواقع اپرت بسیاری از این عکس‌ها را پیش از وقوع کمون در اختیار داشت. او عکاس پرتره بود و از بسیاری از سران کمون از پیش عکاسی کرده بود. پرتره‌های دیگر را نیز می‌توانست از عکاسان دیگر، مانند دیسدری و پیرو که پرتره‌ی اعضای کمون را داشتند، بخرد. همین‌طور به دلیل ارتباط نزدیکِ وی با حکومت ورسای توانست با تهیه‌ی

حکمی رسمی، پس از واقعه به زندان‌ها برود و از زندانیان عکاسی کند. زندانیان بخت‌برگشته تمامی حقوق مالکیت عکس‌هایشان را انحصاراً به اپرت واگذار کردند و در عوض اپرت وعده داد که نسخه‌های نامحدودِ رایگان از عکس‌های خودشان و عکس‌های ترکیبی به آن‌ها بدهد. اپرت کار خود را تا اول سپتامبر ۱۸۷۱ به پایان رساند. تا پیش از پایان ماه دسامبر، کل مجموعه و کارت‌پستال‌ها و کارت ویزیت‌هایی از تک پرتره‌ها و عکس‌های ترکیبی در دسترس عموم قرار گرفتند. هرکدام از عکس‌های اپرت یکی از وقایع مهم کمون را تصویر می‌کردند.

ب_عکاسی از خرابه‌ها و ساختمان‌هایِ در آتش

عکس‌های ویرانه‌ها که با توضیحاتی طولانی همراه بودند بلافاصله پس از نبرد رایج شدند. بی‌شک پیام سیاسی این تصاویر واضح بودند، چراکه کلماتِ همراه آن‌ها زمینه‌ی درک آن‌ها را فراهم می‌کردند.

اعضای کمون مدعیِ عدم وجود روح ملی در دولت ورسای بودند. این ادعاَ ناشی از تسلیمِ دولت ورسای در برابر متجاوزانِ پروسی و محاصره‌یَ پاریس پیش از رویداد کمون بود. همین‌طور صلح موقت میان حکومت ورسای و پروسی‌ها برایِ بازپس‌گیری پاریس بر این ادعا صحه می‌گذاشت. حالا اما حکومت، با پخشِ گسترده‌ی عکس‌های تخریبِ بناهای تاریخی، گروه مغلوب را متهم به فقدان میهن‌پرستی می‌کرد. پس از پایان نبرد، عکاسان بسیار زیادی همچون گله‌ای از گرگ‌ها به پاریس هجوم آوردند تا از ویرانه‌ها عکس بگیرند. درحالی‌که عکسی از درگیری‌ها در دسترس نیست، عکس‌های بی‌شماری از اجساد اعضای کمون در گورهای دسته‌جمعی و تابوت‌ها در پاریس و ورسای و خرابه‌های شهر موجود است. عکاسان بیشتر شناخته‌شده همچون پی‌یر پتی، دی‌ویله کول[۱۷] و جاستین لالی‌پر[۱۸] ازجمله عکاسانِ این خرابه‌هایِ سوخته‌ی شهر بودند. هجوم عکاسان به شَکلی بود که ایلوستریتد لاندن نیوز[۱۹] در ۲۴ ژوئن ۱۸۷۱ در یک کاریکاتور به تمسخر شکارچیانِ خرابه‌هایِ سوخته‌ی شهر طعمه‌ی آتش پرداخت. عکس‌هایی که منبعِ ارضایِ شهوت تماشای فاجعه برای مخاطبان و کسب ثروت برای عکاسان بودند (تصویر۳).

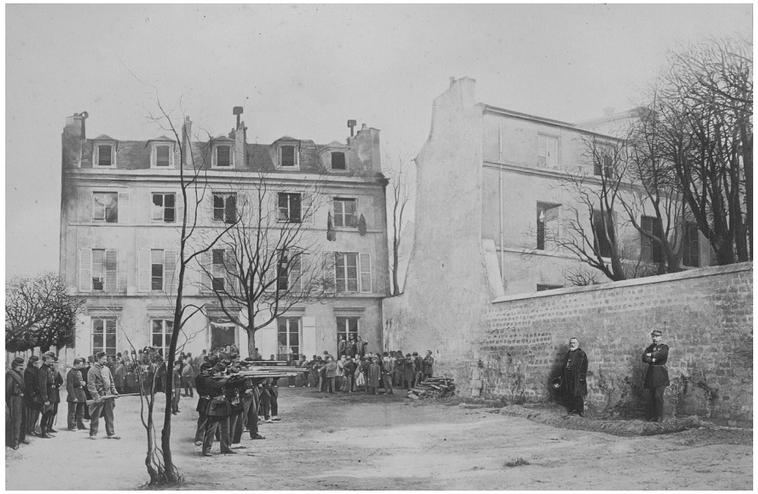
تا ۲ جولای ۱۸۷۱ دیسدری مجموعه‌ی خود را تکمیل کرده بود و در کتاب‌فروشی‌ها در دسترس بود. تا ۱۷ ژوئن تصاویر محصول گراور سازی از عکس‌های ویرانه‌ها که دی‌ویله کول تولید کرده‌بود در اِل‌ایلاستریشن[۲۰] پدیدار شدند. عکس‌ها در جستجوی مخاطبانِ تشنه، قاره‌ی سبز را درمی‌نوردیدند. کمی بعد، خبرنگاری به نام ژول مایتاکس اعلام کرد که یک تاجر انگلیسی، پنجاه‌هزار عکس از ستون سرنگون‌شده‌ی وندوم را برای فروش در لندن خریداری کرده است.

عکس برایِ مصرف

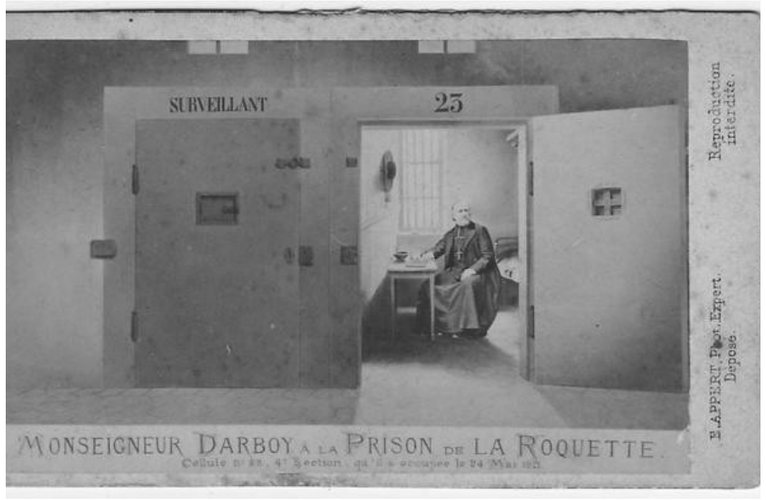
عکس به‌مثابه‌ی پیامی معنادار، پس از عمل مشاهده مورد تحلیل و خوانش قرار می‌گیرد. این خوانش الزاماً همسو با نیت فرستنده‌ی پیام معنادار نیست. درباره‌ی استقلال تصویر عکاسانه مباحث بسَیار شکل‌گرفته است. آنچه پذیرفتنی است اینکه هیچ پیام معناداری از ساحت اجتماعی خود مستقل نیست؛ و ازآنجایی‌که یک جامعه درگذر زمان دستخوشِ تغییرات است، حتماً بار معناییِ آرشیو و تاریخش هم دگرگون خواهد شد.

درباره رویداد کمون نیز روال بر همین قرار بود. عکاسانی که در شهر مانده بودند به ثبت پیروزی‌ها و روحیه‌ی بالای مردم شهر در حکومت کوتاه می‌پرداختند. یا به‌منظور ستایش، مستندسازی و بررسی مواضع نظامی سربازان گارد ملی از سنگرها و چهره‌ی سردمداران عکاسی می‌کردند. یا وقایعی چون تخریب ستون وندوم و تسخیر خانه‌ی تی‌یرز به‌عنوان اعمالی نمادین در نظر گرفته می‌شدند. پس از هفته‌ی خونین اما این عکاسان کم‌کارتر شدند و در عوض گروه دیگر که تعدادشان خیلی هم بیشتر بود، شروع به عکاسی از اجسادِ ساختمان‌ها و انسان‌ها کردند.

مسلماً گروه اول حامی کمون بودند و گروه دوم آن‌ها را وحشی‌گر و شورشی می‌دانستند. مسئله همین بود که درگذر زمان، عکس‌های هر دو گروه ممکن بود توسط عده‌ی دیگر برای تبلیغات سیاسی کاملاً متضاد استفاده شود. استفاده‌ی یوجین اپرت از پرتره‌های عکاسان و پرتره‌های از پیش‌گرفته‌ی خودش در عکس‌های ترکیبی‌اش مثالی از این برخورد است. تمام رخدادهایی که اپرت بازسازی کرده، به وقوع پیوسته‌اند اما اغلب به لحاظ تاریخی دقیق نبودند و ازنظر سیاسی به‌وضوح جهت‌گیری داشتند. در تصویر «اعدام ژنرال کلمنت‌توماس[۲۱] و ژنرال لکومته[۲۲]»دو مرد با شهامت رو به جوخه‌ی آتش ایستاده‌اند درحالی‌که کلمنت‌توماس دستش را کنار بدن نگه‌داشته و لکومته دست‌به‌سینه ایستاده. تماشاچیان ایستاده‌اند و تصویر یک اعدام برنامه‌ریزی‌شده را توصیف می‌کند (تصویر۴). آنچه امروز می‌دانیم این است که اعدام‌ها کاملاً خودجوش بوده و توسط گروهی از اعضای خشمگین گارد ملی و غیرنظامیان پاریس انجام‌شده است. گوترند نیز کشف کرد که دو ژنرال به‌طور جداگانه اعدام‌شده‌اند. همچنین تصویر ترکیبیِ اپرت در این مورد که این کشتارِ بی‌رحمانه درنتیجه‌ی برخورد شدید و هیجانیِ دولت ورسای برای تصاحبِ توپ‌های جنگی گارد ملی در مونت‌مارتره بوده است، اطلاعاتی ارائه نمی‌کند.



تصویر۴: ارنست یوجین اپرت، ترور ژنرال کلنت توماس و کلود .لکامت، ۱۸۷۱



تصویر۵: مانسینیور داربوی در زندان

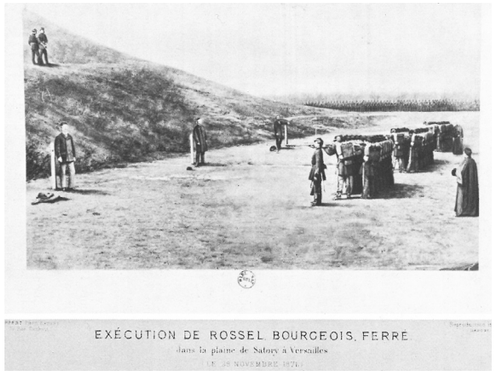
تصویر۶: ارنست یوجین اپرت، بازسازی کشتار ۶۲ گروگان در خیابان هاکسو

اپرت، از هفته‌های بین آغاز و پایانِ این وقایع فجیع، فقط یک موضوع را برای ساخت عکسِ ترکیبی انتخاب کرد (تصویر۵). اسقف اعظم، داربوی[۲۳]، نشسته در سلول خودش؛ کمپینِ خاصی او را در ۴ آوریل دستگیر کرد و به زندان انداخت. این کمپین علیه کشیشانی تشکیل‌شده بود که احتمال می‌رفت از عواملِ ورسای باشند. تصویر ساخته‌شده، اسقف اعظم را نشان می‌دهد که با آرامش در کنار میز نشسته است درحالی‌که نقش‌های صلیب روی پنجره و درب سلول، سنت مسیحیِ اسارت و شهادت و ستمگری کمون برکشیشان را برای بیننده یادآور می‌شود. اپرت رخوتِ سلول کشیش را در هفته‌ی خونین به جوی‌های خونِ جاری در شهر ترجیح داده. همانند تصویر «اعدام ژنرال کلمنت‌توماس و ژنرال لکومته»، این تصویر نیز مهارت فنی اپرت را در بازسازی صحنه نشان می‌دهد چراکه در هردو، مرزهای جداکننده‌ی عکس‌ها از پس‌زمینه و روتوشی که بر آن‌ها انجام‌شده، برای چشم غیرمسلح مشهود نیست.

تصویر دیگر ازآنچه اپرت جنایات کمون می‌نامد در عصرِ روز ۲۶ ماه می در خیابان هاکسو رخ داد (تصویر۶). یک گروه از اعضای گارد ملی تحت هدایت بلانکیست امیل گویس[۲۴]، پنجاه کشیش و پلیس را از زندان راکته[۲۵] با تهدید اسلحه مجبور به پیاده‌روی تا دفتر شهردار در ناحیه‌ی ۲۰ کردند. وقتی شهردار از مواجهه با این جماعتِ غیررسمی سرباز زد، آن‌ها به سمت خیابان هاکسو حرکت کرده و تعداد زیادی از ناظران کنجکاوِ خیابان را با خود همراه کردند. باوجود تلاشِ دسته‌جمعیِ سرانِ کمون برای آزادیِ زندانیان، سربازانِ گارد با بی‌رحمی تمام، گروگان‌ها را در خیابان اعدام کردند. تصویر اپرت، قربانیان را در حالی نشان می‌دهد که در کنار دیوار به خط شده‌اند. جوخه‌ی آتش که شامل چندین نیروی زن است، رو به آن‌ها ایستاده و اسلحه‌شان را بالاگرفته‌اند درحالی‌که در پس‌زمینه، زنی که بر اسب نشسته، علامت شلیک را صادر می‌کند. بااینکه پرتره‌ها به بدن‌های گروگان‌ها متصل شده است، فهرستی در پایینِ عکس، نامِ کسانی را که در این واقعه به شهادت رسیده‌اند مشخص می‌کند. افرادی که اپرت از آن‌ها به‌عنوان جوخه‌ی آتش در این تصویر استفاده کرده، مدل‌هایی بودند که او آن‌ها را از تئاترهای مختلفی در پاریس استخدام کرده بود. همچنین، این تصویر با نشان دادن اعدامِ هم‌زمان تمامی گروگان‌ها، از حقیقتِ تاریخیِ این صحنه خطا رفته است چراکه درواقع، تیراندازی‌های این واقعه در سه مرحله‌ی جداگانه انجام شد؛ و بازهم ترکیب‌بندیِ جوخه‌ی آتش، ردیف عقب را در حال شلیک به سمت ردیف جلو نشان می‌دهد. با این وصف، هرکدام از قربانیان طوری نشان داده‌شده‌اند که انگار با شهامت، مرگ خود را پذیرفته‌اند؛ بازنمایی‌ای که ایمانِ صالح و ارزشمندِ این گروگان‌ها را اعلان می‌دارد.

به‌منظور تقویت حسِ بی‌عدالتی نسبت به قتل‌عام غیرموجه بی‌گناهان توسط اعضای کمون، اپرت گروه دیگری از تصاویر را تولید کرد که اجرای مجازاتِ قانونی را بر مجرمان فاسدِ این جنایات بازنمایی می‌کرد. اپرت، قتل‌عام بدون محاکمه‌ی زندانیانِ کمون توسط سربازان ورسای در آخرین هفته را نادیده گرفت. او در این عکس‌ها اعضای کمون را در زندان، در برابر محکمه و در اعدام‌های رسمیِ اجراشده به‌حکم دادگاه نشان داد. اولین عکس ترکیبی به نام «فضای داخلی زندان چنتی‌یرز» تعداد زیادی از زنان را در محوطه نشان می‌دهد (تصویر۷). پرتره‌هایی که در این ترکیب‌بندی از آن‌ها استفاده‌شده توسط اپرت طی بازدیدهای متداول

تصویر۷: ارنست یوجین اپرت، درون زندان چنتی‌پرز، ورسای، ۱۵ آگوست، ۱۸۷۱.



تصویر۸: ارنست یوجین اپرت، اعدام راسل، بورژوا و فره، ۱۸۷۱.

او از زندان ورسای گرفته‌شده‌اند. اسامی زنان رادیکال در زیر تصویر نگاشته شده اما مشخص نیست که هر اسم با تصویرِ کدام‌یک از افرادِ این عکس، متناظر است. البته لوئیس مایکل، شخص انقلابیِ مشهور، در دورترین نقطه‌ی سمت راست تصویر قابل‌شناسایی است. تصویر اپرت چیزی بیش از یک تصویر ساده‌ی پرتره‌ی گروهی از زنانِ زندانی‌ای بود که توسط نگهبانان مسلح محاصره‌شده بودند. محافظه‌کاران، زنانِ کمون را ستیزه‌جویانی دیدند که برای تخریب ارزش‌های سنتی، بیرون آمده بودند، نیز آن‌ها را انقلابیونی غیرمنطقی و بی‌هدف یافتند که مشعل و دبه‌ی بنزین به دست گرفته‌اند. آن‌ها معمولاً رفتارهای غیرعادیِ این زنان را حاکی از زوال معنوی و اخلاقی می‌دیدند؛ زوالی که بروز آن را ناشی از جمعیتِ شهریِ روبه رشد، سوء استعمالِ الکل، ناپایداریِ احساسی و لذت‌گرایی می‌دانستند. چنین تفسیری از این شورش و زنان شرکت‌کننده در آن، در گوشه‌ی پایین سمت چپِ این تصویر نشان داده‌شده است. به نظر می‌رسد که سه زن در آن گوشه در حال نوشیدن شراب هستند؛ حتی یکی از آن‌ها به طرز ناشیانه‌ای بطری را سر می‌کشد. چنین بازنمایی‌ای از استفاده‌ی آزادِ الکل، تصویری از زنانِ بی‌نزاکت را به ذهن متبادر می‌کند که قاطعانه به دنبال تخریبِ اصالتِ بورژوایی و جایگزین کردن آن با بی‌بندوباریِ نانجیبانه بودند. این نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیرِ آزادی‌های سیاسی و اجتماعیِ مهار نشده‌ای است که کمون حامیِ آن بود.

آخرین صحنه‌ی بازسازی‌شده توسط اپرت، اجرای اعدام رسمی رهبران کمون در منطقه‌ی ساتوری[۲۶] در روز ۲۸ نوامبر ۱۸۷۱ است؛ (تصویر۸). این افراد توسط شورای سوم جنگ محکوم شدند و در میان ۲۳ عضو کمون، این‌ها اولین کسانی بودند که در اوایل دهه‌ی ۱۸۷۰ مرگشان رقم خورد. فره، لوئیس راسل[۲۷] و گروهبان بورژوا[۲۸] در شمار این افراد بودند. راسل یک افسر عالی‌رتبه‌ی ارتش بود که داوطلبانه عضو کمون شد و گارد ملی را علیه سربازان ورسای رهبری

کرد. بورژوا نیز از گروهبانانِ گارد ملی بود که به دلیل دست داشتن در تیرباران غیرقانونی ژنرال کلمنت‌توماس و ژنرال لکومته محکوم‌شده بود. در میان قربانیان موردنظر این تصویر، راسل و بورژوا را چشم‌بند زده‌اند اما چشمان فره باز است. این تصویر، اجرای قطعیِ مجازات بر سه نفر از اعضای رسمی‌ای را نشان می‌دهد که بانیِ برخی از غیرموجه‌ترین اعدام‌های دوره‌ی کمون بوده‌اند. البته حضور یک کشیش در پس‌زمینه نشان می‌دهد بااینکه اعضای محکومِ کمون با کشتن مردان خدا طیِ نبرد، از دین سرپیچی کرده بودند هنوز کلیسای کاتولیک می‌توانسته طیِ مناسکی، آن‌ها را ببخشد.

درحالی‌که اپرت تصاویر ترکیبی‌اش را می‌ساخت، عکاسان دیگر از ویرانه‌های شهر عکس گرفتند و با بی‌پروایی آن‌ها را به‌صورت تکی یا در قالب مجموعه‌ها به فروش گذاشتند. برخی از این آلبوم‌ها متن‌ها و توضیحات مفصلی در مورد ساختمان‌هایی که در تصاویر دیده می‌شد به همراه داشتند. این در حالی است که برخی دیگر از عکس‌های این فاجعه که فاقد متن بودند، پیام سیاسی گنگ و نامفهومی را بیان می‌کردند. این تصاویر در مورد اینکه چه کسی ساختمان را سوزانده یا تحت چه شرایطی تخریب صورت گرفته هیچ‌گونه سرنخ نوشتاری یا دیداری را ارائه نمی‌داد. از طرفی، عکس‌های بسیاری که بعد از نبرد در پاریس پدیدار شدند، عناوینی را به انضمام داشتند که ساختمان‌ها را معرفی می‌کرد. این عناوین، اطلاعات بسیار اندکی به بیننده می‌داد ولی خودِ عکس، محتوای بیشتری را بیان می‌داشت که می‌شد بر اساس آن، تفسیری سیاسی از عکس به دست آورد. به‌محض اینکه بیننده می‌فهمید که این تالارها، کاخ‌ها و یادبودها توسط اعضای کمون تخریب‌شده‌اند، عکس می‌توانست اهمیت سیاسی بیشتری پیدا کند. تفاسیری که بینندگان به عکس‌ها نسبت می‌دادند بی‌شک با دانش فرهنگی پیشین و تمایلات سیاسی‌شان سازگار بوده است؛ بنابراین اگر در کنار یک عکس، متنی نباشد که توجه بیننده را به مسائل مربوط به تخریب بناها یا کمون جلب کند، عملاً بیننده آزاد است تا هر آنچه را که دوست دارد در عکس ببیند. مثلاً عکس‌ها شاید برای آن‌هایی که طرفدارانِ کمون بودند رضایت‌بخش بود چراکه از میان رفتن رژیم قدیمی را نشان می‌داد، یا به آن‌هایی که کمتر به ایدئولوژی‌های کمون اقبال می‌کردند، خشونت کمون را نشان می‌داد.

عکس‌های عنوان دارِ لزوماً فقط ساختمان‌های سوخته را تصویر نمی‌کردند. مثلاً لیوته[۲۹] ۲۰۰ آلبوم از ۱۶ عکس را چاپ کرد و فروخت. عکس‌ها شامل تصاویر اپرت از اسقف اعظم داربوی در سلول زندان، عکس‌های براکوایس از ستون وندوم، چندین پرتره از رهبران کمون و چندین عکس از ویرانه‌ها بود. البته بازهم قابل‌شناسایی بودنِ افراد، جهت درک موضوع عکس‌ها از اهمیت زیادی برخوردار بود.

از طرفی عکس‌های «قبل» و «بعد» لیوته از سنگرهای خیابان ویکتوریا[۳۰]، جهت شناختِ موضوع، نیاز به‌عنوان داشت اما این عکس‌ها می‌توانستند بدون عنوان هم بیانیه‌ی سیاسیِ نیش‌داری را ارائه دهند. عکس‌های «قبل»، اعضای گارد ملی را در حالی نشان می‌داد که روی سنگرها در کنار توپ‌های جنگی باافتخار ژست گرفته‌اند. این در حالی است که عکس‌های «بعد»، صدمات جنگیِ واردشده به سازه‌ها و ساختمان‌های اطراف را نشان می‌دهد. عنوان برای این عکس‌ها ضروری نبود چراکه قرارگیری یک جفت عکسِ «قبل» و «بعد» در کنار هم روایتی تصویری از رخدادها

را نشان می‌داد. تنها صحنه‌ی ازدست‌رفته، صحنه‌ای بود که خودِ درگیریِ واقعیِ میان مدافعان و سربازان ورسای را تصویر می‌کرد. بیننده با دیدنِ صدمات هولناکِ عکس «بعد» به‌راحتی می‌توانست صحنه‌ی نبرد را تصور کند اما در فقدانِ عنوان برای عکس‌ها، بیننده نمی‌توانست تشخیص دهد که این عکس‌ها در دوره‌ی کمون گرفته‌شده است، مگر آنکه ساختمان‌ها و خیابان‌های درون عکس را بشناسد. البته نشانه‌های خشونت کاملاً آشکار بود و بی‌شک ده‌ها مرد و زن کشته‌شده‌بودند. عکس‌ها بعداً می‌توانستند معانیِ جهانی‌تری به خود بگیرند چراکه در نبودِ عنوان، دلایلِ سیاسیِ این خشونت‌ها ناشناخته می‌ماند. عکس‌ها می‌توانستند بیانیه‌هایی تصویری در مورد احساساتِ ذاتی‌ای که منجر به چنین خشونت‌هایی می‌شدند ارائه کنند یا به تصاویر منفعلی تبدیل شوند که پیامدهای ناگوار جنگ را ترسیم می‌کردند.

در خصوص آلبوم عکس ویرانه‌های پاریس از جاستین لالی‌یر، می‌توان گفت عکس‌ها وسیله‌ای برای جلب‌توجه عموم به اهمیتِ ساختمان‌های تخریب‌شده طی نبرد هستند. او اظهار می‌دارد که:

«خاطرات غم‌انگیز کمون هنوز زنده بودند و از یادبودهایمان هنوز دود بلند می‌شد که پی. لوبره[۳۱]، ناشر، ایده‌ی زیرکانه‌ای در ذهن داشت و آن تقدیس کردنِ زخم‌های خونینِ پاریس بزرگمان در قالبِ مجموعه‌ای از بیست عکس بود».

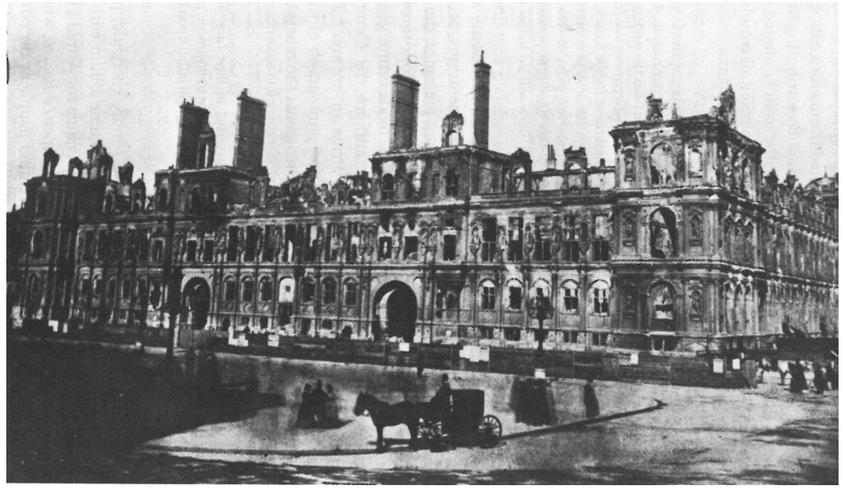
آلبوم او عکس‌هایی از بناهای شناخته‌شده را در خود داشت، شامل کاخ تویلری، هتل دی‌ویله، وزارت کشور فرانسه و ستون وندوم. لالی‌یر عکس ساختمان‌ها را در زمینه‌ی توضیحاتی در مورد احداث آن‌ها و رخدادهای برجسته‌ی تاریخی‌ای که درونشان اتفاق افتاده قرارداد. بدین روش او تلویحاً اشاره می‌کند که اعضای کمون با سوزاندن یادبودهای معماری درواقع گذشته‌ی پرشکوهِ فرانسه را تخریب کرده و زیر پا گذاشته‌اند.

باید گفت هدف ادوارد موریو[۳۲] و پی‌یر پتیِ عکاس بیشتر نشان دادن جنایات نابخشودنیِ اعضای کمون بوده و کمتر به حفظ خاطرات ساختمان‌ها پیش از تخریبشان توجه داشته‌اند. موریو می‌گوید:

«ما امیدواریم تا مردم از رهگذر مشاهده‌ی این کتاب، به بازدید از این ویرانه‌های وسیع تشویق شوند و نتایج اتفاقات هولناکِ رخداده را ببینند. ما با عکس‌های یادبودها و بناهای سوخته می‌خواهیم کسانی را که نمی‌توانند به پاریس بیایند نیز از تاخت‌وتاز بی‌رحمانه‌ای که طی روزهای زشتِ جنگِ داخلی، بر شهرِ نگون‌بختِ ما ضربت زد آگاه کنیم».

در مثالی دیگر او نمای قبل و بعد هتل دی‌ویله را تصویر کرد تا بیننده بتواند آسیب‌های واردشده از سوی اعضای کمون را مشاهده کند (تصویر۹).مثل لالی‌یر، او از دست رفتن تاریخ هنر و معماری در فرانسه را سوگواری می‌کند؛ اما متنِ همراه عکس متنی جنجالی بود چراکه یک فرقه‌ی خاص درون کمون را مسئول آتش‌سوزی‌ای می‌داند که منجر به تخریب دفتر کار شهردار شد؛ فرقه‌ی ملی، موریو با نسبت دادن تخریب پاریس به این گروه، به استنباطِ محافظه‌کارانه‌ی رایجی دامن زد که می‌گفت کمون، نتیجه‌ی دسیسه‌ی فرقه‌ی ملی برای به دست گرفتن دولت است. او نتیجه می‌گیرد که:

«جبران‌ناپذیرترین بدبختی، سوختن هتل دی‌ویله است. این بنای یادبود که به نظر می‌رسید هدفِ ساخت آن می‌توانست مانع از تخریب آن شود، از حمله‌ی آتش‌افروزانِ وحشی در امان نماند. بر روی دیوارهای آن‌که به زغالِ



تصویر۹: پی‌یر پتی، هتل دی‌ویله پس از تخریب.

تبدیل‌شده، می‌شود خاکستر و بقایای آرشیوهای ارزشمند و ممتازِ دولت مدنی را دید. این خسارتی جبران‌ناپذیر بر پیکر هنر و جامعه است. آتش‌افروزان، پاریس را به دستور کمیته‌ی امنیت عمومی به آتش کشیدند اما به‌واسطه‌ی عملیات فوریِ نظامی از اجرای نقشه‌های از پیش طراحی‌شده‌شان جلوگیری شد. از این منظر، یادداشت‌های فرقه‌ی ملی در ماه ژوئن ۱۸۷۰ بسیار حائز اهمیت است. در نامه‌ای از کلوسرت[۳۳] این جمله‌ی خاص به چشم می‌خورد: «در این روز از انقلاب، من تصدیق می‌کنم که پاریس یا از آنِ ما خواهد بود یا در غیر این صورت آن را از بین خواهیم برد.»

در خصوص عکاسانی دیگر مثل بلینری[۳۴] و دنجین[۳۵] می‌توان گفت بیست تصویر عبرت‌آموز برای نسل‌های آینده در آلبومشان وجود دارد که درس‌های اخلاقی از خشونت‌های انقلاب را ارائه می‌کردند. آن‌ها این عکس‌ها را نمایش داده‌اند «...تا بر روزهای وحشتناکی که پشت سر گذاشته‌ایم لعنت بفرستیم و کاری کنیم که هیچ‌کس آن را فراموش نکند... و برای نسل‌های آینده اطلاعاتی در مورد رخدادها فراهم کنیم.»

آلفونس لیبرت، عکاسِ پرتکاپوتری بود. او آلبومی در دو جلد حاوی صد تصویر از مخروبه‌ها به همراه متون و توضیحاتی به نگارش آلفرد دوآنی[۳۶] تهیه کرد. «آنی» لقب نویسندگیِ او برای نام حقیقی‌اش، آلفرد دشودایر[۳۷]، بود. او خبرنگارِ سابقِ روزنامه‌ی محافظه‌کاران، فیگارو[۳۸]، بود و بر چاپ این مجموعه از عکس‌ها، به‌عنوان وسیله‌ای برای یادآوریِ درگیری‌ها به مردم، نظارت داشت. در متنی از او که به همراه عکس ستون سرنگون‌شده‌ی وندوم آمده است، او تأکید می‌کند که تخریبِ بنای یادبودی که به یک قهرمان

فرانسوی اختصاص داشت، فقط پیروزی معنوی دیگری را به پروسی‌ها تقدیم کرد. او گفت:

«جنایت بزرگ این است. روزی که خاطره‌اش هرگز از یاد نخواهدرفت، روزی بود که دسته‌ای افراد جسور که خودشان را فرانسوی می‌نامیدند بنای یادبود عظیمی را که از برنز ساخته‌شده بود در مقابل پروسی‌هایی که هنوز در دروازه‌های شهر ما نگهبانی می‌دادند، تخریب کردند. این بنا با زنده کردن شکوه گذشته و وعده‌ی انتقام، به شکستِ امروزِ ما با نرمی و غرور پاسخ داده بود.»

او همچنین به خاطر خسارات واردشده به فرهنگ و تاریخ فرانسه که در توضیحِ تصویرِ خانه‌ی مخروبه‌ی تی‌یرز[۳۹] به آن اشاره‌کرده، تأسف می‌خورد:

«آنجا است، با دیوارهای سفید، سرد، برهنه و تخریب‌شده‌اش. اگر این انسان‌های حقیر نتوانستند کارشان را تکمیل کنند، به‌هرحال غارتشان را انجام دادند. وزرا، سفیران تمام کشورها، مشاوران، پیام‌های محرمانه و مقامات تمام دنیا از دروازه‌ی آهنین این خانه‌ی کوچک عبور کرده‌اند. کل کتاب تاریخ کنسولگری و امپراتوری[۴۰] که یکی از بزرگ‌ترین کتاب‌های قرن ۱۹ است، همین‌جا نوشته شد. هرروز این تاریخ‌نگار و هنرمند، تی‌یرز، که سلیقه‌ی هنری عالی‌ای داشت اسناد ارزشمند و چیزهای عجیب و کمیاب را در خانه‌اش می‌انباشت. حتی اگر او بتواند بقایای این خرابه را دوباره برهم جفت کند، زیانِ واردشده بر او جبران نمی‌شود».

در همان زمان که عکس‌های ویرانه‌های پاریس به فروش می‌رفت، پرتره‌های اعضای کمون نیز در نظر عموم پدیدار شد که معمولاً تکی یا در آلبومی ارائه می‌شد که در آن زندگی‌نامه‌ی مختصری از افرادِ به‌تصویرکشیده‌شده آمده بود. ۸۸ پرتره‌ی موجود در آلبومِ عکسِ اعضای کمون[۴۱] بر اساس همین دست‌نوشته‌های کوتاه که مرجعی برای محل تولد، تاریخ تولد، شغل، ظاهر و اطلاعات بازداشت بود، شناسایی شدند. از طرفی در کتاب شرح زندگی‌نامه‌ی ژول کلره[۴۲] که نسخه‌های مصور و غیرمصور متعددی داشت، قضاوت‌هایی نکوهش‌گرانه از شخصیتِ هریک از رهبران کمون ارائه‌شده است. تعابیری ناخوشایند با پرتره‌ها همراه شده بود تا تأثیر ذهنیِ منفی‌ای از اعضای کمون برجای بگذارد و تفسیر سیاسیِ موشکافانه‌ای در مورد ایدئولوژی آن‌ها را منتقل سازد. مثلاً در یکی از نسخه‌ها، کلره در میان ۷۹ زندگی‌نامه‌ی موجود در کتابش، مطلبی در مورد تئوفیل فره را گنجانده و آن را با پرتره‌ای که اپرت از او گرفته همراه کرده است. این پرتره که از نوعِ مرسوم و متداول در آن دوره بود، فره را با ریش و خرمنی از موی سیاه، عینک و چهره‌ای جدی نشان‌می‌دهد. این عکس به‌تنهایی، چهره‌ی یک مرد جوانِ قوی، هدفمند و قابل‌احترام را برای بیننده تصویر می‌کند؛ اما در شرح مختصری که در ادامه آمده، او به‌عنوان یک رهبر انقلابیِ نادان و بی‌عرضه معرفی می‌شود:

«مردی با قامتی کوتاه و چهره‌ای پوشیده از ریش‌سیاه و خط ریشی که دو عدسی شیشه‌ای از آن بیرون آمده و مردمک‌های عمیق و سیاهش را پوشانده است. اما از این عجیب‌تر زمانی است که او حرف می‌زند. او خودش را روی دوپایش طوری بلند می‌کند که به‌سان خروس‌جنگی یا کلاغی دیده می‌شود. فره ۲۶ سال دارد. او منشیِ سابق یک تاجر بوده است. این‌یک مرد نادان و بی‌عرضه است که افکار سال ۱۷۹۳ در او رسوخ کرده و علاقه‌مند است به‌روزهای اندوهگینِ آن بازگردد که البته وحشت کمون از آن‌هم فراتر رفته است».

تصویر ۱۰: تخریب خانه‌ی تی‌یرز، ۱۸۷۱

تا سال ۱۸۷۳ سیل عکس‌های نقادانه‌ی کمون فروکش کرد. این عکس‌ها تا پیش از تصویب قانون آزادیِ مطبوعات در سال ۱۸۸۱ مجاز شناخته‌شده و بعدازآن‌هم علاقه‌ای که به کمون وجود داشت دیگر افول کرده بود. تنها در سال ۱۸۹۵ یک نشریه‌ی جدید کارش را به بازتولید عکس‌های مربوط به شورش اختصاص داد. با عنوان «پاریس تحت کمون توسط یک شاهد با ایمان: عکاسی[۴۳]». این آلبومِ ناشناس، مجموعه‌ای از عکس‌ها است که در ۲۶ بخشِ جداگانه منتشرشده‌اند که هرکدام به قیمت ۳۰ سنتیم به فروش می‌رفت. تعداد زیادی از عکس‌های آن، با عکس‌هایی که درست بعد از نبرد منتشر شد یکسان یا مشابه بود و بازهم عکس‌ها با متن‌ها و توضیحاتی طولانی همراه بود. البته این توضیحات، عقاید سیاسیِ یکسر متفاوتِ نویسنده را آشکار نمود و معانی سیاسیِ جدیدی را به همان عکس‌های قدیمی ضمیمه کرد که در مقایسه باکارهای پیشین، بیشتر هواداری کمون را می‌کرد. دریکی از تصاویر با عنوان «تخریب خانه‌ی تی‌یرز»، اعضای گارد ملی با در دست داشتن پتک و بیل‌هایی که با آن‌ها دیوارهای خانه را ویران کرده بودند، روی آوارِ آن ایستاده و ژست گرفته‌اند (تصویر ۱۰). دوآنی در متنی که پیش‌تر به عکسی مشابه ضمیمه کرده بود، به خاطر خسارتی که در اثر تخریب این خانه و متعلقاتش به فرهنگ فرانسه واردشده، ابراز تأسف کرد. البته در سال ۱۸۹۵ طی توضیحاتی تأکید شد که این اقدام در جواب دستور تی‌یرز مبنی بر بمباران پاریس انجام‌شده است و مقالات ارزشمندی که در خانه بود، بنا به مصلحت ملی، فروخته یا نگهداری می‌شوند:

«در جواب اشک‌های ریخته شده و تهدیدهای بمباران تی‌یرز و دستوراتی که همدستانش صادر کردند، مجلس محلی اظهار می‌دارد: ۱. تمام پارچه‌ها در اختیار آمبولانس‌ها قرار می‌گیرد. ۲. تمام اشیای هنری به کتابخانه‌ها و موزه‌های ملی فرستاده می‌شوند. ۳. اسباب و وسایل خانه در حراج عمومی به فروش گذاشته خواهند شد. ۴. عواید فروش به‌منظور تأمین مقرری و جبران خساراتِ یتیمان و قربانیانی که تی‌یرز بانی آن است استفاده خواهد شد».

این گزیده‌ای از اعلامیه‌ی رسمی‌ای بود که در مورد خانه‌ی تی‌یرز منتشر شد و در پی آن بود تا مسئولیت تخریب خانه را به خودِ تی‌یرز برگرداند که علیه پاریس حمله را آغاز کرده بود.

دو عکس در این مجموعه توسط اپرت گرفته‌شده بود که

یکی عکسی ترکیبی از زنان زندانی در ورسای و دیگری پرتره‌ای از فره بود. متونی که همراه این عکس‌ها بود، معنای عکس‌ها را نسبت به کارِ اصلیِ اپرت و ارزیابیِ کلره در مورد فره را به‌طور بنیادین دگرگون کرد. برخلافِ زنانی که در عکس اپرت حسی از زمختی و وقاحت را القا می‌کردند، نوشته‌ای که در ادامه آمده آن‌ها را زنانی معرفی می‌کند که خود را وقف اهداف سیاسی والا کرده‌اند. به‌این‌ترتیب آن‌ها از زنانی بی‌مسئولیت و ناجور به ایده‌آل‌گرایانی بدل شدند که برای حقوق سیاسی و اجتماعی‌شان می‌جنگیدند و حتی از داشتن وکلایی شایسته برای دفاع از خودشان محروم بودند.

هیچ دولتی و هیچ انقلابی نتوانسته به‌اندازه‌ی این انقلاب، زنان را از وضع مصیبت‌بارشان خلاص کند و هیچ‌گاه نبوده که زنان این‌چنین مصمم در کنار مردان قرار بگیرند. زنان پاریس با نیروی فراوان و تعداد زیاد به این جنبش سیاسی پیوستند و بسیاری‌شان برای آن خون دادند. در ماه سپتامبر، زندانیان در مقابل شورای چهارم جنگ محاکمه شدند و در آن، سربازانی که هیچ‌گونه تجربه‌ی حقوقی نداشتند را به دفاع از زنان نگون‌بخت گماردند.

متنی که همراه پرتره‌ی فره آمد، به او نیز هویتی جدید بخشید. درحالی‌که کلره او را شخصِ انقلابیِ نادان و بی‌عرضه توصیف کرده بود، اینجا او به‌عنوان سوسیالیستی متعهد شناسانده شد که در راه باورهایش زندگی کرد و کشته شد. توضیحی که به همراه عکس آمده است شامل گزیده‌ای از شهادت‌نامه‌ی او در محاکمه‌ی سال ۱۸۷۰ است که به دسیسه‌چینی علیه ناپلئون سوم متهم شده بود. همچنین گزیده‌ی دیگری از دفاعیه‌ی فره که در محاکمه‌ی بعدیِ او، پس از کمون، ارائه شد نیز در متن همراهِ عکس آمده است. در گزیده‌ی اول، او باشهامت باورهایش را فریاد می‌زند. «من یک سوسیالیست، کمونیست و آتئیست هستم. بترسید از روزی که من در قدرت باشم.» او در نامه‌اش عقایدش را بازگو کرد و کسانی که او را قضاوت کردند خوار شمرد.

«به‌عنوان یکی از اعضای کمون، گرفتار کسانی شده‌ام که می‌خواهند آن را نابود کنند. آن‌ها سر مرا می‌خواهند که البته آن را خواهند گرفت! هرگز! ...من آزاد زندگی کرده‌ام و می‌خواهم آزاد بمیرم. فقط یک جمله‌ی دیگر می‌گویم: ثروت، فریبنده است. من از آیندگان می‌خواهم که مرا به خاطر بسپارند و به خون‌خواهی من برخیزند».

دو عکس دیگر و متون همراه آن‌ها نگاهی انتقادآمیز به سرکوب کمون و تعداد کشته‌شدگان آن داشتند. یکی از این عکس‌ها با عنوان «زندانیان» چهره‌ی پنج عضو گارد ملی را تصویر می‌کند که پس از اعدام شتاب‌زده‌شان توسط سربازان ورسای، پای دیوار بر پشته‌ای افتاده‌اند (تصویر ۱۱). متن همراه تصویر، اقدامات بی‌رحمانه‌ی انقلابیون را نتیجه‌ی قساوت‌های پیشینِ دولت ورسای می‌داند و به‌سادگی، کمون را واکنشی در برابر وحشیگری دشمنانش می‌داند. همین یک جمله، غم‌بارترین خاطره‌ی این دوره را زنده می‌کند: « اعدام‌های شتاب‌زده‌ی زندانیان که این عکسِ منحوس آن را یادآوری می‌کند. به این سند، عبارتی از متنِ «اعلامیه‌ای برای شهروندان پاریس» که در ۶ آوریل ۱۸۷۱ منتشر شد را ضمیمه می‌کنیم. «دولت ورسای خود را فراتر از قوانین جنگ و انسانیت می‌داند و از نیروی خود علیه ما استفاده خواهد کرد. اگر آن‌ها فقط یک سرباز دیگر از ما بکشند، ما به همان تعداد یا دو برابرش از زندانیانِ آن‌ها را خواهیم‌کشت.»

به نظر می‌رسد که در انتها، نوشته‌ی عکسی با عنوانِ «گوشه‌ای از سردخانه‌ی بیمارستان» با محکوم کردنِ کشتار سبک‌سرانه‌ی هفته‌ی آخر، به‌طورکلی انسانیت را مورد قضاوت قرار می‌دهد.

«در تمام نواحی، خشمِ نبرد می‌خروشید و کشته‌شدگان به هزاران تن می‌رسیدند. بسیاری روی سنگرها، در مقابل دیوار و زیر دروازه‌ی ورودی کشته‌شده‌اند. انسانیت به واژه‌ای تهی تبدیل شد. طی هفته‌ی خونین، پاریس طعمه‌ی خمپاره‌ها، گلوله‌ها و فریادهای رنج و مرگ شده بود. بعد از نبرد، افراد بسیاری توسط مردم به بیمارستان برده شدند اما اکثرشان با گاری‌هایی به قبرستان منتقل شدند، جایی که گودال‌های وسیعی برای دفن‌کردن کنده‌شده بود. کشته‌شدگان به‌طور متقارن در این گورها چیده شده بودند و سپس با لایه‌ی ضخیمی از آهک روی‌شان پوشانده شد».

بااین‌حال، این عکس، اجساد اعضای کمون را در لباس کار و نه در یونیفرم سربازان فرانسه نشان می‌دهد و به‌این‌ترتیب اشاره می‌کند که تبه‌کاران حقیقی، سربازان ورسای بوده‌اند و نه شورشگران.

شاید بی‌رحمانه‌ترین و توجیه‌ناپذیرترین اقدامات ورسای علیه کودکان بوده است که تدوین‌کنندگان این مجموعه‌ها را واداشت تا عکسی با عنوان «محیط داخلی زندان چنتی‌یر، بخش کودکان» را در کار قرار دهند. این عکس با نشان دادن

تصویر ۱۱: زندانیان، سربازان ارتش فدرال پاریس، ۱۸۷۱.

نوجوانانی که توسط نگهبانان احاطه‌شده‌اند و همچنین با متنی که به همراه دارد، دولت را به دلیل رفتار بی‌رحمانه با زندانیان جوانش محکوم می‌کند.

«تمام کودکانی که در خیابان دستگیرشده بودند به ورسای فرستاده‌شده و در بخشی از زندان زنان نگهداری می‌شدند. بر اساس گزارش کاپیتان گایچارد[۴۴] از میان ۶۵۱ کودک زندانی، ۴۷ نفر ۱۳ ساله، ۲۱ نفر ۱۲ ساله، ۴ نفر ۱۰ ساله و یک نفر ۷ ساله بود؛ اما پرواضح است که تعداد، بسیار بیشتر از این‌ها بوده. با دیدن این منظره‌ها و مرور خاطرات تلخ رفتار بی‌رحمانه‌ی دولت با این کودکان بیچاره که درواقع نوزادان و کودکان تحت قیومیتِ کمون بودند، حس دلسوزی بیننده بیدار می‌شود».

شش سال بعد در سال ۱۹۰۱، در میان مشاجرات جدایی کلیسا و دولت، کتاب جدیدی توسط آرمند دایوت[۴۵] منتشر شد که با عکس‌هایی مصور شده بود. دایوت روزنامه‌نگار، منتقد هنری و مقام دولتی‌ای بود که در دوران جمهوری سوم، در وزارت هنرهای زیبا جایگاه‌های متعددی در اختیار او بود. او نظرات سیاسیِ جمهوری‌خواهانه‌ی رادیکال و ضد روحانیت داشت و نقش خود در مقام یک تاریخ‌نگار را این‌گونه می‌دید:

«پژوهش بدون تعصب و با وجدانی پاک، برای یافتن علت اصلی این فاجعه‌ی اجتماعی و مشخص کردن مسئول این فاجعه که در آن، فرانسه هزاران کودکش را از دست داد».

همچنین دایوت با حسی دلسوزانه نسبت به شورشیان، کمون را به‌عنوان واکنشی در برابر تحریک‌های سازماندهی شده‌ی دولت ورسای تفسیر کرد. با این وصف او کشتارهای احمقانه‌ای که در هر دو سو انجام‌شده را محکوم می‌کرد و به دنبال آن بود تا عشق به انسانیت و تنفر از کسانی را در دل‌ها قرار دهد که برای رسیدن به آمال و آرزوهایشان، بی‌رحمانه از نادانی و احساسات و بدبختی انسان سوءاستفاده می‌کنند.

دایوت کتابش را با عکس‌های بسیاری که اولین بار در زمان کمون یا درست بعدازآن منتشر شدند، مصور کرد که شامل عکس‌های براکوایس و اپرت بود. با قرار دادن عکسی از براکوایس که شورشیان را در اطراف مجسمه‌ی سرنگون‌شده‌ی ناپلئون از ستون وندوم نشان می‌داد و گزیده‌ای از مجله‌ی رسمی کمون[۴۶] او توانست تفسیر بیننده را به این‌سو هدایت کند که تخریب ستون وندوم به‌عنوان عملی وطن‌پرستانه و اخلاقی، توجیه‌پذیر است.

«دستور کمون مبنی بر تخریب ستون وندوم، دیروز با تحسین جمعیتِ عظیم، جدی، متفکر و مشارکت‌کننده اجرا شد. این درواقع سقوط بنای یادبود نفرت‌انگیزی بود که برای شکوه دروغین جاه‌طلبی‌های یک هیولا برپاشده بود. ناپلئون اول هزاران کودک را قربانیِ عطشِ قدرت خود کرد و بعدازآنکه به حمایت از حزب جمهوری سوگند یاد کرد آن را قتل‌عام نمود. کمون پاریس وظیفه داشت این نمادِ استبداد را از بین ببرد تا خود را نو کند. این ثابت می‌کند که کمون، قانون را فراتر از زور می‌داند و عدالت را به کشتار ترجیح می‌دهد».

دایوت در بازتولید مجموعه‌های اپرت در کتابش، با دقت به این نکته اشاره می‌کند که این عکس‌های ترکیبی، گزارش دقیقی ازآنچه رخداده است را ارائه نمی‌دهد. بااین‌حال متونی که او به عکس‌ها ضمیمه کرده، بی‌طرفانه نیست و معنی عکس‌ها را طوری تغییر می‌دهد که کمتر به ضرر کمون باشد. مثلاً در توضیحِ تصویری که داربوی را در سلولش نشان می‌دهد مسئولیت دستگیری و اعدام او را به تی‌یرز نسبت می‌دهد. دایوت می‌گوید:«خوب است در

دایوت در بازتولید مجموعه‌های اپرت در کتابش، با دقت به این نکته اشاره می‌کند که این عکس‌های ترکیبی، گزارش دقیقی از آنچه رخ داده است را ارائه نمی‌دهد. با این حال متونی که او به عکس‌ها ضمیمه کرده، بی‌طرفانه نیست و معنی عکس‌ها را طوری تغییر می‌دهد که کمتر به ضرر کمون باشد

اینجا یادآوری کنیم که تنزل جایگاه اسقف اعظم با رده‌های پایین‌ترِ کلیسا، در ازای آزاد کردن بلانکوی به تی‌یرز پیشنهاد داده‌شده بود. تی‌یرز که می‌خواست شورشیان را به ستوه آورد، پیشنهاد اسقف نگون‌بخت را نپذیرفت».

همچنین، تی‌یرز بر وضعیت محیط اعدام اسقف اعظم نظارت داشت و دایوت نتیجه گرفت که اپرت با نشان دادن فره به‌عنوان فرمانده‌ی اعدام، حقیقت را تحریف کرده است. دایوت رخدادهای تلخ این واقعه را نتیجه‌ی بی‌تدبیریِ جماعتی دیوانه می‌دانست و بنابراین مسئولیت اخلاقی این جنایت را به هیچ شخص منفردی نسبت نمی‌داد.

«اگر فجایع شنیعِ راکته و خیابان هاکسو، در قلب آن‌هایی که برای زندگی انسان ارزش قائل‌اند وحشت می‌افکَند، من هوشیارانه مسئولیت این کشتارِ نفرت‌انگیز را به خشمِ کورکورانه‌ی جمعیت نسبت می‌دهم نه به سران آن. » فره مسئولیت خویش را در قبال تمام اقداماتی که انجام داده بود پذیرفت اما مشارکتش در کشتار راکته را به‌کلی انکار کرد. این عکس به مجموعه‌ای تعلق دارد که حقیقت را فدای زیبایی کرده. فره دست‌اندرکارِ این اعدام نبوده است.

در رویکردی مشابه، او کشتارِ گروگان‌ها در خیابان هاکسو را به همان خشم غیرمعقول نسبت می‌دهد و به تصویر ترکیبیِ اپرت چنین مشاهداتی را می‌افزاید:

«در این ساعتِ پایانیِ مبارزه، درحالی‌که پاریس می‌سوزد و خون در خیابان‌ها جاری است، در میانِ این جمعیت خشمگین، از سخاوت و بخشش سراغی نیست. کابوس و شبح بر فراز این جماعت دیوانه پلکید تا فریادهای نفرت، کینه و کشتار از آن برخاست. وارلین[۴۷] و یکی از اعضای کمیته‌ی مرکزی طی سوگندی، قویاً تلاش کردند تا زندانیان را نجات دهند. آن‌ها سوار بر دیوار محوطه‌ای که قربانیان در آن حبس شده بودند، شال‌های قرمز خود را تکان دادند و بیهوده تلاش کردند تا جماعتی که به گله‌ای وحشی بدل شده بود را آرام کنند. ازآن‌پس هر تلاشی برای نجات گروگان‌ها بی‌ثمر بود».

این متن با عکس اپرت سازگاری بیشتری نسبت به تمام توضیحات پیشینِ دایوت داشت چراکه این عکس ترکیبی، خون‌خواهیِ جماعتی ناشناس را بازتاب می‌دهد. در این عکس، اپرت هیچ چهره‌ی قابل‌شناسایی‌ای را در میان انبوه جمعیت نشان نمی‌دهد بلکه بر قربانیان واقعه تمرکز می‌کند. از سوی دیگر، دایوت قربانیان را شناسایی نکرده و همچنین در مورد شهامت یا ترس آن‌ها در رویارویی با جوخه‌ی آتش صحبتی به میان نیاورده است. او علاقه‌مند بود تا عطش خون‌خواهیِ عمومی را بر اساس اصول روان‌شناسی اجتماعی‌ای که در اواخر قرن، به‌واسطه‌ی اعدام‌ها و اقدامات انتقام‌جویانه‌ی سربازان ورسای متداول شده بود توضیح دهد. به‌این‌ترتیب نمی‌توان مسئولیت چندانی از این اقدامات را به افراد حاضر در این جماعتِ خودجوش نسبت داد بلکه آن‌ها بیشتر به‌عنوان قربانیانِ خشونت و کشتارهای واپسین هفته‌ی نبرد شناخته شدند.

بااینکه کتاب دایوت و «پاریس تحت کمون توسط یک شاهد با ایمان: عکاسی» هر دو بیشتر از تمام نشریات مصورِ پیشین، جانب انقلابیون را می‌گرفتند، هیچ‌یک ازنظر جهت‌گیری سیاسی، سوسیالیست شناخته نمی‌شدند.

دایوت در جمهوری سوم صاحب‌منصبی بود که بیشترین افراط‌گرایی سیاسیِ او از تشویق به نصب یادبودهای ضد روحانیت در ایالت مذهبیِ بریتانی[۴۸] فراتر نمی‌رفت. نویسندگان کتاب پاریس تحت کمون، شناسایی نشده‌اند و هیچ توضیحی در مورد عقاید سیاسی‌شان نیز یافت نشده. البته هیچ‌یک از این دو کتاب، کمون را به‌عنوان شکل ابتداییِ دولتِ دموکراتِ کارگران تصویر نکرده است. این در حالی است که مفسران مارکسیست و سوسیالیستِ آن زمان، کمون را این‌چنین ترسیم کردند. این دو کتاب، با اشاره به جنایات وحشیانه‌ی کمون در اعدام گروگان‌های جمهوری‌خواه موقعیت جمهوری‌خواهان را نسبتاً مطابق انتظار ترسیم کرده بود، اما گناهِ اقداماتِ به‌مراتب بدتری بر شانه‌ی دولت ورسای سنگینی می‌کرد. آن‌ها بر فجایع انسانیِ این شورش، بر ایده آل گرایی برخی از رهبران آن، بر احقاقِ حقوق اجتماعی و سیاسی‌ای که هدف شورش بوده و بر احساساتی که اعضای دو طرف را کور کرده بود تأکید ورزیدند. میان این تفاسیر و عکس‌های قبلی و متونشان، تفاوت بارزی وجود داشت اما بااین‌حال این تفاسیر، از تغییر تدریجی دیدگاه‌ها، در هفته‌های میانی، به‌سوی همراهیِ بیشتر با کمون خبر می‌داد.

از سوی دیگر، عکس‌ها و متن‌هایی از نسخه‌های پیشین که درست بعد از شورش منتشر شدند، بازتاب وضعیت انظار عمومی بودند. مطابق نظر جورج ترسن[۴۹] تاریخ‌نگار، تجربیات کمون و خاطرات این رویدادها به اسطوره‌ای تبدیل شدند که برای طبقه‌ی متوسط شهری و کشاورزان فرانسه، کمی بعد از خاتمه‌ی عداوت‌ها، حالتی شبه عرفانی پیدا کردند. این امر به تفسیری یک‌جانبه انجامید که به رخدادها و دست‌اندرکاران آن‌ها با سهل‌انگاری می‌نگریست.

اعضای کمون دیگر مردانی نیستند که زن و بچه داشته باشند، فکر کنند، عشق بورزند، رنج بکشند و برای اهداف کاملاً مشخص بجنگند. آنان حالا به‌سان شیاطینی هستند که از جهنم می‌آیند و به هرجایی می‌روند و در تاراج و ویرانی و خون اینجا را ترک می‌کنند. کمون که اساساً جنبشی سیاسی و اجتماعی بود، به‌نوعی از آخرالزمان تبدیل‌شده است.

در میان اسطوره‌هایی که رواج بیشتری داشتند، نگرشی وجود داشت که این شورش را به دیدِ خیانتی پیش از دشمنان پروسی می‌نگریست و آن را دسیسه‌ی نیروهای کمونیست خارجی‌ای می‌دانست که توسط حزب ملی هدایت می‌شدند. این نگرش همچنین شورش را آمیزه‌ای از قاتلانی بی‌رحم و بی‌منطق می‌دید که آمده‌اند تا نظام اجتماعی، دینی و سیاسی را تباه کنند.

عکس‌هایی که درست بعد از نبرد پدیدار شدند بر چنین تفاسیری تکیه می‌کردند و با ارائه‌ی اسنادی برجسته آن‌ها را اثبات می‌نمودند. به‌خصوص می‌توان از عکس‌های ترکیبی اپرت یادکرد که فقط اعدام‌های کمون را نشان

مطابق نظر جورج ترسنِ تاریخ‌نگار، تجربیات کمون و خاطرات این رویدادها به اسطوره‌ای تبدیل شدند که برای طبقه‌ی متوسط شهری و کشاورزان فرانسه، کمی بعد از خاتمه‌ی عداوت‌ها، حالتی شبه عرفانی پیدا کردند. این امر به تفسیری یک‌جانبه انجامید که به رخدادها و دست‌اندرکاران آن‌ها با سهل‌انگاری می‌نگریست.

می‌داد و آن‌ها را قاتلانی سنگ‌دل و یک‌دنده ترسیم می‌کرد. نظر به عدم آگاهی مردم از تولید عکس‌های ترکیبی دروغین، یکی از تاریخ‌نگاران آن زمان گمان می‌برد که مردم بر این باوراند که این تصاویر ساختگی، عکس‌هایی واقعی از رخدادهای حقیقی هستند. قطعاً همه‌ی مردم فکر نمی‌کردند که تصاویر ترکیبی اپرت، مدارکی معتبر از آن فاجعه است. با این وصف، اطلاعات تصویری این عکس‌ها چنان بود که شناختِ مبهمِ عموم از اهمیت سیاسیِ دوره‌ی کمون پاریس را طوری متمرکز کند که نگاهی نامطلوب در مورد این شورش شکل بگیرد. باقیِ عکس‌های متن دار که اغلب ویرانه‌ها را نمایش می‌دادند، با نسبت دادنِ تخریب‌ها به شورشیان، اسطوره‌های رایجِ اذهانِ مردم در مورد کمون را تحکیم می‌کردند (تصویر۱۲).

حالا تبِ تند سرکوب سرد شده بود و عملاً توزیعِ عکس‌ها (اگر نگوییم کاملاً رایگان) با قیمتی بسیار اندک میسر شده بود. عکس‌هایی که به مدد کلمات، اغلب در تطهیر یا تلطیف نیات انقلابِ مردمی دست‌به‌دست می‌شدند.

پلیس پاریس که رسیدگی به این امر به آن مربوط می‌شد، ماده‌ی ۲۲ حکم صادرشده در ۱۷ آوریل ۱۸۵۲ را به اجرا درآورد که به‌موجب آن، برای فروش یا توزیع رایگان تمام تصاویر و عکس‌ها باید توسط وزارت امور داخلی یا یک افسر سازمانی مجوز صادر می‌شد. طی جنگ فرانسه و پروس، اداره‌ی دفاع ملی مطبوعات را آزاد اعلام نمود اما به‌طور رسمی حکم سال ۱۸۵۲ را لغو نکرد. هرکس می‌خواست نسبت به چاپ و فروش روزنامه، کتاب، تصویر و عکس اقدام کند به‌سادگی در وزارت امور داخلی ثبت‌نام می‌کرد؛ اما طی مدت دو محاصره‌ی پاریس، این دستورالعمل اجرا نشد، کسی ثبت‌نام نکرد و درنتیجه اقلام چاپ‌شده از

تصویر۱۲: برنو برکهیس، سربازان کمون و مردم در شهر

تصویر۱۳: ادوارد مورو، هتل دی‌ولیه پس از کمون

حالا تبِ تند سرکوب سرد شده بود و عملاً توزیعِ عکس‌ها (اگر نگوییم کاملاً رایگان) با قیمتی بسیار اندک میسر شده بود. عکس‌هایی که به مدد کلمات، اغلب در تطهیر یا تلطیف نیات انقلابِ مردمی دست‌به‌دست می‌شدند.

مطبوعات سرازیر شد. به فاصله‌ی کمی بعد از پایان نبرد در ماه می ۱۸۷۱ اقدامات جدی برای به اجرا رساندن حکم آغاز گردید که مشکلاتی را موجب شد. هر کس که نمی‌توانست مجوز دریافت کند و متعاقباً عکس‌هایی را توزیع می‌کرد یا می‌فروخت، به یک ماه تا یک سال زندان و پرداخت جریمه‌ی نقدیِ ۱۰۰ تا ۱۰۰۰ فرانک محکوم می‌شد؛ اما در ۲۰ ژوئن ۱۸۷۱ ریاست پلیس در پاریس شکایاتی از سوی فروشندگان ناراضی دریافت کرد. یکی از آن‌ها وی.تی.پِری[۵۰] بود که به دستور پلیس مبنی بر توقف فروشِ بدون مجوزِ پرتره‌های اعضای کمون انتقاد داشت. مخالفت تی‌یری با این دستور دور از انتظار نبود، او معترض بود که این ممنوعیت به شغل او ضربه‌ی مهلکی وارد می‌کند چراکه رونق کسب‌وکارش به مقدار زیادی به فروش همین عکس‌ها بستگی داشت. درنهایت او وظیفه شناسانه از دستورات تبعیت کرد چون نمی‌خواست خودش را گرفتار کند یا طرفدار کمون شناخته شود، اما ادعا کرد که هفت فروشنده‌ی دیگر در همسایگی نزدیک او هنوز عکس‌های مشابه را می‌فروشند و با تبعیضی که بر او روا داشته شده بود مخالفت کرد. او سپس در خدمت به پلیس، فهرستی از فروشگاه‌های رقیب- که مشغول به همان کاری بودند که برای تی‌یری ممنوع بود - تهیه کرد؛ چندین فروشگاه عکس، یک فروشگاه تنباکو، یک فروشگاه کراوات و حتی کتاب‌فروشی روزنامه‌ی پتی ژورنال[۵۱]. تا ۸ جولای با نظارت پلیس، نمایش و فروش غیرمجاز پرتره‌های اعضای کمون متوقف شد؛ اما فروش غیرقانونی عکس‌ها باوجود سیاستِ اجرایی سفت‌وسختِ حاکم، ادامه یافت. سود کلانِ بالقوه‌ای که درفروش این عکس‌ها وجود داشت، باعث می‌شد فروش غیرقانونی آن‌ها ارزشِ ریسکِ جریمه‌های سنگین و حکم زندان را داشته باشد. البته وزارت امور داخلی تمامی درخواست‌های ابلاغ‌شده را رد نمی‌کرد. عکاسانی که انتخاب شدند ازجمله یوجین اپرت و پی‌یر پتی، اجازه یافتند تا عکس‌های خود را به فروش برسانند مشروط بر اینکه نام و آدرسشان را برعکس مهر کنند. به‌این‌ترتیب، اگر نیاز به اعمال کنترل بیشتری حس می‌شد، دولت می‌دانست چه کسی عکس را تولید کرده و کجا می‌شود عکاس را یافت.

بعدتر وزارت امور داخلی در پی این خط‌مشی سخت‌گیرانه، دستورالعملی را در مورد فروش عکس‌ها در سراسر کشور ابلاغ کرد. تمرکز این دستورالعمل بر دست‌فروشان و دوره‌گردها بود. این سیاست، آن‌ها را ملزم می‌کرد تا پیش از فروش هرگونه محصول تصویری یا نوشتاری، از وزارت امور داخلی مجوز دریافت کنند. همچنین این مجوز، محدود بود چراکه فقط برای آن دپارتمانی که مجوز را صادر کرده بود اعتبار داشت و بنا به اقتضای شرایط می‌توانست لغو شود. برای دریافت مجوز، فروشنده می‌بایست هزینه، شناسنامه و بیانیه‌ای رسمی از جانب پلیس که حمایت سیاسیِ فروشنده از دولت و سلامت اخلاقی او را گواهی می‌کرد به مقامات عرضه می‌داشت. وزیر نگرانِ آن بود که دست‌فروشان، اقلامی را پخش کنند که بالقوه خطرناک باشند و ازاین‌رو در دستورالعملی که به‌طور محرمانه به مقامات محلی ابلاغ کرد خواهان اقدامات اجراییِ فراتر از مقررات شد و در مورد احتمال پدیدار شدن چنینِ اقلامی هشدار داد:

«من توجه شما را جلب می‌کنم به متون فاسد و فتنه‌انگیز و تصاویری که بعد از پایان دوران سختی، اسبابِ کار دست‌فروشان است. در این وضعیت شما باید دقیق‌ترین نظارت را به کار بگیرید. خودتان را به این محدود نکنید که از آن‌ها بخواهید مجوزشان را نشان دهند بلکه بسته‌ها، جعبه‌ها و ارابه‌های فروشندگان را تفتیش کنید».

سود کلانی که درفروش وسیعِ پرتره‌ی اعضای کمون وجود داشت، از طریق درخواستِ قانونی، راحت‌تر قابل حصول بود. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، اپرت مجوز ویژه‌ای را جهت عکاسی از رهبران انقلابی زندانی در ورسای از سوی دولت دریافت کرده بود. بعدتر او از این پرتره‌ها برای جایگذاری سرِ افراد در تصاویر ترکیبی‌اش استفاده کرد اما همچنین پرتره‌ها را جداگانه به فروش گذاشت. البته او وظیفه شناسانه عکس‌هایش را در وزارت امور داخلی ثبت کرد تا مجوزهای ضروری را دریافت کند. اپرت در ۱۹ اکتبر ۱۸۷۱، دادخواستی را علیه هفته‌نامه‌ی جهانِ مصور[۵۲] به دلیل انتشار بدون اجازه‌ی ۲۴ گراورِ برگرفته از عکس‌های او مطرح کرد. او ۸۰۰۰ فرانک برای تولید مجموعه‌اش سرمایه‌گذاری کرده و بازگشتِ مالیِ کلانی را برای خود پیش‌بینی کرده بود. او ادعا کرد که انتشار عکس‌های این مجموعه در مجله‌ی دنیای مصور، بازگشت مالیِ مورد انتظارش را به‌طورجدی به خطر انداخته و مبلغ ۵۰/۰۰۰ فرانک را به جبران سود بالقوه‌ی ازدست‌رفته‌اش درخواست کرد؛ اما وکیلِ مجله استدلال کرد که عکس‌های اپرت توسط عکاسانِ بسیاری در حال چاپ و فروش است و بنابراین مجله را نمی‌توان مسئول کاهش فروش اپرت دانست. او افزود که انتشار پرتره‌ها درواقع به سود اپرت بوده چراکه به‌رایگان مجموعه‌ی اپرت را تبلیغ کرده است. تقریباً یک سال بعد، دادگاه مدنی رأی بر تبرئه‌ی مجله از اتهاماتی داد که اپرت به آن وارد کرده بود. اسنادی که ویراستار مجله ارائه نمود نشان داد که اپرت خودش عکس‌ها را برای انتشار به مجله ارسال کرده اما به دلیل یک اشتباه فنی در شماره‌ی آخر، نام او همراه عکس‌هایش نیامده بود. البته بعد از شکایت اپرت و پس‌ازآنکه پلیس گراورها را از دفتر تحریریه‌ی مجله ضبط کرد، در شماره‌ی بعدیِ مجله مجموعه‌ی عکس مذکور به اپرت نسبت داده‌شده. دادگاه، اتهام اپرت به جهان مصور را مبنی بر کاهش فروش او درنتیجه‌ی انتشار عکس‌ها در مجله رد کرد چراکه او پیش‌تر اجازه‌ی انتشار گراورهای مشابه را به انتشارات کوچک[۵۳]داده و داوطلبانه عکس‌هایش را به مجله‌ی جهانِ مصور ارائه کرده بود. قاضی استدلال کرد که اپرت صرفاً با هدف افزایش فروش به مجله اجازه‌ی انتشار عکس‌ها را داده تا تبلیغی برای مجموعه‌اش باشد (تصویر۱۳).

این ماجرا نشان می‌دهد که توزیع پرتره‌ی اعضای کمون چقدر وسیع و محبوبیت این عکس‌ها در میان مردم چقدر زیاد بوده. همچنین واضح است که تلاش جهت بهره‌برداری از تقاضای وسیعِ مردم برای عکس‌ها، چه مشکلاتی را به بار می‌آورده است. بلافاصله بعدازآنکه اپرت دادخواست‌اش را مطرح کرد، فرماندار نظامی پاریس، ژنرال لدمیرالت[۵۴] در واکنش به این موقعیت جدی، عکس‌ها را برای کل شهر ممنوع کرد. ژنرال، با استفاده از قدرتی که در وضعیت محاصره به او داده‌شده بود، در ۲۸ دسامبر ۱۸۷۱ دستوری را صادر کرد مبنی بر اینکه:«نمایش و فروش هرگونه طراحی، عکس و نشانی که آرامش عمومی را مختل می‌کند ممنوع است، به‌خصوص پرتره‌ی افرادی که تحت پیگرد قانونی هستند و به دلیل مشارکت در شورش، محکوم‌شده‌اند».

منظور از عکس‌هایی که گفته‌شده «آرامش عمومی را مختل می‌کند» عکس‌هایی است که صحنه‌هایی از اقدامات

کمون و مدافعانش، ملاقات کمیته‌ای و تظاهرات دولتِ کمون و سرکوب‌های ورسای را نشان می‌داد. بااینکه اپرت و بسیاری دیگر در ابتدا مجوز فروش عکس‌هایشان را دریافت کرده بودند، حالا دستور لدمیرالت این اجازه را باز پس گرفته و هرگونه فروش این عکس‌ها در آینده را نیز ممنوع کرده است. تنها عکس‌هایی که توانستند از بند این دستورات برهند آن‌هایی بودند که «مطلقاً هنری» بوده و ویرانه‌ها و آتش‌سوزی‌های پاریس را نشان می‌دادند. سپس در ۲۵ نوامبر ۱۸۷۲، دستورات مشابهی به تمام دپارتمان‌های پلیس ابلاغ شد و سانسور عکس‌های مربوط به کمون در سراسر کشور آغاز گشت. در پی این فراخوان سانسورِ عکس‌ها در ساحت عمومی علنی شد و پخش عکس‌ها به انحصار دولت ورسای و پلیس درآمد.

*: متن حاضر ترجمه ای بود از فصل دوم از کتاب Political Uses of Photography in the Third French Republic ۱۸۷۱-۱۹۱۴ .Donald E.English

پانوشت

1 دیکتاتوری پرولتاریا به وقوع پیوست. وی این رخداد را شاهد مثالی بر نظریات خویش یافت این رخداد پیش از مطرح‌شدن رسمیِ عقایدِ مارکس بود.

2 Tours

3 Bloody Week هفته نهاییِ مقاومت پاریس و بخصوص گارد ملی در برابر سربازانِ ورسای که از 21 مِی آغاز شد.

4 Marie Joseph Louis Adolphe Thiers در این زمان مردی سالخورده بود. وی برای سرکوب کمون به ریاست حکومت ورسای درآمد. وی تا سال 1873 در سمتِ صدارت دولت (رئیس‌جمهوری موقت) بود و سپس به‌عنوان رئیس‌جمهور رسمی معرفی شد.

5 Nadar

6 Pierre Petit

7 Adolphe Disderi

8 Eugine Appert

9 Etinne Carjat

10 B. Braquehais

11 A. Collard

12 JeanClaude Gautrand عکاس، نویسنده، تاریخ‌نگار عکاسی فرانسه و روزنامه‌نگار معاصر

13 Paris pendant la Commune

14 Vendum Column در 12 مارس این بنا به‌عنوان نمادِ شکوهِ ناپلئون سرنگون شد.

15 ClémentThomas

16 Lecomte

17 Franck de Villecholle

18 Justin Lallier

19 Illustrated London news

20 L'Illustration

21 ClémentThomas

22 Lecomte

23 Archbishop Darboy

24 Blanquist Emile Gois

25 La Roquette

26 Satory

27 Louis Rossel

28 Sergeant Bourgeois

29 Leautté

30 Avenue Victoria

31 P. Loubere

32 Edouard Moreau

33 Cluseret

34 Bleignerie

35 Dangin

36 Alfred d'Aunay

37 Alfred Descudier

38 Le Figaro

39 Thiers

40 History of Consulate and Empire

41 Album photographique des membres de la Commune

42 Jules Clere's volume of biographical sketches

43 Paris sous la Commune par un témoin fidèle: la photographie

44 Captain Guichard

45 Armand Dayot

46 Journal official de la Commune

47 Varlin

48 Brittany

49 George Tersen

50 V. Thiery

51 Le Petit Journal

52 Le Monde Illustré

53 La petite presse

54 Ladmirault

عکاسی در اتحاد جماهیر شوروی

احسان صالحی

در میان جنبش‌های اجتماعی قرن بیستم، مارکسیسم آن‌گونه که شایسته بوده است برای ما ایرانیان شناسانده نشده است. به‌هرحال ما مارکسیسم را متجلی در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی می‌دیدیم؛ آن‌هم از آیینه‌ی غربی‌ها. مسلم است که آن‌ها آن‌گونه که خواستند مارکسیسم را نمایش دادند، نه آن‌گونه که بود.

برای دریافتن تأثیرات یک پدیده باید تاریخ، جغرافیا و جامعه یا جوامع تحت اثر را به‌خوبی شناخت تا به یک قضاوت نسبتاً قابل قبول دست‌یافت. در این جستار از طریق عکس‌ها به اتحاد جماهیر شوروی که متأثر از ایدئولوژی مارکسیستی بود، می‌پردازیم.

ازآنجاکه علمی بودن مارکسیسم به ادعای خودشان «رد داشتن تز اصلاحی» است، اما این به‌اصطلاح فرضیه‌ی علمی، حتی با تجربیات زمان خود بنیان‌گذاران آن نیز منطبق نبود. آن‌ها این فرضیه را در زمان خودشان هم نتوانستند تایید تجربی کنند و خودشان دیدند که خلاف آن عملی شد. نه‌تنها تاریخ جوامع به آن گواهی نداد، بلکه برعکس، مورخین ثابت کردند که اوضاع جهان به ترتیبی که آن‌ها گفته‌اند نبوده است. به‌علاوه مارکس و انگلس در اواخر عمرشان تحولات و انقلابات اروپا را به‌گونه‌ای تجربه و تحلیل کردند که نظریه‌ی نخست خودشان را نقض نمود. بالاتر این‌که لنین در روسیه خلاف و حتی نقایض آن‌ها را عملاً ثابت کرد؛ که در میان نهادهای اجتماعی، اساس سیاست است نه اقتصاد. بااین‌وجود سوسیالیسم مارکس را در جامعه‌ای برقرار کرد که هنوز زیربنای اقتصادی آن اقتضا نمی‌کرد.

این‌ها به مغز مارکس خطور نکرده بود. لنین طبقه را در رابطه با حزب تعریف می‌کرد و برخلاف مارکس جامعه‌ای طبقاتی ساخت یا بهتر است بگویم وانمود کرد که ساخته است.

مارکسیسم برای تاریخ جوامع سیر واحدی را بیان می‌کند که همه‌ی جوامع ضرورتاً باید آن را طی کنند. این مراحل عبارت‌اند از دوره‌ی اشتراک اولیه، دوره‌ی برده‌داری، دوره‌ی فئودالیسم یا همان ارباب‌رعیتی، دوره‌ی بورژوازی و سرمایه‌داری و نهایتاً دوره‌ی سوسیالیسم و کمونیسم.

تصویر۳

عکاسی

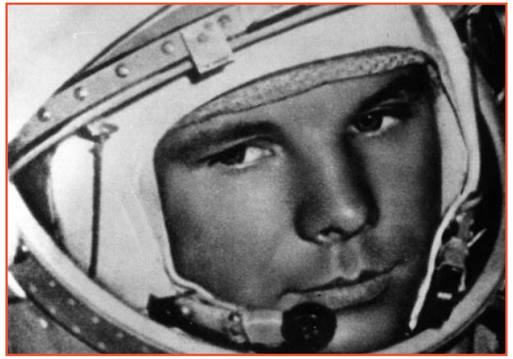
مارکسیست‌ها باید این تضاد و تناقض‌ها را به‌گونه‌ای می‌پوشاندند بنابراین نیاز به رسانه‌ای داشتند که بتواند حداکثر الزامات آن‌ها را برآورده کند. جوامعی که مارکسیسم در آن‌ها پیروز شد، به‌صورت عمده جوامعی کم‌تر توسعه‌یافته بودند. پیشرفت متوازنی در آن‌ها وجود نداشت. نمونه‌ی بارز آن خود روسیه است. این کشور در بیش از نصف‌النهار گسترش‌یافته است. جامعه‌ای چندپاره و چندملیتی است. درحالی‌که مردم غرب روسیه به خواب می‌روند، مردم شرق آن در شرف بیداری هستند.

به‌تنهایی باقدرت نظامی و امنیتی نمی‌شد این کشور را یکپارچه و واحد نگه داشت. باید نقاط اشتراکی ایجاد می‌شد و نقاط ضعف را هم به نمایش می‌گذاشتند تا بتوان انگیزه‌ی وحدت را تقویت کرد؛ بنابراین عکاسی به‌واسطه‌ی واقع‌نمایی و باورپذیر بودن، استفاده و دسترسی آسان به آن، برای سانسور و هاله سازی مورد استقبال دولت کمونیستی قرار گرفت.

با به قدرت رسیدن بلشویک‌ها در ۱۹۲۱ و پس از ۴ سال جنگ داخلی، ولادیمیر لنین بر مسند قدرت قرار گرفت. ولی طولی نکشید که در پی سکته‌ی مغزی او در ۱۹۲۲ و مرگش، ژوزف استالین قدرت را به دست گرفت. استالین با زیرکی تمام و با کمک دیگر افراد مانند «میخائیل آندرویچ سوسلف»، «الکساندر یژوف» و «لاورنتی پاولویچ بریا» به شناخت روحیات مردم روسیه و دیگر جمهوری‌ها همت گماشت. او دریافت که ساختارگرایان در بیشتر مناطق روسیه نمی‌توانند ارتباط خوبی با مردم سنتی آن سرزمین‌ها برقرار کنند. درنتیجه امثال یاکوبسن و کاندینسکی به‌سرعت منزوی شدند و کمی بعد اکثر آن‌ها از کشور گریختند.

استالین قدرت حکومت مرکزی را بر سه‌پایه استوار

تصویر۲: "والنتینا ترشکوا" در سفینه فضایی در حال پرتاب به فضا



تصویر۱: عکس مشهور «یوری گاگارین»، نخستین انسان روسی که به فضا پرتاب شد

ساخت: نخست تاریخ و جغرافیای امپراتوری روسیه، دوم پلیس سیاسی که تقریباً همه‌ی شئون جامعه‌ی روسیه را کنترل می‌کرد و سوم ارزش‌های اجتماعی مارکسیسم که می‌توانست از تنازعات میان ملت‌ها جلوگیری کند.

رکوردشکنی‌ها

روسیه کشور رکوردها است و حزب کمونیست و دستگاه تبلیغاتی آن با نمایش این رکوردها در عکس‌ها، پوسترها و فیلم‌ها به تمام ملت‌های اتحاد جماهیر شوروی، می‌کوشید اتحاد را در میان مردم خود حفظ کند. علاوه بر رکوردهای طبیعی شوروی، در بیشتر سال‌های حاکمیت آن‌ها، این کشور رکوردهای صنعتی، نظامی، ورزشی و... برجا گذاشت و با انتشار عکس‌های آن در سراسر جهان، (کمونیست‌ها در کشورهای مختلف) تصویری از پیشرفت‌های خود را به نمایش می‌گذاشتند.

بارزترین نمونه‌ی آن، برنامه‌ی فضایی این کشور بود. پس از پرتاب «اسپوتنیک۱» در ۱۹۵۷ میلادی و انتشار عکس‌های آن نظر جامعه‌ی جهانی به این کشور کاملاً تغییر کرد. پس از اعزام اولین موجود زنده به فضا یعنی سگ معروف لایکا، روس‌ها گام اول سفر انسان به فضا را برداشتند. سرانجام در ۱۹۶۱ آن‌ها موفق به اعزام انسان به فضا و بازگشت آن شدند. انتشار عکس‌های برنامه‌ی فضایی روسیه باعث پیروزی حزب کمونیست در ایتالیا شد و «سنریکو برلینگوئر» و «په‌کلیتا» به برتری آراء در بسیاری مناطق دست یافتند (تصویر ۱).

روس‌ها بعد از چند پرتاب موفق دیگر در ۱۹۶۳ یک فضانورد زن را به فضا فرستادند. آن‌ها به موج فمینیسم غرب واکنش نشان دادند. آن‌ها دختری به نام «والنتینا ترشکوا» که پیشینه‌ی کارگری داشت و کارگر نساجی بود برای این کار انتخاب کردند. با انتشار عکس‌های او در اقصی نقاط جهان، توجه زنان را به مارکسیسم جلب کردند و توانستند الگویی از زنانگی مقبول کمونیسم که نمادی از کار و تلاش بود را ارائه دهند (تصویر ۲).

تا قبل از نمایش عکس و فیلم‌های رکوردشکنی‌های روس‌ها اغلب مردم اروپا و آمریکای شمالی می‌پنداشتند که اتحاد جماهیرشوروی کشوری عقب‌افتاده است؛ و اکنون با حیرت تمام می‌دیدند که این کشور در علم و فناوری بسیار پیشرفته است.

در بخش عمده‌ی دوران حیات شوروی این رقابت ادامه داشت. خود استالین زندانیان محکوم به مرگ را عفو می‌کرد، به‌شرط آن‌که آن‌ها فوق‌العاده کار کنند و رکوردهای سرعت پروژه‌های عمرانی را بشکنند. برای نمونه کانال مسکو با سرعت حیرت‌انگیزی آماده‌ی بهره‌برداری شد و از افتتاح این کانال با حضور استالین و اعضای دفتر سیاسی‌اش عکس و فیلم‌های بسیاری منتشر گشت و در روزنامه‌ها به چاپ رسید (تصویر ۳).

در دوران تجدید نظر طلبی که از آوریل ۱۹۵۶ در پی سخنرانی «نیکیتا خروشچف» و «میخائیل سوسلف» آغاز شد، این تلاش‌ها برای رقابت با آمریکا و رکوردشکنی‌ها ادامه داشت. راه‌آهن مشهور غرب به شرق که در دوران برژنف افتتاح شد نمونه‌ی دیگری است که به‌واسطه‌ی عکس‌ها از صحنه‌های کار کارگران راه‌آهن و تصاویر خدمت‌رسانی میهمان‌داران به مسافران، مردم روسیه به جهان شناسانده شد. همچنین تصاویر متروی مشهور مسکو که بزرگ‌ترین متروی جهان است و داخل سالن‌های آن مانند کاخ‌های تزاری تزئین شده، نمونه‌ی دیگری است که به‌وسیله‌ی عکاسان به روس‌ها شناسانده شد.

تصویر ۴

تصویر ۵

تصویر ۶

عکاسی در جنگ

عکاسی جنگ نیز نقش انکارناپذیری در حیات شوروی داشت. پرتره‌های «ماریا لیتوییاگ» در کنار جنگنده‌های شوروی در طی جنگ جهانی دوم باعث تشویق و ایجاد انگیزه برای کار بیشتر زنان در خانه و کارخانه‌های مهمات‌سازی و دیگر صنایع شد؛ به شکلی که تولید گلوله‌های توپ و مسلسل بعد از نمایش عکس‌های او و دیگر هم‌رزمانش افزایش یافت. علاوه بر این، نمایش عکس‌های زنان در کارخانه‌های مهمات‌سازی و غیرنظامی به سربازان ارتش سرخ نیز روحیه می‌داد. مارشال استالین که نبوغ ویژه‌ای در بسیج مردم داشت با نمایش این عکس‌ها در کنار دیگر رسانه‌ها توانست به‌خوبی جنگ میهنی را هدایت کند (تصویر ۴).

علاوه بر این، عکس شهرهای ویران‌شده‌ی روسیه نظیر سن‌پترزبورگ (لنین‌گراد) و یا ولگاگراد (استالینگراد) باعث اتحاد و عدم اعتراض مردم ناراضی از دولت در سراسر خاک شوروی در زمان جنگ جهانی دوم به حزب کمونیست می‌شد. **در این دوران عکس‌ها تبدیل به مجسمه‌هایی بر کاغذ شده بودند که مردم روسیه ناخودآگاه آن‌ها را می‌پرستیدند.**

گفته می‌شود عکس مشهور یوگنی خالدی از سربازی که مشغول برافراشتن پرچم شوروی بر فراز رایشتاگ است، به دستور استالین عکاسی شده و تحت تأثیر عکس مشهور ایووجیما از برافراشتن پرچم ایالات‌متحده آمریکا، گرفته‌شده است. این عکس امروزه هم بُت افتخار مردم فدراسیون روسیه است. به‌طوری‌که گاها در هنگام پخش سرود ملی این کشور به نمایش درمی‌آید (تصویر ۵).

روس‌ها هم‌چنین از شکست‌های جهانی غربی‌ها عکس‌های

زیادی به نمایش گذاشتند. عکس‌های تکان‌دهنده و مشهور جنگ ویتنام که موجی از مخالفت با جنگ را در آمریکا به راه انداختند، در شوروی و جنبش‌های مارکسیستی در دیگر کشورها نیز منتشر می‌شدند. ازجمله می‌توان به‌عکس مشهور ادی آدامز اشاره کرد که اعدام یک ویت‌کونگ را نشان می‌داد. این عکس‌ها سندی از بی‌رحمی نظامیان آمریکایی بود.

در دوران جنگ سرد نیز شوروی از عکس‌های برخوردهای نظامی برای گسترش نفوذ خود استفاده می‌کرد. عکس از لاشه‌ی هواپیماهای سرنگون‌شده‌ی CIA، مدرکی بر ضعف امپریالیسم آمریکا بود. عکس لاشه‌ی ۲U سرنگون‌شده‌ی رالف اندرسون و جنازه‌اش سند تحقیر و درماندگی دیگری این بار در آمریکای لاتین شد و چه گوارا و اطرافیانش آن را به‌عنوان مدرک کارآمدی مارکسیسم و ضعف امپریالیسم ارائه کردند. البته درنهایت خود چه گوارا در بولیوی با همکاری CIA دستگیر و اعدام شد. و پس‌ازآن عکس جسد بی‌جان او که اکنون دیگر نماد مبارزان مارکسیست شده بود در بسیاری از حرکات اجتماعی به نمایش درمی‌آمد (تصویر ۶).

پرتره‌ها

پرتره‌ها هم در شوروی، تأثیرات قابل‌ملاحظه‌ای داشتند. نمونه‌ی بارز آن را زمانی می‌توان دید که خروشچف در دیداری با میکانویچ سفیر یوگوسلاوی گفت: «ما اکنون استالین و کیش او را از شوروی بیرون کرده‌ایم!». میکانویچ در پاسخ به خروشچف گفت: «شما چه طور می‌توانید چنین ادعایی کنید! استالین پیش از آن‌که وارد ساختمان شوم در هنگام ورود مرا می‌دید». اشاره‌ی او به عکس استالین بر سردر کرملین بود!

پسر خروشچف یولیا نقل می‌کند: «هنگامی‌که پدرم و دیگر اعضای دفتر سیاسی حزب با پرتره‌ی مارشال گئورکی کانستانتینویچ ژوکوف روبه‌رو می‌شدند، به نظر می‌آمد که از او در هراس بودند! گویا آن‌ها می‌ترسیدند که ژوکوف با پشتوانه‌ی مردمی که داشت آن‌ها را از قدرت حذف کند؛ بنابراین علاوه بر جایگزین کردن او با فرد دیگری، تلاش می‌کردند تا پرتره‌های او را نیز جمع کنند».

هم‌چنین به دلیل آن‌که روس‌ها علاقه داشتند تا تحت یک امپراتوری زندگی کنند، پرتره‌های دبیران حزب به‌خصوص استالین و برژنف که بیش‌ترین طول حاکمیت را در شوروی داشتند، اکثراً بالباس نظامی و شبیه به تزارها به نمایش گذاشته می‌شد (تصویر ۷).

پس از استالین

با مرگ استالین و آغاز تجدیدنظرطلبی‌ها، عکس جنازه‌های در حال فساد و قربانیان برنامه‌های توسعه‌ی استالینیستی که یا در جریان سرکوب‌ها به قتل رسیده بودند یا در اثر گرسنگی ناشی از کالکتیواسیون[1] اوکراین و دیگر مناطق به خروشچف و دیگر تجدیدنظر طلب‌ها کمک شایانی نمود.

البته عکس‌های مستند از بحران کشاورزی در دوران حکومت خودش نیز در عزل و از بین رفتن پایگاه اجتماعی وی نقش به سزایی بازی کرد. مسئله‌ی کاپیتسا[2] در این عکس‌ها به‌خوبی نمایانده شد. تصویر خروشچف درحالی‌که با لنگ کفش خود بر تریبون سازمان ملل می‌کوبد سندی از ذات ملتهب او بود. هرچند عکس خود کفش محوشده و حرکت را نشان می‌دهد، اعضای دفتر سیاسی (پولیت بورو) آن را به‌عنوان سندی از گستاخی او دانستند. هم‌چنین «سوسلف» او را به جهت در پیش گرفتن زندگی اشرافی سرزنش کرد و عکس‌های یادگاری او با خانواده‌اش را

سند آن قرارداد. درنهایت خروشچف از سمت خود عزل و خانه‌نشین شد.

علاوه بر این برای روس‌ها عکاسی اهمیت دیگری هم داشت. آن‌ها می‌توانستند تحت پوشش عکاس به جاسوسی هم بپردازند. درنهایت در شوروی کسی که سابقه‌ی عکاسی

تصویر۷: از چپ به راست: برژنف، نیکولای دوم و استالین

زیادی داشت به دبیر کلی حزب رسید. «یوری ولادمیرویچ آندروپوف» در حالی به قدرت دست‌یافت که شوروی غرق در فساد و ارتشا بود. بحران زیست‌محیطی آرال، فساد گسترده در سیستم توزیع، جاسوسان و خرابکاران، جنگ افغانستان و بسیاری دیگر مشکلات یک‌باره به او رسید.

در این دوره گروه‌های از عکاسان، فیلم‌برداران و مستندسازان سازمان‌دهی شدند تا از سراسر کشور عکس و فیلم تهیه کنند. بسیاری از آن‌ها هم عامل دستگاه امنیتی بودند، هم هنرمندانی توانا!

هرچند «آندروپوف» موفق شد اندکی روسیه را با سیاست‌های موسوم به «اعاده‌ی نظم» بهبود بخشد، ولی بسیاری از ضعف‌های ساختاری در مدیریت این کشور و عدم برخورد اساسی با آن‌ها شوروی را با بحران مواجه کرد. زمانی که مردمان این سرزمین با عکس‌های جمهوری بالتیک و رفاه آنان مواجه شدند اندک‌اندک ناامید گشتند. برنامه‌های جاه‌طلبانه‌ای چون حفر عمیق‌ترین چاه جهان درحالی‌که مردم بسیاری از مناطق نان هم نداشتند، مردم شوروی را از حاکمیت جدا کرد و بی‌تفاوتی بر این کشور حاکم شد.

همچنین دستگاه‌های تبلیغاتی غربی می‌کوشیدند تا با عکس‌ها و تصاویر زیبا و مجلات مد و لباس، تصویری زیبا و فریبنده‌ای از غرب را برای مردم روسیه به نمایش بگذارند. این تصاویر که توسط آن‌ها در کشورهای تحت حاکمیت کمونیسم منتشر می‌شد، در فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی

تأثیرگذار بود.

با روی کار آمدن گورباچف و اتخاذ سیاست پیروی کورکورانه از غرب و اعلام رسمی پایان رهبری شوروی بر انقلاب جهانی، عملاً علیت وجودی اتحاد جماهیر شوروی از میان رفت. خود اعضای حزب کمونیست برای بازگرداندن وضع به گذشته کودتا کردند که با واکنش بخشی از ارتش روسیه و مردم سرکوب شد. درنهایت در میان «یلستین»، «کراوچوک» و «شوشکویچ» موافقت‌نامه‌ی تجزیه شوروی در جنگل بلووژسکی امضا شد. میخائیل گورباچف روز ۳۱ دسامبر ۱۹۹۱ رهبر کشوری بود که دیگر وجود نداشت.

کمونیست‌ها در استفاده از عکس، فیلم و دیگر رسانه‌ها موفق بودند؛ آن‌ها توانستد ساختار قدرت را به دست بگیرند اما نتوانستند آن را حفظ کنند. مردم شوروی وقتی دیدند که استالین، تروتسکی، بوخارین، کامنف، خمل‌تیتسکی، کالنین که در ابتدا کنار یکدیگر برای آرمان سوسیالیسم تلاش می‌کردند؛ پس از مدتی در مبارزه برای کسب قدرت حذف شدند، به کمونیست‌ها با دیده‌ی تردید نگریستند.

پانوشت

1 کالکتیواسیون عبارت است از جمع‌آوری محصولات دهقانان و باز توزیع آن میان مردم توسط دولت.

2 کاپیتسا میکروب‌شناسی بود که تئوری «افزایش محصول» او با شکست مواجه شد. در تصاویر مورد اشاره، شکست این پروژه نمایان است.

منابع

نقدی بر مارکسیسم، مرتضی مطهری، تهران: صدرا

مبانی جغرافیای سیاسی، عمران راستی، دره(مهاجرانی) میرحیدر، تهران: سمت

خاطرات میخائیل گورباچف، ترجمه فریدون دولتشاهی، تهران: اطلاعات، 1378

اسناد میتروخین: کا گ ب و جهان، کریستوفر میتروختین و واسیلی میتروختین، ترجمه فریدون دولتشاهی، تهران: اطلاعات، 1388

خروشچف و عصر او، ویلیام تامن، ترجمه فریدون دولتشاهی، تهران: اطلاعات،1386

نخستین زندگی‌نامه‌ی استالین، ادوارد راژینسکی، ترجمه مهوش غلامی، تهران: اطلاعات، 1387

نشریه صنایع هوایی، ش 67، دی‌ماه 1375

مستند «اسرار جنگ: رژیم خروشچف»، «اسرار جنگ: درون کا گ ب»، «اسرار جنگ: فاکتور قدرت‌طلبی»، Dacumedia.

مستند «دتی کرملینسکی: تاریخ کرملین»، NTV

مستند «عروس درفضا»، 2015: شبکه RT

آنتم روسیه، 2014، شبکه تلویزیونی Rossi 1

Final Days Inside Collapse Soviet, Anatoli Grachev

انقلاب در جامعه، انفعال در عکاسی

نگاهی به عکاسی شوروی پس از انقلاب اکتبر تا مرگ استالین*

مکس کوزلُف
ترجمه و تلخیص: امیر خادم‌حسینی

لنین و مارکسیست بلشویک‌ها، تشکیل شورای کارگری پتروگراد برای مقابله با حکومت محلی، ۱۲ مارس ۱۹۱۷

عکاسی شوروی در بین دو جنگ بزرگ، بیشتر نزدیک به سینمای صامت روسیه بوده و به‌نوعی به نظر می‌رسد که از آن مایه گرفته است. هر دو صحنه‌هایی حماسی را مقابل چشمان ما قرار می‌دهند. هر دوی این رسانه‌ها، از بازماندگان شکوه و عظمت شکست‌خورده‌ی حکومتی هستند که در توهم و خیال خود نابودشده است. بااین‌وجود با گذر زمان سینمای معروف صامت روسیه، شهرت و اعتبار خود را از دست داد و امروز نیز این فیلم‌های تار و محو در مخزن‌های تاریک و نامناسب در حال خاک خوردن هستند. در طرف مقابل عکاسیِ کمتر شناخته‌شده شوروی، خود به تصاویری عمیق تبدیل شد که نمایانگر وضعیت آن دوره در یک قاب ثابت است که جزئیات را با وضوحی بالا در اختیار ما قرار می‌دهد. هم در عکاسی و هم در سینما (اگرچه که ارزش تاریخی و قابلیت استناد به‌عکس، نسبت به فیلم بسیار بالاتر است) محدودیت شدید و ممانعت از ثبت صادقانه‌ی تاریخ، خود به‌نوعی بی‌زبان و استعاری، گویای وضع دوره‌ی استالین در تاریخ است. در دوره‌ی استالین، فرهنگی که توانایی جازدن یک کابوس را به‌عنوان رؤیایی وهم‌آلود در میان مردم دارد، (به‌واسطه‌ی تبلیغات وسیع) جهانی را که به پایان جنگ سرد متقاعد شده بود، شیفته و مجذوب خود کرد. در هر کشوری تبلیغات دولتی و پروپاگاندا ممکن است که به‌نوعی بر مخاطب تحمیل شود؛ اما در روسیه این تبلیغات و گزافه‌گویی‌های بصری اگرچه به‌صورت جدی و در سطح وسیعی به‌واسطه هنر تولید می‌شد، به‌طور ناخواسته و از موضعی ترحم‌آمیز با ما سخن می‌گوید.

در سینمای شوروی آن دوره معمولاً فیلم‌ها حول چند تصویر مهم و کلیدی ساخته می‌شدند و فریم‌های دیگر وابسته به آن طراحی می‌گشتند. گاهی اوقات نیز درون‌مایه‌ی فیلم به علت طراحی و کادربندی‌های به‌خصوص و تکراری، پیشاپیش قابل‌فهم بود. اکت‌های روایی آشفته در فضا، همیشه به علت برتری و چیرگی فریم یا قاب بر تصویر، مهار و محدود می‌شدند و به‌جای آن‌که چارچوب فریم ازلحاظ روانشناسی در جریان سیال اتفاقات حل شود، این‌گونه احساس می‌شد که واقعه یا اکشن درون فریم گنجانده و به صورتی آگاهانه پیکره‌بندی شده‌است تا به‌گونه‌ای مداوم و فراموش‌نشدنی، تصاویری سمبولیک را در خاطره‌ی مخاطب ثبت کند.

در مقابل، عکاسان روسیه دیدگاهی کاملاً متفاوت با فیلم‌سازان داشتند. اغلب آثاری که آن‌ها خلق کرده‌اند به گونه‌ی نمادین، به چیزهایی که خارج از قاب تصویر مانده‌اند اشاره دارد و غالباً عکس‌ها به‌صورت غیرمعمولی کراپ شده‌اند. در عکس‌ها هیچ تلاشی بر گنجاندن هر چه بیشتر اِلمان‌ها و نمادهای تکراری دیده نمی‌شود (و گاهی نیز به‌عمد اِلمان‌هایی برش خورده و از کادر بیرون رانده می‌شوند) و اشیا، مردم و مناظری که در بیرون لبه‌های کادر قرارگرفته‌اند همگی بر این موضوع تأکید دارند که جهان پدیداری غیرقابل گنجاندن است. در اروپای غربی نیز حرکتی موازی این جریان صورت گرفت با این تفاوت که به‌جای برش‌های غیرمتعارف، آنیت و درزمانی در عکاسی به‌کاررفته شد تا حدودی سهم تصادف و اتفاق در ثبت لحظه و خلق اثر بیشتر شود. همچنین این دیدگاه را می‌توان در زیبایی‌شناسی ماشینی هنر مدرن، همان‌گونه که در باهاوس نیز دیده شد، جست‌وجو کرد. در اروپا استفاده از ماشین برای خلق اثر و زیبایی‌شناسی ماشینی، برگرفته از صنعت و اقتصاد توسعه‌یافته، بر جریان هنر آوانگارد غالب شد. حال آنکه در روسیه بدون برخورداری

تصویر ۱: الکساندر رودچنکو

از چنین زیربنایی، هنرمندان از بار منطقی این دیدگاه کاستند و تأکید بیشتری بر دینامیسم، سرعت و به‌خصوص جهت‌گیری‌های شورش‌طلبانه نظیر بیانیه‌های قبل جنگ فوتوریست‌ها، داشتند. البته که در این دیدگاه، عکس و عکاسی هرگز توانایی رقابت با سینمایی که در آن، تغییر پرسرعت فریم‌ها را در زمانی کوتاه شاهد هستیم، ندارد. در صورت مقایسه‌ی موهولی‌ناگی با رودچنکو متوجه خواهیم شد که عکاسی روسیه چه‌قدر بیشتر از عکاسانی که در کارهایشان از فرم‌های سیال و گیج‌کننده بهره می‌برند، بر بی‌کرانگی دیگری (آنچه خارج کادر قرار می‌گیرد) تأکید و آن‌ها را پیش‌بینی کرده است. به همین خاطر است که قاب در عکس‌های رودچنکو تا این حد باز است و فضای بسیار وسیعی را به بزرگی پرده سینما، برای ما تلاقی می‌کند.

بسیار واضح است که یک فریم عکاسی شده به‌عنوان نمونه‌ای ثابت از یک میدان دید بصری تلقی می‌شود، درحالی‌که فیلم بر اساس کنار هم قرار گرفتن لحظات و چیدمان عناصر بصری گذرا، شکل می‌گیرد. این دو رسانه‌ی تصویرمحور که بر روی یکدیگر نیز بسیار اثر گذاشته‌اند، در تفکرات هنری معاصر نقشی بسیار پررنگ‌تر از تئوری هنرهای ترکیبی و Art Fusion دارند. ترکیب هنر و صنایع‌دستی در شوروی بین دو جنگ و در فضایی صنعتی و غیر طبقاتی، درواقع ترکیبی بود از ویژگی‌های هنری قبل از انقلاب که میراث طبقه‌ی سرمایه‌دار روسی بود و زیبایی‌شناسی و ایدئولوژی انقلابی. در مقابل بعد از انقلاب به‌تدریج دو رسانه‌ی سینما و عکاسی رفته‌رفته از هم فاصله گرفتند که این امر تأثیر فراوانی را بر تبلیغات هنری‌ایدئولوژیکی روسیه گذاشت.

مدتی پس از انقلاب در روسیه جریان آنتی‌رئالیسمِ تاریخی، جریان غالب حکومت در اداره‌ی فرهنگ و هنرِ شوروی گردید. در این جریان، هنرمند یا خالق اثر موظف بوده تا با بهره‌گیری از فرهنگ خودی و نقش‌مایه‌های روسی، به‌جای مخاطب قرار دادن توده‌ی مردم بی‌سواد، هر مخاطبی که با اثر مواجهه می‌شود را تحت تأثیر قرار دهد. برای رسیدن به این مهم، قطعاً باید زبان جدیدی به کار گرفته می‌شد تا پیشرفت‌های جامعه نوین و در حال پیشرفت روسیه به‌خوبی توسط رسانه‌های مختلف بازنمایی شود. بدین‌گونه بود که سبک جدیدی از مستندسازی در این دوره شکل می‌گیرد و با آثار فیلم‌سازانی ازجمله ژیگا ورتف و فیلم‌های شاعرانه دووژنکو طرف هستیم. مشخصه‌ی اصلی این فیلم‌ها به‌کارگیری داستان‌ها و حوادث واقعی است که در شوروی اتفاق می‌افتد و از آن‌ها به‌عنوان پیرنگ فیلم‌نامه استفاده می‌شده است. ظاهراً گزارشی بودن و رونویسی از حوادث واقعی، تکنیکی بوده که بر روش کار هنرمندان و انگیزه‌ی آن‌ها برای خلق اثر بسیار تأثیر گذاشته است چراکه در این دوره هنرمند از فضای احساسی و مصنوعی گالری‌ها، سبک و رفتار نجیبانه و تخیلات رمانتیک، خود را خلاص می‌کند و این مشخصه‌ها جای خود را به ارزش‌هایی می‌دهند که بی‌واسطه با مخاطب دسته اول در ارتباط است؛ و هنرمند معتقد بود که هنرهای بصری باید به‌شدت به زندگی روزمره پرتاب شوند و جای خود را در این میان باز کنند.

به علت ناکارآمدی شوراها در اداره‌ی کشور و نامشروع بودن حکومت در نظر اکثریت به‌خصوص در دوره‌ی انتقال قدرت بین

ترکیب هنر و صنایع‌دستی در شوروی بین دو جنگ و در فضایی صنعتی و غیر طبقاتی، درواقع ترکیبی بود از ویژگی‌های هنری قبل از انقلاب که میراث طبقه‌ی سرمایه‌دار روسی بود و زیبایی‌شناسی و ایدئولوژی انقلابی

سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹ و روی کار آمدن استالین، بر رسانه‌ی عکاسی مأموریتی انگیزشی و اجباری تحمیل شده بود که دقیقاً در مقابل ماهیت مستندنگاری این رسانه قرار داشت.

عکس‌های متنوع در ابعاد مختلفی از آن دوره باقی‌مانده‌اند ولی اغلب عکس‌ها با افکت‌های پوستر و در ابعادی بزرگ به چاپ می‌رسید و در معرض دید قرار می‌گرفتند. در مرحله‌ی اول قبل از بیان هر مسئله‌ای یک عکس باید نظر مخاطب را جلب می‌کرد. یک عکس جالب از آن دوره که درواقع یک اسنپ‌شات ساده است، به‌خوبی وضعیت عکاسی دهه‌ی سی شوروی و اینکه در پشت‌صحنه چه اتفاقاتی می‌افتد تا یک عکس به ثبت برسد را نشان می‌دهد. در این عکس ال‌لیسیتسکی که روزی از پیشگامان هنر مدرن روسیه بود و گریگوری زِلما در حال نورپردازی و عکاسی از مدلی هستند که قرار است عکسش به‌عنوان یک انقلابی در ماهنامه USSR in Construction به چاپ برسد و به یک قهرمان در بین ارتشیان تبدیل شود. این عکس در حقیقت یک تابلوی بسیار کمیاب در آن دوره شوروی است که به صورتی آزادانه ترکیب‌بندی شده است و از این حقیقت سخن می‌گوید که چگونه اقشار مختلف و مشاغل گوناگون در اواخر دهه‌ی سی همگی در هیبت‌هایی عروسکی و نمادین در رسانه‌های جمعی بازنمایی می‌شدند.

بعضی از عکس‌ها و خاطرات عکاسان این دوره پس از مرگشان در خانه‌ی اقوام و نزدیکانشان دوباره کشف شد. این عکس‌ها به ما نشان می‌دهد که عکاسان شوروی به‌خصوص در زمان حکومت استالین چگونه به خود نگاه می‌کردند و خود را در چه جایگاهی می‌دیدند. آثار رسمی این عکاسان اغلب در مجلاتی از قبیل پراوادا، اوگونیوک و بالاتر از همه شوروی در ساخت‌وساز به چاپ می‌رسید. این مجلات ابزار اصلی شوروی در تبلیغات خارجی به‌حساب می‌آمد و اغلب نیز مصرف خارجی داشت. تعداد معدودی از این عکاسان به استخدام آژانس عکس Soyuzfoto درآمدند و یکی از آن‌ها نیز کارمند رسمی اطلاعات شهرک صنعتی مگنیتوروسک شد. در این دوره است که عکاسان و فتوژورنالسیت‌های بزرگ و کمتر شناخته‌شده‌ای نظیر گریگوری زلما، آرکادی شایخت و گریگوری پترف سر برآوردند. بنابر شرایط اجتماعی توده‌ی مردم نسبت به عکس و عکاسان از موضع پایین نگاه می‌کردند چراکه عکاسان از قدرتی بصری برخوردار بودند که می‌توانست مردم را تحت نظارت خود دربیاورند.

این قدرت عکاسانه، سوژه‌های انسانی را در موضع ضعف و رنج قرار داده و به‌نوعی این سوژه‌ها باید اذعان می‌داشتند که تحت نظارت دوربین‌ها هستند. البته در عکس‌های آن دوره کمتر عکسی را با رنگ مایه‌های جنسی می‌توان

به علت ناکارآمدی شوراها در اداره‌ی کشور و نامشروع بودن حکومت در نظر اکثریت به‌خصوص در دوره‌ی انتقال قدرت بین سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹ و روی کار آمدن استالین، بر رسانه عکاسی مأموریتی انگیزشی و اجباری تحمیل شده بود که دقیقاً در مقابل ماهیت مستندنگاری این رسانه قرار داشت

دید و از سوژه کمتر با نگاه‌های اروتیک عکاسی شده است چراکه جریان غالب طراحی و فرم در آن زمان، سلایق شخصی و اروتیک عکاس را تابع خود می‌کرده است. شاید به همین دلیل است که دوربین به هنگام گرفتن عکس در نامتعارف‌ترین حالت قرار می‌گرفته تا بر نگاه دوربین به‌عنوان عملی کاملاً مستقل و جدا از دید شخصی و متداول تأکید شود. رودچنکو در عکسی مثل "From The Naval"[1] به اصول کادربندی و نقطه دید متعارف دوربین حمله می‌کند و با ترکیب‌بندی غیرمعمول، تنها سعی در اثبات برتری قدرت خود دارد و نه برای اینکه آزادی در پرسپکتیو او را شگفت‌زده می‌کند. رودچنکو در کارهای مستند و خبری ژیگاورتف با او همکاری کرده است و استاد ماهر و پیشرویی در مونتاژ به شمار می‌آمد. بنابراین بسیار طبیعی است که این زیبایی‌شناس کانتراکتیویست مقوله‌ای به‌نام Photo-Picture را کاملاً کنار بگذارد و عنوان Photo-Moment را به عکس‌های خود نسبت دهد که کاملاً ارزشی استنادی دارند. این Moment و یا لحظه درواقع تأکید بر یک‌لحظه قطعی گذرا ندارد و سعی در تداوم آن به‌واسطه‌ی تضادهایی است که ازنقطه‌نظرهای روان‌شناسانه قابل‌درک است. در عکس‌های رودچنکو و عکاسانی نظیر او شاهد پرسپکتیو معمولی که از چشم انسان قابل‌مشاهده است، نیستیم، تمامی عکس‌ها گویی از دید موجوداتی به ثبت رسیده است که در حال پرواز یا خزیدن هستند. در ابعاد و سایز المان‌های مختلف در تصویر اغلب اغراق‌شده است و تناسب‌ها به‌هم‌ریخته به نظر می‌رسند. دور و نزدیک، بالا و پایین، در عکس‌های این عکاسان به‌صورت استادانه کنار هم قرارگرفته است. در یکی از عکس‌های قدرتمند بروس اسگناتوویچ که از پای یک مجسمه کلوزآپ گرفته است، مردم در پس‌زمینه‌ی

تصویر مانند مورچه‌های به نظر می‌رسند که گویی زیر پای مجسمه در حال له شدن هستند. در عکس‌های این دوره مناظر شهری به‌عنوان مکانی به تصویر کشیده شده است که شهروندان و اشیای پیرامون خود در یک رابطه‌ی روح‌بخش و درعین‌حال بدیمن خصمانه قرارگرفته‌اند؛ و این امر به دلیل تنش‌هایی بود که در مقابله با نمادهای نظام سرمایه‌داری قبل از انقلاب به وجود آمده بود.

هنگامی‌که دوربین در ثبت حوادث این کشور به کار گرفته

تصویر ۲: برگی از مجله شوروی در ساخت‌وساز، ۱۹۳۳

تصویر۳: الکساندر رودچنکو، ۱۹۲۶

شد، موضوعات در یک فرمت بیش‌ازحد مدرن و نادرست و با تغییر فاز زمانی در روسیه بازنمایی می‌شدند. حتی خبر این‌که قرن بیستم با پیشرفت‌ها و تکنولوژی‌هایی که به ارمغان آورده است، اصلاً وجود دارد یا نه تازه به گوش دهقانانی که به زمین‌های ناتمام و استپ‌های دوردست خیره بودند می‌رسید. پس از انقلاب بسیاری از شهروندان روسیه برای اولین بار با تکنولوژی‌های جدید مواجه می‌شدند و این امر برای عکاسان شوروی تبدیل به یک دغدغه شده بود. «یک یتیم روستایی به دوربین فیلم‌برداری لبخند می‌زند و تاتارها با خوشحالی و هیجان می‌شنود که قرار است اولین عکسشان در شبکه‌ی رادیویی ضبط شود و یکی از افراد باسوادشان این خبر را از «پراوادا» می‌خواند و یا ترجمه می‌کند و به‌طور معجزه‌آسایی باعث خنده دیگران می‌شود. از پایتخت دور مژده‌های خیرخواهانه به گوش می‌رسید؛ خبر رسیدن تکنولوژی که نشانه‌ی رهایی از زندگی سنتی و سخت بود، هرروز به گوش می‌رسید. آیا رسیده است؟ یا خواهد رسید؟ و این‌ها فریادهایی بود که موزیک‌های بیچاره سر برمی‌آوردند.[2] درنهایت پاسخ به این خبرهای هیجان‌انگیز، یک تراکتور قراضه درحالی‌که ریپ می‌زند مسیر خود را در چمنزار می‌پیماید. در این لحظه است که متریال کفرآمیز حضوری معنوی در میان مردم پیدا می‌کند و توسط آن‌ها پذیرفته می‌شود».

در اولین سال پس از انقلاب قطارهای بخار و قطارهای شهری، کیوسک‌ها و اتوبوس‌ها به‌واسطه‌ی عکس، به مناطق دورافتاده صادر می‌شد. حال رسانه‌ی عکاسی موظف بود تا تحت عنوان عمومی پیشرفت، آخرین تحولات مثبت اتفاق افتاده را به ثبت برساند. بااین‌وجود این تحولات و ثبت آن اگر هم اتفاق افتاده باشد، پدیده‌ی نادری به شمار نمی‌رفت،

چراکه یک قرن پیش‌ازاین در غرب، صدای انقلاب صنعتی جهان را درنوردیده بود و دوربین‌های اروپایی با صادر کردن تصویر این موفقیت‌ها به کشورهای توسعه‌نیافته مردم و سرزمین‌های پهناورشان را به استثمار خود درآوردند.

تغییر و تحولاتی که در عکاسی شوروی بین دو جنگ رخداده و به آن ماهیت بخشیده است، آن‌گونه که شایسته بوده موردتوجه قرار نگرفته است. زمانی که دوربین‌های روسی موفقیت‌های شوروی از تأسیس ساختمان‌های بزرگ و راه‌اندازی راه‌آهن گرفته تا سوادآموزی به مردم بی‌سواد را در تصویری مقتدرانه به ثبت می‌رساندند و نیز زمانی که عکس‌های بسیاری از اقوام مختلف روسیه گرفته می‌شد، تصاویر سعی در این داشتند که پایتخت را از وجود جامعه‌ای غیر از خود باخبر کند. (این رسالتی بود که عکاسی در مدرنیزاسیون شوروی بر عهده داشته است). نسخه‌ی غربی این سناریو برای ما بسیار آشناتر به نظر می‌رسد. عکس‌های آن‌ها بر جابه‌جایی بی‌رحمانه‌ی اقوام سنتی و غارت منابع طبیعی دلالت دارد ولی هیچ‌کدام حتی به‌عنوان هزینه‌ای برای رسیدن به جامعه‌ای مدرن نیز، از سوی مخاطبان تصور نمی‌شود. (اساساً این عکس‌ها از نقطه دیدی گرفته‌شده‌اند که برای رسیدن به آرمان‌های مدرنیته، هر چیز که در مقابل راه آن است باید برداشته شود).

در طرف مقابل تغییر و تحول در حکومت‌های مرزی و خودمختار در شوروی، کاملاً متفاوت و مستقل از مدرنیزاسیونی اروپایی صورت پذیرفت. این تحول برای مردم روسیه بسیار ناآشنا به نظر می‌آمد، چراکه کلیشه‌ی توسعه‌ی بدوی و ریتم بسیار سریع آرمان‌گرایی فوتوریستی، در فضای برزخ گونه‌ی خود، در تضاد و تناقض قرار داشت. یک شهروند روسی به صورتی کاملاً ناسازگار با شرایط بین دو فاز زمانی در یک‌لحظه مشخص ایستاده است و نه به حال حاضر اعتماد دارد که زندگی گذشته را مورد تحلیل و انتقاد قرار داده است و نه به سنتی که دیگر جایی در آینده نخواهد داشت. حتی شرایط از این نیز پیچیده‌تر می‌شود زمانی که دو فرهنگ متفاوت مثل فرهنگ روس و ازبک یا قزاق رو در روی هم قرار می‌گرفتند.

در قرن نوزدهم، حداقل آن‌گونه که عکس‌ها دلالت می‌کنند، مردم بومی و غیربومی به حضور اروپاییان از موضع پایین و با دیدگاه برتری آن‌ها نسبت به خود نگاه نمی‌کردند. عملاً در قرن بعد و با دیدگاهی که توسط جریان سوسیال‌رئالیسم مطرح می‌کرد، خطر برتری یافتن غرب و استیلای آن‌ها بر ملت، مدام و به‌صورت تناوبی در گوش مردم تکرار می‌شد. (با این فرضیه که ترس می‌تواند به‌عنوان عاملی برای انگیزش و به‌عنوان محرک جامعه به کار گرفته شود). در لایه‌های زیرین این تبلیغات وسیع دولتی و پروپاگاندای گسترده، همواره این ترس مزمن نیز به وجود می‌آمد که شاید پایتخت توان ایستادگی در مقابل غرب را نداشته باشد و هیچ گاه جدید بر قدیم نتواند پیروز شود. درواقع این همان نقطه‌ضعف سیستم تبلیغاتی و رسانه‌ای شوروی به‌حساب می‌آمد و رفته‌رفته از دست حکومت خارج شد. این ترس و دیدگاه نسبت به غرب تبدیل به یک هیولای غول‌پیکر گشت و دیگر دولت توان مقابله با آن را نداشت.

در قرائت شهری از روستاییان، عکس‌ها دهقانان را به‌گونه‌ای به تصویر کشیده‌اند که زیر یک نور دراماتیک مشغول کار هستند، بسیار گشاده‌رو و رام با دوربین برخورد می‌کنند و بسیار مشتاقانه در راستای استعلای پرچم سوسیالیست آزادانه مشغول به کار هستند؛ درحالی‌که

تصویر ۴: مزارع پنبه، ارمنستان، ۱۹۳۰، عکاس نامعلوم، منبع عکس: آرشیو آنلاین کتابخانه کنگره

دهقانان به‌شدت با «کولخوز»[۳] مخالفت می‌کردند، در عکس‌ها ما آنان را افرادی می‌بینیم که در شورا، به نفع آن رأی مثبت داده‌اند.

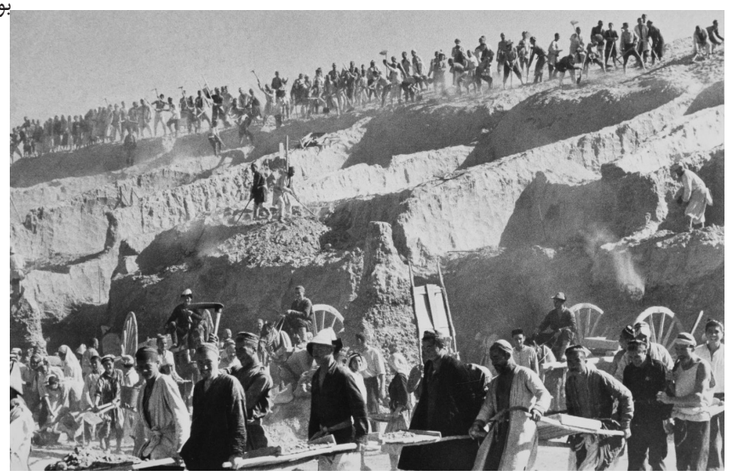
یکی از عکس‌های خاص و بسیار خارق‌العاده که در این دوره خلق‌شده، تصویری از ساخت کانال «فرگانا» است که «ماکس آلپرت» در ۱۹۳۹ به ثبت رسانده است. در این عکس شاهد یک ترومپت بزرگ روسی و طبل‌هایی هستیم که توده‌ی عظیم کارگران ازبک را به ادامه‌ی کار تشویق می‌کند. این تک‌فریم از آلپرت به‌عنوان یک لحظه تصویری بسیار شبیه به قسمتی از فیلم «الکساندر نویسکی» آیزنشتاین است.

در یکی از سکانس‌های فیلم، اشتیاق فراوان دهقانان برای پیوستن به پادشاه و رفتن به زیر پرچم او به تصویر کشیده شده است. عکس آلپرت نیز مانند فیلم آیزنشتاین تصویری از مردم را در معرض دید قرار می‌دهد که توده، بدون مقاومت، متحد و باهدفی مشترک، در ستون‌های پیکتوریالیستی قرارگرفته‌اند. بعدها آیزنشتاین که احتمالاً عکس آلپرت را نیز دیده بود سعی در ساخت فیلمی اسطوره‌ای و استعاری از پروژه عظیم فرگانا را داشت تا فیلم اول خود را که با دیدگاهی ایدئولوژیک و با اغراق ساخته‌شده بود اصلاح کند ولی لحظه‌ی آخر و قبل از شروع فیلم‌برداری به دستور استالین پروژه به‌طور کامل متوقف شد.

برای درک بهتر شرایط در دوران بین دو جنگ روسیه باید توجه داشت که عکاسی، بین دیدگاه‌های شخصی و ایدئولوژی حکومتی که بر فعالیت عکاس نظارت داشت در تضاد و کنش قرارگرفته بود. ناهمگرایی فرهنگی یک حقیقت روشن در تاریخ شوروی به شمار می‌رفت و حکومت نیز آن را به‌عنوان یک پدیده‌ی مثبت در نظر نمی‌گرفت چراکه در آن زمان قبیله‌گرایی به‌صورت مستقیم در مقابل قوانین اقتصادی کشور قرار داشت. درواقع حکومت این‌گونه فکر می‌کرد که هر چه رنگ‌مایه‌ی اگزتیک و یا اورینتال عکس بیشتر شود، به طبع آن پیشنهادها برای پیدایش گروه‌های اجتماعی مستقل که در تقابل با فرهنگ یک ملت متحد خواهند ایستاد، بیشتر می‌شود و کنترل این گروه‌ها نیز در دست کسانی خارج از این مملکت قرار می‌گیرد. در این فضای بسته حتی فعالیت عکاسان لیبرال قوم‌نگار روسیه نیز تحت تأثیر قرار گرفت. تاریخ به ما می‌گوید که بلشویک‌ها در

نوامبر ۱۹۱۷، برای مردم غیر روسی نیز قانون حق حاکمیت و جانشینی در کشور را تصویب کردند. زبان‌های غیربومی موردحمایت قرار گرفت و حتی برای مدتی در دهه بیست یهودی‌ستیزیِ به‌عنوان یک جرم تلقی می‌شد. در دهه‌ی سی که عملاً دهه‌ی استالین به‌حساب می‌آید و از آخرین زمانی که ما می‌توانیم عکس‌های شاد و سرزنده زیادی از قومیت‌های متفاوت ببینیم، تمام این قوانین لغو شده و تمام مخالفان طرح بزرگ روسی‌سازی کشور تا پستوی خانه‌ها تحت تعقیب قرار می‌گیرند. به‌گونه‌ای مشابه، دهقانان پس از سال‌های طلایی انقلاب، اکثراً از مالکیت خصوصی و مستقل زمین‌های کشاورزی برخوردار شده بودند و از زراعت نفع می‌بردند، اما در طول برنامه‌ی توسعه‌ی پنج ساله‌ی اول استالین، حق مالکیت از دهقانان سلب شد و محصولات زراعی نیز در اختیار حکومت قرار گرفت به‌علاوه معترضین به این طرح در «گولاک»[۴] ناپدید شدند و سر از اردوگاه‌های کار اجباری برآورند. با توجه به تمام این حقایق، عکاسی در این دوره موظف بود تا بر حقانیت اعمالی که این قدرت بی‌رحم بر مردم از درون شکست‌خورده، روا داشته است، مهر تأکید بزند و همگی را به‌گونه‌ای اسطوره‌ای به تصویر بکشد.

موضوع و درون‌مایه‌ی عکاسی شوروی، فعالیت و معنای ارزشمند کار و تلاش، اطلاعات و واقعیت‌های دروغینی را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. ساختمان کانال دریای سفید مثل یک بنای یادبود برای فراعنه است که شاهد مرگ بیش از ۲۰۰ هزار کارگر بوده است و زمانی که این کانال در آخر ساخته شد، انتهای آن آن‌قدر کم‌عمق بود که امکان نداشت کشتی از آن عبور کند. شماره‌ای از مجله‌ی روسیه در ساخت‌وساز، یا USSR in Consrtuction که در نوامبر ۱۹۳۱ منتشر شد، به‌طور کامل به این پروژه اختصاص داده شده بود. در این مجله می‌خوانیم: «در طول دوره‌ای ۲۰ ماهه، حدود ۲۰ هزار کارگر ماهر در ۴۰ زمینه متفاوت تربیت‌شده است. تمامی این کارگران، سابق بر این دزد، راهزن، گولاک[۵] و یا قاتلانی بیش نبوده‌اند. آن‌ها برای اولین بار بود که با شعر زیبایی به نام «زحمت» و رمان عاشقانه‌ای تحت عنوان «کار و کوشش»، آشنا می‌شدند. آن‌ها مشغول ساخت موسیقی عظیمی هستند که قرار است خود به صدا درش بیاورند». چیزی که در این مجله و بسیاری دیگر از رسانه‌های این کشور جریان داشت، این بود که شخصیت شهروندان، همگام با صنعت عقب مانده‌ی کشور باید بازسازی شود. با وجود تصاویر منفی و نفرت‌انگیزی که سینمای شوروی از مست‌ها و روحانی‌ها، بازتاب می‌داد، رسانه‌ی عکاسی موظف بود که تمام این شخصیت‌ها از هرزه و دزد گرفته تا خائن و تبعیدی را به‌گونه‌ای بازنمایی کند که تحت لوای حکومت، در حال تبدیل به شهروندانی مفید و مؤثر هستند. این روند حتی در میان خود روشنفکران نیز دنبال می‌شد و تلاش برای رسیدن به یک راست دینی و ایدئولوژی همه‌جانبه و همگانی، همان‌گونه که استالین در نظر داشت تمام کشور را به پالایش هرچه بیشتر عقیده‌های مخالف و فضایی آکنده از ترس و وحشت هدایت می‌کرد.



تصویر ۵: ساخت کانال فرگانا، ماکس آلپرت، ۱۹۳۹

رودچنکو و دوستانش در گروه «اکتبر»، توسط آلپرت، شالخِت و فریدلند که عضو گروهی به نام «انجمن عکاسان پرولتاریای روسی» بودند همواره بر سر اینکه فرمان‌ها و پروژه‌های صنعتی کشور پس از ۱۹۳۱ چگونه باید بازنمایی شود، مورد حمله و مواخذه قرار می‌گرفتند. دیدگاه پیشگامان قدیمی عکاسی حال در تنگنا قرارگرفته و محکوم به شکست بود. گروه اکتبر به علت تعلق‌خاطری که به زیبایی‌شناسی ماشینی و دست‌آوردهای تکنولوژیک داشتند مورد انتقاد گروه‌های مخالف قرار می‌گرفتند. «چگونه می‌شود کارگرها را تنها با تصویرهایی تیره و سرشار از تنهایی از محیط کار و ماشین‌های صنعتی، به تولید هرچه بیشتر ترغیب کرد؟» درواقع عکاسان گروه اکتبر ارتباط میان کار و کارگر را در عکس‌هایشان به تصویر نمی‌کشند و کارگر که موضوع و دغدغه‌ی اصلی حکومت بود در دلالت‌های غیرمستقیم، قرار می‌گرفت.

کارگرها باید جای خود را در عکس‌ها باز می‌کردند و به‌گونه‌ای متحد و دارای هدفی مشترک در تصاویر بازنمایی می‌شدند. حتی بهتر بود که به‌جای عکاسی از توده‌ی کارگرهای مشغول کار، یک یا چند کارگر خاص مثل «ویکتور کالمیکوف» یا «کمراد فلیپف»، به‌عنوان اسوه‌ای نمونه به تصویر کشیده شوند. کسانی که زندگی و شخصیت‌شانِ سرلوحه و الگوی پرولتاریا قرار بگیرد. این شخصیت‌ها معمولاً مسیری یکسان را طی می‌کردند. کالمیکوف، در ابتدای راه تکامل شخصیت خود که یک دهقان بی‌سواد بیشتر نبود، ابتدا از بی‌خانمانی، نجات می‌یابد و خواندن یاد می‌گیرد و تبدیل به یک کارگر ماهر می‌شود. پس از مدتی کار در شهر «مگنیتوگروسک»، به عضویت حزب در این شهر صنعتی درمی‌آید و تبدیل به یکی از مدیران ارشد می‌شود. فلیپف نیز کسی است در کنار فعالیت‌های روزمره، به‌عنوان یک فلزکار در کارخانه‌ی پرولتاریای سرخ مسکو مشغول به کار است و به گرمی با خانواده‌ی خود زندگی می‌کند. این‌گونه شخصیت‌ها در میان عکس مقاله‌ها در راستای پروپاگاندای ژورنالیستی و در مجلات به‌تصویر کشیده می‌شدند. این افراد عادی به‌گونه‌ای اسطوره‌ای در عکس‌ها به نمایش درمی‌آمدند و با توجه به اینکه در دهه‌ی سی، غرب کاملاً از بحران‌های داخلی روسیه بی‌خبر بود این شخصیت‌ها نقش خود را در مجلاتی مثل روسیه در ساخت‌وساز که در خارج از روسیه پخش می‌شد، به‌خوبی ایفا کردند و ورق را در تبلیغات عمومی به نفع حکومت برگرداندند.

پانوشت

* متن فوق ترجمه از بخش‌های کتاب «رویای اتوپیا: عکاسی در روسیه شوروی ۱۹۳۹-۱۹۱۸؛
Kozloff, Max, The Utopian Dream: Photograph in Soviet Russia ۱۹۳۹-۱۹۱۸» است. تمامی عبارات داخل پرانتز، پانوشت‌ها، عکس‌ها و توضیحات آن در متن اصلی وجود ندارد و به عنوان عکس‌های شاهد متن و توضیحات تکمیلی اضافه‌شده است.

۱ از زاویه دید ناودونی.

۲ برداشتی از فیلم زمین ساخته‌ی دووژنکو.

۳ طرحی در جمع‌آوری محصولات کشاورزی و به اشتراک‌گذاری زمین‌های زراعی.

۴ وزارت یا سازمان کار اجباری.

۵ دهقانان مرفهی که در روسیه داری زمین بودند و به مخالف با قوانین گولاک برخاستند.

جنبش دانشجویی مِی ۱۹۶۸

عکاسی فعالین جنبش، بازتاب خویش و تناقضات آن*

اَنتیگونی مِمو
مترجم: عباس نوری

مِی ۱۹۶۸، عکس‌های سیاه‌وسفید دانشجویان در حال تظاهرات، اشغال دانشگاه‌ها، ساختن سنگرها؛ برافروختن آتش در گوشه‌های خیابان، پرتاب کوکتل مولوتوف‌های مشتعل و جنگ با پلیس را در خاطر تداعی می‌کند. در طول این وقایع تمام این عکس‌ها از طریق مطبوعات جریان اصلی و سیستم‌های ارتباطی که به جنبش یاری رساندند در دسترس عموم قرار می‌گرفتند. همچنان که روند وقایع شتاب می‌گرفت مردم به‌طور فزاینده به رسانه‌های گروهی جریان اصلی بی‌اعتماد می‌شدند و نتیجتاً روزنامه‌های دانشجویی نه‌تنها از جایگاه منبع اطلاعاتی جنبش برخوردار شدند بلکه در سوربُن به اشغال درآمده و اطراف آن انتشاریافته و در اختیار شمار بیشتری از مردم قرار می‌گرفتند.

روزنامه‌های دانشجوهایی که در طول رخدادها منتشر می‌شدند و *آکسیون*[1]، *سنگر*[2]، *جوانان پیشرو*[3]، *خدمت به مردم*[4]، *آزادسازی جهان*[5] و *مبارزه سوسیالیستی*[6] نام داشتند اساساً نشریات کم‌دوامی بودند و در جریان وقایع بستری مناسب برای انتشار مطالبات جنبش را شکل دادند.(۱) عکس‌هایی که در این بستر انتشار می‌یافتند حداقل ازاین‌رو دارای اهمیت‌اند که توسط خود شرکت‌کنندگان در جنبش انتخاب می‌شدند و چشم‌انداز خود ایشان از وقایع را بازتاب می‌دادند. در این موارد عکاسی به کار گرفته شد تا بینش جنبش را ارتقا دهد تا با غیبت تصاویر در حوزه‌ی عمومی یا تصاویر مبهمی که در روزنامه‌های جریان اصلی مختلف منتشر می‌شد مبارزه کند. باید خاطرنشان کرد به‌استثنای مواردی معدود، عمده‌ی این عکس‌ها به عکاس خاصی نسبت داده نمی‌شدند که این امر ما را وامی‌دارد بر تصمیماتی که در مورد انتخاب عکس‌ها برای انتشار و قرارگرفتن آن‌ها در کنار متن و تیترها گرفته‌شده‌اند، متمرکز شویم.

این مقاله به تحلیل عکس‌های منتشرشده در روزنامه‌های دانشجویی از مِی تا ژوئن ۱۹۶۸ می‌پردازد نه صرفاً برای «کلنجار رفتن با یک نوستالژی»(۲) بلکه به‌مثابه‌ی راهی برای بازکاوی، بازاندیشی و بحث درباره‌ی مِی ۶۸. عکس‌هایی که برای بحث انتخاب‌شده‌اند صرفاً نمونه‌های مناسب نیستند بلکه بر مضامین اصلی تکرارشونده نیز دلالت می‌کنند. این بررسی با پرتو افکندن و تأکید بر برخی موضوعات و عدم تأکید بر برخی دیگر [در مطبوعات جنبش] باب بحث را درباره‌ی ماهیت تناقض‌آمیز جنبش ماه مِی و ناکامی جنبش دانشجویی در ایجاد اتحادی مؤثر با جنبش کارگران، می‌گشاید.

جنبش دانشجویی و نشریات آن

رخدادهای مِی ۱۹۶۸ به‌عنوان یک اعتراض دانشجویی در ابعاد بزرگ آغاز گشت. جنبش در پردیس *نانتر*[7] در مارس ۱۹۶۸ زاده‌شد و در سوم ماه مِی هنگام برگزاری یک نشست در فراخوانی برای بحث در مورد تعطیلی نانتر توسط دولت، به سوربن و دیگر شعبات دانشگاه‌ها گسترش یافت. همان‌طور که می‌دانیم تاکتیک‌های دولت و خشونتِ رو به افزایش پلیس به انفجار نشست‌های عمومی، کمیته‌های اقدام سازمان‌یافته، تظاهرات شدید در بلوارها و خیابان‌های باریک منطقه‌ی لاتن و اشغال ساختمان‌های متعدد از جانب دانشجویان یاری رساند که نهایتاً در رخداد بسیار نمادین «شب سنگرها» در دهم مِی به اوج خود رسید.(۳)

جنبش از جانب گروه‌ها و کمیته‌های متنوعی سازمان‌دهی می‌شد و فاقد رهبری رسمی، سلسله‌مراتب و ساختار متمرکز بود. بعد از جنگ در الجزایر *اتحادیه‌ی دانشجویان کمونیست*[8]، سازمان دانشجویی سنتی *حزب کمونیست فرانسه* و بخش عمده‌ی *اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسه*[9] رفته‌رفته قدرت خود را از دست دادند و در ترغیب و جذب شمار زیادی از جوانان فعال دانشجویی ناکام ماندند.(۴) گروه‌های انقلابی گوناگون و گاه متعارض متأثر از مائوئیسم، تروتسکیسم، آنارشیسم و فرم‌های آزادتر سوسیالیسم انقلابی و آنراژه‌ها[10]، این خلأ را پر کردند. (۵) در سپیده‌دم پویش دانشجویی در مِی ۶۸ گروه‌های اصلی، دو گروه تروتسکیست، *جوانان کمونیست انقلابی*[11] و *فدراسیون دانشجویان انقلابی*[12]، گروه مائوئیست *اتحادیه‌ی جوانان کمونیست مارکسیست ـ لنینیست*[13]، *فدراسیون آنارشیست*[14] و گروه کوچک‌تر سوسیالیست، *دانشجویان سوسیالیست متحد*[15] بودند. روزنامه‌هایی که توسط این گروه‌ها و *کمیته‌ی اقدام*[16] اداره می‌شد به بلندگوی جنبش و عامل گردش اطلاعات درباره‌ی تحولات، ایده‌های سیاسی، اهداف و استراتژی‌ها تبدیل شدند.

نشریه‌ی اصلی جنبش که بسیار محبوبیت پیدا کرد و در جریان ماه مِی به‌طور گسترده انتشار یافت، *آکسیون* بود. *آکسیون کمیته‌ی اقدام* را نمایندگی می‌کرد که شامل *اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسه* و *اتحادیه‌ی ملی تحصیلات تکمیلی*[17] و جنبش ۲۲ مارس بود.(۶) *آکسیون* اغلب دارای صفحه‌ی عنوانی جداشدنی بود که می‌توانست به‌عنوان پوستر خیابانی مورداستفاده قرار گیرد و به‌خاطر نامعقول بودن، بی‌قاعدگی و طنزِ شعارها و کارتون‌هایش که اثر سینه[18] بودند، جلب‌توجه می‌کردند.(۷) سینه کارتونیست فرانسوی بود که به کارتون‌های ضداستعماری و ضد سرمایه‌داری‌اش مشهور بود و کارتون‌های متعددی از او در *آکسیون* و *لانراژه*[19] در جریان رخدادهای ۱۹۶۸ به

چاپ می‌رسید. *لانراژه* که توسط سینه و ناشر فرانسوی، ژان ژاک پووه[۲۰] منتشر می‌شد بولتن رسمی جنبش بود.(۸) شهرت *آکسیون* در طول مِی و ژوئن به‌سرعت گسترش یافت و به‌صورت روزانه اطلاعاتی درباره‌ی تحولات فراهم می‌نمود. پس از فروکش کردن جنبش در نیمه‌ی دوم سال ۱۹۶۸، *آکسیون* «یکی از نشریات غیرقانونی‌ای بود که تا حدودی به‌خاطر رشد سریعش از صد هزار به پانصدوپنجاه هزار نسخه، به طور ویژه مورد تعقیب دولت قرار گرفت.» (۹) *سنگرها* توسط *کمیته‌ی اقدام دانش‌آموزان دبیرستانی*[۲۱] به چاپ می‌رسید و در طی ماه مِی منتشر می‌شد. *کمیته‌ی اقدام دانش‌آموزان دبیرستانی* مدت کوتاهی پیش از بحران ماه مِی و از ترکیب *کمیته‌ی پایه‌ی ویتنام*[۲۲] و *کمیته‌ی ملی ویتنام*[۲۳] که هر دو مخالف جنگ ویتنام بودند، تشکیل یافت. (۱۰) بیشتر اعضای *کمیته‌ی اقدام* دانش‌آموزان دبیرستانی «جوانان ستیزه‌طلب چپ تندرو بودند که به‌خاطر مواضع معتدل حزب کمونیست فرانسه در مورد جنگ ویتنام از جوانان کمونیست روی گردانده‌بودند.»(۱۱) بخش تروتسکیست جنبش توسط مجله‌ی ماهانه‌ی *جوانان پیشرو* نمایندگی می‌شد که ارگان *جوانان کمونیست انقلابی*، یکی از دو گروه تروتسکیست بود. *جوانان کمونیست انقلابی* تأثیر بیشتری بر جنبش داشت و مشخص شد که ازنظر رویکرد نظری، بازتر، در تاکتیک‌هایش منعطف‌تر، نسبت به مشکلات ویژه‌ی جنبش آگاه‌تر و چنانکه در عمل مشخص شد، در جریان بحران دارای نفوذ و تأثیر بیشتری بود.(۱۲) این گروه یکی از آغازگران جنبش ۲۲ مارس در نانتر بود و بی‌شک در جنبش دانشجویی نقش مهمی ایفا کرد.(۱۳) انتشار *جوانان پیشرو* در ژوئن ۱۹۶۸ زمانی که گروه از جانب دولت غیرقانونی اعلام شد، پایان یافت. اقلیت‌های کوچک‌تر در جنبش، گروه‌های مائوئیست، آنارشیست و «سوسیالیست» بودند. مجله‌ی گروه مائوئیست *اتحادیه‌ی جوانان کمونیست مارکسیست-لنینیست* هم توسط دانشجویان و هم کارگران انتشار می‌یافت و *خدمت به مردم* نام داشت.(۱۴) گروه فدراسیون آنارشیست روزنامه‌ای به نام *آزادسازی جهان* منتشر می‌ساخت درحالی‌که *دانشجویان سوسیالیست متحد*، یک حزب کوچک سوسیالیستی و گروه‌های کارگری همسنگ آن *مبارزه‌ی سوسیالیستی* را منتشر می‌ساختند.

درحالی‌که بیشتر این گروه‌ها پیش از ماه مِی حدود صد نفر عضو داشتند، شمار اعضایشان در جریان وقایع افزایش یافت.(۱۵) هرچند شمار اعضای اولیه‌ی آن‌ها اندک بود، پویایی آن‌ها نه‌تنها بر اکثر دانشجویان اثر گذاشت بلکه یقیناً به تکانه‌ی جنبش و نهایتاً به انفجار رخدادها یاری رساند. این بخش ضمن تصدیق اختلاف سیاسی و تنوع ایدئولوژیک، از تصویرپردازی غالب دانشجویان بهره گرفته و به بررسی این موضوع می‌پردازد که چگونه جنبش خود را در این تصویرپردازی بازتاب می‌دهد.

عکاسی و بازتاب خویش

مطالبات دانشجویان به دمکراتیزه کردن و تمرکززدایی سیستم آموزشی فرانسه و متعاقب آن پایان دادن به تبعیض طبقاتی، مدرن کردن برنامه‌ی آموزشی قدیمی و ناکارآمد و کاهش بی‌کاری محدود نبود. انتقاد ایشان از دانشگاه به انتقاد از جامعه کشید.(۱۶) مطالبه‌ی رادیکال ایشان مبنی بر بازسازی و دمکراتیزه کردن به همه‌ی جنبه‌های زندگی معطوف بود. دانشجویان، سرمایه‌داری، فرهنگ مصرف‌گرایی و رسانه‌های عمومی را موردانتقاد قرار می‌دادند و ستم به زنان، تبعیض علیه اقلیت‌ها و تفکیک [جنسیتی] جوانان را به چالش می‌کشیدند. هرچند خواست‌های ایشان دامنه‌ی وسیعی را شامل می‌شود، بحث اصلی این فصل این است که همه‌ی آن‌ها از تمایلی مشترک ریشه می‌گیرند: «نقد مخرب».(۱۷) نقد مخرب به معنی نقدی است که بیرون از محدوده‌ی قوانین، هنجارها و حدود دموکراسی پارلمانی عمل می‌کند و قصد دارد که وضع موجود و تمام ساختارهای نابرابری، انقیاد و قدرت را از میان بَرد. شعله‌ی جنبش دانشجویی با قدرت انفجاری «نقد مخرب» و ویژگی‌های آن به‌عنوان‌مثال تردید، نفی، استهزا و تخریب روشن شد. درواقع شعار «به همه‌چیز شک کنید» در همه‌ی ابعاد جنبش وجود داشت. جنبش، «سازمان نظم» موجود را موردتردید قرارداد و بنابراین خواستار تخریب آن شد. بااین‌حال وجود این نقد همراه با الگویی ساخته‌وپرداخته برای یک جامعه‌ی جدید نبود. چشم‌انداز جنبش درباره‌ی آینده چنان‌که جورج کاتسیافیکاس[۲۴] توضیح می‌دهد به‌طور خلاصه «چشم‌اندازی از آینده بود که در آن ملت‌ها، سلسله‌مراتب سلطه، کسالت، زحمت و چندپارگی انسان دیگر وجود نخواهد داشت».(۱۸) دانشجویان تمام اشکال قدرت و سرکوب که در کارخانه‌ها، مدارس، دانشگاه‌ها و کل جامعه به اجرا درمی‌آمد و تجربه می‌شد را هدف گرفته بودند. در میان این نیروهای سرکوب‌گر، پلیس از موقعیت مسلط برخورد بود و سرشت سرکوب‌گر و مستبدانه‌ی دولت موجود را تجسم می‌بخشید. تصاویر پلیس که مکرراً در نشریات دانشجویی به چاپ می‌رسید، ایشان را به‌صورت تقبیح شده به تصویر می‌کشید. به‌عنوان نمونه می‌توان به دو مجموعه عکس از *جوانان پیشرو* در حاشیه‌ی دو صفحه اشاره کرد که پلیس‌ها را در وضعیتی پرخاشگرانه، خشن و درحالی‌که به کار بردن گاز اشک‌آور نشان می‌دهد. در بیشتر عکس‌ها جَو هرج‌ومرج حاکم است و پلیس‌ها یا به‌صورت گروه‌هایی آماده‌ی برخورد با تظاهرکنندگان یا به‌صورت افرادی در حالت تهاجم دیده می‌شوند. در بیشتر عکس‌ها تظاهرکنندگان دیده نمی‌شوند هرچند بر حضورشان تلویحاً دلالت می‌شود. در تنها تصاویری که تظاهرکننده‌ای دیده می‌شوند -اولین عکس از هر دو مجموعه- فرد تظاهرکننده درحالی‌که به‌عنوان قربانی خشونت پلیس بر زمین افتاده‌است، نشان داده‌شده‌است.

به همین شیوه، *آکسیون* پلیس را هدف انتقاد قرارداد. در اولین شماره‌ی نشریه که در ۷ مِی منتشر شد، عکسی بر صفحه‌ی اول نقش بسته بود که پلیس را در حالی به تصویر می‌کشید که ورودی دانشکده‌ی زبان را سد کرده‌بود (تصویر ۱). تیتر این صفحه «سرکوب: به پا خیز» پلیس را با سرکوب برابر می‌گیرد. مقاله‌ای که به دنبال آن می‌آید با عنوان «برای این است که می‌جنگیم» دلایل قیام را شرح می‌دهد و به بحث علیه بد جلوه دادن تشکل دانشجویان توسط تلویزیون و رادیو می‌پردازد. در شماره‌ی بعدی، پلیس به تجسم زنده‌ی دولت اقتدارگرا و سرکوب‌گر تبدیل می‌شود. عکس‌هایی از پلیس که وحشیانه معترضان را با باطوم مورد ضرب و شتم قرار میدهد تقریباً در تمام شماره‌های *آکسیون* به چشم می‌خورد.

در بسیاری از موارد، عکس‌ها در کنار کارتون‌هایی دیده می‌شود که بسیاری از آن‌ها آشکارا با کنایه به پلیس همراه‌اند. عکسی که در *سنگرها* به چاپ رسید حاکی از این امر است. این عکس گروهی از پلیس‌های مسلح را نشان می‌دهد که تظاهرکنندگان را می‌زنند. تیتر «هولیگان‌ها» وارونه‌سازی‌ای کنایه‌آمیزی را پدید می‌آورد. هرچند مقاله‌ای که به دنبال آن می‌آید، راجع به معترضینی است که در جریان وقایع دست به اقدامات خشونت‌آمیز می‌زنند، ارتباط بی‌درنگی که ممکن است در ذهن به‌وجود آید، ربط تیتر با رفتار قلدرمآبانه‌ی

تصویر ۱ : Action, No. ۷, ۱ May ۱۹۶۸, p. ۱

ACTION
1 MAI 1968
n°1
REPRESSION: FAIRE FACE!
MERCI ET ADIEU MONSIEUR ROCHE
CHIENS DE GARDE
Pourquoi nous nous battons :
Alain Geismar : «Nous ne maintiendrons pas l'ordre»

پلیس است. این کنایه وقتی‌که گزارش‌های مطبوعات جریان اصلی چه چپ و چه راست را در نظر آوریم که دانشجویان را به بی‌حرمتی، خشونت و رفتار غیرمسئولانه متهم می‌کردند، حتی گزنده‌تر می‌شود.(۱۹) در تضاد با این اتهامات، مقاله‌ای که در *سنگرها* عکس را همراهی می‌کرد دلایلی برای رفتار موهن بخشی از دانشجویان ارائه می‌کرد و آن را نتیجه‌ی گریزناپذیر بی‌عدالتی‌های اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌دانست. کارتون زیر آن نیز همان خصوصیت نیش‌دار صفحه را بسط می‌دهد.

درواقع، مثال‌های فراوانی از عکس‌هایی از پلیس در کنار کارتون‌هایی که وحشی‌گری پلیس را شرح می‌دادند، به چشم می‌خورد. نمونه‌ی جالب عکسی است که در نخستین شماره‌ی نشریه‌ی *آکسیون* به چاپ رسید (تصویر ۲) عکس پلیس‌هایی را نشان می‌دهد که صف‌کشیده‌اند. این عکس از پشت آن‌ها گرفته‌شده‌است بنابراین چهره‌ی ایشان مشخص نیست. هیچ خشونت یا نبردی در این عکس به تصویر درنیامده است بلکه فقط مقادیری دود در سمت راست‌عکس دیده‌می‌شود. بااین‌حال کارتونی از سینه درست بالای عکس، بازداشت دانشجویی مجروح را به تصویر می‌کشد. نقاشیِ یک پلیس با سبیل هیتلری و دیالوگی کنایه‌آمیز، «مسلحَ بود؟ بله قربان... به یک مدرک تحصیلی» تفسیری نیشدار درباره‌ی وحشی‌گری مفرط پلیس علیه دانشجویان است.

درحالی‌که نفی و کنایه به‌مثابه خصوصیات نقد مخرب دانشجویان در بسیاری از عکس‌های ایشان به تصویر درمی‌آید، چنانکه در نمونه‌هایی از *آکسیون*، *سنگرها* و *جوانان پیشرو* نشان داده‌شد، عکس‌هایی که خشونت را به تصویر می‌کشند، بسیار نادرند. درحالی‌که تصاویر بسیاری توسط عکاسان مطبوعاتی گرفته‌شده‌اند که دانشجویان را در حال خشونت و ویرانگری نشان می‌دهند، چنین تصاویری در نشریات دانشجویان غایب‌اند. یک استثنا عکسی است که در روزنامه‌ی *آزادسازی جهان* به چاپ رسید و در آن‌یک نشست دانش‌آموزان دبیرستانی در فضای باز به تصویر درآمده‌است. اعضای شرکت‌کننده در جلسه اندک‌اند و به‌نظر می‌آید که بیشتر گرد هم آمدن خودبه‌خود دانش‌آموزان است تا یک نشستِ به‌درستی برنامه‌ریزی‌شده. هرچند به‌نظر می‌آید که

تصویر ۲ : Action, No. ۷, ۱ May ۱۹۶۸, p. ۳

Alain Geismar "nous ne maintiendrons pas l'ordre"
Chiens de garde
... IL ÉTAIT ARMÉ ?
... OUI, CHEF... D'UN DIPLÔME !
Un autre bruit : ROCHE avant de démissionner ferait appel aux C.R.S. pour corriger les examens.

جوانان به جهات مختلفی نگاه می‌کنند، یک سخنران در میان ایشان وجود دارد. با این‌حال نه نگاه‌های دانش‌آموزان و نه فوکوس عکس توجه ما را به‌جانب سخنران جلب نمی‌کند. در عوض، تصویر بر دانش‌آموز دیگری تمرکز دارد که شیئی را در هوا نگه‌داشته‌است. دانش‌آموز عمیقاً برافروخته به‌نظر می‌رسد و حالتش بر این دلالت می‌کند که تحت‌فشار بیش‌ازحدی قرارداد. هیچ‌چیزی در این تصویر دال بر این‌که دانش‌آموز به چه چیزی اشاره می‌کند وجود ندارد. به نظر نمی‌آید که او در حال مواجه با پلیس یا نیروی فیزیکی دیگری باشد. بلکه به نظر می‌آید او در حال انجام عمل خشونت‌آمیزی است که معطوف به هیچ‌چیز یا هیچ شخص حاضری نیست. چه چیز موجب این رفتار افراطی شده است، مشخص نیست. عکس تنها برون‌ریزی خشمی سرکوب‌شده را نشان می‌دهد. در عکس بر حالت خشنی تأکید شده‌است که همان‌قدر که افراطی، نمایشی و پرخاشگرانه است، به‌عنوان نشانه‌ی خشونت نیز ایفای نقش می‌کند.

درحالی‌که به‌آسانی می‌توان فرض کرد که آن حالت خشن، نتیجه‌ی سرکوبی است که در زندگی با بی‌عدالتی‌ها و بهره‌کشی‌های سرمایه‌داری وجود دارد، چنین حرکات خشنی ظاهراً در جنبش ماه مِی چیز مطلوبی به شمار نمی‌آمد. خشونت تنها در پاسخ به سرکوب پلیس در نبردها و سنگرهای خیابانی دیده‌می‌شد. در متنی بسیار معروف با نام «بخشایش اذهان کور» که در سیزدهم ماه مِی توسط کمیته‌ی دانش‌آموزی معروف به «ما درراه پیشرفت» نوشته شد و بر دیوارهای سوربن نقش‌بست و بعد به‌صورت اعلامیه توزیع گشت، نوشته‌شده بود: «اگر موقعیت ما، ما را به خشونت سوق می‌دهد، برای این است که کل جامعه با ما به خشونت رفتار می‌کند.»(۲۰) فینبرگ[۲۵] و فریدمن[۲۶] متونی را از دیگر اعلامیه‌هایی که در جریان جنبش توزیع می‌شدند و خشونت معترضان را توجیه می‌کردند نقل می‌کنند. یک متن که از جانب دانشجویان خطاب به کارگران نوشته‌شده‌بود بیان می‌دارد:

«کارگران... می‌دانید که خشونت سرشت نظم اجتماعی موجود است. می‌دانید که کسانی را که جسارتِ به چالش کشیدنش را داشته‌باشند، در هم می‌کوبد. باطوم‌های

نیروهای امنیتی درخواست‌های ما را پاسخ دادند، همان‌طور که قنداق تفنگ‌های گارد سیار به کارگران کان[۲۷]، رِدون[۲۸] و مان[۲۹] پاسخ دادند.» (۲۱)

بااین‌وجود، درحالی‌که خشونت ممکن است در کلام توجیه شود، هیچ بازنمایی تصویری از خشونت معترضان وجود نداشت حال‌آنکه عکس‌های بی‌شماری خشونت پلیس را به تصویر می‌کشید.

چیزی که در مورد تصویر *آزادسازی جهان* حائز اهمیت است این است که تصویری مربوط به یک جلسه است؛ مانند بسیاری از تصاویر دیگری که جلسات دانش‌آموزان را نشان می‌داد، مثل عکسی که در *آکسیون* منتشر شد و نشستی را در سوربن اشغال‌شده نشان می‌دهد (تصویر ۳)، جلسه، ساختاری سلسله مراتبی ندارد. دانشجویی که در حال سخن‌گفتن است تنها یکی از شرکت‌کنندگان است و به نظر نمی‌آید که نقش رهبر را در میان جنبش داشته‌باشد. این موضوع صحت دارد که جنبش به‌شدت در برابر هر نوع رهبری و سلسله‌مراتب در دانشگاه، جامعه و احزاب سیاسی جریان اصلی مقاومت می‌کرد. در جلسات دانشجویان هرکسی می‌توانست رشته‌ی سخن را به دست گیرد و هیچ دستور یا عقیده‌ای تحمیل نمی‌شد. این عمل همچنین نفی سیاست‌های سنتی‌ای بود در ساختارهای سازمانی مشارکتی جنبش‌های کارگری و کمونیستی قدیمی وجود داشت. جنبش دانشجویان گسستی از جهان گذشته و به‌ویژه از روش‌های تشکیلات سیاسی بود. عکس‌ها دقیقاً همین انکار هر نوع رهبری، سلسله‌مراتب یا سازمان‌دهی سیاسی سنتی را بازمی‌تاباندند.

فقدان بازتاب بصری سلسله‌مراتب، وقتی در تقابل با عکس‌های جلسات کارگران که در نشریات اتحادیه‌های

تصویر ۳ : Action, No. ۲۱, ۳ May ۱۹۶۸, p. ۳

صنفی مانند *زندگی کارگر*[۳۰]، به چاپ می‌رسید نگریسته‌شود، آشکارتر می‌گردد. *زندگی کارگر* هفته‌نامه‌ی *کنفدراسیون عمومی کار*[۳۱]، بزرگ‌ترین اتحادیه‌ی صنفی فرانسه بود که بیشترین سهم را در کنترل اعتصاب‌های کارگران در می ۶۸ داشت. عکسی که در اینجا به چاپ رسیده‌است، همان عکسی است که در *اومانیته* چاپ‌شده‌است (تصویر ۴). عکس الگوی خاصی را درباره‌ی سلسله‌مراتب سازمان‌های کارگری و جلسات سازمان‌یافته‌ی ایشان نشان می‌دهد.

تصویر ۴ : L›Humanité, ۲۸ May ۱۹۶۸, p. ۱.

بدعت‌گذاری دیگر جنبش دانشجویان نیز در عکس‌هایی که در آن‌ها، بر جوانیِ شرکت‌کنندگان تمرکز شده، آشکار است. تصاویر نشریات دانشجویی در تضاد با این باورِ جنبش‌های قدیمی کارگری که طبقه‌ی کارگر تنها عاملِ تحولات اجتماعی است، جوانان را در حال به چالش کشیدن وضع موجود و در تلاش برای تغییر جهان نشان می‌دهند. در بسیاری از عکس‌ها دانشجویان، پرشور و مملو از حرارت انقلابی به تصویر درآمده‌اند و اغلب به نظر می‌آید که در حال عمل از روی انگیزه‌ای مقاومت‌ناپذیرند. این انگیزه نیز محتملاً مستقیماً به جوانیِ معترضان مربوط است. درواقع به‌ندرت عکسی از افراد مسن‌تر و به‌ویژه کارگران در این نشریات به چاپ می‌رسید. مطالعه‌ی دقیق نشریات دانشجویان در جریان وقایع نشان می‌دهد که عکس‌های کارگرانی که کارخانه‌ها را به اشغال درآورده‌اند یا در کنار دانشجویان راهپیمایی می‌کنند حتی وقتی دانشجویان با کارگران متحد شدند، در نشریات دانشجویی به چشم نمی‌خوردند.

تناقضات جنبش

جنبش به‌سرعت و با اتحاد دانشجویان، کارگران و صاحبان حِرَف در یک تلاش جمعی علیه رژیم دوگل، مرزهای خاستگاه دانشگاهی‌اش را درنوردید. در ۱۳ می، دانشجویان در یک تصمیم مهم و تعیین‌کننده، اجازه دادندکه کارگران وارد سوربن شوند.(۲۲) در همان روز دو اتحادیه‌ی اصلی، *کنفدراسیون عمومی کار* و *اتحادیه‌ی دموکراتیک کار فرانسه*[۳۲]، به دنبال جنبش دانشجویان تصمیم به اعتصاب که سراسری کارگران گرفتند.(۲۳) در ابتدا اعتصاب که در مقیاسی کوچک بود، به زنجیره‌ای از واکنش‌ها دامن زد و طی چند روز هفت‌ونیم تا نه میلیون کارگر دست به اعتصاب زدند.(۲۴) تا این زمان تقریباً تمام دانشگاه‌ها و مدارس به اشغال درآمده بودند. کارگران دست به کوششی تمام‌عیار در حمایت از جنبش دانشجویی زدند. در سیزدهم می، دانشجویان و کارگران باهم در راهپیمایی‌ای که توسط رهبران دانشجویی و اتحادیه‌های کارگری رهبری می‌شد، شرکت کردند. هفته‌های بعد، شاهد موج دامنه‌داری از اشغال مدارس و دانشگاه‌ها و اعتصاب در کارخانه‌ها، فروشگاه‌های بزرگ، بانک‌ها، حمل‌ونقل عمومی، پمپ‌بنزین‌ها و حتی کارمندان روزنامه‌ها و تلویزیون‌های سراسر کشور بود.(۲۵)

اکثریت روشنفکران و اهل ادبیات نیز حمایت خود را برای همبستگی با جنبش نشان دادند.(۲۶) تا ۲۴ می، فرانسه توسط بزرگ‌ترین اعتصابی که آن کشور و احتمالاً دیگر کشورهای اروپایی تا آن زمان به خود دیده بودند، فلج شده بود.(۲۷) این اتحاد دانشجویی ـ کارگری، استثنایی بود؛ به‌طوری‌که در هیچ کشور مهم غربی دیگر، جنبش‌های دانشجویی و کارگری مانند فرانسه چنین همگرایی‌ای نشان ندادند.

نتیجتاً به نظر می‌آید که شعار جنبش، «دانشجویان، کارگران، اتحاد» برای نخستین بار به‌طورجدی تحقق می‌یافت. نخستین اعلامیه‌های دانشجویان، مطالبات دانشجویان و کارگران را هم‌عرض هم می‌دانستند. دریکی از اعلامیه‌های دانشجویان چنین آمده است: «میان مطالبات ما و شما شباهت‌های مسلمی وجود دارد: مشاغل و فرصت‌ها، استانداردها و فضای کاری، حقوق اتحادیه‌ها، خودسازمان‌دهی».(۲۸) به‌مجرد اعلام اعتصاب، پوسترهای سیلک‌اسکرینی که توسط آتلیه پاپولار[۳۳] تولید می‌شدند، وحدت دانشجویان و کارگران را مستحکم‌تر ساخت. در ۱۴ می، اولین پوسترهایی که از اتحاد دانش‌آموزان و کارگران حمایت می‌کرد با این شعارها پدیدار شد: «کارخانه، دانشگاه، اتحاد»، «همگی باهم: دانش‌آموزان، کارگران»، «مشکلات یکسان، کوشش‌های یکسان». شعارها به‌ویژه در کارخانه‌ی رنو در فلین با شعارهایی مانند «کارگران و دانشجویان، مردمی با اتحاد مؤثر در فلین» و «دانشجویان، کارگران، اتحادی مؤثر» انضمامی‌تر شد. (۲۹)

هرچند در مقام حرف از اتحاد بین دانشجویان و کارگران در پوسترها و نشریات دانشجویی سخن به میان می‌آمد، هیچ مابه‌ازای تصویری برای این بیانیه‌ها وجود نداشت. یک نمونه‌ی روشنگر، یکی از عکس‌های روی جلد مجله‌ی آکسیون است که تظاهرات دانشجویان را به تصویر می‌کشد (تصویر ۵). شرح زیر آن، اطلاعاتی درباره‌ی زمان و مکان می‌دهد: «جمعه، هفدهم مِی. برای نخستین بار در فرانسه، تظاهرات دانشجویان به‌سوی کارخانه‌ای رفت که توسط کارگران به اشغال درآمده بود: رنو».(۳۰) دانشجویان که بیرون کارخانه‌ی رنو در حال تظاهرات‌اند، در نمای روبرو به نمایش درآمده‌اند. نکته‌ی حائز اهمیت این است که هرچند بر حضور کارگران تلویحاً دلالت شده است، در عمل هیچ عکسی از کارگران در نشریه به چشم نمی‌خورد. تنها ارجاع به کارگران، پس‌زمینه‌ی صنعتی است که خودانگیختگی و نیروی دانشجویان در تقابل با آن آشفتگی بصری به وجود می‌آورد. پس‌زمینه جلوه‌ای تئاتری دارد و بیش‌ازحد، طرح‌ریزی‌شده است. آسمان و بنرِ به‌شدت رتوش شده‌اند، درنتیجه صحنه هرچند که احتمالاً چنین نیست، ساختگی به نظر می‌رسد.

یکی از معدود عکس‌های کارگران که در *آکسیون* ۱۱ ژوئن ۱۹۶۸ به چاپ رسید، کارگران را ایستاده در بالکن کارخانه‌شان نشان می‌دهد.کارگران رو به دوربین نیستند و مشخص نیست به کجا نگاه می‌کنند.

از هیچ کنش یا ارجاع بصری به اشغال کارخانه یا اعتصاب آن‌ها در این عکس نشانی نیست. عکس می‌تواند در یک روز کاری عادی گرفته‌شده باشد. تنها شرح عکس است که به ما خاطرنشان می‌کند که عکس در سوداَویاسیون[۳۴] در نانت، نخستین کارخانه‌ای که در ۱۴ مِی به اشغال کارگران درآمد، گرفته‌شده است. این عکس مشابه عکس‌هایی است که در *زندگی کارگر*، تنها نشریه‌ی اتحادیه‌ای که در جریان وقایع منتشر می‌شد به چاپ می‌رسید. این عکس‌ها که کارگران را در مقابل کارخانه‌های به اشغال درآمده نشان می‌داد حاکی از نظام تصویری فراگیر متفاوتی است که شامل عکس‌های اعتراض کارگران نمی‌شود. در دو عکس *زندگی کارگر* واضح است که کارگران از حضور دوربین بی‌خبر نیستند. حالت کارگران حاکی از این است که کنترل کامل کارخانه را در اختیاردارند. بااین‌حال در تضاد با دانشجویانی که پرخاشگر به نظر می‌آیند، حالت ایستایی دارند.

فاصله‌ی بین دانشجویان به‌عنوان حاملان ایده‌ها و مطالبات جدید و طبقه‌ی کارگر که بر صوَر قدیمی مبارزه پای می‌فشرند در تمامی بازنمایی‌های عکاسانه آن دوره به چشم می‌خورد. غیاب عکس‌هایی که دانشجویان و کارگران را در کنار هم نشان دهد از رهگذر جدایی موقعیت‌های این دو گروه قابل‌انتظار بود. فاصله‌ای که (چنانکه در بخش یک موردبررسی قرار گرفت) هم دلخواه اتحادیه‌های کارگری و هم دولت بود. در معدود عکس‌های کارگران، ایشان یا در حالتی آرام در مقابل کارخانه‌های اشغال‌شده به تصویر درآمده‌اند یا در جلساتی دارای ساختار سلسله‌مراتبی شرکت می‌کنند که مشابه جلسات سیاسی جریان اصلی است. در مقابل، عکس‌های دانشجویان اندیشه‌ی خاصی را درباره‌ی جنبش به‌عنوان جنبش خودانگیخته و بی‌برنامه‌ی جوانان بازتولید می‌کند؛ بنابراین، نشریات دانشجویی تنها یک‌روی جنبش را نشان می‌دهند. دیگر روی جنبش مربوط به کارگران و اتحادیه‌های آنان بود. طبق نظر فینبرگ وفریدمن این اتحادی غریب بود. به گفته‌ی آن‌ها :

«جنبشی که برمبنای این اتحاد ساخته شد، ناگزیر دوروی متضاد داشت. یکی انرژی رهبران دانشجویان را مجسم می‌ساخت، پراکنده و بنا به اعتراف خودشان، بی اعتدال؛ این انرژی پلیس را به اِعمال خشونتی سوق داده بود که الهام‌بخش اعتراضات مردمی‌ای شد که در تاریخ جمهوری پنجم بی‌مانند بود. وجه دیگر که مربوط به حزب کمونیست و اتحادیه‌ی مهم فرانسه، کنفدراسیون عمومی کارگران، بود چهره‌ی اصلاح‌طلب و تقریباً میانه‌روی آن را نشان می‌داد». (۳۱)

دانشجویان ایده‌های قدیمی مربوط به ساختارهای تشکیلاتی جنبش کارگری را نفی می‌کردند و سلسله‌مراتب موجود در اقدامات سیاسی به‌ویژه در نشست‌های عمومی

ACTION

nº 3

camarades

S'ORGANISER

LES PLANS DE L'ENNEMI

تصویر ۵ : Action, NO. ۲۱ ,۳ May ۱۹۶۸, p. ۱

و اعتصابات نشسته‌ی آن‌ها را به چالش می‌کشیدند.(۳۲) این مطالبات ضد سلسله‌مراتب و ضد اقتدار هرگز حمایت کنفدراسیون عمومی کار که به کمونیست‌ها متمایل بود را به دست نیاورد. مطالبه‌ی اولیه‌ی کارگران که پیش از وقایع ماه مِی تفاوت بنیادی با مطالبه‌ی اتحادیه‌ها نداشت، به‌سرعت بندهای مختلفی را شامل شد؛ نه‌تنها افزایش دستمزدها و کاهش ساعت کار بلکه تغییرات ساختاری در صنایع ازجمله کاهش سلسله‌مراتب، اداره‌ی صنایع توسط خود کارگران و به رسمیت شناختن تصمیمات کارگران.(۳۳) البته این موضوع به اقلیتی از کارگران محدود می‌شد. اکثر سازمان‌های کارگری و درنتیجه اکثریت کارگران در عمل تحت تأثیر اهداف جنبش دانشجویی قرار نگرفتند و کماکان بخش اعظم مطالبات خود را به بهبود دستمزدها و شرایط کاری و ایجاد اتحاد دارای قدرت تصمیم‌گیری محدود ساختند.

اتحادیه‌ی مهم صنفی، *کنفدراسیون عمومی کار*، نه‌تنها کوشید مانع اتحاد دانشجویان و کارگران شود، بلکه با امتناع از حمایت دانشجویان به‌صورت عمومی و نپذیرفتن ملاقات با نمایندگان اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسه، تظاهرات دانشجویی در رنو را تضعیف کرد.(۳۴) درواقع *کنفدراسیون عمومی کار* می‌کوشید تا دانشجویان را که آن‌ها را «فرزندان بورژوازی بزرگ» می‌خواند، بیرون از کارخانه‌های در حال اعتصاب نگه دارد و جنبش دانشجویی را منزوی سازد.(۳۵) کنفدراسیون عمومی کار همچنین قصد داشت «برای دستیابی به توافقی مرضی‌الطرفین، اعتراضات را به مجاری منظم هدایت کند.(۳۶) بنابراین در اواسط ژوئن پس از فروکش کردن تدریجی جنبش، اتحادیه‌های کارگری تصمیم به بازگشت همگانی به سرکار گرفتند و توافق کردند که کشمکش را به روش‌هایی اصلاح‌گرانه حل‌وفصل کنند.

دانشجویان عهد کرده بودند نظام آموزشی را دمکراتیزه کنند و گرچه اشغال، تظاهرات و سنگربندی‌ها تا مدتی ادامه یافت، جنبش، قدرت و سرزندگی‌اش را از دست داد و منزوی شد و به‌آسانی توسط قدرت سرکوب گشت. پیروزی انتخاباتی دوگل در آخر ماه برای بسیاری از مردم مایه‌ی شگفتی نبود.

این نکته صحیح است که وقتی دانشجویان با کارگران متحد شدند، «کاری را انجام دادند که اتحادیه‌های بزرگ آن را عملاً غیرممکن می‌دانستند، حزب کمونیست ازنظر تئوریک آن را نامعقول می‌دانست و دولت هرگز تصورش را نمی‌کرد».(۳۷) وقتی بسیج دانشجویان دامنه‌دارتر شد و به جمعیت کارگری سرایت کرد، اعلامیه‌های دانشجویی مطالبات دانشجویان و کارگران را به هم مرتبط می‌دانستند. درحالی‌که نوشته‌های دانشجویان این اتحاد را گرامی می‌داشتند، عکس‌ها در بازنمایی آن ناکام ماندند. بررسی بازتابی که جنبش دانشجویی از خود ارائه می‌دهد آشکارکننده‌ی نظام تصویرپردازی است که دانشجویان زود خشم و جوانی که تظاهرات می‌کنند، در نشست‌های ضد سلسله‌مراتب شرکت می‌کنند و نقد مخرب خود علیه دولت را ابراز می‌کنند را شامل می‌شود. عکس‌های خشونت پلیس فراوان و در همان حال تصاویر کارگران اعتصابی غایب بودند.

طبیعت مسئله‌دار این اتحاد که نوشته‌های دانشجویان از آن سخن می‌گفتند، در این تصویرپردازی بازتاب یافت. همان‌گونه که فینبرگ و فریدمن به‌درستی خاطرنشان کرده‌اند، فعالان دانشجویی «ظرف چند هفته نتوانستند بر تأثیر سال‌ها عدم آگاهی متقابل کارگران و دانشجویان از یکدیگر، غلبه کنند.»(۳۸) این حقیقت دارد که اتحادیه‌های صنفی به حمایت تمام و کمال از جنبش دانشجویی نپرداختند و اکراه ایشان در پشتیبانی از مطالبات دانشجویان

درباره‌ی دگرگونی زندگی روزمره و فرهنگ، باعث شد که کارگران در کارخانه‌های به اشغال درآمده‌شان منزوی بمانند. این همان‌جایی است که از کارگران به‌صورت ژست گرفته و ساکن عکس گرفته شد اما در نشریات دانشجویان انتشار نیافت. شباهت آن‌ها به عکس‌های جنبش‌های کارگری قدیمی و سیاست‌های جریان اصلی با انکار دریافت مرسوم چپ‌گرایانه از اقدام انقلابی و تقبیح وضع موجود که از جانب دانشجویان صورت می‌گرفت در تضاد بود. بحثی در این نیست که کارگران در سنگرها، کمیته‌ها و تظاهرات به دانشجویان نپیوستند اما عکس‌های نشریات دانشجویان از به نمایش درآوردن اتحاد دانشجو و کارگر با همه‌ی نقاط قدرت و ضعفش ناتوان ماندند.

* این متن ترجمه‌ی مقاله‌ای است از Antigoni Memou، تحت عنوان «The student movement of May ۱۹۶۸: activist photography, selfreflection and antinomies» که در سال ۲۰۱۳ در کتاب «Photography and social movements» به چاپ رسیده است. لازم به ذکر است مطالب بخش «توضیحات» که ارجاعات به آن در متن در پرانتز درج شده است، متعلق به متن اصلی و «واژگان لاتین» انتهای مقاله، افزوده‌ی مترجم است.

توضیحات

۱. در این فصل از اطلاعات منتشرنشده‌ای از the Bibliotheque d'Histoire Sociale Du XXe Siecle (Universite Paris I, Panthe-on Sorbonne) و بایگانی وقایع مِی در دانشگاه سیمون فرانسه استفاده‌شده است.

۲. F. Ritchin, "1968: Unbearable Relevance of Photography", Aperture, 171 (Summer 2003), pp. 62-73.

۳. برای تأملاتی در باب وقایع به‌ویژه بنگرید به:
K. A. Reader, The May 1968 Events in France: Reproductions and Interpretations (New York: St Martin's Press, 1993), pp. 1—19; D. Singer, Prelude to Revolution: France in May 1968 (Cambridge: South End Press, 2002), pp. 37—206.

۴. M. Seidman, The Imaginary Revolution: Parisian Students and Workers in 1968 (New York and Oxford: Berghahn Books, 2004), p. 24.

۵. همان‌طور که دانیل سینگر توضیح می‌دهد، اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسه از اواسط دهه‌ی پنجاه در دست گروه‌های چپ‌گرای افراطی مختلفی بود. علی‌رغم اینکه این گروه در جریان جنگ الجزایر در دوران اوج خود بود، پس از جنگ تدریجاً قدرت خود را از دست داد. دولت گُلیست در ضعف این گروه نقش داشت زیرا آن را از کمک‌های مالی‌اش محروم کرد و از اتحادیه‌ی غیرسیاسی‌ای حمایت کرد که به‌طورقطع اتحادیه ملی دانشجویان فرانسه را تضعیف کرد. (Singer, Prelude to Revolution, p. 55.)
برای بحثی مشابه بنگرید به:
P. Seale and M. McConville, French Revolution 1968 (London: Penguin (Books, 1968
همچنین رابرت دانیلز در این موردبحث می‌کند که اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسه تحت مدیریت رهبر ستیزه‌جویش، ژاک سواگو، به چپ افراطی گرایید. در مارس 1968، اتحادیه‌ی ملی دانشجویان فرانسه به کارزار ضد جنگ ویتنام پیوست که جهت‌گیری افراطی‌اش را تائید می‌کرد. بنگرید به:
R. V. Daniels, 1968: The Year of the Heroic Guerrilla (Cambridge, MA: Har-vard University Press, 1989), p. 155.

6. A. Feenberg and J. Freedman, When Poetry Ruled the Streets: The French May Events of 1968 (Albany: State University of New York Press, 2001), p. 43.

همچنین برای جزئیات بیشتر در مورد جنبش 22 مارس بنگرید به:

D. Cohn-Bendit, Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative (Edinburgh, London, San Francisco: AK Press, 2000), pp. 46-53.

7. Ross, May '68 and Its Afterlives (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), pp. 114—15, footnote 123. Examples of Sine's slogans include: 'Debout les damnes de Nanterre!' (Arise, wretched of Nanterre!), 'Les Chiens de Garde Aboient Toujours de la Meme Fa£on' (The Guard Dogs Bark Always in the Same Way), 'La rue vaincra!' (The Street Will Win!)

8. ازآنجایی‌که آنراژه هرگز عکس‌ها را منتشر نکرد، به‌طور مستقیم در این مقاله مورد مطالعه قرار نگرفته است، بااین وجود مطالعه‌ی دوازده شماره آن برای درک من از جنبش بسیار حیاتی بود.

9. Ross, May '68 and Its Afterlives, pp. 114—15, footnote 123.

10. Ibid. Abbreviations, p. 217.

11. Ibid. p. 217.

12. Singer, Prelude to Revolution, p. 58.

13. جوانان کمونیست انقلابی که بعداً به لیگ کمونیست انقلابی تغییر نام داد، گروهی تروتسکیست بود که در 1966 به‌عنوان انشعابی از گروه سنتی اتحادیه‌ی دانشجویان کمونیست شکل گرفت شکل گرفت، در زمره‌ی بنیان‌گذاران جنبش 22 مارس در نانتر بود و بدون شک نقشی قطعی در جنبش دانشجویی می 1968 داشت. بنگرید به:

Reader, The May 1968 Events in France, pp. ix, 6, 22; Singer, Prelude to Revolution, p. 57.

14. اتحادیه‌ی جوانان کمونیست مارکسیست لنینیست همراه با جوانان کمونیست انقلابی (بنگرید به یادداشت بالا) از گروه سنتی اتحادیه دانشجویان کمونیست منشعب شده بود. سینگر دراین‌باره بحث می‌کند که اتحادیه‌ی جوانان کمونیست مارکسیست لنینیست در میان نسل جوان‌تر کاملاً موفق بود. به بیان او: «نقل‌قول‌هایی از کتاب کوچک قرمز و کیش مائو، ابزار ایدئالی برای جذب دانشجویان منتقد نبود اما آن‌ها مجذوب انقلاب فرهنگی چین با آن پیام ضد بوروکراتیک و جاذبه‌اش برای جوانان بودند. شور ایدئولوژیک و ازخودگذشتگی آن‌ها، مائوئیست‌های جوان را قادر به جذب شمار قابل‌توجهی از دانش‌آموزان و دانشجویان در دبیرستان‌ها و دانشگاه‌ها می‌ساخت.» Singer, Prelude to Revolution, pp. 56—7.

15. همان‌طور که مایکل سیدمن به تأکید می‌گوید: «در طول سال تحصیلی 1968-1967، چند گروه نوپدید بین 30 تا 140 نفر یا کمی بیش از یک درصد دانشجویان را دورهم جمع می‌کردند که بیشتر در رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی بودند. در اوج جریانات 1968 فعالان هرگز بیش از 12 درصد مجموع دانشجویان نبودند.» بنگرید به:

Seidman, The Imaginary Revolution, p. 23.

16. «از نقد دانشگاه تا نقد جامعه» یکی از شعارهای جنبش بود.

17. من این اصطلاح را به یوناس آگنولی مدیونم که هم تحلیل بسیار جالبی درباره‌ی نقش روشنفکران در دوران معاصر و اصطلاحات نقدهای «سازنده» و «مخرب» را برای ما فراهم ساخت. بنگرید به:

J. Agnoli, 'Destruction as the Determination of the Scholar in Miserable Times', in W. Bonefeld (ed.), Revolutionary Writing (New York: Autonomedia, 2003), pp. 25-38.

18. G. Katsiaficas, The Imagination of the New Left: A Global Analysis of 1968 (Boston: south End Press, 1987), p. 102.

19. Singer, Prelude to Revolution, pp. 122—3.

20. Feenberg and Freedman, When Poetry Ruled the Streets, pp. 77, 83.

21. Ibid. P.124.

22. R. Vienet, Enrages and Situationists in the Occupation Movement: France, May 1968 (New York and London: Autonomedia and Rebel Press, 1992), p. 44.23

24. I. GilcherHotley, 'May 1968 in France', in C. Fink, F. Gassert and D. Junker (eds), 1968: The World Transformed (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 263.

25. برای مرور همه‌جانبه و تفصیلی اعتصاب در بخش‌های مختلف بنگرید به:

Seidman, The Imaginary Revolution, chapter 4, pp. 161—214.

26. Singer, Prelude to Revolution, p. 159.

27. Ibid. p. 156.

28. Feenberg and Freedman, When Poetry Ruled the Streets, p. 124.

29. Atelier Populaire, Posters from the Revolution, Paris, May 1968 (Usine Universite Union, 1969), p. 39.

30. ction (21 May 1968), p. 1.

31. Feenberg and Freedman, When Poetry Ruled the Streets, p. 28.

32. C. Castoriadis, World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis and the Imagination (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997), p. 49.

33. آی. ژیلشر-هاتلی این موضوع را تحلیل می‌کند که چگونه مطالبات کارگران از خواست افزایش حقوق و کاهش ساعات کاری به مطالبات پیچیده‌تر تغییر یافت. اصطلاح جدید *خودگردانی* که اساساً توسط اتحادیه‌ی دمکراتیک کار فرانسه به وجود آمد، مطالباتی با سرشت ضد سلسله‌مراتبی و ضد اقتدار را شامل می‌شد. بنگرید به:

Gilcher-Hotley, 'May 1968 in France', p. 263.

34. Feenberg and Freedman, When Poetry Ruled the Streets, pp. 49—50.

35. Katsiaficas, The Imagination of the New Left, p. 110.

36. Ibid. p. 265.

37. Feenberg and Freedman, When Poetry Ruled the Streets, p. 36.

38. Ibid. p. 126.

پانوشت:

1. Action
2. barricades
3. L› Avant Garde Jeunesse
4. Servir Le Peuple
5. Lo Monde Libertarie
6. Lutte Socialiste
7. Nanterre
8. Union des Étudiants Communistes
9. Union Nationale des Etudiants de France
10. the enragérs
11. Jeunesse Communiste Revolutionnaire
12. Federation des Etudiants Revolutionnaires
13. Union des Jeunesses Communistes Marxistes-Leninistes
14. Federation Anarchiste
15. Etudiants Socialistes Unifies
16. comites d 'action
17. Syndicat National de l' Enseignemen Superieur
18. Siné
19. L' Enragé
20. Jean-Jacques Pauvert
21. Comité d' Action Lycéens
22. Comité Viêtnam de Base
23. Comité Viêtnam National
24. George Katsiaficas
25. Feenberg
26. Freedman
27. Caen
28. Redon
29. Mans
30. La Vie Ouvrière
31. Confederation Generale du Travail
32. Confédération française démocratique du travail
33. Atelier papulaire
34. Sud-Aviation

عکاسی مستند
و جنبش نژادی سیاهان در آمریکا (قرن بیستم)[1]

حسن زین‌الصالحین

مقدمه

موضوع کلی این سلسله نشست‌ها عکاسی و جنبش‌های اجتماعی است. در راستای طرح مسئله و نزدیک شدن به این موضوع می‌توان یک صورت‌بندی ریاضی ارائه داد؛ به بیانی دیگر، می‌توان این‌گونه تعریف کرد که با معادله‌ای دو مجهولی مواجه هستیم که مجهولات نخست یعنی X-ایکس‌ها، «عکاسی» و مجهولات دوم، Y-ایگرگ‌ها، «جنبش‌های اجتماعی» هستند؛ بنابراین می‌توان با فرض ثابت‌بودن یکی از مجهولات به دیگری رسید و درنهایت رابطه‌ی بین این دو مجهول را بررسی کرد و یا برعکس از رابطه‌ای که بین دو مجهول در یک معادله‌ی ریاضی‌وار وجود دارد؛ به مقادیر فرضی برای هرکدام دست‌یافت. این بدین معناست که بتوان به رابطه‌ای منطقی بین عکاسی و جنبش‌های اجتماعی رسید و با درک این رابطه، به شناختی از هر یک نائل شد. نکته‌ی مهمی که در این صورت‌بندی منطقی و ریاضی وجود دارد؛ این مهم است که این معادله بر روی محور دکارتی[1] کاملاً یک فضای مجازی با مقادیر انتزاعی را داراست. برای درک این مهم، باید توضیح داد که در رشته‌های ریاضی و مهندسی، مبحثی در یک عنوان درسی تحت نام محاسباتِ عددی وجود دارد که به این نکته تأکید می‌کند که رسیدن به مقداری حقیقی و نهایی برای ایکس و ایگرگ تقریباً غیرممکن است و تنها می‌توان با تخمین و تقریب بسیار بالا به مجهولات نزدیک شد. حال اگر این نکته را به علوم انسانی و اجتماعی و نیز موضوع موردبحث تعمیم دهیم؛ می‌توان گفت که رسیدن به اطلاعات مطلق و نهایی و درنهایت یک رابطه‌ی ساده میان عکاسی و جنبش‌های اجتماعی غیرممکن است؛ بنابراین با معادله‌ای چندگانه و پیچیده روبروییم و تنها قادریم با بافتار کردن عمیق موضوع، موضع‌گیری مشخص و نیز با روش‌شناختی مناسب به این رابطه و اطلاعات تاریخی برای هریک با ضریب صحت بالا نزدیک شد.

عکاسی و جنبش‌های اجتماعی عنوانی بسیار مبهم، کلی و با دامنه‌ای بسیار باز است. برای روشن‌تر کردن موضوع می‌توان آن را به عکاسی مستند-اجتماعی و جنبشِ نژادیِ سیاهان در آمریکا تغییر داد. این عنوان نیز خود بازه‌ی زمانی باز و نامشخصی دارد؛ یعنی می‌توان حوادث مختلفی را در یک بازه‌ی زمانی بلند در نظر گرفت؛ از جنگ داخلی آمریکا، القاء بردگی در ۱۸۶۵ م؛ و ترور آبراهام لینکلن[2] گرفته تا حتی در دهه‌ی آخر قرن بیستم. هم می‌توان مکثی کرد و به ماجرای رودنی کینگ[3] در ۱۹۹۱ پرداخت. چهار افسر کالیفرنیایی، راننده‌ی تاکسی سیاه‌پوستی را به باد کتک می‌گیرند؛ جوانی به‌طور اتفاقی از بالکن خانه‌اش از این حادثه فیلم‌برداری می‌کند و با انتشار چندین فریم عکس از این خشونت اجتماعی علیه سیاهان، موضوع نژادپرستی در جامعه‌ی آمریکا، بار دیگر آن‌هم در آغاز قرن بیست‌ویکم به چالش کشیده می‌شود. جان تگ[4]، منتقد تاریخ عکاسی، در مقدمه‌ی آخرین کتابش بانام «قاب انضباطی»[5] در یک اشاره‌ی موجز و قابل‌تأمل خاطرنشان می‌کند: «جهت ضربات مشت تغییر می‌کند».[6] تگ با این جمله اشاره می‌کند که چگونه مشت‌هایی که بر سروصورت رودنی کینگ زده شد، بعد از رسانه‌ای شدن عکس‌هایش به سمت خود قانون و عاملینش یعنی افسران پلیس برگشت و باعث مجازات آن‌ها شد. این یعنی بروز قدرت رسانه در شبکه‌ای از قدرت. «**قدرت رسانه**» کلیدواژه‌ی نخستی است که باید در این بحث در نظر داشت.

بنابراین برای تدقیق در موضوع موردنظر، باید یک بازه‌ی

زمانی با موارد مطالعاتی را مشخص کرد. در این مقال رابطه‌ی عکاسی و جنبش نژادی سیاهان در قرن بیستم روی دو مورد مطالعاتی بررسی می‌گردد؛ دو متن ادبی بسیار مهم که بر قله‌ی ادبیات اعتراضی سیاهان ایستاده و بازخوردهای سیاسی و اجتماعی بسیار زیادی را در میانه‌ی قرن بیستم به همراه داشته و از همه مهم‌تر، بخش عظیمی از جنبش‌های حقوق بشری[۷] دهه‌های پنجاه، شصت و هفتاد میلادی در آمریکا را کتاب‌هایی ازاین‌دست راهبری کرده‌اند. از سوی دیگر این دو متن، مخصوصاً متن نخست، ارتباط وثیقی با عکاسی مستند-اجتماعی دارند.

به ترتیب تاریخی، کتاب نخست، «صداهای دوازده میلیون سیاه‌پوست»[۸] نام دارد که ریچارد رایت[۹] نویسنده‌ی سیاه‌پوست و نامی کتاب، آن را در ۱۹۴۱، با عنوانِ فرعی «تاریخ بومی سیاهان در ایالات‌متحده»[۱۰] به رشته‌ی تحریر درآورد. همان‌گونه که از عنوان دوم برمی‌آید؛ نه با یک نوول[۱۱]، بلکه با کتابی غیرداستانی مواجهیم؛ کتابی تقریباً مستند تاریخی و اجتماعی که نویسنده درصدد است بخشی از تاریخ آمریکا را با کلمات بازنمایی کند. با آنکه آثار دیگر رایت بانام پسرک سیاه‌پوست[۱۲] و پسر بومی[۱۳]، از منظر ادبی اهمیت بیش‌تری دارند ولی این کتاب ازآن‌رو که تلفیقی از متن و عکس است، برای این بحث اهمیت ویژه‌ای دارد؛ عکس‌هایی که از پروژه‌ی FSA (اداره‌ی امنیت کشاورزی)[۱۴] و به دست ادوین روسکام[۱۵] انتخاب شدند. عکس‌هایی که توسط عکاسان رسمی این پروژه چون واکر اوانز[۱۶]، دورتیا لانگ[۱۷] آرتور روتشتاین[۱۸] و ... گرفته شدند.

دهه‌ی ۱۹۳۰، زمانی که پروژه‌ی FSA انجام شد؛ ژانر عکاسی مستند-اجتماعی نیز رسمیت یافت. از این منظر، این دهه، دهه‌ی مهمی برای تاریخ عکاسی غرب محسوب می‌شود؛ عصر طلایی عکاسی مستند-اجتماعی. البته نباید چنین پنداشت که این‌گونه از عکاسی، پیش از این تاریخ وجود نداشته است؛ بلکه در این دهه، چه در سطح نظری و چه در سطح عملی، عکاسی مستند-اجتماعی در حال تعریف شدن است؛ در سطح عملی با پروژه‌ی FSA و در سطح نظری با تأملات و آراء عکاس و تاریخ‌نگار عکاسی، بومونت نیوهال[۱۹]. او به حقیقت و حقیقت‌گویی در عکس به‌مثابه‌ی یک سند تاریخی باور داشت؛ بنابراین **«حقیقت»** کلیدواژه‌ی دوم این بحث است که باید در اینجا بر آن انگشت تأکید گذاشت.

کتاب دوم، کتابی است با نام «مرد نامرئی»[۲۰] که توسط رالف الیسون[۲۱]، بازهم یک نویسنده‌ی فعال سیاه‌پوست دیگر نوشته‌شد و یک دهه بعد، یعنی در سال ۱۹۵۲ به چاپ رسید. اگرچه در این کتاب برعکس کتاب نخست با عکسی مواجه نمی‌شویم، ولی با توجه به اینکه الیسون خود عکاسی را به شکل آکادمیک دنبال کرد؛ صحنه‌های کتاب کاملاً عکاسانه‌اند و به نحوی استعاری می‌توان گفت که عکس‌ها نیز مانند مرد داستان نامرئی شده‌اند. این رمان جزءِ صد رمانِ برتر قرن بیستم محسوب شده و الیسون در سال ۱۹۵۳ به دلیل وجود همین کتاب، جایزه‌ی ملی آمریکا را از آن خودکرده است. واژه‌ی **«ملی»** و کلاً مفهوم **«ملی‌گرایی»** کلیدواژه‌ی سوم این بحث است. این کتاب و کتاب نخست، فارغ از آن‌که نویسندگان آن سیاه‌پوست بوده و نیز ارتباط دوستانه و مؤثری با یکدیگر داشته و به نوعی مسیر زندگی مشابهی را پیمودند؛ فصول اشتراک بارز دیگری نیز باهم دارند. دغدغه‌های وجودی دو نویسنده که به‌شدت تحت تأثیر بحث‌های سارتر[۲۲] و کامو[۲۳] بود، برخورد با مشکلات نژادپرستی که متوجه جامعه‌ی سیاهان آمریکا بود و نیز باورهای مذهبی و اعتقادی مشترک دو نویسنده، در میان سطور هر دو کتاب موج می‌زند. از همه مهم‌تر آن‌که این دو کتاب آبشخور جنبش‌های حقوق بشری و اعتراضی مهمی درون جامعه‌ی آمریکا بوده و نیز افراد بسیار مهمی چون مارتین لوتر کینگ[۲۴] از درون همین ادبیات اعتراضی تغذیه شدند.

روش‌شناسی

آنچه در سطور پیشین مطرح شد، تلاشی بود برای تصریح چارچوب‌بندی موضوع و عنوان بحث و نیز مشخص نمودن موارد مطالعاتی‌ای که باید با روش‌شناسی مناسب آن‌ها را مورد بررسی قرار داد. در ارتباط با روش‌شناسی، با کلیدواژه‌هایی که برشمرده شد؛ خصوصاً قدرت رسانه و حقیقت، تقریباً واضح است که با نوعی مشی فوکویی[۲۵] و تحلیل گفتمان فوکویی روبروییم؛ به عبارتی تحلیل و بررسی همبسته‌ی **«دانش و قدرت»** در پس بهره‌گیری از رسانه، در یک فضای گفتمانی باید مدنظر قرار گیرد. تبارشناسی قدرت و یا به تعبیر فوکو، روابط قدرت و مقاومت؛ و نیز آنچه فوکو روابط میکروفیزیکی قدرت می‌داند؛ که البته می‌توانند در پشت متن و عکس نامرئی شده باشند؛ مواردی هستند که باید مورد مداقه قرار گیرند. در خصوص دانش هم باید توجه داشت که در اینجا دانش نه به معنای آکادمیک و یا یک‌رشته‌ی خاص دانشگاهی، بلکه به تعبیری که استوارت هال[۲۶]، در مطالعات فرهنگی، به پشتوانه‌ی مشی فوکویی خود از آن مراد می‌کند؛ موردنظر است. هال فرهنگ را مجموعه‌ای از معانی، مفاهیم و تصاویر مشترک می‌داند و این معانی مشترک را بخشی از دانش می‌داند. او استدلال می‌کند که همه‌ی کنش‌های اجتماعی در معنا خانه کرده‌اند و در این مفهوم، پدیده‌هایی فرهنگی‌اند. هال معتقد است که رسانه‌ها در تولید، ترویج، نشر و اشاعه‌ی این معانی مشترک به‌عنوان فرهنگ که در اینجا فرهنگ غالب سیاه‌پوستان در جامعه‌ی قرن بیستمی آمریکا مدنظر است، نقش بسزایی دارند و اساساً بخش مهمی از دانش این‌گونه برساخته می‌شود؛ بنابراین با تحلیل گفتمان غالبی که در حوزه‌ی موردبحث مفصل‌بندی شده است؛ باید به تحلیل قدرت پرداخت؛ چراکه گفتمان‌ها، هم ابزاری برای قدرت و هم نتیجه‌ی قدرت‌اند.

طرح مسئله

برای طرح مسئله بهتر است از یک رویداد بسیار مهم در تاریخ سیاسی و اجتماعی آمریکا آغاز کرد. «مهاجرت بزرگ»[۲۷] یا مهاجرت تلویحاً اجباری سیاه‌پوستان از مناطق جنوبی، مانند آلاباما،[۲۸] می‌سی‌سی‌پی،[۲۹] جورجیا،[۳۰] تگزاس[۳۱] و ...، به شهرها و ایالت‌های شمالی، مانند شیکاگو[۳۲]، نیویورک[۳۳]، فیلادلفیا[۳۴] و ... رویدادی که از دو واقعه‌ی مهم دیگر ریشه گرفت. نخست «تابستان سرخ»[۳۵]، تابستانی که بعد از جنگ نخست جهانی، سفیدپوستان بازگشته از جنگ، با اشغال بخشی از موقعیت‌های شغلی‌شان توسط سیاه‌پوستان مواجه شدند و در پی آن اعتراضاتی صورت گرفت و دوم، «رنسانس هارلم»[۳۶] که همگرایی چنین مواردی ضرورت یک مهاجرت بزرگ را ایجاب کرد.[۳۷]

هال فرهنگ را مجموعه‌ای از معانی، مفاهیم و تصاویر مشترک می‌داند و این معانی مشترک را بخشی از دانش می‌داند. او استدلال می‌کند که همه‌ی کنش‌های اجتماعی در معنا خانه کرده‌اند و در این مفهوم، پدیده‌هایی فرهنگی‌اند.

مهاجرت بزرگ شامل دو فاز تاریخی بود؛ فاز نخست، از سال ۱۹۱۴یا ۱۹۱۷ تا اواخر ۱۹۳۰، که بیش از یک‌میلیون سیاه‌پوست مجبور به مهاجرت شدند و فاز دوم نیز از دهه‌ی سی تا اواخر دهه‌ی شصت میلادی که مهاجرت در حدود پنج میلیون سیاه‌پوست را در پی داشت. نکته‌ی جالب‌توجه این است که این مهاجرت بزرگ دارای یک‌فاز معکوس هم بوده است؛ آن‌هم بعد از جنبش‌های حقوق بشری که جهت این مهاجرت را کاملاً معکوس نمود. این بار با یک «مهاجرت بزرگ جدید»[۳۸] روبه‌رو هستیم. مسیر مهاجرت این بار در جهتی کاملاً معکوس، از شهرهای شمالی به‌سوی شهرهای جنوبی به وقوع پیوست.

این مهاجرت یا مهاجرت‌های بزرگ یادآور یک رویداد بزرگ دیگر در تاریخ سیاسی و اجتماعی آمریکا نیز هستند؛ چیزی تحت نام «پاک‌سازی بزرگ»[۳۹]. ولی این بار نه با رویدادی به محوریت سیاه‌پوستان، بلکه سرخ‌پوستان در میانه‌ی قرن نوزدهم مواجهیم. در این واقعه، هم نوعی حذف فیزیکی در کار است و هم مهاجرت اجباری سرخ‌پوستان از دشت‌های حاصلخیز مابین رود می‌سی‌سی‌پی و کوه‌های آپالاچیا،[۴۰] یعنی مکان‌های بسیار حاصلخیز برای کشت و برداشت پنبه و ذرت دو کالای مصرفی بسیار استراتژیک به سمت زمین‌های خشک و بایر آن‌سوی رود می‌سی‌سی‌پی. برای جابجایی بهتر و سریع‌تر محصولات و نیروی کار، وجود یک سیستم انتقال متناسب با پیشرفت‌های صنعتی و تکنولوژیک آن عصر ضروری می‌نمود؛ بنابراین آمریکایی‌ها با همکاری دو شرکت بزرگ دست‌به‌کار شدند؛ یکی از شرق به غرب و دیگری از غرب به شرق تا در یک نقطه‌ی خاص برای احداث یک خط آهن طویل به هم برسند و غرب و شرق آمریکا را بدین‌صورت به هم متصل نمایند.

هیأت‌های اکتشافی، قبل و یا حین احداث خط آهن، به جهت مسیریابی بهینه، بخشی از این پروژه بود و درون این هیأت‌های اکتشاف نیز وجود گروهک‌های عکاسی نیز ضروری می‌نمود؛ بنابراین بخش مهمی از اسناد تصویری سرزمین آمریکا، آثار عکاسانی نظیر جکسون[۴۱]، واتکینز[۴۲]، راسل[۴۳] و ... نتیجه‌ی این فرآیند بودند. البته حضور و همراهی هیئت‌های نظامی نیز به همراه هیئت‌های اکتشاف و عکاسی مورد نیاز بود؛ چراکه سرخ‌پوستان یا با پرداخت مبلغ اندکی، واگذاری زمین و مهاجرت را می‌پذیرفتند و یا با تهدید و ارعاب و گاه با زدوخورد مجبور به نقل‌مکان می‌شدند.

در اینجا حرکت دومنظوره‌ای در حال وقوع بود. نخست این‌که یک غرب وحشی برساخته شود و با ورود صنعت و تکنولوژی، احداث خط آهن، وجود نیروی کار و ماشین‌آلات صنعتی کشاورزی این غرب وحشی رام گردد؛ و از سوی دیگر، بعد از تحت کنترل درآوردن این سرزمین وحشی، باید در دسترس عموم قرارگرفته، از آن خود شده و به تعبیری ملی گردد. در میان کتاب‌های تاریخ عکاسی بارها به این موضوع اشاره‌شده است که عکس‌های عکاسانی چون جکسون یا واتکینز نقش مهمی در ملی کردن بخش‌هایی از آمریکا داشتند؛ بخش‌هایی چون پارک ملی یوسمیتی[۴۴] و یلواستون[۴۵]، ولی سؤال اینجاست که ملی برای چه کسی؟ این زمین‌ها به‌هیچ‌عنوان به آمریکایی‌ها یا به کلیت سفیدپوستان متعلق نبوده است و از گذشته‌های دور و تاریخی، از آنِ سرخپوستان بومی آنجا بوده‌اند. این آمریکایی‌ها بوده‌اند که به‌نوعی با جابجایی و یا حذف فیزیکی سرخپوستان آن زمین‌ها را از آن خودکرده یا ملی کردند.

نکته‌ی مهم دیگر، شکل‌گیری یک فرآیند تکنولوژیک و

در میان کتاب‌های تاریخ عکاسی بارها به این موضوع اشاره‌شده است که عکس‌های عکاسانی چون جکسون یا واتکینز نقش مهمی در ملی کردن بخش‌هایی از آمریکا داشتند؛ بخش‌هایی چون پارک ملی یوسمیتی و یلواستون، ولی سؤال اینجاست که ملی برای چه کسی؟

ایدئولوژیک درحرکت و همراهی قطار و دوربین عکاسی درون این قاره‌ی بسیار بزرگ بود. تکنولوژیک، ازآن‌جهت که واگن قطار می‌توانست اتاق تاریک سیار بسیار مفیدی برای دوربین عکاسی باشد و ایدئولوژیک، از این منظر که با عکس‌هایی که از سرخ‌پوستان ساکن آن مناطق ثبت می‌شد، یک‌بار شدیداً اگزوتیک[۴۶] به آن‌ها القاء می‌گشت. سرخ‌پوستان علی‌رغم تفاوت در رنگ پوست، با داشتن زیورآلات یا تزئیناتی که با خود داشتند؛ کاملاً اگزوتیک به نظر می‌رسیدند و تم برهنگی که می‌توانست نشان از بدویت و فقر برای این مردمان باشد؛ بار اگزوتیک این عکس‌ها را دوچندان می‌کرد. این مسئله در عکس‌های ادوارد کورتیس[۴۷] و انتقاداتی که به عکس‌های او تحت عنوان نژادپرستی صورت گرفته نیز وجود دارد. این موضوع مخصوصاً در فیلم‌های وسترن، در پوسترهایی[۴۸] که به در و دیوار شهر نصب می‌شد و همواره دنبال سرخ‌پوستی با یک نام خاص بودند، مانند رد فیش[۴۹] [ماهی قرمز]، کات نوز[۵۰][داغ بریده] و یا شکارچی کوچک[۵۱]،کاملاً مبرهن است؛ بنابراین شمایل ظاهری سرخپوستان و اسامی خیلی عجیب و غریبی که به آن‌ها به هر دلیلی اطلاق می‌شد؛ می‌توانست در ذهن سفیدپوستان حامی نظام حاکم، به حذف فیزیکی آنان از منظر روانی مشروعیت بخشد. به عبارتی، با طبقه و مردمانی بدوی و وحشی مواجهیم که می‌شود و باید برای امنیت شهروندان نظام حاکم جدید، آن‌ها را دور و یا حذف کرد. چراکه دولت و ملتی شکل‌گرفته است، مردمی دارد و این مردم به یک سرزمین از آن خود نیاز دارند.

به‌غیراز مهاجرت بزرگ و پاک‌سازی بزرگ، یک واقعه‌ی بزرگ دیگر نیز در تاریخ آمریکا، ولی نه در عرصه‌ی سیاسی و اجتماعی، بلکه در حوزه‌ی اقتصادی به چشم می‌خورد. آمریکا بعد از فرانسه و انگلیس سومین کشوری بود که توانست مسیر انقلاب صنعتی را دنبال کند؛ تقریباً خیلی دیر، ولی به‌شدت و با سرعت بسیار زیادی که حتی گوی سبقت را هم از آن دو ربود. از ۱۸۸۵ به این سو، آمریکا با آنکه کشوری صنعتی و رو به پیشرفت بود و اقتصادی لیبرال و نظام سرمایه‌داری بزرگی را می‌طلبید، ولی هر پانزده یا بیست سال یک‌بار دچار رکود اقتصادی بوده است که نمونه‌ی مهم و تأثیرگذار آن در دهه‌ی ۱۹۳۰ تحت نام «رکود بزرگ»[۵۲] به وقوع پیوست؛ امری که پروژه‌ی FSA و نتیجتاً عصر طلایی عکاسی مستند-اجتماعی را حاصل کرد. سؤالی که در اینجا پیش می‌آید؛ این است که چه رابطه‌ای میان این مسائل به‌اصطلاح بزرگ که تقریباً همگی بار منفی دارند و تاریخ سیاسی و اجتماعی آمریکا و به عبارتی ساختن کشوری تحت عنوان «آمریکای بزرگ»[۵۳] وجود دارد؟ آیا اساساً ساختن آمریکای بزرگ باید روی این مسائل بزرگ با بار منفی، البته با کارآیی مثبت، سوار شود؟

اما این تنها آمریکای بزرگ نیست که این‌گونه پا به صحنه‌ی تاریخ گذاشته باشد؛ پیش‌ازاین، با مثال دیگری ازاین‌دست روبروییم؛ یعنی در قرن هفدهم و هجدهم میلادی، تحت عنوان «بریتانیای کبیر»[۵۴] و اتفاقاً بریتانیای کبیر نیز ساخته‌ی همین نوع مسائل بزرگ با بار منفی و

کارکرد مثبت برای انگلیسی‌ها بوده است؛ نظامی که نامش با استعمار[۵۵] و امپریالیسم[۵۶] گره‌خورده است. وجه‌تسمیه کبیر در کنار بریتانیا ازاینجا برمی‌آید که اساساً آن امپراتوری بزرگ معتقد بود که در کشورشان خورشید نباید غروب کند؛ آن‌ها از غرب به شرق، از آفریقا و مصر تا هند، ایران، چین و استرالیا را متعلق به خودشان می‌دانستند و تنها تحت این شرایط است که خورشید سرزمینشان هیچ‌گاه غروب نخواهد کرد؛ چراکه در هرکجا که باشند، در کشورشان و یا مستعمراتشان هستند؛ بنابراین در پاسخ به سؤال مطروحه باید گفت آری، واقعیت این است که نوعی تاریخ‌مندی برای ساخت یا برساخت این کشورها با همین مسائل پیوند خورده است و نکته‌ی جالب دیگر این است که در درون پدیده‌ی استعمار و امپریالیسم بریتانیای کبیر نیز عکاسی نقش بسیار بسزایی داشته است و «شرق‌شناسی»[۵۷] دقیقاً از همین‌جا مایه گرفته است. پروژه‌های مستند انجمن‌های قوم‌نگاری و انسان‌شناسی بریتانیا، نسبت به ممالک شرقی در سطح بسیار وسیعی و با شمار بیشتری نسبت به FSA انجام گرفت؛ آن‌هم برای شناخت، طبقه‌بندی و برچسب‌زنی میان خودشان و مستعمراتشان به‌مثابه‌ی دیگری اگزوتیک و بسط بدنه‌ی دانشی تحت عنوان شرق‌شناسی.

ازاین‌روی، در نظر داشتن یک دیگری درونی برای جامعه‌ی آمریکا و یک دیگری بیرونی برای بریتانیا بخشی از شکل‌گیری آمریکای بزرگ و بریتانیای کبیر بوده و هست و رد پای عکاسی نیز به‌وضوح دیده می‌شود. چنانچه اشاره شد؛ در این مواجهه‌ی منفی «خودی» با «دیگری» و تحت سلطه و نفوذ قرار دادن آن، نوعی کارآیی مثبت سازنده و برسازنده برای این کشورها وجود داشته و دارد؛ اما سؤال مهم‌تری که در اینجا و در بحث اکنون، حائز اهمیت است؛

عکاسی در کجای این وقایع «بزرگ» و یا رابطه‌ی خودی و دیگری سیاه در تاریخ اجتماعی آمریکا ایستاده است؟

این است که عکاسی در کجای این وقایع «بزرگ» و یا رابطه‌ی خودی و دیگری سیاه در تاریخ اجتماعی آمریکا ایستاده است؟ قاعدتاً واضح است که عکاسی نقش مثبتی در جنبش‌های اعتراضی سیاهان داشته است، اما آنچه این بحث قصد پرداختن به آن را دارد؛ با نگاهی وارونه و فوکویی، تحلیل و بررسی سطح مخفی عملکرد مثبت عکاسی در جنبش‌های نژادی سیاهان است که ضرورتاً می‌تواند درون خود متونی که نام‌برده شد و نیز قاب عکس‌ها نباشد و در پس پشت گفتمانی که به‌واسطه‌ی رسانه قدرت می‌گیرد؛ نامرئی شده باشد؛ همانند مرد نامرئی داستان الیسون. به‌عنوان نکته‌ی آخر، شایان‌ذکر است که عامدانه در این بحث، هیچ عکسی ارائه نمی‌شود؛ آن‌هم به دو دلیل: نخست از آن جهت که از استفاده‌ی کلاسیک از عکس فاصله گرفته شود و نیز وجه‌ی نقد عکس به خود نگیرد و درنتیجه مسائل و فرضیه به شکلی بنیادین مطرح شود و دیگر به آن دلیل که نگاه خود را به ورای قاب عکس متوجه سازیم و با تدقیق و تعمیق در خود موضوع به برخوردی انتقادی با متون دست یازیم.

فرضیه

برای طرح فرضیه بهتر است به مهاجرت بزرگ برگردیم. در این فرآیند چندین دهه‌ای، همانند پاک‌سازی بزرگ، فارغ از بعد فیزیکی آن، می‌توان نوعی انتقال و تغییر پایه‌های سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، تاریخی و... را برای سیاه‌پوستان مشاهده کرد. در حوزه‌ی اقتصادی، فازهای اولیه‌ی این مهاجرت، به‌سوی شهرهای شمالی بود؛ یعنی

دقیقاً شهرها، مناطق و ایالت‌های صنعتی و در حال پیشرفت. نمونه‌ی بارز این موارد، ساخت راه‌آهن شهری فیلادلفیا[۵۸] بود؛ که هم به نفع دولت بود و سیاه‌پوستان را به‌عنوان نیروی کار قوی و ارزان روانه‌ی آنجا می‌کرد و هم به نفع سیاه‌پوستانی که به دنبال کسب درآمدی برای امرار معاش و گذران زندگی خویش بودند. ولی فرضیه‌ی اصلی در حوزه‌ی سیاسی و اجتماعی و با توجه به جابه‌جایی‌هایی است که در این عرصه‌ها به وقوع پیوست. فرضیه‌ی اساسی این است که نوعی سیاست اجتماعی، تحت عنوان «استراتژی مدارا» و «سیاست تسکین» در این تغییرات در جریان بود؛ یعنی به شخص، گروه و طبقه‌ای اجازه داده می‌شود که از رسانه و پتانسیل قدرتی (هرچند در جبهه‌ی مقاومت به‌عنوان شکل دیگری از قدرت) که می‌تواند در آن مخفی و مستتر باشد، استفاده کند تا بتواند عملکرد تسکین‌بخشی برای آنان به همراه آورده و مرهمی برای آلامی باشد که در طی دهه‌ها علیه آن‌ها رفته است؛ البته هرچند که این دسترسی دارای ظاهر اعتراض‌آمیز و به ضرر نظام حاکم باشد.

بخشی از این استراتژی از این منظر مقبول می‌افتد که دیگری، در سطحی و در بعضی نقاط در کنار یک خودی قرار می‌گیرد. در اینجا یعنی سیاه‌وسفید جامعه‌ی آمریکا در کنار یکدیگر قرار بگیرند. این یعنی فاصله گرفتن انتزاعی از اصل و شعار معروف آمریکایی‌ها یعنی قانون «جدا اما برابر»؛ قانونی که وقایع و آشوب‌های زیادی را در بسیاری موارد به همراه داشت. به‌عنوان‌مثال، ماجرای خانم خیاط سیاه‌پوستی بانام رزا پارکز[۵۹] که در صندلی بخش سفیدپوستان یک اتوبوس شهری نشست و یا ماجرای دانشجوی سیاه‌پوستی که در سلف مربوط به دانشجویان سفیدپوست غذایش را خورد.[۶۰] از سوی دیگر و در سطح مخفی این تکنیک قدرت؛ نوعی انتقال و جابه‌جایی از حزب کمونیست[۶۱] به حزب یا احزاب ملی در جریان بود؛ نوعی سیاست بومی و ملی‌گرایی، آن‌هم به دلیل ترس آن سال‌های آمریکا از بسط و گسترش روزافزون حزب کمونیست در سطح ملی و فراملی. این نکته زمانی برجسته می‌شود که رقابت‌های تسلیحاتی، نظامی، علمی و صنعتی آمریکا را با روسیه -قبل و بعد از جنگ جهانی و حتی دوره‌ی جنگ سرد- در نظر آوریم. به‌عنوان‌مثال؛ بخشی از دکترین ترومن[۶۲] این بود که ترس شدیدی را از سوی روسیه با قدرت رسانه‌هایی

ترومن معتقد بود تبعیض نژادی به ضرر اقتصاد کشور است؛ چرا یک نیروی کار ارزان را به‌سادگی کنار می‌نهند. درنتیجه او در سال ۱۹۵۴ اصل «جدا اما برابر» را منحل کرد و به تمام جهان مخابره کرد که آمریکا دیگر تبعیض نژادی ندارد و آن را شدیداً محکوم می‌کند.

نظیر رادیو، تلویزیون و عکس به جامعه القاء کند؛ آن‌هم به سه انگیزه:۱) نظامی: دریافت بودجه‌ی نظامی بیش‌تر؛ ۲) سیاسی: اعلام این باور که آمریکا می‌تواند با حزب کمونیست در مقابل شکننده‌ترین ناکامی قرن، یعنی معضل تبعیض نژادی سیاهان مقابله کند و ۳) اقتصادی: ترومن معتقد بود تبعیض نژادی به ضرر اقتصاد کشور است؛ چرا یک نیروی کار ارزان را به‌سادگی کنار می‌نهند. درنتیجه او در سال ۱۹۵۴ اصل «جدا اما برابر» را منحل کرد و به تمام جهان مخابره کرد که آمریکا دیگر تبعیض نژادی ندارد و آن را شدیداً محکوم می‌کند. البته اکنون اگرچه حزب کمونیست ازمیان‌رفته است ولی هنوز هم رقابت با روسیه،

نوعی المان هویت‌بخش برای جامعه‌ی آمریکا محسوب می‌شود و این مهم در همین اواخر در ماجرایی همکاری احتمالی کمپین انتخاباتی رئیس‌جمهور دونالد ترامپ[۶۳] با روسیه و تخلف انتخاباتی او و نیز نقشی که حقانیت این ادعا می‌توانست در برخورد مردم آمریکا با ترامپ داشته باشد؛ به‌وضوح دیده می‌شود.

به هر ترتیب در هیاهوی آن دوران، کاملاً روشن بود که سیاه‌پوستان و خصوصاً جامعه‌ی کارگری سیاهان، به دلیل مسائل و مشکلات عدیده‌ای که درون جامعه‌ی آمریکا با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کردند؛ پتانسیل بیشتری را برای پیوستن به احزاب کارگری تحت نفوذ حزب کمونیست داشتند و این می‌توانست در کوتاه‌مدت جامعه‌ی آمریکا را علی‌رغم تمامی مشکلات اقتصادی به آشوب بکشاند؛ بنابراین باید اجازه داد در کنار خودی قرار گیرند؛ درگیر روابط قدرت، گفتمان موجود و بازنمایی در بستر رسانه شوند. نوعی تسامح و مصالحه‌ی اجتماعی برای دست‌یابی به برابری از نوع دست‌وپاشکسته‌ی آن؛ برای تظاهر به وجود یک ملت واحد، همگی یکسان در کنار هم. این‌ها همه مسائلی بودند که مهاجرت و رکود بزرگ فعال کرده بود و باید تحت کنترل درمی‌آمدند. این فرضیه را می‌توان در مسیر زندگی دو نویسنده و در متون مذکور به آزمون گذاشت و پیامد این سیاست اجتماعی را مورد بررسی موردی قرار داد.

بدنه‌ی بحث (بخش نخست)

پیامدهای این سیاست‌های اجتماعی و کارکرد ایدئولوژیک استراتژی مدارا را می‌توان در مسیر زندگی دو نویسنده‌ی مذکور، رالف الیسون و ریچارد رایت، به‌وضوح مشاهده کرد. رایت در سال ۱۹۰۸ در شهر کوچکی نزدیک می‌سی‌سی‌پی متولد شد. خانواده او جزء آن دسته مهاجرانی بودند که در سال ۱۹۲۷ به سمت شمال و شیکاگو نقل‌مکان کردند. ریچارد رایت در سال ۱۹۳۳ به حزب کمونیست پیوست و در سال ۱۹۳۸ به نیویورک رفت. او فعالیت‌های حزبی خود را گسترش داد و حتی در سال ۱۹۳۸ برای روزنامه‌ی کمونیستی کارگر روزمزد[۶۴] متون انتقادی می‌نوشت. در همان سال، از طریق حزب و دوستان مشترکشان با رالف الیسون آشنا شد. با توجه به مراودات دوستانه و نامه‌هایی که بین این دو مؤلف و منتقد سیاه‌پوست ردوبدل شد؛ تأثیر بسزایی بر یکدیگر و آینده‌ی کاری هم داشتند. رایت در سال ۱۹۴۰ به شیکاگو برگشت تا مطالعاتی پیرامون تاریخ سیاه‌پوستان داشته باشد و البته همکاری با ادوین روسکام و یک جامعه‌شناس دیگر برای گزینش عکس‌هایی برای کتابی که قصد چاپش را داشت. او در همان سال انتشار کتاب، یعنی در سال ۱۹۴۲ از حزب کمونیست جدا شد. رایت قطعیت و ناشکیبایی کمونیست‌ها را به‌شدت به نقد کشید و مهم‌تر این‌که مقالاتی نوشت که نوعی اعلام خطر علیه حزب بود و اثرات مخرب کمونیست‌ها را علیه وضعیت بومی و ملی سیاهان به‌نقد کشید. این سال‌ها زمانی بود که FBI ارتباط سیاهان با فعالیت‌های حزبی آن‌ها را تحت نظر داشت و رایت هم از این قاعده مستثنی نبود و گاه تحت فشار از سوی سازمان قرار می‌گرفت. رایت در ۱۹۴۹ کاملاً یک ضد کمونیست شد. این‌گونه مطرح‌شده است که او حتی ارتباط مشکوکی با CIA گرفت و زمانی که در پاریس بود با سفارت آمریکا همکاری‌هایی کرد تا اعضای حزب را در آمریکا معرفی کند؛ که بعدها تمامی آن افراد تحت تعقیب قرار گرفتند. رایت در خصوص مهاجرت به اروپا اعتقاد داشت که مهاجرت عمل مناسبی برای یک سیاه‌پوست

رایت در خصوص مهاجرت به اروپا اعتقاد داشت که مهاجرت عمل مناسبی برای یک سیاه‌پوست نیست؛ چراکه او را نسبت به ریشه‌های روانی و احساسی و وضعیت بومی او در آمریکا جدا و بیگانه می‌کند. این امری است که برای وضعیت اجتماعی سیاهان مناسب نیست، آن‌ها باید باشند و بجنگند تا شأن و مقام خود را به‌عنوان بخشی از یک ملت واحد به اثبات رسانند.

نیست؛ چراکه او را نسبت به ریشه‌های روانی و احساسی و وضعیت بومی او در آمریکا جدا و بیگانه می‌کند. این امری است که برای وضعیت اجتماعی سیاهان مناسب نیست، آن‌ها باید باشند و بجنگند تا شأن و مقام خود را به‌عنوان بخشی از یک ملت واحد به اثبات رسانند.

رالف الیسون در سال ۱۹۱۴، در شهر اوکلاهاما[۶۵] به دنیا آمد. خانواده او هم جزء مهاجران به سمت شمال بودند. او در سال ۱۹۳۶ برای آموختن عکاسی و مجسمه‌سازی به نیویورک سفر کرد؛ به حزب پیوست و از طریق حزب ارتباط مؤثری با رایت گرفت. او خیلی زود به این نتیجه می‌رسد که حزب به سیاهان خیانت کرده و مبارزات طبقاتی و خشونت دیگری را جانشین اصلاحاتی که سیاهان خواهان آن بودند؛ کرده است. پس از مکاتباتی با ریچارد رایت و بیداری از توهمات حزبی، مرد نامرئی را می‌نویسد که عملاً جوابیه‌ای است هم به خیانت‌های حزب و به پرسش کشیدن آن و هم برای اعتراض به وضعیت سیاهان در آمریکا. کتاب الیسون با آن‌که جنبه‌ی اعتراضی شدیدی نسبت به‌نظام سیاسی و اجتماعی آمریکا داشت؛ ولی بااین‌حال، نظام حاکم این مشی را به جان می‌پذیرد تا مجبور به پرداخت هزینه‌ی سنگین‌تری در آینده نشود و چه چیزی مهم‌تر از آن‌که الیسون به دلیل موقعیت اجتماعی حاصل از این کتاب، هم نشان ملی آمریکا را می‌گیرد و هم در ۱۹۵۳ جایزه‌ی ملی کتاب سال آمریکا را به دست می‌آورد. همان‌گونه که به‌طور خلاصه از زندگی رایت و الیسون توصیف شد، می‌توان دریافت که چگونه برای دو نویسنده و فعال سیاه‌پوست که خودشان از مهاجران بودند؛ این سیاست تسکین یا استراتژی مدارا در بهره‌گیری از قدرت رسانه کارکرد خود را داشته و نیز به مهاجرت از حزب کمونیست به شاخصه‌های ملی و بومی‌گرایی منجر شده است. این دقیقاً نکته‌ای ست که در محتوای دو کتاب و در سطح روایت هم دیده می‌شود و در بخش بعدی به آن پرداخته خواهد شد.

بدنه‌ی بحث (بخش دوم)

داستان کتاب مرد نامرئی به‌طورکلی، بازگوکننده‌ی مشکلات، تضادها، دوقطبی‌ها و مسائل هویتی (شخصی و اجتماعی) سیاهان در جامعه‌ی آمریکاست. داستان از جهت نام‌گذاری شبیه داستان مرد نامرئی نوشته‌ی جُرج وِلز[۶۶] است که در سال ۱۸۹۷ نوشته‌شده است؛ داستانی علمی‌تخیلی که در آن فردی با خوردن ماده‌ای شیمیایی نامرئی می‌شود. ولی در کتاب الیسون با داستانی کاملاً اجتماعی روبه‌رو هستیم. علت نامرئی شدن مرد داستان الیسون، نه ماده‌ای شیمیایی، بلکه این پیش‌فرض‌های نژادپرستانه و عدم توجه و کوری حوزه‌ی اجتماعی نسبت به سیاه‌پوستان بودند که مرد راوی داستان را نامرئی و غیرقابل‌دیدن می‌کرد. باوجود سعی و تلاش او برای کسب هویت، موفقیتی حاصل نمی‌کند؛ و هرچه بیش‌تر تلاش می‌کند، نامرئی‌تر می‌شود؛ درنتیجه به مواد مخدر رو می‌آورد، مبتلا به‌نوعی شیزوفرنی عمیق می‌شود و درنهایت احساس می‌کند که به قتل رسیده است و حتی اصلاً وجود نداشته است؛ اما سؤال

اصلی او این است: چه کسی باعث قتل من شده است؟ ازلحاظ هستی‌شناسی، درک جامعه از یک فرد سیاه‌پوست، بر درک شخصی فرد از خودش تأثیر گذاشته و خودش را نسبت به هویت وجودی خود بیگانه کرده است. ولی نکته‌ی مهم‌تر تلاشی است که می‌کند و نقطه‌ی مثبت این داستان، این مهم است که درون این تضادها و دوقطبی‌ها اعلام هویت کرده و سعی می‌کند خودش را به اثبات برساند. در کتاب الیسون، دو صحنه‌ی بسیار مهم برای بحث کنونی

علت نامرئی شدن مرد داستان الیسون، نه ماده‌ای شیمیایی، بلکه این پیش‌فرض‌های نژادپرستانه و عدم توجه و کوری حوزه‌ی اجتماعی نسبت به سیاه‌پوستان بودند که مرد راوی داستان را نامرئی و غیرقابل‌دیدن می‌کرد.

حائز اهمیت است؛ به‌عبارت‌دیگر و به نحوی استعاری این دو صحنه می‌توانند گویای تضادها و تقابل‌های موجود در جامعه‌ی آمریکا برای سیاهان باشند و البته قابل‌توجه برای آزمودن فرضیه‌ی این بحث.

در بخشی از داستان، راوی یا همان مرد نامرئی وارد یک کارخانه‌ی رنگ‌سازی می‌شود. در این کارخانه و طی فرآیندهایی توانسته‌اند با بهره‌گیری از رنگ سیاه، سفید روشن‌تر و مرغوب‌تری را حاصل و البته ازاین‌جهت، سود زیادی را عاید خود کنند. این صحنه‌ی استعاری را می‌توان طعنه‌ای به‌نظام سرمایه‌داری محسوب کرد که با بهره جستن از کارگران سیاه‌پوست، با مزد خیلی کم بدنه‌ی خود را تقویت می‌کند؛ ولی نکته‌ی مهم‌تر این است که در آگهی‌های تبلیغاتی آن شرکت، وجود و تأثیرگذاری رنگ سیاه کاملاً انکار می‌شود؛ دقیقاً همان‌گونه که اهمیت و تأثیرگذاری سیاهان در جامعه‌ی آمریکا انکار می‌شود. باوجود طرد و انکاری که وجود دارد ولی در واقعیت، وجود رنگ سیاه (سیاهان) در شکل‌گیری یک‌رنگ و کل یکپارچه (آمریکا) غیرقابل کتمان بوده و این سعی و تلاشی است که راوی یا نویسنده با زبانی اعتراضی از خود بروز می‌دهد.

درصحنه‌ای دیگر، مرد داستان الیسون وارد یک انجمن برادری می‌شود که اشاره‌ای است به حزب کمونیست. او تحت آموزش‌های ایدئولوژیک شدیدی قرار می‌گیرد ولی خیلی زود درک می‌کند که حزب -یا انجمن برادری- به آزادی سیاه‌پوستان خیانت می‌کند. ازنظر راوی، انجمن برادری کلیشه‌ای دیگر و تفکر قالبی دیگری را برمی‌سازد و نقاب دیگری را به چهره‌ی سیاهان می‌زند و واقعیت دیگری را از آن‌ها برمی‌سازد که البته این خود بخشی از تجربه‌ی زیسته‌ی الیسون نیز بوده است. از این منظر، اتفاقاتی که در حال انجام است و بهره‌برداری‌هایی که حزب از سیاه‌پوستان می‌کند؛ خیلی خطرناک‌تر از نژادپرستی برای جامعه‌ی آمریکا است.

در سطح ظاهر داستان، اعتراض و زخم‌زبانی که رالف الیسون می‌زند کاملاً مشخص است؛ اما در سطح نامرئی داستان، این زخم‌زبان دو کارکرد مهم دارد: نخست آنکه این زخم‌زبان، نوعی برون‌فکنی خشونت است؛ خشونتی که بر خود مؤلف یا راوی داستان و تک‌تک سیاه‌پوستان و به کلیت جامعه‌ی سیاه‌پوستان اعمال‌شده است و این برون‌فکنی از منظر روان‌شناختی می‌تواند یک کارکرد مثبتِ تسکین‌بخش برای آلام سیاه‌پوستان نیز داشته باشد. دیگر آنکه این زخم‌زبان به‌نوبه‌ی خود و در عمل، یک نوع پادزهر است؛ یک پادزهر برای معضل کمونیست در جامعه و تاریخ آن سال‌های مهم آمریکا؛ بنابراین با نوعی شبکه‌ی قدرت و روابط **قدرت-مقاومت** مواجهیم؛ یعنی در یک سطح، نسبت به برخورد نژادی که در سطح جامعه نسبت به سیاه‌پوستان وجود دارد، مقاومت می‌شود؛ و در سطحی دیگر، همان‌گونه که فوکو مدنظر دارد، مقاومت خود سویه‌ی دیگر قدرت می‌شود. به بیانی دیگر، مقاومت علیه این نژادپرستی در جامعه‌ی آمریکا به‌گونه‌ای قدرت علیه حزب کمونیست است. نکته‌ی آخر در رابطه با این رمان که البته جزء صد رمان برتر قرن بیستم محسوب می‌شود؛ این است که تا همین اواخر، این کتاب جزءِ فهرست کتاب‌های دانش‌آموزی کتابخانه‌های دبیرستانی آمریکا بوده است؛ اما به خاطر اعتراض‌هایی که خانواده‌ها به دلیل مطالب غیراخلاقی موجود در آن در کارولینای شمالی[۶۷] کردند، آن را از فهرست کتاب‌خانه‌ها خارج کردند. این بدان معنا است که دو کارکرد مرد نامرئی پس از گذشت بیش از نیم‌قرن دیگر تغییر کرده است و از جنبه‌ای دیگر و با محاسباتی دیگر، دیگر غیراخلاقی به نظر می‌رسد و باید مورد طرد و کناره‌گذاری قرار گیرد.

اینک وقت آن است که به کتاب ریچارد رایت و مورد مطالعاتی اصلی این بحث پرداخته شود. «صدای دوازده میلیون سیاه‌پوست»، صداهایی که در طی سالیان به سکوت کشانده شده‌اند و این بار که مجال سخن می‌یابند؛ بازهم در متن نوشتاری رایت پشت صدای او مخفی می‌شوند. به عبارتی، آنگاه‌که صداها در قالب کلمات سخن می‌گویند، متن، تک‌صدای رایت است ولی آنگاه‌که در قالب تصویر بازنمایی می‌شوند، چندگانه، چندپاره و گاه در تضاد رخ می‌نمایند و ابعاد مختلف زندگی سیاه‌پوستان را در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به تصویر می‌کشند. با توجه به‌عنوان فرعی کتاب، «تاریخ بومی مردم آفریقایی آمریکایی‌تبار در ایالات‌متحده‌ی امریکا»، متوجه می‌شویم که از یک‌سو با کتابی تاریخی روبرو هستیم و از سوی دیگر با کتابی مستند-اجتماعی که پیش علاقه‌ی رایت به ساخت فیلم مستند را نشان می‌دهد. ترکیب و مونتاژی از عکس و متن. صدا و متن یک سیاه‌پوست و عکس‌هایی که از لنز سفید عکاسان سفیدپوست و با حسن نظر یک سفیدپوست به نام روسکام انتخاب شدند. سیاه‌وسفید در کنار هم، برشی از سیاه‌وسفید جامعه‌ی آمریکا؛ جایی که خودی می‌تواند در کنار دیگری قرار گیرد و بر یکدیگر بار شوند؛ همانند کارکرد خود عکس و متن.

چنانچه پیش‌تر اشاره شد؛ دهه‌ی ۱۹۳۰ دوره‌ی طلایی عکاسی مستند-اجتماعی است؛ برهه‌ای که عکاسی مستند-اجتماعی در سطح نظری و عملی در حال قالب‌بندی و تعریف در سنت عکاسی آمریکایی است. نیوهال این نظریه‌پردازی و تعریف را عهده‌دار می‌شود. به باور او یک عکس می‌تواند جایگاه صدها کلمه را داشته باشد و حتی اضافه کردن چندین کلمه به عکس می‌تواند ما را به حقیقت نزدیک‌تر کند. این دقیقاً امری است که در کتاب رایت عملی می‌شود. عکس‌های کتاب رایت از پروژه‌ی FSA انتخاب‌شده‌اند. از دوران رکود بزرگ، دورانی که این‌گونه عکس‌ها به‌شدت در حال پخش و نشر در روزنامه‌ها، مجلات و نیز کتاب‌های عکس بودند؛ کتاب‌هایی نظیر کتاب عکس دورتیا لانگ، واکر اوانز و البته خود کتاب ریچارد رایت. یک رکود بزرگ اقتصادی به وقوع پیوست و بخشی از اصلاحات دولتی رزولت[۶۸] این بود که میزان تأثیر رکود بر زندگی کشاورزان را برآورد کرده تا بتوانند به آن‌ها کمک کند؛ کمک‌های دارویی، پزشکی، کشاورزی، انتقال بذر و کلیه‌ی مواردی که می‌توانست در بهبود زندگی کشاورزها مؤثر باشند.

اداره‌ی امنیت کشاورزی نهادی بود که این مسئولیت‌ها را به عهده داشت. اتفاق مهمی که در این دوره رخ داد؛ این بود که علی‌رغم فقر، گرسنگی، بدبختی و مسائلی که این رکود به همراه داشت ولی کمک و همراهی دولت و ملت آمریکا و البته در کنار سیاه‌پوستان به‌عنوان بخشی درونی از این ملت، راهی برای برون‌رفت از این بحران به وجود آورد. دیگری سیاه‌پوست در این نقطه‌ی تاریخی مهم و در این سطح در کنار خودی قرار می‌گیرد، یعنی سیاه‌وسفید

این تنها یک رابطه‌ی ساده‌شده آن‌هم در سطح کلمات و بازنمایی عکاسانه است و نه تمام واقعیت و حقیقت آن دوران. به عبارتی این رهایی از شعار جدا اما برابر آمریکایی بیشتر در سطح بازنمایی قابل‌مشاهده بود تا واقعیت روزمره‌ی زندگی سیاه‌پوستان در آن دوران و حتی سال‌های بعد.

جامعه‌ی آمریکا در کنار یکدیگر با تمام معضلاتی که متوجه همگان بود.

ولی این تنها یک رابطه‌ی ساده‌شده آن‌هم در سطح کلمات و بازنمایی عکاسانه است و نه تمام واقعیت و حقیقت آن دوران. به عبارتی این رهایی از شعار جدا اما برابر آمریکایی بیشتر در سطح بازنمایی قابل‌مشاهده بود تا واقعیت روزمره‌ی زندگی سیاه‌پوستان در آن دوران و حتی سال‌های بعد. به‌عنوان‌مثال، در همان دوران رکود بزرگ، مقدار وامی که به سیاه‌پوستان تعلق می‌گرفت، بسیار کمتر از سفیدپوستان بود؛ حتی پیدا کردن شغل. اصلاحات روزولتی از سویی دلگرم‌کننده بود ولی اغلب، سیاه‌پوستان را نادیده می‌گرفت؛ مثلاً سیاه‌پوستان شامل بیمه بیکاری و یارانه دولتی نمی‌شدند، دارای حداقل دستمزد بودند، آخرین کسانی بودند که استخدام می‌شدند و اولین کسانی بودند که اخراج می‌شدند، دریافت وام چندین برابر برای سیاه‌پوستان سخت‌تر بود و واگذاری زمین کشاورزی نیز به‌راحتی برای آن‌ها انجام نمی‌گرفت. در سال‌های بعد در شرایطی حتی این قضیه بار کمیک نیز به خود می‌گیرد. در ارتش آمریکا، آنجا که به جنگ دوم جهانی می‌روند تا در برابر نژادپرستی آلمان‌ها بایستند؛ در درون خود ارتش آمریکا تبعیض نژادی موج می‌زند. به‌عنوان‌مثال، یک سیاه‌پوست این‌گونه می‌گوید: «در ارتش به ما سیاه لعنتی می‌گویند؛ در نیروی دریایی فقط در آشپزخانه‌ها کار می‌کنیم؛ در صلیب سرخ خون ما را جدا می‌کنند؛ کارفرمایان ما را کنار گذاشته‌اند و نمی‌بینند؛ شکنجه، قتل و لینچ کردن[۶۹] ادامه دارد؛ ما از حقوق‌مان محروم شده‌ایم و کاکاسیاه لعنتی خطاب می‌شویم؛ به روی‌مان تف می‌اندازند؛ خوب، دیگر هیتلر[۷۰] چه‌کار از این بدتر می‌تواند بکند؟!» یا دعای سربازی دیگر که بیان می‌دارد: «ای خدای مهربان! امروز من به جنگ می‌روم تا بجنگم و کشته شوم. نمی‌دانم برای چه. من هیچ ترسی از آلمان و ژاپن ندارم. ترس من از اینجا است؛ از آمریکا».[۷۱]

در اینجا آنچه اهمیت دارد؛ این است که علی‌رغم تبعیضات نژادی گسترده، این امتیاز به سیاه‌پوستان داده می‌شود که حداقل در سطح بازنمایی به متن و تصویر درآیند. رایت در کتابش می‌گوید که ما از یک نوع بردگی به یک نوع بردگی دیگر و از یک آشپزخانه به یک آشپزخانه دیگر، منتقل می‌شویم؛ اما این‌همه‌ی ماجرا نیست؛ یعنی با توجه به عکس‌هایی که رسانه‌ای شدند، حداقل در سطح رسانه و سطح بازنمایی تصویری در قالب عکس، موضوع به‌شدت تغییر کرده است. به عبارتی، حداقل در عکس‌هایی که از سیاه‌پوستان در این دوره و علی‌الخصوص کتاب رایت منتشر می‌شوند؛ آن‌ها را در همه‌ی ابعاد زندگی روزمره‌شان در کنار سفیدپوستان در مزارع، معادن و محیط‌های کارشان نشان می‌دهند و بنابراین سیاه‌پوستان از کلیشه‌های قرن نوزدهمی که آن‌ها را مجرم، منحرف، وحشی، و یا بدوی مورد بازنمایی قرار می‌داد؛ کاملاً فاصله می‌گیرند.

روسکام از شش هزار عکس پروژه‌ی FSA، تنها کمتر از نود عکس را برای کتاب رایت انتخاب می‌کند. درجایی که تقریباً می‌شود گفت ازلحاظ کمی هم تعداد کمی از عکس‌های آن دوران متعلق به سیاه‌پوستان بوده است. ولی بسیار بعید است که بپنداریم روسکام آن‌قدر در محدودیت گزینش بوده باشد که نتواند از شش هزار عکس موجود، کمتر از نود عکس را انتخاب کند که کاملاً به سیاهان تعلق داشته باشد و تنها آن‌ها را بازنمایی کند. مهم‌ترین عکسی که از این منظر باید بر آن تأکید کرد، عکس کارگر سفیدپوستی است که دست‌هایش را بر روی یک بیل در یک زمین کشاورزی تکیه داده است. ولی چرا؟ رایت در جای‌جای کتاب در حال فریاد زدن یک حرف است: «ما سیاه‌پوستان»؛ بنابراین تصویر یک سفیدپوست در اینجا متناقض نیست؟ ولی این می‌تواند در سطح تألیف، حاکی از این حکم مهم باشد که سیاه‌وسفید کنار یکدیگرند و همه باهم یکی هستند؛ درکشیدن رنج و تحمل مشکلات، خودیاری در مواقع سختی و البته حتی در سطح بازنمایی تصویری.

کارکرد مهم دیگری که از عنوان دوم کتاب برمی‌آید؛ مفصل‌بندی موضوعی کتاب پیرامون تم‌های ملی و بومی‌گرایی است. هدف اصلی رایت این بود که آمریکای بزرگ را با سؤال مواجه کند و از سوی دیگر، سیاه‌پوستان را تشویق کند که به کره‌ی آگاهی تاریخی خودشان برگردند. رایت از اصطلاح اُربیت[۷۲] [حرکت رفت و برگشتی که می‌تواند به شکل دایره‌وار باشد] برای این مهم استفاده می‌کند و جالب آن است که این حرکت رفت و برگشتی را می‌توان در دو فاز مهاجرت بزرگ و بعدها در مهاجرت جدید بزرگ که به شکل معکوس صورت پذیرفت؛ مشاهده کرد؛ از جنوب به شمال و از شمال به جنوب. به‌عبارت‌دیگر، مهاجرت بزرگ و رکود بزرگ، نیرویی را آزادکرده است که با استفاده از قدرت رسانه می‌توان از آن به جهت کسب آگاهی تاریخی برای جامعه‌ی سیاه‌پوستان درون یک ملت بهره جست و این گامی است مهم برای رهایی از قانون جدا اما برابر، به‌عنوان بخشی از عملکرد استراتژی مدارا و سیاست تسکین در یک نقطه‌ی خاص تاریخی.

به‌عنوان‌مثال، در تنها عکس کتاب رایت که به پروژه‌ی FSA متعلق نیست، قرارگیری در کره‌ی آگاهی تاریخی و استراتژی تسکین را می‌توان به‌طور پررنگ و برجسته‌ای مشاهده کرد: چندین زن سیاه‌پوست روبه‌روی کاخ سفید، با پلاکاردهایی که تبعیض نژادی را محکوم می‌کنند؛ در حال قدم زدن بوده و یا بهتر است که گفته شود رژه می‌روند. این اتفاق خیلی مهمی است که چندین زن سیاه‌پوست بتوانند جلوی مقر دولت، اعتراض‌شان را علیه تبعیض نژادی و احقاق حقوق بشری سیاه‌پوستان نشان داده و مهم‌تر از آن، این صحنه بتواند در قالب یک عکس، در روزنامه، مجلات و یک کتاب انتشار یافته و پخش همگانی گردد؛ به‌گونه‌ای که نه‌تنها جامعه‌ی سیاهان آمریکایی را مورد خطاب قرار داده، بلکه حتی دولت را هم مورد خطاب قرار دهند.

رالف الیسون در تأثیر کتاب رایت می‌گوید: این کتاب باعث شد که من احساس یک غرور، سربلندی و درعین‌حال

تلخ داشته باشم؛ غروری که من را بعد از همه مشقت‌ها، گرسنگی‌ها و رنج‌هایی که شروع کردیم تا یک سربلندی بزرگ تاریخی را به آغوش بکشیم. اینکه ما می‌توانیم به‌جای نقشه‌های جنگ‌وگریز از چنین اسلحه‌ای (رسانه، کتاب و عکس) به نحو مؤثری برای مبارزه و رسیدن به خودآگاهی تاریخی استفاده کنیم. نتایج این مبارزات به شکل وسیعی در جنبش‌های حقوق بشری دهـــه‌ی ۷۰-۱۹۶۰ به ثمر نشست؛ موضوعی که کاملاً به نفع شاخصه‌های ملی و بومی سیاه‌پوستان تاریخ ملت آمریکا تمام شد؛ نه مارکسیست‌ها[۷۳]، سوسیالیست‌ها[۷۴]، کمونیست‌ها و طرفداران تروتسکی[۷۵]؛ احزاب چپ‌گرایی که میل به خشونت را درون جامعه‌ی آمریکا ترویج می‌کردند و سیاهان به دلیل فقر و مشکلات معیشتی و نیز خشونتی که در طی سالیان بر آنان رفته بود؛ پتانسیل خیلی بالایی برای پیوستن به این احزاب و نیز اعمال خشونت داشتند. اساساً بخشی از اصلاحات رزولتی این بود که به دلیل مشکلات اقتصادی، عطف توجه و کمک دولت را متوجه طبقات فقیر و فرودست جامعه کند تا مورد بهره‌برداری این احزاب و درنتیجه تحریک و به خشونت کشیدن جامعه قرار نگیرند.[۷۶]

نکته‌ی مهم دیگری که در کتاب رایت قابلیت بررسی دارد؛ این است که عکس‌ها تماماً از فقر، بدبختی و گرفتاری سیاهان نیست؛ بلکه سیاه‌وسفید و تمامی ابعاد زندگی سیاه‌پوستان

در داستان پسر بومی، درصحنه‌ی ابتدایی داستان، موشی در آشپزخانه کشته می‌شود و خونش بر روی سنگ‌فرش می‌ریزد. مادر خانواده سعی می‌کند با یک روزنامه که آن را مچاله کرده، خون را پاک کند. گویی رسانه می‌تواند پاک‌کننده و تطهیرگر خون و خشونت باشد.

در بطن زندگی روزمره، مورد بازنمایی قرارگرفته است: سالن رقص، سالن بار، نمایش فرزندانی که در حال شادی و بازی در کنار مادرشان هستند و ... در ارتباط با قدرت رسانه، در داستان پسر بومی، درصحنه‌ی ابتدایی داستان، موشی در آشپزخانه کشته می‌شود و خونش بر روی سنگ‌فرش می‌ریزد. مادر خانواده سعی می‌کند با یک روزنامه که آن را مچاله کرده، خون را پاک کند. گویی رسانه می‌تواند پاک‌کننده و تطهیرگر خون و خشونت باشد. در صدای دوازده میلیون سیاه‌پوست که نسخه‌ی بدلی از پسر بومی به شمار می‌رود؛ رایت دقیقاً این معادله را معکوس می‌کند؛ یعنی از قدرت رسانه علیه رسانه‌ای دیگر اعلام جرم کرده و از قدرت رسانه بهره‌برداری مثبت می‌کند.

رایت خاطرنشان می‌کند که مشکل اصلی ما نژاد است. باید از رسانه‌های ارتباط‌جمعی استفاده کنیم، همان اسبابی که دهه‌ها علیه ما بودند. این چیزی بود که الیسون هم بدان اشاره می‌کند درحالی‌که این استفاده از رسانه تحت استراتژی‌ای کاملاً هدایت و کنترل‌شده از سوی نظام حاکم بوده است؛ هرچند در سطح مخفی و یا ناخودآگاهی برای سیاهان. رایت درجایی از متن تأکید می‌کند که سیاهان دچار سوءِ بازنمایی شده‌اند، اینکه ما چیزی نیستیم که شما دارید می‌بینید؛ «ما» از مرکز و جریان اصلی[۷۷] جامعه‌ی آمریکا دور و جدا افتاده‌ایم. ما را به حاشیه رانده‌اند و اینک وقت آن است که به مرکز آمده و به جریان اصلی برگردیم. نمونه‌ی استعاری این نکته، در داستان مرد نامرئی الیسون، در همان کارخانه‌ی رنگ‌سازی و به‌نوعی در کنار هم قرار گرفتن سیاه‌وسفید جامعه‌ی آمریکا دیده می‌شود. رایت درجایی دیگر این‌گونه اشاره می‌کند که اگر ما سیاهان را خیلی پیش‌تر به درون خودشان، یا به تعبیری مرکز و

جریان اصلی راه می‌دادند، اکنون آمریکا قوی‌تر و بزرگ‌تر بود که این نکته، رشد ملی آمریکا را در همه‌ی ابعاد، آن‌گونه که رایت مدنظر دارد؛ بازگو می‌کند.

به عقیده‌ی رایت مهاجرت و رکود بزرگ، نوعی بلوغ سیاسی را برای سیاهان به همراه داشته است و درعین‌حال یک جراحی اجتماعی را به ارمغان آورده است؛ یعنی تعمیر و بازسازی خسارت‌هایی که نژادپرستی در طول چندین دهه بر پیکره‌ی جامعه‌ی سیاهان وارد کرده است. این‌ها همه نکاتی هستند که در دوران جنگ جهانی دوم و نیز جنگ سرد؛ بنا به آنچه نظام حاکم می‌طلبد؛ به‌نوعی به ملی‌گرایی سیاهان[۷۸] ختم شد و نتیجه‌ی آن را می‌توان در تاریخ آمریکا و در دهه‌ی بعد مشاهده کرد. به‌عنوان‌مثال، در کتاب پسر بومی رایت، شخصیتی به نام بیگر توماس[۷۹] وجود دارد که آرزو می‌کند روزی رئیس‌جمهور آمریکا شود. زیر و زبرشدن‌های تاریخی و تغییرات مهم در هویت اجتماعی سیاهان در طول تاریخ آمریکا تا جایی پیش می‌رود که این آرزو به حقیقت می‌پیوندد و یک سیاه‌پوست با نام باراک اوباما[۸۰]، روزی رئیس‌جمهور آمریکا می‌شود. در پایان کتاب رایت می‌گوید: «بسیاری از ما، هزاران نفر از ما، مهاجرت می‌کنیم، کوچ می‌کنیم (به کره‌ی آگاهی تاریخی کشورمان آمریکا)؛ صداها (صدای دوازده میلیون سیاه‌پوست) به سخن درمی‌آید: ما داریم حرکت می‌کنیم».[۸۱] این حرکت و جابه‌جایی همان جابه‌جایی فیزیکی، مفهومی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی‌ای است که مهاجرت‌ها و دوران رکود به همراه داشته و به‌نوعی خودآگاهی تاریخی منجر شده است. این خودآگاهی تاریخی را نه‌تنها می‌توان در بهره‌گیری رسانه، بلکه در ابعاد دیگر زندگی سیاهان نیز مشاهده نمود؛ برای نمونه در موسیقی جَز و بلوز[۸۲] و یا مد و لباس زنانه و مردانه؛ مثلاً کت‌وشلوار زوت[۸۳] در برابر کت‌وشلوار رسمی سفیدپوستان؛ سوت.[۸۴] این بدین معناست که سیاه‌پوستان در جامعه‌ی آمریکا حرفی برای گفتن، موسیقی برای شنیدن، سبک لباس خاصی برای پوشیدن و عرض‌اندام کردن دارند. آن‌ها می‌توانند باشند، بجنگند و خودشان را به‌عنوان بخشی از یک ملت واحد ثابت کنند. مارتین لوتر کینگ درجایی می‌گوید:« از بزرگ‌ترین پیروزی‌های شکوهمند آمریکا این است که ما حق اعتراض داریم». هرچند این اعتراض، هدایت و کنترل‌شده و در راستای خواسته‌ی نظام حاکم باشد تا کارکرد مثبتی برای شاخصه‌های ملی خود آمریکا داشته باشد نه احزاب بیگانه تحت نفوذ مارکسیست، کمونیست و یا سوسیالیست.

کلام آخر

تاریخ آمریکا در دهه‌های میانی قرن بیستم، شاهد شورش‌ها و اعتراضات بسیاری به دلیل تبعیض نژادی علیه سیاه‌پوستان بوده است. در اکثر قریب به‌اتفاق این شورش‌ها، پس از پایان درگیری‌ها، کمیته‌ای گاه از سوی دولت یا کنگره تشکیل می‌شد تا به بررسی دقیق آن موضوع و ابعاد آن و تهیه گزارش از آن بپردازد. جالب اینجاست که در اکثر این گزارش‌ها، مقصر اصلی درگیری، نژادپرستیِ سفیدپوستان عنوان می‌شد. پس از اتمام این فرآیند، تبصره یا قانونی علیه تبعیض نژادی به تصویب می‌رسید که مهم‌ترین آن‌ها در سال ۱۹۶۸ توسط رئیس‌جمهور جانسون[۸۵] با عنوان «قانون حقوق مدنی» به تصویب رسید که خشونت علیه سیاه‌پوستان را ممنوع می‌کرد؛ نوعی امتیاز دادن برای مصالحه و مدارا؛ اما موضوع اصلی این است که اجرای تمامی این قوانین سیاسی و اجتماعی، با یک خشونت دیگر و در سطحی دیگر به تعویق می‌افتادند؛ آن‌هم

از سوی خود نهاد قانون، مانند ماجرای رودنی کینگ که این خود منجر به قانون تکمیلی دیگری می‌شد. نکته‌ی مهم اینجاست که نفس این تشکیل کمیته‌ی تحقیق و بررسی و گزارش‌گیری مستند، از ابزارهای رایج حکومتی و بخشی از همان استراتژی مدارا و سیاست تسکین بوده است؛ آن‌هم هنگامی‌که کشور در شرایط بحرانی قرار می‌گرفت و یا نزدیک به بحران بود و احتمال شورش گسترده‌تری را می‌داد. به‌طور خلاصه، به راه انداختن یک هیأت تحقیق و بررسی، جمع‌آوری اسناد و مدارک مستند و ارائه‌ی گزارشی مفصل؛ هرچند که این گزارش و مطالب مطروحه علیه خود نظام بوده و با باورهای نظام مخالف باشد ولی در سطح اجتماعی به‌عنوان نوعی سیاست اجتماعی برای آرام کردن جو کشور با تأثیری تسکین‌بخش برای جامعه‌ی سیاهان عمل می‌کرد. از این منظر، کتاب رایت را می‌توان چیزی شبیه همین گزارش‌های مستند با زبانی تند و اعتراض‌آمیز، ولی نه از سوی دولت یا مجلس، بلکه از سوی خود سیاهان، دقیقاً با همان کارکرد تسکین‌بخش محسوب کرد. در سطح دیگر، به دلیل ترس از قوی‌تر شدن حزب کمونیست و ائتلاف‌های سوسیالیستی، این نوع سیاست می‌توانست در راستای شاخصه‌های ملی و بومی‌گرایی مفید واقع شود؛ بنابراین ما با نوعی بازی **قدرت-مقاومت** در سطح خودآگاه و گاه ناخودآگاه مواجهیم؛ امری که در زندگی شخصی دو نویسنده و در آثارشان و نیز در سطح بازنمایی در قالب نوشته‌ها و یا عکس‌ها قابل‌پیگیری و بررسی است؛ موضوعی که در این نوشتار با اتخاذ موضعی انتقادی مورد مداقه قرار گرفت.

1.زین، هاوارد (1393)، تاریخ آمریکا، ترجمه‌ی مانی صالحی، نشر کتاب آمه، تهران.
2.هال، استوارت (1391)، معنا، فرهنگ و زندگی روزمره، ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی، نشر نی، تهران.
3.نیوهال، بومونت (1397)، تاریخ عکاسی، ترجمه‌ی آدرنوش غضنفری، مرکب هنر، تهران.
4.لنگفورد، مایکل (1386)، داستان عکاسی، ترجمه‌ی رضا نبوی، نشر افکار، تهران.
5.Tagg, John (2009), Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning, Univ Of Minnesota Press, USA
6.Foucault, Michel (1981), the order of discourse, In the Untying the Text: A PostStructuralist Reader by Robert Young, Routledge & Kegan Paul, Boston, London.
7.Hall, Stuart (1992). Formation of Modernity, Introduction to sociology, Polity. Press. London.
8.Richard, Wright (1941), Twelve Million Black Voices, Viking Press, New York.
9.Ellison, Ralf (1952), Invisible Man, Random House, USA.
10.Richard, Wright (1940), Native Son, Harper & Brother, New York.
11.Richard, Wright (1945), Black Boy, Harper & Brother, New York.
12.Webb, Constance (1968), Richard Wright: A biography, Putnam, New York.
13.Anna, Pochmara (2011), White Lenses, Black voices: Richard Wright Nar-rates FSA Photography, University of Warsaw.
14.Hirsh, Robert (2000), Seizing the light: A history of photography, McGrawHill.

این مقاله برگرفته از سخنرانی با همین عنوان است که در تاریخ 97/12/14 در دانشگاه هنر برگزار شد. 1

2 René Descartes (1596-1650)
3 Abraham Lincoln (1809-1865)
4 Rodney King (1965-2012)
5 John Tagg (1949-)
6 The Disciplinary Frame (2009)
7 «The punch line Turns»
8 The Civil Rights Movement
9 Twelve Million Black Voices
10 Richard Wright (1908-1960)
11 A Folk History of the Negro in the United States
12 Novel
13 Black Boy (1945)
14 Native Son (1940)
15 Farm Security Administration
16 Edwin Rosskam (1910-2003)
17 Walker Evans (1903-1975)
18 Dorothea Lange (1895-1965)
19 Arthur Rothstein (1915-1985)
20 Beaumont Newhall (1908-1993)
21 Invisible Man
22 Ralph Ellison (1914-1994)
23 Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980)
24 Albert Camus (1913-1960)
25 Martin Luther King (1929-1968
26 Paul-Michel Foucault (1926-1984)
27 Stuart McPhail Hall (1932-2014)
28 The Great Migration or Great Northward Migration
29 Alabama
30 Mississippi
31 Georgia
32 Texas
33 Chicago
34 New York
35 Philadelphia
36 Red Summer
37 The Harlem Renaissance
38 برای اطلاعات بیشتر در مورد این رویدادها ر. ک به: تاریخ آمریکا نوشته‌ی هاوارد زین، ترجمه‌ی مانی صالحی نشر کتاب آمه.
39 The new great migration
40 Great Removal
41 Appalachia
42 William Henry Jackson (1843-1942)
43 Carleton Watkins
44 Andrew Joseph Russell
45 Yosemite National Park
46 Yellowstone National Park
47 Exotic
48 Edward S. Curtis
49 Wanted Poster
50 Red Fish
51 Cut Nose
52 Little Hunter
53 Great Depression
54 Great Amrican
55 Great Britain
56 Colonization
57 Imperialism
58 Orientalism
59 Philadelphia
60 Rosa Parks
61 ر. ک به: تاریخ آمریکا نوشته‌ی هاوارد زین، ترجمه‌ی مانی صالحی نشر کتاب آمه، صفحات 594 تا 598.
62 communist party
63 Truman doctrine
64 Donald John Trump
65 Daily Worker
66 Oklahoma
67 Herbert George Wells
68 North Carolina
69 Franklin Delano Roosevelt (1882-1945)
70 Lynching
71 Adolf Hitler (1889-1945)
72 ر. ک به: تاریخ آمریکا نوشته‌ی هاوارد زین، ترجمه‌ی مانی صالحی نشر کتاب آمه، صفحه‌ی 553
73 Orbit
74 Marxixsts
75 Socialists
76 Leon Trotsky (1879-1940)
77 در 1935 وقتی طرح اصلاحات جدید رزولت تصویب شد؛ هارلم به شورش کشیده شد. ده‌ها هزار سیاه‌پوست به خیابان ریختند و اموال تاجران و کاسبان سفیدپوست را ویران کردند و یا پیش از این، در نواحی روستایی جنوب تشکل‌ها و سازمان‌هایی بوجود آمد که اغلب به تحریک کمونیست‌ها بود و از مشکلات اقتصادی آنها، خصوصاً سیاهان نشأت می‌گرفت.
78 Main stream
79 Black nationalism
80 Bigger Tomas
81 Barack Hussein Obama (1961-)
82 We are moving…
83 Jazz & Blues
84 Zoot
85 Suit
86 Lyndon Baines Johnson (1908-1973)

وحید طباطبایی

شلیک به قلب آمریکا

چگونه عکس‌های ویتنام کمک کرد تا فرزندان آمریکا بر ضد پدرانشان بشورند

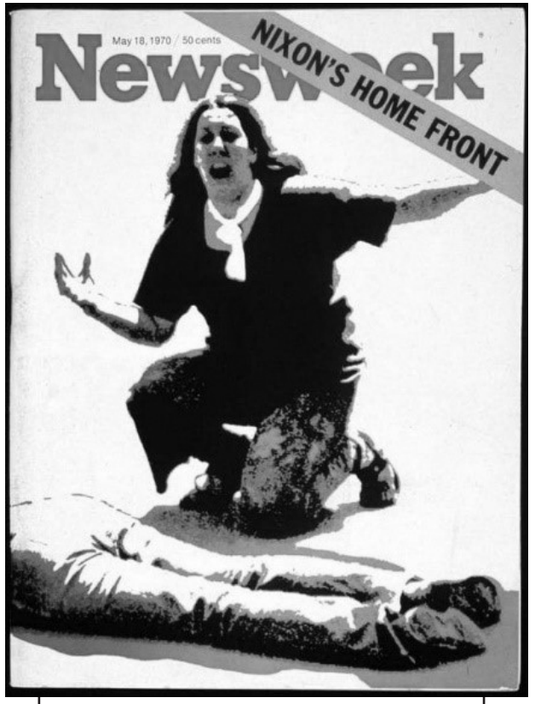
در ساعت ۲۱ روز سی‌ام آوریل ۱۹۷۰، آمریکایی‌هایی که تلویزیون‌های خود را برای دیدن سریال کارآگاهی آیرون‌ساید[1] شبکه‌ی ان. بی. سی. روشن کردند تا شاهد ماجراجویی دیگری از مشاور فلج پلیس سان‌فرانسیسکو، رابرت تی. آیرون‌ساید باشند، در عوض چهره‌ی قهرمان صادق، خوش‌قلب و کارآمدشان، رئیس‌جمهور ریچارد نیکسون را بر صفحه‌ی تلویزیون می‌دیدند که در کنار نقشه‌ی جنوب شرق آسیا ایستاده است. در همان نگاه نخست می‌شد حدس زد که تحولات جدیدی راجع به جنگ ویتنام درراه است.

نیکسون پربیننده‌ترین ساعت پخش تلویزیونی را در هر سه شبکه‌ی ملی آمریکا به خود اختصاص داده بود تا جزییات تصمیمی را شرح دهد که پنج روز قبل به آن رسیده بود؛ جنگ با عبور از مرز ویتنام به کشوری جدید گسترش می‌یافت: «امشب، یگان‌های آمریکایی و ویتنام جنوبی به ستاد فرماندهی تمام عملیات نظامی کمونیستی در ویتنام جنوبی حمله خواهند کرد. مرکز کلیدی مدیریت پنج سال است که در تخطی آشکار از بی‌طرفی کامبوج در اختیار ویتنام شمالی و ویت‌کونگ‌هاست. آینده‌ی هیجده میلیون تن در ویتنام جنوبی و هفت میلیون نفر در کامبوج

درگیر (این حمله) است...» (همیلتون، ۲۰۰۶، ۹).

برای دانشجویانی که در چند ماه منتهی به آوریل با خروج تعدادی از تفنگ‌داران آمریکایی از ویتنام از شدت اعتراضات خود کاسته بودند، جملات نیکسون به معنای اعلام دوباره‌ی جنگ به آنان بود؛ به‌ویژه که فزونی گرفتن شعله‌های جنگ به کامبوج می‌توانست به معنای نیاز به پانزده هزار نیروی جدید باشد (سگرت، ۲۰۰۷، ۴۲).

واکنش دانشجویان خیلی زود از راه رسید. یک روز پس از نمایش تلویزیونی نیکسون، در اول ماه می، اعتراضات در محوطه‌ی دانشگاه ایالتی کنت در اوهایو با خشونت آغاز شد و در روز دوم و با آتش گرفتن ساختمان ROTC در محوطه‌ی دانشگاه وارد مرحله‌ی جدیدی شد. به درخواست مسئولان دانشگاه، هزار تن از نگهبانان گارد ملی اوهایو وارد محوطه‌ی دانشگاه شدند. حضور نیروهای نظامی نه‌تنها فضا را آرام نکرد که در چهارمین روز اعتراضات با اوج گرفتن درگیری‌ها و خارج شدن کنترل اوضاع از دست نیروهای گارد ملی فاجعه رخ داد. ظرف سیزده ثانیه ۶۷ تیر به سمت دانشجویان شلیک شد و جان چهار جوان حداکثر بیست‌ساله (که دو نفرشان نه معترض که فقط در حال تعویض کلاس بودند) را گرفت. جان فیلو[2]، دانشجو و



عکاس خبری پاره‌وقت که در حال ترک محوطه‌ی دانشگاه بود، هنگامی‌که دختر نوجوانی را دید که در کنار یکی از دانشجویان بر زمین افتاده، زانو زد و بازگشت. برای یک آن به منظره‌ی دهشتناک پیش رویش خیره شد و بعد یکی از مهم‌ترین عکس‌های تاریخ ایالات‌متحده را ثبت کرد؛ تصویری که با انتشار بر جلد شماره‌ی هجدهم می *نیوزویک* در مقابل دیدگان بهت‌زده‌ی مردم آمریکا قرار گرفت.

در جلد نیوزویک، با حذف تمام عناصر به‌جز مری آن وکیوی[۳] در حال فریاد و جفری میلر[۴] محتضر و قرارگیری‌شان بر زمینه‌ای خالی از جزییات، تنها استیصال و مرگ‌اند که با عریانی تمام خودنمایی می‌کنند؛ اما نه در کشوری دور که ایالات‌متحده در آن برای تحقق آرمان‌هایش می‌جنگد، بلکه در خود آمریکا، در واقع در یکی از ایالات محافظه‌کار آن.

تصمیم رئیس‌جمهور برای بسط جنگ، شعله‌های آن را نه‌فقط به کامبوج که هزاران کیلومتر دورتر به خود آمریکا، به «جبهه‌ی خانگی نیکسون» رسانده بود. عکس فیلو تصویری بود از محو شدن مرز میان دوست و دشمن، انگار که آمریکا با خود می‌جنگید. این عکس، با وضوحی انکار ناشدنی، نشان می‌داد که تداوم و گسترش جنگ در خارج از مرزها، اکنون جان خود آمریکاییان را در خانه می‌گیرد؛ «این عکس لحظه‌ای کلیدی را ثبت کرد: سربازان آمریکایی به‌راستی فرزندان آمریکا را کشته بودند» (سالیوان، ۲۰۰۳، ۱۳۲). تصویر تیراندازیِ کنت پرسشی را مطرح می‌کند که پاسخ منفی جوانان معترض دهه‌ی شصت به آن، به انقلابیون امکان می‌داد تا ارزش‌های نسل پیشین را بی‌اعتبار سازند؛ این پرسش که آیا در جنگ ویتنام، آمریکا در جبهه‌ی نیکی ایستاده است و دشمن در جبهه‌ی شر؟ برای بسیاری از معترضان «ایالات‌متحده که جنگ را در ویتنام پیش می‌برد و از دیکتاتوری‌های جهان سوم پشتیبانی می‌کرد، نمی‌توانست در قیاس با شوروی یا چین ادعای برتری اخلاقی داشته باشد. زبان شر را به‌هیچ‌وجه نمی‌توان در مورد دشمنان فرامرزی، چه کمونیست، چه ملی‌گرایان جهان‌سومی، به کاربست» (جنکینس، ۲۰۰۶، ۴۰). بااین‌حال، جنگ ویتنام، بیانگر چیزی فراتر از میزان شایستگی اخلاقی آمریکا در مقایسه با دشمنانش بود. این جنگ همه‌ی ویژگی‌های لازم برای تنفر رادیکال‌های دهه‌ی شصت از خود را داشت؛ به‌واسطه‌ی عدم تائید کنگره ضد دموکراتیک بود، حمله‌ی سفیدها به آسیایی‌ها بود و بنابراین نژادپرستانه و ضدانقلابی و امپریالیستی هم به نظرمی‌رسید؛ تمامی مخالفان جریان حاکم در اینکه جنگ ویتنام نماد هر آن چیزی است که در آمریکا مشکل دارد، توافق داشتند؛ بنابراین، برای مخالفین، ضدیت با جنگ ویتنام در واقع ضدیت با خود آمریکا و طبقه‌ی متوسط حاکم بر آن بود[۵]. بر همین مبناست که مخالفت با جنگ ویتنام در اغلب مواقع منجر به بیگانگی جوانان از نسل والدینشان، کناره‌گیری از جریان اصلی جامعه و گاهی پذیرش سبک زندگی هیپی‌ها می‌شد (کاوالو، ۱۹۹۹، ۳).

در چنین شرایطی می‌توان درک کرد که در بستر اعتراضات دهه‌ی شصت، عکس‌های جنگ ویتنام در دستان انقلابیون بدل به اسنادی شد گواه بر حضور ایالات‌متحده در ویتنام که مبتنی بر خطاهایی عمیق در دل جامعه‌ی آمریکایی است. مجلات عکس که در جنگ‌های پیشین تقریباً همیشه از برحق بودن آمریکا مطمئن بودند، در جبهه‌ی ویتنام چیزی جز اشتباه پیدا نمی‌کردند.

در می ۱۹۶۸ پس از انتشار پرتفولیویی از عکس‌های ویتنام کاترین لی‌روی[۶] که «زخمی‌ها» و «مردگان» را به تصویر می‌کشد؛ سردبیران [نشریه‌ی لوک] اذعان کردند که این تصاویر چاپ‌نشده‌اند تا «شما را با متوجه ساختن این‌که جنگ جهنم است، شوکه کنند. ما همگی از قبل شوکه شده‌ایم، در اتاق‌های نشیمن‌مان، در حال تماشای مرگ‌های خشونت‌بار بر صفحه‌های ۲۴ اینچی تلویزیون». این تصاویر هدف دارند تا چیزی را به شما یادآوری کنند، این‌که بسیاری از آمریکایی‌ها از یاد برده‌اند مردمان و دولت‌ها اشتباه می‌کنند این‌که مردمان و دولت‌ها می‌توانند از اشتباهاتشان درس بگیرند. جنگ ویتنام یک اشتباه بوده است، ویران‌ساختن چیزی گران‌بها در واژه‌ی «آمریکا» (گایموند، ۱۹۹۱، ۲۰۲).

اما چگونه و بر اساس چه سازوکاری این عکس‌ها می‌توانستند به مردم ایالات‌متحده یادآوری کنند که «چیزی گران‌بها در واژه‌ی آمریکا» در حال نابودی است.

در سال ۱۹۷۴، در دوره‌ی پرتلاطمی که کاوش در چیستی معنا و بی‌معنایی امری ضروری می‌نمود، اچ. جین بلاکر[۷] که از ۱۹۷۲ در دانشگاه اوهایو فلسفه تدریس می‌کرد، در کتاب *معنای بی‌معنایی* سعی کرد تا نشان دهد چگونه با فرو ریختن نظام‌های معنایی (همچون مذهب، ملی‌گرایی و...) که حاصل افکنش[۸] اغلب ناآگاهانه‌ی معنا توسط انسان به‌سوی جهان است (و نه چیزی در خود جهان)، فرد در مقابل جهانی بیگانه شده و خود را درگیر مسئله‌ی بی‌معنایی می‌یابد؛ «کنش‌های یک شخص تنها در یک زمینه‌ی اجتماعی می‌تواند معنادار باشد. ازاین‌رو، حس بی‌معنایی اغلب نشانگر بیگانگی و بی‌ریشگی فرهنگی است. هنگامی‌که زندگی فرد معنا را از کف می‌دهد، او قادر نیست

از فرهنگ هیچ‌چیزی را استنتاج کند، در این حالت فرد دیگر نمی‌تواند خود را در ارتباط با دیگران ببیند» (بلاکر، ۱۹۷۴، ۱۶). در اینجا، نکته‌ای که از بحث بلاکر در مورد تجربه‌ی بی‌معنایی حائز اهمیت خواهد بود این است که از نظر وی درحالی‌که تجربه‌ی معنا از حوزه‌ی زبان کار خود را آغاز می‌کند و بعد به جهان افکنده می‌شود، بی‌معنایی با از دست رفتن اهدافی که در جهان جست‌وجویشان می‌کردیم شروع به سایه گستردن می‌کند.

«ترتیب روابط بی‌معنایی متضاد روابط معنا خواهد بود. بی‌معنایی به‌مثابه فقدان هدف و قصد به بی‌معنایی به‌عنوان نبود هرگونه همبستگی نظام‌مند راه می‌برد که خود به بی‌معنایی در مقام فقدان معنای زبان شناسانه منتهی می‌شود. اگر بپرسیم که فرجام زندگی یا جهان چیست، سپس، فرض کنیم که نمی‌توانیم پاسخی بیابیم، محتمل است که مغلوب این تجربه‌ی روانی شویم که جهان در حال فروپاشی است. در این حالت ما دیگر قادر نخواهیم بود که چیزی را به دیگری و خودمان را به چیزی در یک نظام یا الگوی معنا مرتبط سازیم. درنتیجه چیزها شکل آشنا و قابل‌تشخیصشان را از دست می‌دهند و غرابت آزار دهنده‌ای به خود می‌گیرند. درنتیجه‌ی این رخداد واژه‌ها دیگر معنایی نمی‌دهند و جهانی بامعنا را هویدا نمی‌سازند و خود بدل به چیزهایی نامربوط و بی‌معنی می‌شوند» (همان، ۳۷ و ۳۸).

در الگوی بلاکر از کف رفتن اهداف به تزلزل در نظام‌های معنایی و این تزلزل به نابودی نقش‌های تعریف‌شده برای اعضای این نظام راه می‌برد[۹]. با به کار بردن این الگو بر زمینه‌ی رویدادهای دهه‌ی پرآشوب شصت می‌توان گفت که فاصله‌گیری جوانان طبقه‌ی متوسط از نسل قبلی‌شان حاصل این واقعیت بود که نسل والدین در انتقال نظام‌های معنایی خود و اهداف مرتبط با آن به فرزندانش ناکام مانده‌اند و فرزندانشان رویای نابودی همین نظام‌ها را در سر می‌پروراندند. نسل جدید، برخلاف والدین خود ارزشی در تشکیل خانواده و دگرجنس‌گرایی نمی‌یافت، نیازهای معنوی خود را در اماکنی جز کلیساها ارضا می‌کرد، برای مواد مخدر ارزش سیاسی نمادین قائل بود، گاه در پی سازوکارهای اقتصادی مجزا از سرمایه‌داری بود، اعتماد خود به دولت را از کف داده بود، دموکراسی در شکل موجودش را ناکارآمد می‌دید و باور نداشت که آمریکا در حال تحقق مسئولیت تاریخی خود برای بسط آزادی در جهان است (اگر که اصلاً به وجود چنین مسئولیتی اعتقاد داشت).

خیابان‌های آمریکا در دهه‌ی شصت بدل به میدان نبردی شده بود که در آن نسل قدیمی‌تر دنبال حفظ چیزی بود که راه آمریکایی زندگی می‌پنداشت و فرزندانش خواهان به زیر کشیدن آن؛ و درست در همین نقطه است که انقلاب جوانان در مقام مسئله‌ای داخلی با سیاست خارجی کشور در جنگ ویتنام پیوند می‌یابد

شبیه به شهرهای پرآشوب ایالات‌متحده، ویتنام نیز عرصه‌ای بود که در آن آمریکا می‌بایست درستی و تفوق شیوه‌ی آمریکایی زندگی را ثابت می‌کرد؛ نکته‌ای که سخنرانی بسیاری از چهره‌های سیاسی مرتبط با جنگ بر آن تأکید داشت. سناتور جان اف. کندی در سخنرانی اول جون ۱۹۵۶ خود در ضیافت ناهار ویتنام در واشنگتن که در آن سعی بر تبیین چرایی اهمیت مسئله‌ی ویتنام برای آمریکا داشت، از این می‌گفت که ویتنام «سنگ بنای جهان آزاد در آسیای جنوب شرقی»، «آزمونگاه دموکراسی در آسیا»، «گزینه‌ی جایگزین برای دیکتاتوری کمونیستی» و نظام اقتصادی انتخابی آن «برای تمام منطقه حیاتی است». در نطق کندی ویتنام محلی برای به آزمون گذاشتن ارزش‌های آمریکایی بود و او تأکید داشت که «ما نمی‌توانیم اجازه دهیم که این آزمایش شکست بخورد»؛ اما شاید آنچه بیش از همه می‌تواند نقطه‌ای مناسب برای درک چگونگی پیوند انقلاب جوانان در دهه‌ی شصت و جنگ ویتنام باشد؛ استعاره‌ای است که کندی از مسئولیت آمریکا در قبال شرایط ویتنام به کار می‌برد «[ویتنام] فرزند ماست، ما نمی‌توانیم به حال خود رهایش کنیم اگر قربانی هریکی از مخاطراتی شود که وجودش را تهدید می‌کند کمونیسم، آنارشی سیاسی، فقر و غیره در آن صورت ایالات‌متحده مسئول خواهد بود و اعتبارمان در آسیا به سطحی نازل سقوط می‌کند». آمریکا ظرف چند سال، نه‌فقط برای این فرزند استعاری که در برابر فرزندان واقعی خود نیز مجبور به اثبات ارزش‌هایش بود و شکستش در هر یک از جبهه‌ها می‌توانست به معنای از دست رفتن جبهه‌ی دیگر باشد. در چنین بستری عکس‌های ویتنام دیگر نه‌فقط گونه‌ای ابزار اطلاع‌رسانی صرف، بلکه اسنادی بودند توانا بر این‌که درنبرد میان نسلی درون آمریکا بر درستی یکی از طرفین متخاصم گواهی دهند. این‌چنین بود که عکس‌های جنگی که می‌توانستند گویای تحقق یا ناکامی آرمان‌های آمریکا در ویتنام و متعاقب آن در خود ایالات‌متحده باشند، چنان اهمیت یافتند که جنگ ویتنام بدل به نبردی شد که بیشتر از هر جنگ دیگری در قالب تصاویر در دل تاریخ جای گرفته است[۱۰]. درواقع نخستین بار در قالب یک عکس بود که ویتنام برای عموم مردم آمریکا تبدیل به مسئله شد. بسیاری از آمریکایی‌ها تا جون ۱۹۶۳ حتی قادر به پیدا کردن ویتنام بر روی نقشه‌ها نبودند اما هنگامی‌که مالکولم براون[۱۱] دریکی از خیابان‌های سایگون خودسوزی راهب معترض به سیاست‌های حکومت در قبال بودائیان، تیچ کوانگ داک را بر فیلم ثبت کرد، کابوس ویتنام برای نخستین بار وارد زندگی روزمره آمریکاییان شد.

برای آمریکایی‌های پرشماری، عکس براون باور به‌درستی جبهه‌ای که کشورشان در آن ایستاده بود را سخت می‌کرد؛ این تصویر مردم را مجبور کرد تا همکاری ایالات‌متحده با حکومت جنایتکار نگو دین دیم[۱۲] را که زندگی بودائیان را شکنجه آور کرده بود، به چالش بکشند. نگاهی به باقی عکس‌های ماندگار جنگ ویتنام هم به‌خوبی گویای آن

است که عکاسی جنگ در این دوران اغلب با قاطعیت در مسیر همراهی با انقلاب جوانان و ضدیت آنان با جنگ پیش می‌رفت و یاری‌رسان این جریان بود؛ «تغییر تدریجی در آرای عمومی در مخالفت با جنگ آمریکا در ویتنام را نمی‌توان از عکس‌هایی که هرج‌ومرج و وحشی‌گری را ثبت

کردند، جدا دانست» (مجموعه نویسندگان، ۲۰۱۶).

در روزهای پرالتهاب جنبش جوانان در ۱۹۶۸، بازتاب گسترده‌ی عکسی از ادی آدامز[۱۳]، عکاس آسوشیتدپرس، حامیان جنگ را بیش‌ازپیش در موضع ضعف قرارداد.

«اعدام سایگون» تصویر ویت‌کنگی را نشان می‌داد که بی آن‌که محاکمه شود، با دستان و چشمان بسته، واپسین لحظات زندگی‌اش را قبل از فشردن ماشه‌ی اسلحه‌ی گوین نگونگ لوان، رئیس پلیس ویتنام، تجربه می‌کند. خشونت عریان حاضر در عکس که در تضاد میان آسودگی و خونسردی لوان با هراس‌زدگی و ناتوانی ویت‌کنگ، اثرگذاری دوچندانی می‌یابد و ازدید مخالفان جنگ هرگونه اعتمادی را به آمریکا در جنگ ویتنام برای هدفی عادلانه می‌جنگد از بین می‌برد. از دید جوانان معترض، عکس آدامز با نمایش بی‌عدالتی در ویتنام، نشان می‌داد که چرا آنان باید در آمریکا برای برانداختن ساختارهایی که به بازتولید چنین بی‌عدالتی یاری رساندند، تلاش کنند. در

LIFE

Exclusive pictures, eyewitness accounts

The Massacre at Mylai

Spinning for cover, men of Company C lift the helicopters that ferried them in for the assault on Mylai

The action at Mylai received only a passing mention at the weekly Saigon briefing in March of 1968. Elements of the Americal Division had made contact with the enemy near Quangngai city and had killed 128 Vietcong. There were a few rumors of civilian deaths, but when the Army looked into them—a month after the incident—it found nothing to warrant disciplinary measures. The matter might have ended there except for a former GI, Ron Ridenhour, now a California college student. After hearing about Mylai from former comrades, he wrote letters to congressmen warning that "something rather dark and bloody" had taken place. Now an officer has been charged with murder of "an unknown number of Oriental human beings" at Mylai, and 24 other men of Company C, First Battalion, 20th Infantry are under investigation. Congressmen are demanding to know what happened at Mylai, who ordered it, and whether or not U.S. troops have committed similar acts in Vietnam.

Because of impending courts-martial, the Army will say little. The South Vietnamese government, which has conducted its own investigation, states that Mylai was "an act of war" and that any talk of atrocities is just Vietcong propaganda. This is not true. The pictures shown here by Ronald Haeberle, an Army photographer who covered the massacre, and the interviews on the following pages confirm a story of indescribable horror—the deliberate slaughter of old men, women, children and babies. These eyewitness accounts, by the men of Company C and surviving villagers, indicate that the American troops encountered little if any hostile fire, found virtually no enemy soldiers in the village and suffered only one casualty, apparently a self-inflicted wound. The people of Mylai were simply gunned down.

"Guys were about to shoot these people," Photographer Ron Haeberle remembers. "I yelled, 'Hold it,' and shot my picture. As I walked away, I heard Mitts open up. From the corner of my eye I saw bodies falling, but I didn't turn to look."

Photographed by RONALD L. HAEBERLE

همان سال فاجعه‌ای دیگر رخ داد که افشای ابعاد هراس‌آور آن به مردم آمریکا نشان داد که سربازان کشورشان قادر به نمایش سطوحی دهشتناک از توحش‌اند.

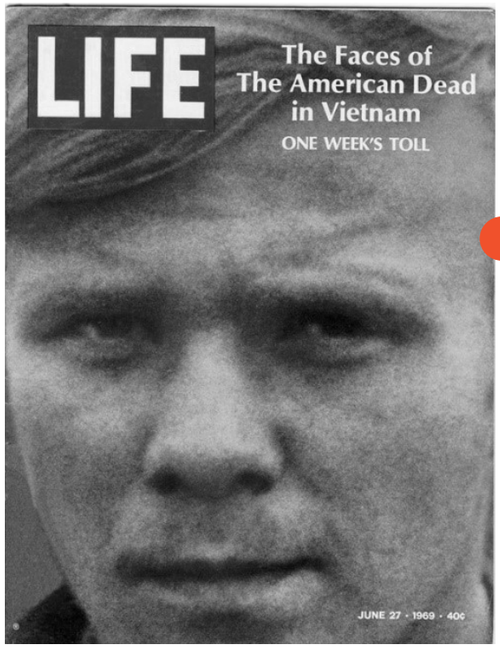
«فرمانده‌ی گروهان به نیروهایش اعلام کرد که [روستای] می‌لای مقر ویت‌کنگ‌هاست. رویارویی با مقاومتی حداقلی، اگر مقاومتی در کار بوده باشد. سربازان [آمریکایی] روستا را به‌هرحال ویران ساختند. نزدیک به پانصد غیرنظامی کشته شدند. نشریه‌ی لایف عکس‌های عکاس جنگ، ران هایبرل[۱۴]، از این کشتار را چاپ کرد، ازجمله عکس مادری که دختر سیزده‌ساله‌ی خود را در مقابل تعرض سربازان در پناه گرفته، درست لحظاتی پیش از آن‌که هر دو به قتل برسند. سبعیت [درون این عکس‌ها] مردم آمریکا را منزجر ساخت و مخالفتشان با جنگ را فزونی بخشید» (سالیوان، ۲۰۰۳، ۱۳۲).

این واقعیت که ارتش ایالات‌متحده تا زمان انتشار این عکس‌ها با کشتار می‌لای نه به‌عنوان یک جنایت جنگی

بلکه تنها در مقام رزم عادی برخورد کرده بود به انزجار مردم آمریکا از این واقعه ابعادی جدید می‌بخشید. می‌لای نه‌فقط نتیجه‌ی وحشی‌گری سربازان یک گروهان که حاصل ناکارآمدی نظامی به گستردگی ارتش آمریکا بود. روی دیگر این نمایش‌های عکاسانه سعی عکاسان برای ارائه‌ی تصویری انسانی از نیروهای ویتنام شمالی بود. فیلیپ جونز گریفیث[۱۵] که از ۱۹۶۶ به مدت دو سال از جنگ ویتنام عکاسی کرد، در مورد تجربه‌اش از روبرو شدن با ویتنامی‌ها می‌نویسد: «به نظر من آن‌ها آدم‌های فوق‌العاده باهوش و تیزبینی‌اند. فهمیدم هیچ‌کدام از گفته‌های آمریکایی‌ها درباره‌ی آن‌ها واقعیت نداشته؛ اینکه می‌گفتند ویتنامی‌ها اصلاً آدم نیستند یا اگر آدم‌اند مثل ما نیستند یا در حد تمدن و هوش ما نیستند و فقط کسی را نمی‌کشند که دوستش داشته باشند» (هاو، ۱۳۹۱، ۵۷ و ۵۸). برخلاف جنگ‌های پیشین، در ویتنام دیگر خبری از تصویر کردن دشمنان آمریکا به‌عنوان موجوداتی مادون انسانی و شایسته‌ی مرگ نبود. ویت‌کنگ‌هایی که عکاسان به تصویر می‌کشیدند، انسان‌های شریفی بودند، شجاع و صلح‌طلب که در مقابل تجاوز به خاک کشورشان اکنون ناچار شده بودند اسلحه دستشان بگیرند. در یکی از معروف‌ترین نمونه‌ها از چنین مواردی، دان مک‌کالین[۱۶] در عکس *هنگام حمله‌ی تت، هیو، ۱۹۶۸*، مبارز ویتنامی جوانی را نمایش می‌دهد که در کنار آخرین داشته‌هایش، چند عکس از اعضای خانواده‌اش، جان خود را از دست داده است.

در عکس مک‌کالین، این دشمنِ آمریکا بود که درراه دفاع از خانواده و کشورش قربانی سیاست‌های ایالات‌متحده شده بود. عکس‌هایی ازاین‌دست، باور به این‌که آمریکا در مقابل نماینده‌ی شر در حال نبرد است را سخت‌تر از قبل می‌ساخت.

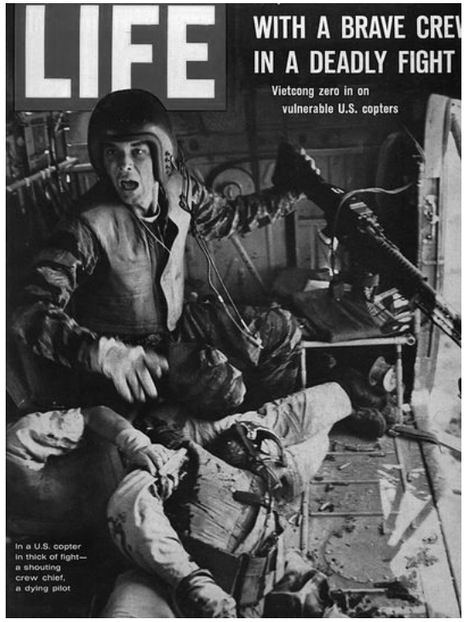
مورد دیگری که باعث تأکید هر چه بیشتر مخالفین جنگ برای خروج فوری ایالات‌متحده از جنوب شرق آسیا بود، افزایش چشم‌گیر و مداوم تلفات آمریکا در این نبرد بود. تا اواخر دهه‌ی شصت، جنگ جان حدود چهار هزار تن از نیروهای آمریکایی را گرفته بود و تعداد هفتگی کشته‌ها سه‌رقمی شده بود. لایف در واکنش به این آمارهای دهشت



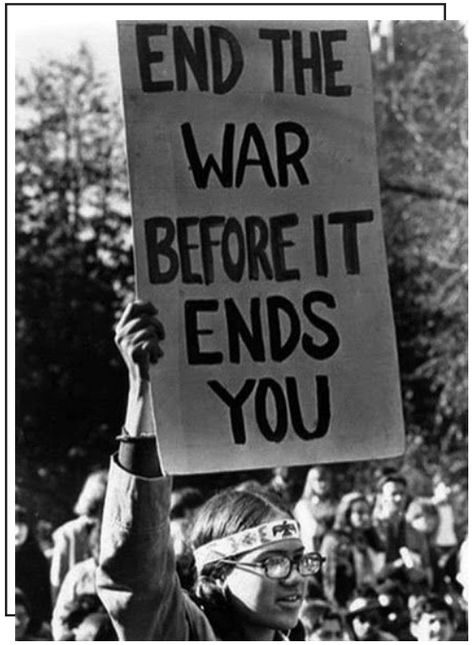
انگیز و با این هدف که آمار تلفات را از حریم اعداد خارج و آن را برای آمریکایی‌ها ملموس سازد، اقدام به چاپ تصویر تک‌تک کشته‌گان در طول یک هفته کرد.

پرونده‌ی «کشته‌گان یک هفته» ی لایف، جنگ ویتنام را همچون سیاه‌چالی تصویر می‌کرد که بی‌وقفه زندگی شمار زیادی از جوانان آمریکایی را به درون خود می‌کشید. صدها عکس از کشته‌های جنگ که بی‌امان صفحات مجله را از آن خود می‌ساخت، مخاطب را ناچار می‌کرد تا با این واقعیت روبرو شود که جنگ ویتنام برای آمریکا دستاوردی جز مرگ نداشته است. «زمانی که مردم آمریکا هفته‌ها با آمارهایی سه‌رقمی کرخت می‌شوند، آمارهایی

که درصدها خانه در سراسر کشور بدل به اندوه می‌شود، ما باید مکث کنیم تا به چهره‌ها خیره شویم، به چهره‌های کشتگان یک هفته» (سالیوان، ۲۰۰۳، ۱۳۰). در چنین زمینه‌ای، فرار جوانان از سربازی، در نگاه مخالفین جنگ دیگر نه عملی بزدلانه که درواقع امتناع شجاعانه‌ی آنان از حضور در قتلگاهی بود که در آن هیچ هدف ارزشمندی برای جنگیدن نمی‌یافتند. فراهم آورنده‌ی اغلب عکس‌های مورد استفاده‌ی لایف خانواده‌ی سربازان کشته‌شده بودند، در کنار این عکس‌ها، نامه‌هایی حاکی از بی‌تابی فرزندان و برادران ازدست‌رفته‌شان برای خروج از ویتنام ارسال می‌شد. گزارش‌های تصویری مجلات عکس آمریکا از حضور نظامیان کشور در ویتنام، اغلب بر این بی‌میلی و سردرگمی حاصل از آن مهر تائید می‌زدند. در عکس‌های ویتنام به‌ندرت می‌توان روایت‌هایی قهرمانانه از سربازان آمریکایی، مشابه آنچه در جنگ جهانی رخداده بود، یافت. رتوریک قهرمانانه‌ای که سال‌ها قبل عکس *برافراشتن پرچم [آمریکا] در ایوو جیما*[۱۷] را تولید کرده بود، در ویتنام مختل و ناکارآمد شده بود. این گزارش‌ها در بدبینانه‌ترین حالت، سربازان آمریکایی را جانی (مانند گزارش کشتار



می‌لای) و در باقی موارد مستأصل و وحشت‌زده به تصویر می‌کشند. لری باروس[۱۸]، در مجموعه‌ی یک پرواز با یانکی پاپای سیزده[۱۹] که در شماره‌ی آوریل ۱۹۶۵ لایف به چاپ رسید، تصویری تمام‌عیار از این استیصال ارائه داد. جلد این شماره‌ی لایف که به عکسی از همین مجموعه اختصاص‌یافته، کاپیتان جیمز فارلی[۲۰] را در اوج وحشت و درماندگی به تصویر می‌کشد؛ سربازان مجروحش کنار پایش بر زمین افتاده‌اند و خودش درحالی‌که متوجه گیرکردن مسلسلش شده، وحشت‌زده به دیگر سوی اتاقک بالگرد نگاه می‌کند.



در انتهای روایت باروس از سرنشینان این بالگرد، در واپسین عکس مجموعه، *فارلی به‌زانو درمی‌آید*، در حالت خموده‌ی فرمانده‌ی گریان سندی برای باور درستی و افتخارآفرین بودن اهداف آمریکا در ویتنام نمی‌توان یافت.

آمریکا هر آنچه را که ارزش و هدف می‌پنداشت در ویتنام به آزمایش گذاشته بود، هرچه جنگ بیشتر پیش می‌رفت، باور به اینکه ایالات‌متحده از این آزمون سربلند خارج خواهد شد، بیش از قبل ناممکن می‌نمود. ویتنام چنان با مسئله‌ی سرنوشت آمریکا در دهه‌ی پرتلاطم شصت درهم‌آمیخته بود که شعار معروف جوانان معترض،

«جنگ را تمام کنید قبل از این‌که جنگ تمامتان کند»، هرچقدر هم که اغراق‌آمیز به نظر برسد، اما تهی از منطق نبود.

اکنون، با در نظر گرفتن این زمینه‌ی تاریخی و با بهره از الگویی که بلاکر برای فروپاشی نظام‌های معنایی تدوین می‌کند، می‌توان درک کرد که چرا عکس‌های ویتنام این‌چنین می‌توانست در فضای آشوب‌زده‌ی دهه‌ی شصت تعیین‌کننده شود. آمریکا درگیر نبردی نسلی بود بین اعضای طبقه‌ی متوسط آمریکا که اغلب در سالیان جنگ دوم جهانی و پس‌ازآن تشکیل خانواده داده بودند، با فرزندان همین طبقه که اکنون با پشت کردن به اهداف و ارزش‌های نسل پیشین خواهان سرنگونی نظام‌های معنایی طبقه‌ی متوسط بودند. در همین زمان، کارآمدی همین نظام‌ها هزاران کیلومتر دورتر از ایالات‌متحده، در جنوب شرق آسیا به آزمون کشیده شده بود. عکس‌های رسیده از این آزمایش بزرگ در اغلب مواقع نشان می‌دادند که «سنگ بنای جهان آزاد در آسیای جنوب شرقی»، «آزمون‌گاه دموکراسی در آسیا» و «گزینه‌ی جایگزین برای دیکتاتوری کمونیستی»، با حضور نظامی آمریکا و در بسیاری مواقع به دست خود آمریکا بدل به آتشی شده است که هر آن هدفی را که ایالات‌متحده ادعای جنگیدن برای آن را داشت، آزادی، دموکراسی، دیکتاتور ستیزی، عدالت و صلح را تباه می‌کرد.

با دود شدن این اهداف (که جنگ ویتنام یکی از ریشه‌های اصلی آن بود نه تک ریشه‌اش)، ردگیری الگوی بلاکر در آمریکای دهه‌های شصت و هفتاد آن‌چنان مشکل به نظر نمی‌رسد؛ نظامی که اهداف و ارزش‌هایش را از کف بدهد (دست‌کم دیگر برای تحقق آن‌ها توانا به نظر

جوانان نسبت به جامعه‌ای که دیگر قادر نبود به زندگی‌هایشان معنی ببخشد، احساس بیگانگی می‌کردند و برای تحقق نظام‌های معنایی باب میلشان، خود را ملزم به شوریدن در مقابل این جامعه می‌یافتند.

نرسد) دچار تزلزل خواهد شد که جامعه‌ی آشوب‌زده‌ی دهه‌ی شصت آمریکا تبلور آشکار آن است. جوانان نسبت به جامعه‌ای که دیگر قادر نبود به زندگی‌هایشان معنی ببخشد، احساس بیگانگی می‌کردند و برای تحقق نظام‌های معنایی باب میلشان، خود را ملزم به شوریدن در مقابل این جامعه می‌یافتند. در مرحله‌ی بعدی، درون این نظام متزلزل دیگر قادر نخواهیم بود که اعضای آن را به یکدیگر و همگی‌شان را به الگوی معنایی گسترده‌تری که نقش هر یک از اعضا را تعیین می‌کند، مرتبط سازیم. با خروج هر یک از این اعضا از نقش‌های پیشین‌شان «چیزها شکل آشنا و قابل‌تشخیص‌شان را از دست می‌دهند و غرابت آزاردهنده‌ای به خود می‌گیرند». جامعه‌ی آمریکا این مرحله را در قالب خروج جوانانش از جریان زندگی مبتنی بر هنجارهای طبقه‌ی متوسط و روی آوردن آنان به سبک‌های جایگزین زندگی که اغلب تحمل آن برای نسل پیشین دشوار می‌نمود، تجربه کرد. دراین‌بین، عکاسان جنگ با ثبت خطاهای ایالات‌متحده در ویتنام اسنادی را در اختیار جوانان آمریکا می‌گذاشتند تا به آنان نشان دهند چرا می‌خواهند جامعه‌ی پدرانشان را براندازند. در انتهای دهه‌ی شصت و در دل آمریکا جان فیلو تصویری فراهم آورد که در آن این روند به منتهاالیه تراژیک خود رسیده بود. فیلو عکسی گرفت که نشان می‌داد آن خطاها حالا جان همین جوانان را می‌گیرد. همان پدری که در آسیا خون فرزندخوانده‌اش را می‌ریخت، در کنت به سراغ فرزندان واقعی‌اش آمده بود.

حال بیایید با در نظر گرفتن هر آنچه گفته شد نگاهی به‌عکس اصلی فیلو بیندازیم؛ این عکس دیگر نه تصویری صرف از یک واقعه‌ی تاریخی که سندی است گویای شکست جامعه‌ای که فرزندانش آن را تهی از هر معنای ملموسی می‌یابند؛ گویای بیراهه رفتن یک شیوه‌ی زندگی؛ در کنت «خون طبقه‌ی متوسط سفیدپوست بر زمین ریخته بود؛ زندگی‌های طبقه‌ی متوسط سفیدپوست در کالجی گرفته‌شده بود که از دید والدین برای دختران و پسرانشان مسیری رو به‌سوی موفقیت بود» (همیلتون، ۲۰۰۶، ۱۴). عکس فیلو نشان می‌داد که جنبش جوانان در دهه‌ی شصت به نبرد کرونوس رفته بود.

پانوشت

1. Ironside
2. John Filo
3. Mary Ann Vecchio
4. Jeffrey Miller
5. «این ارزش‌های طبقه‌ی متوسط سفیدپوست بود که نهادهای غالب و اقتصادی را شکل می‌داد که بر تمامی آمریکایی‌ها اثر داشتند» (تایلر می، ۱۵،۲۰۰۸)
6. Catherine Leroy
7. H. Gene Blocker
8. Projection
9 . بی‌معنایی زبان‌شناسانه که در انتهای این الگو قرار می‌گیرد، خارج از بحث این نوشتار است اما مروری بر بسیاری از آثار ادبی دهه‌ی 70 به‌خوبی گویای شیوع فراوان ناکارآمدی زبان در نحوه‌ی روایت و شخصیت‌های پدید آمده در این آثار است؛ از شخصیت‌های داستان‌های ریموند کارور که محدودیت زبان را «در قالب ناشمردگی زبان و سکوت تفکر برانگیز» به تصویر می‌کشند (کافمن، ۳۸،۲۰۰۹) تا آدم‌های بازنده‌ی نمایشنامه‌های دیوید مامت که پیوسته در شکستن دایره‌ی تیق و تکرار کلمات عاجز می‌مانند.
10. برای مثال در کتاب ۱۰۰ عکس: تأثیرگذارترین تصاویر تاریخ، جنگ ویتنام با ۴ عکس بیشتر تصاویر هر جنگ دیگری سهم دارد.
11. Malcolm Browne
12. دیکتاتور دست راستی ویتنامی که از ۱۹۵۵ تا ۱۹۶۳ بر ویتنام جنوبی حکومت کرد.
13. Eddie Adams
14. Ronald L. Haeberle
15. Philip Jones Griffiths
16. Don McCullin
17. Raising the Flag on Iwo Jima (Photograph by Joe Rosenthal)
18. Larry Burrows
19. one ride with yankee papa ۱۳
20. James C. Farley

منابع

هاو، پیتر. عکاسی زیر آتش. ترجمه‌ی سولماز حدادیان. تهران: ساقی، ۱۳۹۱
Blocker, Gene. The Meaning of Meaninglessness, (Springer Netherlands, ۱۹۷۴)
Cavallo, Dominick. A Fiction of the Past: the Sixties in American History, (New York: St. Martin's Press,۱۹۹۹)
Coll. ۱۰۰ Photographs: The Most Influential Images of All Time, (New York: Time Magazine, ۲۰۱۶)
(Guimond, James. American Photography and the American Dream Cultural studies of the United States, (London: University of North Carolina Press, ۱۹۹۱
(Hamilton, Neil. Eyewitness History: The ۱۹۷۰s, (New York: Facts on Fire, ۲۰۰۶)
(Jenkins, Philip. Decade of Nightmares: The End of the Sixties and the Making of Eighties America, (New York: Oxford University Press, ۲۰۰۶
Kaufman, Will. American Culture in the ۱۹۷۰s, (Edinburgh: Edinburgh University Press, ۲۰۰۹)
Sullivan, Robert (e). ۱۰۰ Photographs That Changed the World, (New York: Life Books, ۲۰۰۳)
Tyler May, Elaine. Homeward Bound: American Families in the Cold War Era (New York: Basic Books, ۲۰۰۸)

«اگر خون و خون‌ریزی در میان باشد، خبر جنجال‌برانگیز است»

مرگ و عکاسی خبری در اعتراضات ضدسرمایه‌داری جِنوآ*

اَنتیگونی مِمو
مترجم: مرجان اخوان خرازی

اعتراضی بین‌المللی همزمان با اجلاس گروه جی۸[۱] در تاریخ ۱۹ تا ۲۲ جولای ۲۰۰۱ در جنوآ برنامه‌ریزی شده بود. تصمیم‌گیری در مورد به جریان انداختن اعتراضاتی بین‌المللی، یک سال قبل در ورد سوشیال فروم[۲] در پورتوی برزیل صورت گرفته‌بود و توسط جنوآ سوشیال فروم[۳] و بیش از ۸۰۰ سازمان و گروه مختلف به عمل درآمده‌بود. اعتراضات به هدف خود دست یافت. این امر به دلیل بدنامی آن و یا حتی تعداد تظاهرات‌کنندگان نبود. بلکه به دلیل تمهیدات شدید دولت ایتالیا به منظور دور نگه‌داشتن معترضان از اجلاس گروه جی۸ بود. این تمهیدات منجر به خشونت تعدادی از معترضان و مهم‌تر از همه خشونت پلیس و شلیک گلوله به یکی از جوانان معترض توسط یکی از کارابینری‌ها[۴] شد.

زمانی که جوان معترض، کارلو جیلیانی[۵]، در ۲۰ جولای ۲۰۰۱ به ضرب گلوله کشته شد، احتمالا نقطه‌ی عطفی برای جنبش ضدسرمایه‌داری بود. دیلان مارتینز[۶]، سرگی کاراپوکین[۷] از رویترز، ایتالو بانچرو[۸]، لوکا برونو[۹] از آسوشیتدپرس[۱۰] و جس هارد[۱۱] در میان عکاسانی بودند که تصویر مرگ او را به جهان نشان دادند. بی شک این عکس‌ها بیشترین تصاویر بازنشر شده در رویدادهای جنوآ در سال ۲۰۰۱ هستند. قابلیت عکاسی در جاودانه ساختن رویدادها، که بدون حضور عکاسان اتفاق نمی‌افتاد، در این مورد مسلم گشت. عکاسی نه تنها مرگ جیلیانی را مستندسازی کرد، بلکه وی را به سمبلی از اعتراضات ضدسرمایه‌داری در جنوآ تبدیل کرد. دیلان مارتینز مجموعه‌ای از یازده عکس را ثبت کرد که علاوه بر بدن بی‌جان او، لحظاتی قبل از شلیک گلوله و همچنین لحظه‌ی شلیک را به تصویر کشید. در تصویر اول، کارلو جیلیانی از پشت‌سر، در حالی که یک کپسول آتش‌نشانی را در دست دارد، با کلاه بالاکلاوا[۱۲] عکاسی شده‌است. به‌نظر می‌رسد که معترض شئ را بالای سر برده و به سمت ماشین پلیس نشانه گرفته‌است. در تصاویر بعدی جیلیانی بر سطح خیابان افتاده و ماشین پلیس واژگون شده‌است. تصویر نهایی پیکر غرق در خون جیلیانی را نشان می‌دهد. عکاسان بسیاری از بدن بی‌جان جیلیانی عکس گرفته‌اند اما مارتینز تنها عکاسی بود که لحظات پیش از مرگ او را هم ثبت کرد. نوشته‌ی دیوید پرلماتر[۱۳] و گرتچن وگنر[۱۴] در باب مجموعه‌ی «مرگ در جنوآ»ی مارتینز، این مسئله را مورد بحث قرار می‌دهد که تصویری که جیلیانی در آن کپسول آتش‌نشانی را به سمت ماشین پلیس نشانه گرفته، بیشتر از تصاویر لحظات مرگ او و یا تصویر بدن بی‌جانش مورد توجه رسانه‌های‌جمعی آمریکا قرار گرفته است.

رسانه‌های جریان‌اصلی و عامه‌پسند، ترجیح می‌دهد تصویری دو پهلو و ضمنی از جیلیانی را برجسته کند تا تصویری که جیلیانی را غلتیده در خون یا در کنار جیپ پلیس نشان می‌دهد.

بنابر گفته‌ی آن‌ها، رسانه‌های جمعی آمریکا این عکس را انتخاب کرده‌است تا مرگ او را بدون اینکه واقعا آن را نشان دهد، بازنمایی کند. زمانی که این تصویر در روزنامه‌های متفاوت بازنشر شد، تکمیل‌کننده‌ی روایتی ساده نه از خشونت پلیس، بلکه از خشونت اعتراض‌کنندگان بود؛ و راه را برای هر تفسیر معینی از موضوع باز می‌گذاشت. این تاکید بصری خاص، خشونت اعتراض‌کنندگان را به جای خشونت پلیس، برجسته کرد. به همین سبب، بنابر گفته پرلماتر و وگنر ، تصویر معترض جوان در درگیری با پلیس بدنامی جهانی بوجود آورد و در اعتراضات گسترده‌تر و در مجموع، در اعتراضات ضدسرمایه‌داری، نقشی کنایی داشت. انتخاب رسانه‌های جمعی آمریکا که اعتراضات چهار روزه‌ی جنوآ را در هم ادغام می‌کند، نمایانگر سیاست رسانه‌ای شناخته شده‌ای است. پوشش‌دهی اخبارِ رسانه‌های اروپا به‌طور برجسته‌ای متفاوت است؛ در تضاد کامل با رسانه‌های آمریکا، جریان‌اصلی روزنامه‌های ایتالیا و اروپا تصویر بدن بی‌جان او را به شکلی بی‌پایان منتشر کردند. مرکزیت چنین تصویری سوالات جالبی را در مورد دلایل این علنی‌سازی، رابطه‌اش با مسائل سانسور، زیبایی‌شناسی و سیاست‌های رسانه‌ها بوجود آورد.

«تصویری از مرگ»

همان‌طور که انتظار می‌رفت اعتراضات، تنها یک روز پس از مرگ جیلیانی خبر صفحه‌ی اول روزنامه‌ها شد. در ۲۱ جولای ۲۰۰۱ زمانی که نسبتاً تمام روزنامه‌های ملیِ برجسته در اروپا خبر اعتراضات در جنوآ را پوشش دادند؛ بسیاری از آن‌ها تصویر بدن بی‌جان فرد معترض را برای خبر صفحه اول انتخاب کردند. واضح است که این تصویر بر روی صفحه‌ی نخست روزنامه‌های انگلیسی گاردین[۱۵]، تایمز[۱۶] و دیلی تلگراف[۱۷]، روزنامه‌های اسپانیایی ال‌پایس[۱۸] و ال موندو[۱۹]، روزنامه لیبرسیونِ[۲۰] فرانسوی، اِکتیمرین[۲۱] یونانی و روزنامه ملی ایتالیاییَ لا استامپا[۲۲] چاپ شد. همچنین مکرراً به‌عنوان گزارش اصلی این روزنامه‌ها، گاهی به‌صورت مجموعه‌ای از عکس‌ها که توسط مارتینز به ثبت رسیده بودند، بازنشر می‌شد.

این مسئله باید ما را به تجدید نظر درباره‌ی مسئله‌ی سانسور تصاویر شکنجه‌شدگان و اجساد وا دارد. حتی در جامعه‌ی ما[۲۳] که از تصاویر اشباع شده‌است، بحث در این مورد که چه چیزی باید یا نباید توسط عموم دیده شود، ادامه دارد. تصاویر بدن‌های شکنجه شده و بی‌جان موقعیتی نامشخص در رسانه‌های جمعی دارند و اغلب مورد سانسور قرار می‌گیرند. تصویر اجساد و مردمی که در یازده سپتامبر از برج‌های تجارت جهانی در حال بیرون پریدن‌اند، نمونه‌ی واضحی از چنین سانسوری است. مهم‌ترین دلیل چنین ممانعتی در انتشار این تصاویر، رفتاری ملاحظه‌آمیز همراه با احترام برای بازماندگان و خانواده‌ها بود. بحث بر سر این موضوع که چنین سانسوری به منظور احترام به حقوق خویشاوندان تحمیل شده‌است، در مورد عکس پیکر بی‌جان معترض جوان صدق نمی‌کرد.

پس با این حساب بر اساس چه ضوابطی و تحت چه شرایطی رسانه‌های جمعی معاصر تصمیم می‌گیرند که نشر چه تصاویری از جانباختگان بی‌ملاحظگی محسوب می‌شود؟ بر طبق ملاحظات سوزان سونتاگ[۲۴] همیشه محدودیت‌هایی برای نشان دادن جنازه‌ها وجود داشته است و حتی زمانی که به نمایش در می‌آیند، ممانعتی در نشان دادن چهره‌ی آن‌ها وجود داشته‌است. سولمون گودو[۲۵] استدلال می‌کند که منع و محدودیت استفاده از تصاویر اجساد کشته‌شدگان ارتباطی تاریخی با نمایش بدن و سانسور آن دارد. این در حالی است که به نظر می‌رسد این محدودیت‌ها همیشه در مورد اجساد طرف خودی صدق می‌کند و این شرافتی‌ست که لزوما در برابر سایرین صدق نمی‌کند! تصاویر قربانیان خشونت در اقلیم‌های بیگانه و اگزوتیک یا تصاویر جنازه‌های دشمنان از قانون مشابه به قربانیان خودمان، تبعیت نمی‌کند. رسانه‌های غربی تلاش می‌کند تا صحنه‌های تلفات دشمنان را بیشتر از تلفات خود به نمایش بگذارد.

نمونه‌ی اخیر این مسئله، جنگ در عراق است. جایی که تصاویر سربازان کشته‌شده‌ی دشمن پخش و باز نشر می‌شد اما جنازه‌ی سربازان آمریکایی به دور از چشم بود. این تناقض زمانی روشن شد که تصاویری از خشونت که به وسیله‌ی دوربین دیجیتالی موبایل‌ها ثبت شده بود، به طور عمومی پخش شد. تصاویر اسیران عراقی شکنجه شده در ابوغریب که توسط سربازان آمریکایی گرفته شد، در رسانه‌های جمعی و اینترنت پخش شد؛ که در تضاد با سیاست‌های پنتاگون در ممنوع کردن تصویربرداری از تابوت نیروی ارتش آمریکا بود. سیاستی که توسط دولت بوش درست پیش از شروع جنگ در عراق در مارچ ۲۰۰۳ مجدداً به کار گرفته شد.

اما تجسم مشکلات مردم جهان سوم توسط رسانه‌های غربی و نقش رسانه‌ها در بازنمایی بصری رنج در جنگ که در بستر جنگ‌های عراق و ویتنام مورد بحث قرار گرفت، نمی‌تواند قابل اطلاق به تصویر معترضی غربی باشد که در جنبش های ضد جهانی‌سازی که در شهری در ایتالیا به وقوع پیوست، ثبت شده بود. نخستین تفاوت بدیهی آن است که مرگ و شکنجه در این مورد بر اثر یک جنگ هولناک اتفاق نیفتاده است. بلکه حاصل یک تظاهرات مردمی در یک جامعه‌ی دموکراتیک است. در تئوری، هر شهروند غربی که برای شرکت در اعتراضات به جنوآ سفر کرده، می‌توانسته است در جایگاه جلیانی قرار گیرد. این مسئله ما را وا می‌دارد تا در نظر بگیریم که چگونه رسانه‌های جمعی اروپا اعتراضات سیاسی را بازنمایی می‌کنند و چگونه بازنمایی خبرگزاری‌ها از اعتراضات ضد جی۸ در جنوآ دال بر سیاستی گسترده‌تر در حوزه رسانه‌های جمعی است.

انتشار تصاویر جلیانی باید به موازات انتشار تصاویر معترضان خشنی دیده شود که به طور فزاینده‌ای در رسانه‌های جمعی دیده می‌شوند. در این نکته جای تعجب نیست که عمده‌ی رسانه‌های جمعی بر دو مسئله‌ی ابتدایی در پوشش دهی اخبار جنوآ تمرکز کردند. مرگ معترض جوان و خشونت و هرج و مرج توسط معترضان. درحالی‌که در هیچ‌کدام از گزارش‌ها، مرگ جیلیانی مستقیما به خشونت برخی از اعتراض‌کنندگان مرتبط نشده است. آن‌طورکه تصویر بدن بی‌جان او در میان تصاویر نمادین ماشین‌های در حال سوختن و درگیری‌های خیابانی معترضین با چهره های پوشیده نمایش داده شده است،

CORRIERE DELLA SERA

Saccheggi, auto in fiamme, centinaia di feriti per il vertice dei Grandi. L'angoscia di Berlusconi e Ciampi. Oggi nuovo corteo dei contestatori

Battaglia a Genova, muore giovane di 23 anni

Violenti scontri provocati dagli anarchici. Carabiniere assediato fa fuoco, ucciso un manifestante

IL GIORNO DOPO

Ho sentito due colpi, è caduto poi mi hanno trascinato via

«Hanno sparato per difendersi»

LE TUTE E LE DIVISE

Carlo, un corpo disteso tra bastoni e manganelli

«Blocco nero» all'attacco Devastata mezza città

«Un fondo dei ricchi per la lotta all'Aids e alle malattie»

IMPEGNI E ILLUSIONI

Edgar Morin

I sette saperi necessari all'educazione del futuro

ANDREOLI

DELITTI

Rizzoli

6 *Il Corriere della Sera*, 21 July 2001, p. 1 (© RCS Media Group)

تصویر ۱: روزنامه‌ی کوریر دلا سرا، ۲۱ جولای ۲۰۰۱، ص ۱.

خوانش مشخصی را القا می‌کند. اسنپ‌شات‌ها این خشونت را با عکسی از جلیانی به تصویر می‌کشند و آن را در بستری قرار می‌دهند، که تصویر جوان معترض باید در آن دیده و درک شود.

گواه این امر گزارش روزنامه‌ی ایتالیایی کوریر دلا سرا[۲۶] در روز ۲۱ جولای است. عکس مارتینز از مرد جوان در حال حمل کپسول آتش نشانی برای صفحه‌ی نخست روزنامه انتخاب شد (تصویر ۱). این عکس نسخه‌ی برش خورده‌ی تصویر اصلی مارتینز است، به‌صورتی‌که تنها جلیانی در آن دیده می شود. در این نسخه بیشتر از جیپ پلیس در پس‌زمینه‌ی تصویر، بر حرکت اعتراض‌کننده تمرکز می‌شود. سرتیتر «درگیری در جنوآ، مرگ جوان ۲۳ ساله» با زیر عنوان «برخوردهای خشونت آمیز تحریک شده توسط آنارشیست‌ها، شلیک افسر ضد شورش، مرگ یک معترض.» برجسته شده است. نکته‌ی قابل‌توجه این است که شلیک پلیس و مرگ اعتراض‌کننده به حرکات خشونت‌آمیز آنارشیست‌ها مرتبط شده است. در صفحه‌ی ۱۲ این پوشش خبری در روزنامه‌ی کوریر دلا سرا گزارش مفصلی از مرگ معترض و خشونتی که رخ داده، ارائه شده است.

در صفحاتی که به مرگ جیلیانی اشاره می‌شود، عکس مارتینز از بدن بی‌جان او دو بار منتشر شده است. در دفعه‌ی دوم عکس در میان ۵ عکس دیگر از مارتینز دیده می‌شود. در صفحه‌ی بعد گزارشی در مورد گروه بی‌بی با تصاویری از معترضانی که چهره‌ی خود را با کلاه پوشانده‌اند، رفتارهای خشونت‌آمیز نشان می‌دهند و با پلیس مقابله می‌کنند، همراه شده است. نخستین تصویر که عضوی از گروه بی‌بی[۲۷] را در حال پرتاب سنگ به تصویر می‌کشد اسنپ‌شاتی خبری از کلیشه‌ای غالب است. دومین تصویر دستگیری معترضین را که کف زمین در محاصره‌ی پلیس قرار دارند، نشان می‌دهد. این گزارش مفصل فعالیت‌های آنها را توضیح می‌دهد. سومین تصویر، عضوی از این گروه را نشان می‌دهد. این تصویر با توضیح دقیقی از این گروه با عنوان‌های «بلک بلاک»، «شیوه‌ی عمل آن‌ها»، «سرمنشأشان، تاریخچه و مکان آن‌ها» همراه شده است.

در تضاد کامل با این گزارش مفصل از بی‌بی، مقاله‌ی کوتاهی در مورد گروه‌های غیر خشونت‌آمیز در صفحه‌ی بعدی تحت عنوان «گلوله در برابر صلح‌طلبی» منتشر شده

است. این مقاله نظرات لوکا کاساریني[۲۸] و ویتوریو اگنولتو[۲۸] سخن‌گویان دو گروه توت بیانش[۲۹] و سوشیال فروم را به ترتیب، بیان می‌کند. آن‌ها تصدیق می‌کنند که گروه بی‌بی از سلاح‌هایی استفاده می‌کنند که توسط سازمان اعتراض‌کنندگان[۳۰] قدغن اعلام شده‌است. برخلاف گزارش مفصل از گروه بلک بلاک، این مقاله با معرفی سوشیال فروم و توت بیانش به طور مختصر تنها یک سوم صفحه را اشغال می‌کند. تصویری که همراه با این مقاله به چاپ رسیده است، معترضی برهنه را نشان می‌دهد که صورت خود را با ماسک پوشانده و در مقابل پس‌زمینه‌ای ناواضح قرار دارد. دو تصویر دیگر که در همان صفحه منتشر شد، لحظات دستگیری معترضان توسط پلیس را به تصویر می‌کشد.

تفاوت بین گزارش در مورد گروه بی‌بی و گروه‌های غیرخشونت‌آمیز می‌تواند به سادگی فهمیده شود، اگر ما نقش این گروه ها را در سازمان اعتراض‌کنندگان متوجه شویم: گروه بی‌بی یک سازمان نیست بلکه گروه کوچکی از جوانان معترض است که لباس سیاه می‌پوشند و ماسک سیاه بر صورت می‌زنند و به روش ستیزه‌جویانه و خشونت‌بار علیه مظاهر سرمایه‌داری مبارزه می‌کنند. گروهی متشکل از اعضای بسیار جوان که اکثراً اعضای گروه‌هایی هستند که بر شیوه‌های رادیکال در درگیری تمرکز می‌کنند. همچون اوتونومن[۳۱] در آلمان و بسک بوروکاس[۳۲]، بی‌بی به عنوان حرکتی نمادین ماشین‌ها، مغازه‌ها و به خصوص بانک‌ها را مورد هدف قرار می‌دهند. بنابر گفته‌ی معترضان گروه بی‌بی، ویرانی اموال عمومی به عنوان تاکتیک اعتراضی، این‌گونه نمایش داده می‌شود.

«رسانه‌ها را به صحنه آورید و رسانه‌ها این پیام را می‌رساند که این سازمان‌های به ظاهر دست نیافتنی، غیرقابل‌نفوذ نیستند. مردمی که در اعتراضات هستند و آن‌هایی که در خانه به تماشای تلویزیون می نشینند، می‌توانند ببینند که خشتی کوچک در دست هر فرد با انگیزه می‌تواند دیوار نمادینی را فرو بریزد. شیشه‌ی شکسته‌ی نایکی خطری برای امنیت مردم محسوب نمی‌شود».

در این متن، خشونت به عنوان فرمی از کنش، ارتباط و بیان فرهنگی در قوی‌ترین شیوه‌ی بصری در نظر گرفته شده است. جفری جوریس[۳۳]، انسان‌شناس، این نوع از خشونت را «نمایشی[۳۴]» می‌نامد و در مورد اینکه چگونه اعتراض خشونت‌آمیز می‌تواند این‌چنین معنی‌دار دیده شود، این‌گونه می‌نویسد:

«شکلی از ارتباط است که در آن فعالان در جستجوی تأثیر گذاشتن بر دگرگونی‌های اجتماعی به وسیله‌ی مواجهه‌ی نمادین بر اساس نمایش روابط خصمانه و تثبیت تصاویر خشونت‌آمیز به شکل الگویی مرسوم هستند».

درحالی‌که برخی از نظریه‌پردازان ممکن است «کنش خصمانه» را معنادار در نظر گیرند، عمده‌ی شرکت‌کنندگان در جنبش ضد سرمایه‌داری آن را بی‌معنی و بی‌منطق می‌دانند. زیرا آن‌ها عدم خشونت را به‌عنوان گزینه‌ی ارزشمند و همچنین استراتژیک ترجیح می‌دهند. علاوه بر آن بنابر مصاحبه‌هایی که در زمان جریانات جنوآ ترتیب داده شد، ۹۰%معترضین جنوآ منکر هرگونه مشارکت در تاکتیک‌های خشونت‌آمیز شدند. در مقابل ارجاعات به مارتین لوترکینگ و گاندی در گروه‌های مختلفی که در جستجوی گسترش روش‌های بدون‌خشونت هستند، به تناوب تکرار می‌شود. در میان صدها گروه، رت لیلیپوت[۳۵]، اتک[۳۶] و توت‌بیانش حرکات مستقیم و هنجارشکنی‌های اجتماعی خود را بدون‌خشونت تعریف می‌کنند.

تمامی این گروه‌ها تحت نظر سازمان مرکزی جی‌اف‌اس بر فهرستی از حرکت‌های متفاوت در زمان اجلاس جی۸ توافق کردند. آن‌ها اینترنشنال فروم را در ۱۵ تا ۲۲ جولای برنامه‌ریزی کردند. تظاهراتی برای حمایت از حقوق مهاجران در ۱۹ جولای و تظاهرات گسترده‌ای در ۲۱ جولای ترتیب دادند. اعضای گروه رت‌لیلیپوت دست‌های خود را به نشانه‌ی اعتراضات بی‌خشونت خود سفید کردند. در حالی که گروه اتک همراه با اتحادیه‌ها و احزاب سیاسی چپ‌گرا برای برجسته کردن اعتراضاتشان بالن‌ها، بنرها و تخم‌مرغ‌ها را در دست گرفتند و موزیک پخش کردند.

هرچند که در ابتدا این گروه‌ها با فعالیت‌های گروه بی‌بی تحت عنوان پلورالیسم سازش کردند، پوشش رسانه‌ای منفی‌که نسبت به اعتراضات آن‌ها به‌وجود آمد، فعالان دیگر گروه‌ها را به بازنگری در اصول‌شان تشویق کرد.

این کنش‌ها این نتیجه را به‌دنبال داشت که گردهمایی‌های خشونت‌آمیز هم‌اصول را بدنام کردند و هم به صورت فرمی از پذیرش خشونت سیستم دیده می‌شوند و حتی بیشتر از آن به عنوان رفتار مشابهی به جنگ و همچنین اثر قابل توجهی که در منزوی کردن اعتراضات داشتند.

در نتیجه این محکوم سازی خشونت با زوال رابطه‌ی گروه بی‌بی با دیگر گروه‌ها پیش از اعتراضات جنوآ مترادف شد. به بیان صریح‌تر، برخی از اعضای گروه بی‌بی از جی‌اس‌اف خارج شدند. مطالعات رویدادها نشان می‌دهد که جداسازی بی‌بی تأثیر منفی بر جنبش داشت.

منزوی کردن گروه بی‌بی به آن معناست که اعتراضات فاقد خشونت، بدون قدرت مذاکره بر سر گروه‌های رادیکالی رها شد. از خصوصیات این گروه هماهنگی ضعیف و بی‌قاعده و خصومت رو به رشد نسبت به جنبش بود. گروه بی‌بی اغلب حتی به کوچک‌ترین پیمان‌های ضدخشونت پشت پا زده است. این گروه در جنوآ به تظاهرکنندگان حمله کرد، همان‌طور که به اداره‌ی مرکزی جی‌اف‌اس حمله می‌کند. حرکات مستقیم گروه بی‌بی نه تنها نشانه‌های سرمایه داری در جنوآ را مورد هدف قرارداد، بلکه مغازه‌های کوچک، ماشین‌های شخصی و حتی در مواردی شدیدتر، اعتراضات دیگر را هم مورد هدف قرار داد.

نکته‌ی قابل توجه این است که عمده‌ی تصاویری که در کوریر دلا سرا منتشر شدند، معترضین را در برخورد با پلیس در حال پرتاب سنگ‌ها و کوکتل‌مولوتوف و شکستن شیشه‌ی مغازه‌ها و یا در حال دستگیری به تصویر می‌کشند. بیشتر این تصاویر نمایانگر حرکات گروه بی‌بی هستند؛ این بدان معناست که آن‌ها تنها نشانگر گروه کوچک و به حاشیه رانده شده‌ای از جنبشی وسیع و پراکنده است.

هیچکدام از پوشش‌های رسانه‌ای تفاوت گروه بی‌بی و باقی جنبش‌ها را شفاف‌سازی نکردند. این‌گونه شناساندن گروه بی‌بی در کنار بقیه‌ی جنبش‌ها به مثابه یک کل، بازتاب نگاه ایدئولوژیک است.

یک روز پس از حمله به مدرسه‌ی دیاز[۳۷] نخست وزیر برلوسکونی اعلام کرد که ممکن نیست میان جی‌اف‌اس و بی‌بی تفاوت قائل شد. تمامی اعتراضات و رویدادهای دیگر که تحت نظر سازمان مرکزی سازماندهی شده بودند، از جمله جی‌اس‌اف و گروه‌های صلح‌طلب دیگر حتی در پوشش رسانه‌ها نام برده نشده و عکسی از آن‌ها و از خشونت بی‌اندازه‌ی پلیس در جنوآ به تصویر درنیامده بود.

داویس به این مسئله اشاره می‌کند که چگونه یکی از

قربانیان خشونت پلیس در حمله به مدرسه‌ی دیاز در صفحه‌ی نخست روزنامه دیلی‌میل[۳۸] به عنوان فردی که به رهبری اغتشاش کمک کرده است، نمایش داده شد. گزارشی غلط که در نهایت روزنامه به خاطر آن عذرخواهی کرد و پس از چهار سال خسارت کارول را برای تجاوز به حریم شخصی او پرداخت. در نتیجه‌ی تلاش فعالان برای شناخته شدن این داستان می‌توان آن را در صفحات‌مجازی و وبلاگ های فعال آنان در اینترنت پیدا کرد. جول استرنفلد[۳۹] پیامدهای حمله پلیس به مدرسه دیاز را عکاسی کرد و کتاب چاپ شده اش نگاه متفاوتی را به نمایش در می‌آورد.

به طور مشابه روزنامه‌ی لا استامپا در ۲۱ جولای بر دو مساله تمرکز کرد. مرگ جیلیانی و خشونت اعتراض کنندگان گروه بی‌بی. این گزارش که کوتاه‌تر از گزارش روزنامه‌ی کوریر دلا سرا بود، به دو قسمت برابر تقسیم شده است. یک صفحه با عکسی از مارتینز به جیلیانی و یک صفحه به بی‌بی که با تصاویری از ویرانی همراه شده، اختصاص یافته است. تنها عکس‌های دیگر هر دوی این روزنامه‌ها عکس‌هایی از سیاستمداران است. بر صفحه‌ی اول روزنامه لا استامپا تصویری از نخست‌وزیر سیلیوکیو برلوسکونی[۴۰] و بانکدار و سیاستمدار ایتالیایی کارلو ازلی[۴۱] درست پایین‌تر از سه عکس مارتینز به چاپ رسیده است.

مثالی از رسانه‌های بریتانیایی، مشابهت‌هایی را با نحوه‌ی پوشش‌دهی اخبار اعتراضات جنوآ نشان می‌دهد. در دیلی‌تلگراف در ۲۱ جولای عکس مارتینز با عنوان «اعتراض‌کننده، بهایش را با جان خود پرداخت» و به همراه زیرنویس «شلیک پلیس در زمان شروع خشونت در جنوآ» در صفحه‌ی نخست به چاپ رسیده است. در صفحاتی که در ادامه‌ی این گزارش می‌آید، در صفحه‌ی نخست، عکسی از معترضین آماده برای نبرد و صفحه‌ی دوم با چهار عکس از مجموعه عکس‌های مارتینز پوشش داده شده‌است. معترضینی که به نمایش درآمده‌اند کلاه و ماسک بر سر دارند و سپرهایی را با خود حمل می‌کنند. آن‌ها آماده برای درگیری و ایجاد خسارت به نظر می‌رسند. زیرنویسی که عکس را همراهی می‌کند به نظر یک آنارشیست ارجاع دارد: «همانند همراهی با سپاه روم است». چهار عکس، قتل معترض را در چهار مرحله نمایش می‌دهد. زیرنویس عکس‌ها ما را از مراحل شلیک شدن گلوله، روی زمین افتادن او و واژگونی جیپ پلیس مطلع می‌کند. هرچند که مرگ او به عنوان نتیجه‌ای از آمادگی اعتراض‌کنندگان برای وارد شدن در یک جنگ با پلیس به تصویر درآمده است، هیچ مدرکی از اینکه جیلیانی عضو گروه خاصی باشد، ارائه نشده است. همچنین او همانند اعضای بی‌بی لباس نپوشیده بود. به نظر می‌رسد که مقاله به طور ضمنی براین مسأله اشاره می‌کند که این اتفاق می‌تواند برای هر یک از تظاهرات‌کنندگان رخ دهد. همچنین بسیج

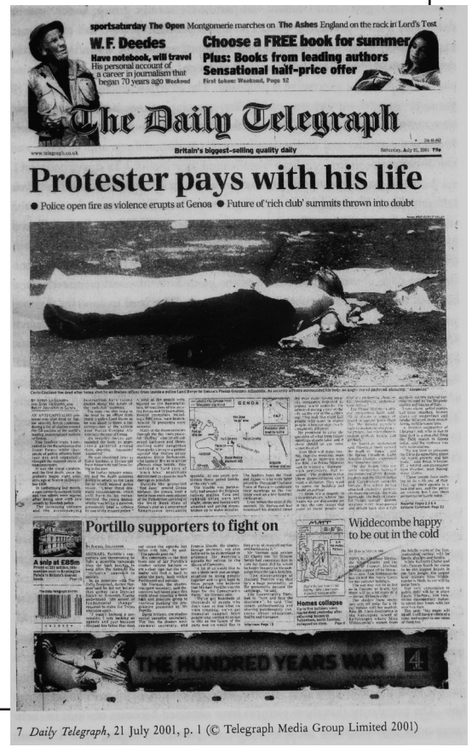
تبلیغات در بالای صفحات این مطلب روش دیگری از زندگی را پیشنهاد می‌دهند. شما می‌توانید برای تعطیلاتتان برنامه‌ریزی کنید و به این منظور پول‌های خود را جمع کنید. همینطور می‌توانید برای کانال‌های بیشتری در تلویزیون درخواست دهید و لحظات خانوادگی خوش‌آیند و آرامش‌بخشی را به دور از هرگونه خشونت و ریسک برای خود سپری کنید

شدن آن‌ها برای ایجاد درگیری را با مرگ یکی از آن‌ها مرتبط می‌سازد. این پیام ضمنی مقاله است. در حالی که در همین صفحات راه و روش مطمئن‌تری برای زندگی پیشنهاد شده است. تبلیغات در بالای صفحات این مطلب روش دیگری از زندگی را پیشنهاد می‌دهند. شما می‌توانید برای تعطیلاتتان برنامه‌ریزی کنید و به این منظور پول‌های خود را جمع کنید. همینطور می‌توانید برای کانال‌های بیشتری در تلویزیون درخواست دهید و لحظات خانوادگی خوش‌آیند و آرامش‌بخشی را به دور از هرگونه خشونت و ریسک برای خود سپری کنید (تصویر ۲).

هم‌نشینی عوام‌پسندی از تصویری از اعضای گروه بی‌بی و تصویری که نخست‌وزیر تونی بلیر[۴۲] و سیلویو برلوسکونی را نشان می‌دهد تِمی تکراری را در پوشش گزارش‌هایی از معترضین بیان می‌دارد. عکس‌ها در روزنامه‌ی دیلی‌تلگراف با مقاله‌ای همراه شده‌اند که اقدامات انجام شده توسط رهبران برای افزایش بودجه‌ی مبارزه بر علیه ایدز و دیگر بیماری‌های موجود در آفریقا را گزارش می‌کند. در همین صفحه تصویری بزرگتر روی دیگری از سکه را نشان می‌دهد. چند معترض با چهره‌های پوشیده در میان سنگر و دود ایستادند. این عکس با عنوان «راه به سوی آشوب» همراهی می‌شود.

در غالب تصاویری که در آن روزها به چاپ رسیده است نه پلیس و نه هزاران معترضی که در جنوآ با صلح و آرامش تظاهرات می‌کنند، قابل مشاهده نیستند. این نمایانگر ایدئولوژی است که به رسانه‌های امروزی راه یافته و اولویت در آن با تبلیغات است. هر تحلیل جدی از جنبش جهانی‌سازی در واقع بسیار دور از اهداف تبلیغاتی است. در عین حال، آنچه به خون کشیده می‌شود، خط مشی مورد

تصویر ۲: روزنامه‌ی دیلی‌تلگراف، ۲۱ جولای ۲۰۰۱، ص ۱.


sportsaturday The Open Montgomerie marches on The Ashes England on the rack in Lord's Test

W.F. Deedes
Have notebook, will travel
His personal account of a career in journalism that began 70 years ago Weekend

Choose a FREE book for summer
Plus: Books from leading authors
Sensational half-price offer
First Leisure Weekend, Pages 10

The Daily Telegraph

Britain's biggest-selling quality daily

Protester pays with his life

● Police open fire as violence erupts at Genoa ● Future of 'rich club' summits thrown into doubt

Portillo supporters to fight on

Widdecombe happy to be out in the cold

THE HUNDRED YEARS WAR

7 *Daily Telegraph*, 21 July 2001, p. 1 (© Telegraph Media Group Limited 2001)

قبول برای روزنامه‌ها و سرتیتر برنامه‌های خبری را تشکیل می‌دهد و به همین دلیل است که تصویر بی‌جان جیلیانی صفحات نخست روزنامه‌های تمام جهان را در ۲۱ جولای ۲۰۰۱ به خود اختصاص داد.

در حالی که یکی از دلایل چاپ این تصویر آن است که به درستی در گزارش‌های منتشرشده از خشونت اعتراض‌ها، جای می‌گیرد. به نظر می‌رسد این تصویر قدرت نمادینی

دارد، که می‌تواند به راحتی توسط سردبیر روزنامه‌ها شناسایی شود. و این می‌تواند به خاطر ارتباط این عکس با دیگر عکس‌های نمادین از بدن‌های بی‌جان آنانی باشد که در درگیری‌ها و اعتراضات سیاسی پیش از این نقش داشته‌اند. شناخته‌ترین این تصاویر، تصویری از جنازه‌ی چگوارا است که بر روی قطعه‌ای سیمانی در بولیوی دراز شده است. تصویری که ساعتی پس از مرگش برای سراسر دنیا به عنوان مدرکی از مرگ او منتشر شد. چگوارا درمیان افسران ارتش بولیویایی که او را دستگیر و به قتل رسانده بودند، تصویر شده بود. تصویر او با چشمان باز با تصاویر مسیح در هنر غرب مقایسه شد. مثالی دیگر، جان پاول فیلو[۴۳] است. تصویری با عنوان «کنت استیت[۴۴] _دختری در حال جیغ کشیدن بر سر پیکر بی جان» که در ۴ می ۱۹۷۰ به ثبت رسیده بود. تصویر بدن بی جان دانشجوی معترضی است که دختری در بالای سر او در حال جیغ کشیدن است. شهرتی که این تصاویر دارند در بازنشر مکرر آن‌ها در روزنامه‌ها، پوسترها، تی شرت‌ها و کاور آلبوم‌های موسیقی روشن می شود. تصویر فیلو نه تنها تبدیل به سمبلی از جنبش ضد جنگ آمریکا شد بلکه همچنین موجب تجدید قوای جنبش، همراه با موج جدیدی از اعتراض‌ها در سرتاسر آمریکا و اروپا گشت. هر دو این‌ها الهام‌بخش اعتراض‌کنندگان در سراسر جهان نه تنها در دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ بلکه در ادوار بعد از آن نیز بود.

مرگ او نه تنها شرکت‌کنندگان در تظاهرات جنوآ را شوکه کرد بلکه جنبشی از اتحاد را ایجاد کرد که تمام تظاهرات‌کنندگان در سراسر اروپا را برانگیخت. عکس‌های کارلو جلیانی تأثیر سمبولیکی بر روی اعتراض‌کنندگان ایجاد نمود و به سرعت با تظاهرات جنوآ مرتبط شد

این حقیقت که این تصاویر به سادگی در بسترهای متفاوت قابل شناسایی‌اند، بازخورد احساسی میلیون‌ها نفر را برانگیخت و به سادگی با دوره‌ی خاصی از زمان همراه شد و قدرت بی‌چون و چرای آن تصاویر را فاش کرد. تصویر جلیانی به سرعت توسط فعالان در پوسترها، پرچم‌ها و توسط سازمان‌ها در وب‌سایت‌ها استفاده شد. در طول جنبش ارجاعات متعددی به وی داده شده است: جریان روبه رشدی از ادبیات و فیلمسازی از این تصویر تاثیر گرفته است. مرگ او نه تنها شرکت‌کنندگان در تظاهرات جنوآ را شوکه کرد بلکه جنبشی از اتحاد را ایجاد کرد که تمام تظاهرات‌کنندگان در سراسر اروپا را برانگیخت. عکس‌های کارلو جلیانی تأثیر سمبولیکی بر روی اعتراض‌کنندگان ایجاد نمود و به سرعت با تظاهرات جنوآ مرتبط شد. در سوشیال فروم اروپا که در نوامبر ۲۰۰۲ در فلورانس اتفاق افتاد تعداد بسیاری از اتحادیه‌ها، کمپین‌های صلح‌طلبی، سوسیالیست‌ها، طرفداران محیط‌زیست، طرفداران ضدنژادپرستی و بسیاری دیگر از سراسر جهان به فلورانس سفر کردند تا در کنفرانس‌ها شرکت کرده، در این باره بحث و مناظره کنند و در اعتراضات ضد جنگ حضور یابند. در سوشیال فروم با شعار «جهانی دیگر ممکن است» با مسائلی چون نئولیبرالیسم، امپریالیسم، جنگ، نژادپرستی، جامعه و حقوق سیاسی و محیط زیست سر و کار داشت. در ورودی مرکزی، پرتره‌ی بزرگی از جلیانی قرار دارد که با هیچ عنوانی همراه نشده است. در درون ساختمان، نمایشگاهی از تصاویر جنوآ برگزار شده است. بخشی از این نمایشگاه به تصاویر جلیانی اختصاص داده شده که اغلب این عکس‌ها از بدن بی‌جان او از زوایای مختلف است.

تلاش فعالان بر این بود تا داستان بصری جایگزینی در مقابل داستانی که در رسانه‌های جمعی منتشر شده بود، پیشنهاد کنند. رسانه‌ای که در آن عکس‌های چشمگیری از مواجهه‌ی خشونت‌آمیز میان معترضین و پلیس و یا تصاویر تخریب اموال عمومی به عنوان عکس‌هایی با ارزش خبری دیده می شوند. و چنین عکس‌هایی در پوشش خبریِ وقایع جنوا ترجیح داده شدند. فتوژورنالیسم در ارائه‌ی گستره و تنوعی که جنبش‌های جنوآ از طریق تلفیق گروه‌های گوناگون، کنش‌های صریح، رویدادهای کوچک، تظاهرات‌ها و رسانه‌های مستقل تجربه کردند، شکست خورد. توده‌هایی از گروه‌های عقیدتی متفاوت و سنت‌ها از اروپا و ایالات متحده که گستره‌ی وسیعی از مسائل را مطرح می‌کردند، به عکس‌هایی از خشونت تقلیل پیدا کردند. بخش وسیعی از اعتراض کنندگان که فعالیت‌های بدون خشونت را در راستای کار خود قرار داده بودند، نادیده گرفته شدند و اکثراً از دید خارج بودند. از همین جهت جهت عکس‌های کارناوال‌ها و پاپت‌های بزرگ که هر دو در رویدادهای جنوآ برجسته بودند، به رسانه‌های جمعی راه نیافتند. لحظات تظاهرات صلح آمیز و مناظرات از دیدها خارج ماندند. از آنجایی که مناظرات نسبت به خشونت، کمتر عکاسانه‌اند و در ایدئولوژی غالب رسانه‌های جمعی معاصر جای نمی‌گیرند، ارائه‌ی بصری آن‌ها هرگز در نظر گرفته نشد. از این رو مخاطبان رسانه‌های جریان اصلی نمی‌توانستند از خواسته‌ها و اهداف اصلی جنبش آگاه شوند. حتی کمتر کسی نوشته‌هایی در باب سازمان‌های شرکت‌کننده در این رویدادها و ایدئولوژی آن‌ها خوانده است. اما ممکن است عده‌ی بسیاری از مردم با تصویر معترضی که به ضرب گلوله‌ی پلیس در جریان اعتراضات کشته شده بود، مواجه شده باشند.

سوالی که در ادامه به‌وجود می‌آید این است که آیا شوک و ترس و یا حتی ترحم برای مرگ معترض جوان می‌تواند به فکر، نقد و درکِ نه تنها حوادث جنوآ و جنبش ضدسرمایه‌داری بلکه همچنین سیاست‌های روز تبدیل شود؟ خود تصویر به تنهایی نمی‌تواند هیچ چیز را به ما بیاموزد. نمی‌تواند هیچ بار اطلاعاتی را در مورد جنبش با خود حمل کند و همچنین خود تصویر نمی‌تواند به تنهایی به عنوان یک انگیزه برای واکنشی بر علیه وضعیت موجود یا برای مشارکت در اعتراضات پیش رو عمل کند. چنان‌که مخاطبان بیشتر و بیشتر با تصویر مأنوس می‌شوند، تصویر، دیگر تاثیری بر آنان نخواهد داشت. سوزان سونتاگ می‌نویسد:

«تصاویر بی‌شمار از بدبختی و بی‌عدالتی در سراسر جهان، همگان را با شقاوت و ظلم آشنا کرده، چیزهای وحشتناک را به چیزهایی عادی تبدیل کرده، به چیزهایی آشنا دور از ما («این فقط یک عکس است») و اجتناب ناپذیر.» [۴۵]

این تصویر چیزی بیش از تصویر انسانی، که مرگ او نتیجه‌ی عقلانی خشونت معترضین را در طول رویدادها بازنمایی می‌کند، نیست. برداشت‌های دیگر از مرگ وی که به عنوان نتیجه‌ی خشونت بیش از اندازه‌ی نیروی پلیس ایتالیا در رسانه‌های جایگزین عرضه شد، در میان دیگر گزارش‌های رسانه‌های جریان اصلی از مرگ او ارائه نشد.

پانوشت:

* این متن ترجمه‌ی مقاله‌ای است از Antigoni Memu تحت عنوان:

«When it bleeds, it leads: death and press photography in the anticap–italist protests in Genoa 2001»

که در سال 2013 در کتاب « Photography and Social movements»به چاپ رسیده است.

1. سران کشورهای فرانسه، آلمان، انگلیس، ایتالیا، ژاپن، آمریکا، روسیه و کانادا این هشت کشور را تشکیل می‌دهند، هر ساله یک گردهمایی مشترک با هم دارند. این گروه در اواسط دهه ۷۰ و در تلاش برای مهار بحران نفتی و از هم‌پاشی سیستم تبادل ارز برتون وودز که اقتصاد جهانی را بحرانی کرده بود، و در پاسخ به این موضوع که چگونه می‌توان بر این مشکلات غلبه کرد، به وجود آمد.

2. World Social Forum (WSF) - انجمن اجتماعی جهانی

3. Genoa Social Forum (GSF) - انجمن اجتماعی جنوآ

4. سرباز حامل تفنگ کارابین کوتاه.

5. Carlo Giuliani

6. Dylan Martinez

7. Sergei Karapukhin

8. Italo Banchero

9. Luca Bruno

10. Associated Press

11. Jess Hurd

12. کلاهی که تمام صورت و گردن را به‌جز چشم‌ها و بینی را می‌پوشاند.

13. David Perlmutter

14. Geretchen Wagner

15.The Guardian

16. The Times

17. Daily Telegraph

18. El País

19. El Mundo

20. Libé ration

21. I Kathimerini

22. La Stampa

23. منظور جوامع غربی است.

24. Susan Sontag

25. Solmon Godeau

26. Il Corriere della Sera

27. Black Bloc (BB) - اتحاد سیاه

28. Luca Casarini

29. Vittorio Agnolleto

30. Tute Bianche (White Overalls)

31. The central organization of the protesters

32. Autonomen

33. Basque Borrokas

34. Jeffrey Juris

35. Performative

36. Rete Liliput

37. ATTAC

38. Diaz school

39. Daily Mail

40. Joel Sternfeld

41. Silvio Berlusconi

42. Carlo Azeglio

43. Tony Blair

44. John Paul Filo

45. Kent State

46. سونتاگ، سوزان، 2003. تماشای رنج دیگران، ترجمه زهرا درویشیان، 1398، تهران: چشمه.

نصب و عزل

نقش رسانه‌های جمعی در جهت‌دهی به افکار عمومی

هوفر حقیقی

(نمونه پژوهی: پرتره‌های چاپ‌شده از صدام حسین و بیل کلینتون از نصب تا عزل، در مجله‌ی تایم)

می‌توان به‌صراحت گفت که در این زمان و زمانه، میزان رسوخ و تأثیرگذاری رسانه‌های جمعی (تلویزیون، رادیو، روزنامه‌ها، مجلات، شبکه‌های متنوع مجازی و ...) بر افکار عمومی، بر کسی پوشیده نیست. در هفتاد سال گذشته، رسانه‌های جمعی با شتابی وصف‌ناپذیر، یکی پس از دیگری پدید آمدند و هریک با اهداف خاص خود، وظیفه‌ی خطیر اطلاع‌رسانی و آگاهی بخشی به عموم را روی شانه‌های خود حس کردند. مسئولیت تولید روایت‌های کلان از جهان پیرامون به نیابت از مردم و برای مردم، به رسانه‌های جمعی سپرده شد. یکی از آرمان‌های اولیه و اصلی شکل‌گیری تدریجی این قبیل رسانه‌ها، بالا بردن سطح عمومیِ آگاهی مردم بود. اینکه تمامی انسان‌ها (به یک‌میزان) حق‌دارند به‌صورت دقیق ازآنچه در جهان ما می‌گذرد مطلع باشند. بدین ترتیب، صداقت و آگاهی‌بخشی به‌عنوان دو شرط لازم و کافی، سنگ بنیان محتوایی این دست رسانه‌ها قرار داده شد؛ اما به‌مرور و با گسترش سیطره‌ی هژمونیکِ آن‌ها، شرط لازم به کناری افکنده شد و شرط کافی، سلاخی گشت. آگاهی‌بخشی به لباس سلیقه درآمد و آرمان پردازی، ابزاری گشت برای تحقق اهداف مشکوک گروهی اندک. آن آرمان اولیه، به‌سرعت تغییر شکل داد و به خدمت احقاق اهداف جدیدِ نظام سرمایه درآمد و مبدل به یکی از مهم‌ترین بازوهای کاربردی آن شد. این تغییر در خط‌مشی، آنقدر حساب‌شده و تدریجی انجام پذیرفت که همچنان همگان، رسانه‌های جمعی را، بنگاهی جهت جلب اعتماد عمومی می‌پندارند و مأخذی جهت وصول حقایق.

ترفندهای رسانه‌ای نیز، همگام با پیشرفت‌های روزافزون فنّاورانه، به‌طور فزاینده‌ای ارتقاء یافته‌اند و تمام‌قد، به خدمت رسانه‌ها برای نیل به اهدافشان درآمده‌اند. ترفندهایی که از ویژگی‌های ماهوی و ذاتی هر رسانه‌ای نشات می‌گیرند و آگاهی از انحای متنوع کارکرد این ترفندها، مستلزم شناخت مؤلفه‌های ذاتی آن رسانه است. پس با شناخت دو متغیر موجود در این معادله، یعنی ماهیت و جوهر هستی شناختی هر رسانه‌ای و شناخت علل به‌کارگیری این ترفندها توسط صاحبان آن‌ها، می‌توان اندکی با مکانیسم رفتاری آن‌ها آشنا شد و کمی از تبعات یک فریب از پیش طراحی‌شده، کاست. رسانه‌ها، افسار ذهن‌ها را به دست می‌گیرند و آن را به هر سویی که می‌خواهند می‌کشانند. رسانه‌ها اغلب قابلیت تبدیل‌شدن به تریبون‌هایی را دارند که به‌راحتی می‌توان برای جا انداختن افکار عده‌ای قلیل در اذهان عموم از آن‌ها سود جست. دراین بین، رسانه‌ها نقش انکارناپذیری در جهت‌دهی‌های سیاسی ایفا می‌کنند و صاحبان رسانه‌های جمعی با توافقات پنهانی و غیر پنهانی بلندگوهای خود را در اختیار اقلیتی می‌گذارند تا آنچه می‌خواهند را به خرد اکثریتی دهند. سیاست، اشخاص را زیر نظر می‌گیرد، میزان فرمان‌برداری‌شان را می‌سنجد، گزینش می‌کند و از نردبان رسانه به بالای بام قدرت، هدایتشان می‌کند. انتخاب خود را در معرض عموم قرار می‌دهد و به هر شیوه‌ای، تائید آن‌ها را جلب می‌کند. اشخاص پله‌ها را یک‌به‌یک می‌پیمایند، به اوج می‌رسند و پس از شناسایی احساس نیاز عمومی به وجود مسیح و ناجی دیگری، او را از بام به پایین می‌افکنند.

تصویرفنی[1] در تمام رسانه‌های تصویری (تلویزیون، روزنامه‌ها، مجلات، شبکه‌های اجتماعی و ...) به کار گرفته می‌شود. امکانات بی‌شمار فنی و تئوریک سینما و عکاسی، تمام و کمال به کمک ارضای اهداف زیاده‌خواهانه‌ی رسانه‌ها می‌شتابند و چهره‌ها مطابق امیال آن‌ها و البته اشتهای بی‌پایان مردم برای داشتن یک قهرمان جدید، بزک می‌شوند. رسانه، چهره‌ها را در قاب خود می‌گنجاند، پزهای لازم را به آن‌ها می‌آموزد و رو به افق از آن‌ها تصویری تهیه می‌کند و او را یگانه ناجی آمال و آرزوهای یک ملت معرفی می‌کند. تصویر با تیتری درمی‌آمیزد و این آغشتگی، خاصیت مسموم‌کنندگی‌اش را صدچندان می‌کند.

عکاسی از دیدگاه فلسفی، موتور تبدیل لحظات به قطعات است.

در قانون جزءها و کل‌ها[2]، «کل‌ها» می‌توانند به دوگانه‌ی متفاوت از «اجزا» تجزیه‌وتحلیل شوند. قطعات[3] و لحظات[4]. قطعات، اجزایی هستند که حتی هنگامی‌که از «کل» خود جدا هستند، وجود دارند و اهدا می‌شوند. قطعات را می‌توان اجزای مستقل نیز نامید؛ اما لحظات، اجزایی هستند که نمی‌توانند جدا از کلی که به آن تعلق دارند، وجود داشته باشند؛ آن‌ها نمی‌توانند از هم جدا شوند. لحظات اجزای غیرمستقل هستند (ساکالفسکی/۷۰ /۱۳۹۵). درواقع قطعات می‌توانند بدون «کل» خود نیز اهدا شوند. از «کل» خود جدا شوند و در قالب یک «کل» جدید و مستقل، خودنمایی کنند؛ مانند یک جزء از یک اتومبیل که هنگامی‌که از «کل» خود جدا می‌شود، همچنان می‌تواند به‌عنوان یک جزء مستقل بازشناخته شود. تصاویر فنی هم از این قائله مستثنا نیستند. عکاسی از دیدگاه فلسفی، موتور تبدیل لحظات به قطعات است. لحظه‌ای از پیوستار زمانی خود جدا می‌شود و به آن «جزء» اینک «کل» شده، هستی مجددی بخشیده می‌شود و عکس، خود تبدیل به یک جزء مستقل می‌گردد. این خلط مبحث فلسفی، مفهومی است که ذات عکاسی با آن عجین است. تصاویری که از جهان تهیه می‌شوند، اینک خود دارای هستی مستقلی هستند و می‌توانند به شکل یک «کل»، اهدا شوند.

پس بدین گونه، عکس‌ها خود می‌توانند هستی مستقلی ازآنچه بازنمایی می‌کنند به خود بگیرند. در مرحله‌ی اول واقعیت بصری (آنچه ما بدان به‌عنوان واقعیت پیرامونمان

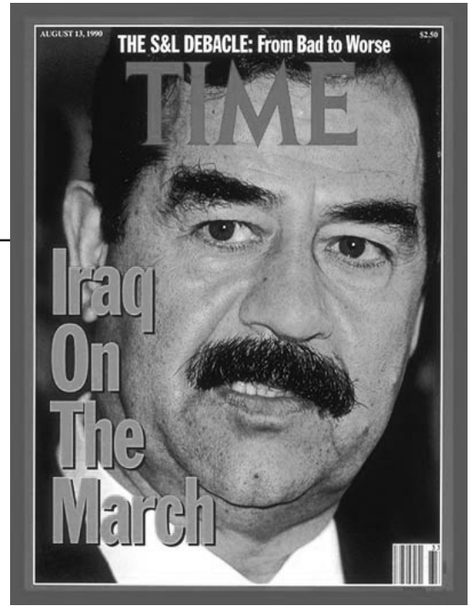
باور داریم) تبدیل می‌شود به حقیقتی تصویری (عکس)، یکه و منحصربه‌فرد. در مرحله‌ی دوم حقیقت تصویری که هستی مجددی گرفته است و دیگر می‌تواند خود را جدا از کل خود ارائه دهد، مبدل به واقعیتی تصویری می‌شود. خودمختار و مدعی ارائه‌ی تصویری واقعی از خود و آنچه آن را بازمی‌نمایاند؛ و بدین ترتیب مبدل به الگویی استوار و رسوخ ناپذیر برای قضاوت مخاطبان میلیونی خود می‌گردد.

لودویگ آندریاس فوئرباخ [5] فیلسوف آلمانی۱۸۷۲-۱۸۰۴ در مقدمه‌اش بر ویراست دوم کتاب «ذات مسیحیت»[6]، اشاره می‌کند که: «عصر ما، تصویر را به خود چیز، کپی را به اصل، بازنمایی را به واقعیت و نمود را به هستی ترجیح می‌دهد»(سونتاگ،۱۷۶:۱۳۸۹). او درست می‌گوید. ولی مشکل تضادی که فوئرباخ میان «اصل» و «کپی» برقرار می‌کند، تعریف ساکنی است که از واقعیت و تصویر ارائه می‌دهد. این دیدگاه فرض می‌گیرد که آنچه واقعی است به شکلی ثابت و دست‌نخورده بر جا می‌ماند، درحالی‌که این تصاویرند که تغییر کرده‌اند. تصاویری که سست‌ترین دعوی اعتبار را پشتوانه‌ی خود دارند، به نحوی از انحا جذاب‌تر و فریبنده‌تر شده‌اند. این در حالی است که مفاهیم تصویر و واقعیت مکمل یکدیگرند و هنگامی‌که مفهوم واقعیت تغییر کند، مفهوم تصویر نیز دگرگون می‌شود و برعکس (سونتاگ/۱۳۸۹/۱۸۲).

برای کاوش بیشتر به آرشیو طرح‌های روی جلد مجله‌ی تایم[7] که یکی از پرتیراژترین و پرمخاطب‌ترین مجله‌های جهان در حوزه‌ی سیاست، فرهنگ و جامعه است رجوع می‌کنم و به توضیح چگونگی ایفای نقش تصویرهای مورد استفاده قرارگرفته در این رسانه، در جهت‌گیری‌ها و جهت‌دهی‌های سیاسی به‌عنوان یکی از اهرم‌های فشار بر افکار عمومی، خواهم پرداخت.

صدام حسین عبدالمجید تکریتی[8] (۲۰۰۶ - ۱۹۳۷)، حدفاصل سال‌های ۱۹۷۹ تا ۲۰۰۳ رئیس‌جمهور عراق بود. صدام پس از حمله‌ی نظامی به ایران که با تحریک نظام سرمایه و با برخورداری از حمایت‌های نظامی همه‌جانبه از سوی جامعه جهانی برای جنگ‌افروزی انجام شد، همچنان و حتی باوجود برآورده نشدن اهدافش، از سوی کسانی که شرایط به قدرت رسیدنش را فراهم کرده بودند، حمایت می‌شد. نظام سرمایه، هنوز تصمیمی برای مخدوش نشان دادن چهره‌ی او نداشت. گویی تاریخ‌مصرف او هنوز به پایان نرسیده بود و هنوز توان به‌پیش بردن و محقق ساختن اهدافی را در منطقه، برای اربابان خود داشت.

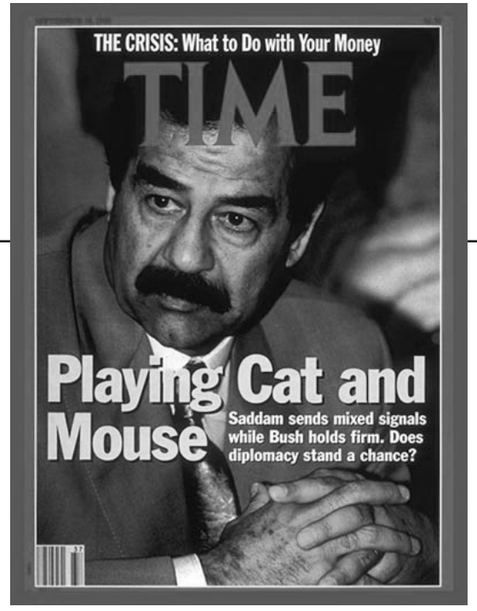
تصویر شماره‌ی یک طرح روی جلد مجله تایم در تاریخ سیزده آگوست سال ۱۹۹۰ میلادی است. این اولین باری است که تصویر صدام حسین روی جلد مجله تایم چاپ می‌شود. این تصویر با تیتری همراه است: «عراق در حال پیشروی»[9]. عکسی که از صدام تهیه‌شده تصویری نیست که بازتاب چهره‌ی شکست‌خورده‌ی یک دیکتاتور باشد. آن‌هم درست پس از عدم تحقق خواسته‌هایش در جنگ با ایران و به بار آمدن خسارات اقتصادی و اجتماعی گسترده برای هر دو کشور طرف جنگ. بلافاصله تصویر او با نیشخندی روی جلد تایم می‌رود. نظام قدرت و سرمایه قصد دارد تا به ترمیم چهره‌ی او در اذهان عمومی بپردازد. چهره‌ی او با نورپردازی گرمی از روبرو، نرم می‌شود. ترکیب‌بندی تصویر جوری تنظیم می‌گردد که گویی قصد الصاق مجدد استحکام و قدرت ازدست‌رفته‌اش را دارد. همه‌ی این تمهیدات رسانه‌ای هم‌زمان با تدارک گسترده عراق برای حمله به کویت که صاحب یکی از عظیم‌ترین منابع نفت و انرژی در منطقه



تصویر ۲

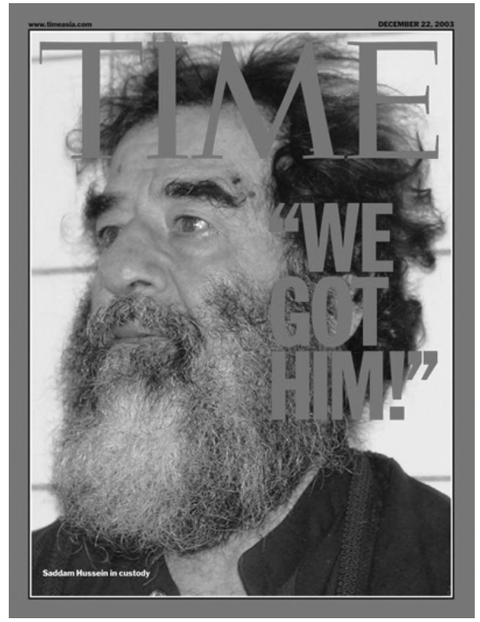
است، رخ می‌دهد و این بهترین فرصت نظام سرمایه برای تثبیت حضور خود در منطقه‌ی همیشه مورد مناقشه و پرمنفعت خاورمیانه است.

تصویر صدام حسین تنها پس از چهار شماره، مجدداً روی جلد مجله تایم نقش می‌بندد و او را تبدیل به خبرسازترین چهره‌ی سیاسی سال می‌کند. تصویر شماره‌ی دو، طرح جلد مجله تایم در تاریخ ده سپتامبر ۱۹۹۰ است؛ یعنی درست یک ماه پس از اشغال کویت و نادیده گرفته شدن هشدارهای بین‌المللی برای اجتناب از این عمل، توسط صدام حسین



تصویر ۱

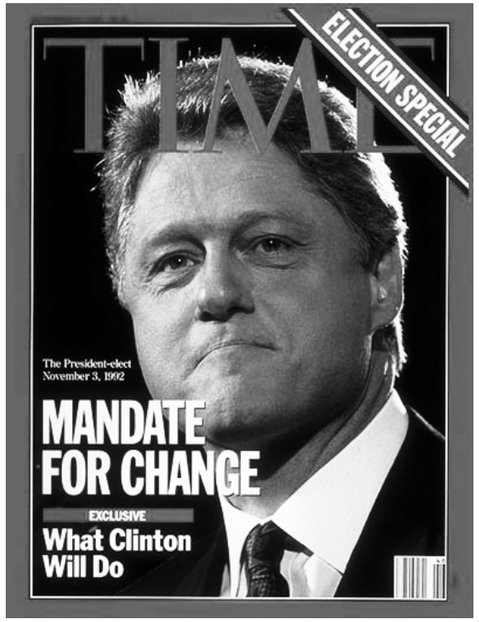
تصویر با تیتری طعنه‌دار همراه است: «بازی موش و گربه»[10]. صدام حسین با چهره‌ای آشفته و چشمانی گود افتاده تصویر شده است و زاویه‌ی انتخابی دوربین، تحت‌فشار بودن او را در چشم مخاطب برجسته می‌نماید و شخصیتش را متزلزل جلوه می‌دهد. گویی او دیگر فرمان‌بردار نیست و اهدافی غیر از اهداف از پیش تعیین‌شده را در سر می‌پروراند. بدین گونه است که صاحبان رسانه دست به تخریب و تغییر چهره‌ی او می‌زنند. گویی روی بام، دیگر نیازی به وجود او نیست؛ پس باید به کناری نهاده شود و یا از بام به پایین افکنده شود.



تصویر ۳

این تصویر حالت طنزآلودی به خود گرفته است که تنها با به‌کارگیری امکاناتی در دوربین عکاسی، میسر شده است. فضای سیاه پشت سر صدام، با سر او که موهایی مشکی دارد، ادغام‌شده است. طوری که به نظر می‌رسد او دارای موهایی بلند و آشفته و سیمایی مستأصل است. این وجنات تازه، از مقاصدی جدید سخن به میان می‌آورد؛ مقاصدی دیکته شده و آماده‌ی القا. صدام توسط مجله تایم به استهزاء گرفته می‌شود.

تصویر شماره‌ی سه مربوط به طرح جلد مجله تایم در



تصویر ۴

تاریخ ۲۲ دسامبر ۲۰۰۳ است. هرچند میان‌سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۳، تصویر صدام حسین چند بار دیگر هم نقش اول مجله تایم می‌شود ولی در سال ۲۰۰۳، تصویری جنجالی، از او به چاپ می‌رسد. صدام با صورتی زخمی، چشمانی اشک‌آلود، سرخ و از حدقه بیرون زده و با ریش‌هایی بلند و سفید، تصویر می‌شود و به تیتری با مضمون «ما، گرفتیمش»[11] مزین می‌گردد. این درست در زمانی است که اولین ائتلاف‌های صحنه‌پردازی شده‌ی جهانی برای مبارزه با تروریسم، در حال شکل‌گیری است. پس چه چیزی بهتر از

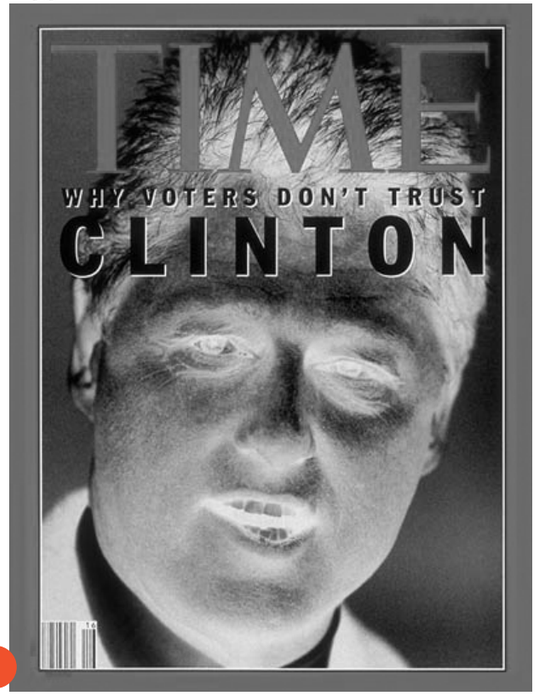
قربانی کردن صدام حسین برای نشان دادن اولین محصول مشترک این ائتلاف.

برای بهتر روشن شدن ابعاد موضوع، به مثال دیگری می‌پردازم. ویلیام جفرسون کلینتون[12] (متولد ۱۹۴۶)، چهل‌ودومین رئیس‌جمهور آمریکا، بین سال‌های ۱۹۹۳ تا ۲۰۰۱، ریاست جمهوری ایالات‌متحده آمریکا را بر عهده داشت. کلینتون زمانی پا به عرصه‌ی قدرت گذاشت که آمریکا با مشکلات نسبی اقتصادی و اجتماعی دست‌به‌گریبان بود و چیزی از پایان جنگ با عراق نمی‌گذشت.

تصویر شماره‌ی ۴، طرح جلد مجله‌ی تایم در تاریخ شانزده نوامبر ۱۹۹۲ است. درست در سالی که انتخابات ریاست‌جمهوری در آمریکا انجام می‌شود. این تصویر با تیتری همراه است: «اجباری برای تغییر»[13]. کلینتون درست همان‌گونه تصویر می‌شود که جامعه‌ی آمریکا نیاز دارد؛ تزریق خون جدید در سیاست خارجی و ترمیم معضلات داخلی؛ مانند بسیاری دیگر از این قبیل عکس‌ها، کلینتون به افق خیره شده است. لب‌ها و دهان خود را طوری به هم فشرده است که مصمم و راسخ به نظر آید. نورپردازی و زاویه دوربین، طوری انتخاب‌شده که به او شکوه و جلال می‌دهد و خیال مردم را از داشتن رئیس‌جمهوری بااراده و مستحکم راحت می‌کند.

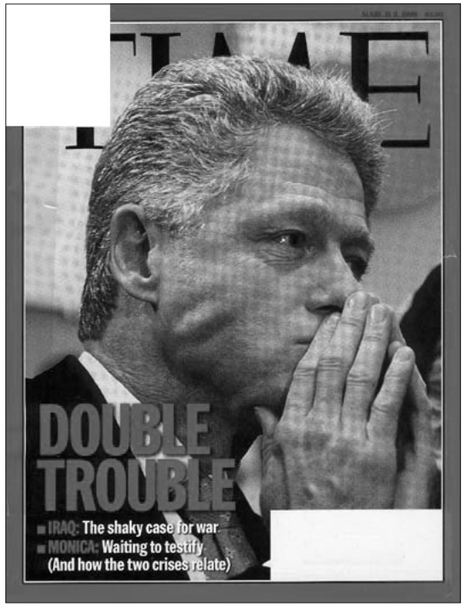
تصویر شماره‌ی پنج مربوط به طرح جلد مجله تایم در هجدهم ژانویه ۱۹۹۷ است. زمانی که کلینتون قصد نامزد شدن مجدد در انتخابات ریاست‌جمهوری آمریکا را داشت. کلینتون در طول چهار سال اول ریاست‌جمهوری خود تلاش‌های فراوانی کرد تا بر مشکلات اجتماعی و اقتصادی آن زمان آمریکا پیروز شود اما او نیز گویا دیگر برآورده‌کننده‌ی خواست‌های طرف‌های منفعت نبود. نگاه کلینتون بیشتر معطوف به درون آمریکا و نوسازی زیرساخت‌های اجتماعی بود تا سیاست استثمار کشورهای دیگر، از طریق جنگ و فروش اسلحه. همین امر، تیتر آن روز مجله تایم را: «چرا رأی‌دهندگان به کلینتون اعتماد ندارند»[14] به‌خوبی توجیه می‌کرد. تصویر کلینتون به‌صورت نگاتیو چاپ شد و سخن از وارونه از آب درآمدن آرمان‌ها و شعارهای آغازین او را به میان آورد.

تصویر ۵



بار دیگر، تصویر کلینتون، پس از فاش شدن رسوایی اخلاقی او، موضوع اول مجله تایم می‌گردد. تصویر شماره‌ی شش، طرح روی جلد مجله تایم در تاریخ دوم مارس سال ۱۹۹۸ است؛ یعنی درست پس از انتخاب او برای دومین دوره متوالی و هم‌زمانی با فساد اخلاقی او. کلینتون بازهم لب‌ها و دندان‌های خود را به هم می‌فشارد. ولی این بار، نمایی که از نیم‌رخ او گرفته‌شده، نشان از شخصیتی مصمم و بااراده ندارد، او سردرگم است و خوب می‌داند که چه کرده است. تیتری که تصویر کلینتون را همراهی می‌کند بدین شرح است: «دردسر اضافه»[۱۵]

نمونه‌هایی ازاین‌دست و چگونگی بازنمود آن‌ها در رسانه‌های مختلف، بسیار به چشم می‌خورد. نظام سرمایه در هرجایی از جهان و در ابعاد متنوع می‌تواند شکل بگیرد. قدرت را به دست گیرد و رسانه‌های جمعی را از آن خود کند. به‌وسیله‌ی آن، نظرات خود را به جامعه القا کند و جهت‌گیری‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... را سبب شود و آن‌ها را فرماندهی کند. در این میان امکانات متنوعی که رسانه‌ی عکاسی و درمجموع، رسانه‌های تصویر بنیان از آن بهره‌مندند، ابزاری بسیار کارا و مناسب برای تدوین یک فانتزی از پیش طراحی‌شده و سمت‌وسو دهی به خواست‌ها، نیازها و آرمان‌های هر جامعه‌ای است.



تصویر ۶

فهرست تصاویر

۱. Time Magazine cover, Vol ۱۳۶ No.۷, cover credit: Susan May Tell/Saba, www.TIME.com/vault.

۲. Time Magazine cover, Vol ۱۳۶ No.۱۱, cover credit: Peter Kurz, www.time.com/vault.

۳. Time Magazine cover, Vol ۱۶۲ No.۲۵, www.time.com/vault.

۴. Time Magazine cover, Vol ۱۴۰ No.۲۰, www.time.com/vault.

۵. Time Magazine cover, Vol ۱۴۹ No.۱۳, cover credit: Steve liss, www.time.com/vault.

۶. Time Magazine cover, Vol ۱۵۱ No.۸, cover credit: Steve Liss, www.time.com/vault.

پانوشت

۱. تصویر، سطح معناداری است که عمدتاً به موضوعی در فضا و زمان اشاره می‌کند و با کاهش چهار بعد فضا و زمان به یک سطح دوبعدی، آن موضوع را در قالبی انتزاعی برای ما قابل‌فهم می‌سازد. تصویرفنی، تصویری است که توسط دستگاهی تولیدشده باشد. (فلوسر، ۱۳۸۷:۱۷)

۲. Russell's Paradox

۳. Pieces

۴. Moments

۵. Ludwig Andreas Feuerbach

۶. the Essence of Christianity

۷. Time magazine

۸. Saddam Hussein Abd alMajid alTikriti

۹. Iraq On the March

۱۰. Playing Cat and Mouse

۱۱. We Got Him

۱۲. William Jefferson Clinton

۱۳. Mandate for Change

۱۴. Why Voters don't Trust Clinton

۱۵. Double Trouble

منابع

آرشیو مجله‌ی تایم.

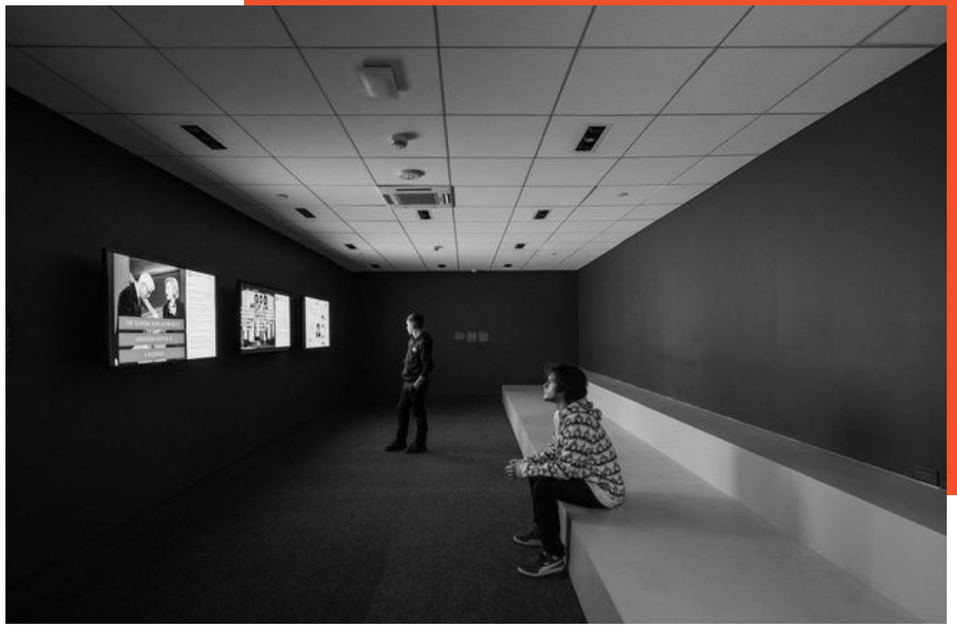
زین، هاوارد (۱۳۹۳). تاریخ آمریکا از ۱۴۹۲ تا ۲۰۰۱. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران. نشر کتاب آمه.

ساکالفسکی، رابرت (۱۳۹۵). درآمدی بر پدیدارشناسی. ترجمه محمدرضا قربانی. تهران. گام نو.

سونتاگ، سوزان (۱۳۸۹). درباره‌ی عکاسی . ترجمه مجید اخگر . تهران . نشر نظر.

فلوسر، ویلم (۱۳۸۷) . در باب فلسفه‌ی عکاسی . ترجمه پوپک بایرامی . تهران . انتشارات حرفه هنرمند.

مهسا طباطبایی



انقلاب همیشگی: تصویر و تغییر اجتماعی

در ۲۷ ژانویه ۲۰۱۷، اولین نمایشگاه از سه نمایشگاه مرکز بین‌المللی عکاسی[۱] برگزار شد. این نمایشگاه به بررسی تأثیر عکاسی و فرهنگ بصری در بستر جامعه پرداخته است. عنوان نمایشگاه «انقلاب همیشگی: تصویر و تغییر اجتماعی»[۲] و نمایشگاه‌گردان[۳] این آثار کارول اسکوئیرز[۴] است.

کارول اسکوئیرز نویسنده و نمایشگاه‌گردان در مرکز بین‌المللی عکاسی در نیویورک است، او نمایشگاه‌های متعددی را درزمینه‌ی موضوعات مختلف ازجمله هنر معاصر، عکاسی مد، عکاسی مستند و علم، فناوری و عکاسی سازمان‌دهی کرده‌است.

مقاله‌های او به‌طور گسترده در نشریات، کتاب‌ها و کاتالوگ‌های مختلفی منتشرشده است. عنوان کتاب آخر او «عکس چیست» است که این کتاب همراه با یک نمایشگاه رونمایی شد. گرایش اسکوئیرز به هنر معاصر و فناوری نوین می‌تواند دلیلی برای نمایشگاه‌گردانی این نمایشگاه باشد.

مرکز بین‌المللی عکاسی (ICP)، سال ۲۰۱۷ را «سال تغییر اجتماعی» می‌نامد؛ و در یک برنامه‌ی دوازده‌ماهه تأثیرات عکاسی بر جامعه، فرهنگ و سیاست را مشخص می‌کند. موضوع اصلی عکس‌های این نمایشگاه درزمینه‌ی مسائل مربوط به تاریخ معاصر: زندگی سیاهان، سیالیت جنسیتی، تغییرات آب و هوایی، تبلیغات تروریستی، بحران پناهندگان و راست‌گرایان افراطی است.

اگر چیزی در آغاز سال ۲۰۱۷ مشخص باشد، این موضوع است که در این سال عکاسان و هنرمندان تجسمی متریال‌هایی از یک «تجربه زندگی» را ارائه می‌دهند.

کاریا بروکس نلسون، دکترای زیباشناسی و نظریه‌ی هنر در مؤسسه‌ی مطالعات دکترا در هنرهای تجسمی، در این نمایشگاه بخش مربوط به زندگی سیاهان را مدیریت کرده است. این بخش شامل تصاویر و فیلم‌هایی در ارتباط با نژادپرستی، رسانه‌های اجتماعی و جنبش سیاهان است. دیوارها در اینجا ادای احترامی‌ست به مردان سیاه‌پوست و زنانی که در سال‌های اخیر توسط پلیس زندانی‌شده‌اند؛ و فیلم‌های سیاه‌وسفید که آگاهانه تصاویری از جنبش حقوق مدنی را یادآور می‌شوند.

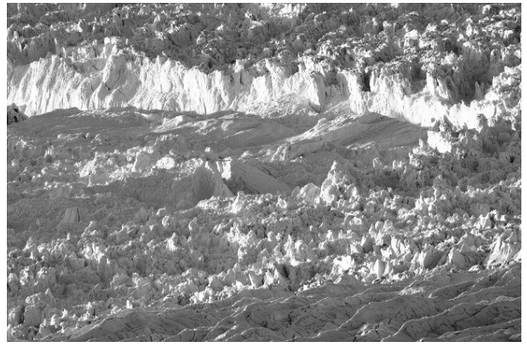
بخش مربوط به سیالیت جنسی که توسط کارول اسکوئیرز با همکاری کویتو زیگلر[۵] مدیریت می‌شود، نشان می‌دهد که چطور جامعه‌ی اقلیت‌های جنسیتی در فضای مجازی احساس امنیت می‌کنند و به ابراز واقعی خود می‌پردازند. این بخش با تصویر و ویدیو همراه است. کارول اسکوئیرز بیان می‌کند: «اینترنت وسیله‌ای برای ساختن اطلاعات و ایجاد جامعه‌ی جدید برای افرادی است که قبلاً بااحساس تفاوت از جامعه کاملاً جدا و منزوی بودند».

بخش تغییرات آب و هوایی بخشی است که تغییرات اقلیمی به‌وسیله‌ی عکس و تصاویر متحرک نمایش داده‌شده است. این بخش که توسط سینتیا یانگ[۶] اداره

می‌شود، به‌منظور بالا بردن آگاهی و نشان دادن عواقب و تهدیدهای مربوط به افزایش دمای جهانی است. اثری با مقیاس بزرگ از ذوب شدن، شکستن یخبندان، توسط جیمز باگل، یکی از دیوارهای این بخش گالری را پر می‌کند.

تبلیغات خشونت‌آمیز بخشی است که در آن تبلیغاتی که توسط گروهک‌های تروریستی ایجادشده، پخش می‌شود.(با توجه به افزایش ISIS و سایر گروه‌های تروریستی، مهم است که توجه داشته باشیم که این بخش از نمایشگاه به‌شدت علیه اسلام هراسی منظور جنبش‌هایی شبیه به داعش است). این عکس‌ها و فیلم‌ها به انگلیسی، عربی و دیگر زبان‌ها ارائه می‌شوند. هدف این بخش بررسی و شناسایی فعالیت‌های سیاسی قدرتمند و خشونت‌آمیز است. مناسبات قدرت در جهان عکاسی، روابط بین عکاسی، گروه‌ها، ایدئولوژی‌های سیاسی و تعهد سیاسی را می‌توان در این عکس‌ها به‌خوبی مشاهده کرد. البته ISIS اولین گروه افراطی برای تولید تبلیغات بصری نیست، عکس‌های نازی‌ها که در زمان خود برای ترساندن مردم آلمان انتشار می‌یافت نیز عکس‌های مشهوری در این زمینه است؛ اما پیشرفت فنّاوری در نیم‌قرن گذشته قطعاً بازی را تغییر داده است. به گفته‌ی اسکوئیرز: «اساساً هرکسی می‌تواند تصاویر را آپلود کند». دریکی از اولین فیلم‌های موجود در گالری با عنوان «مرد رسانه‌ای»، مردی را می‌بینیم که یک اسلحه در دست دارد و در ساحل صحبت می‌کند.

بخش دیگر که توسط جویانا لیان[۷] اداره می‌شود مربوط به پناه‌جویان است؛ و علت استفاده از کلمه «سیل» توصیف مهاجرت جمعی از سوریه، افغانستان، عراق و

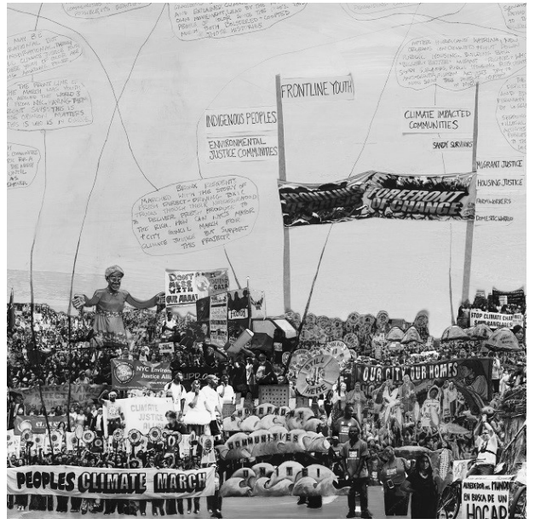


شمال آفریقا به کشورهای اروپایی است؛ که این حوادث همواره با ترس و احساس از دست دادن همراه است. این عکس‌ها می‌تواند برای ما یادآور عکس‌های جوئل ون‌هات باشد. عکاس هلندی که با هنر عکاسی خود بخشی از صحنه‌های مهاجرت پناه‌جویان افغان را مستندسازی کرد.

بخش آخر که اتاق نهایی نمایشگاه را در برمی‌گیرد، تصاویر سیاسی در بستر قدرت و رسانه‌های اجتماعی نمایش داده می‌شوند. این بخش توسط سوزان کارلسون[۸] و وان دیک ارائه‌شده است. «راست‌گرایان افراطی و انتخابات ۲۰۱۶»، تصاویری که توسط گروهی از نویسندگان، ناشران و شخصیت‌های اینترنتی منتشرشده‌اند، نشان می‌دهد دیدگاه افراط‌گرایان دردو سال گذشته، به‌ویژه در ماه‌های منتهی به انتخابات ریاست جمهوری سال ۲۰۱۶ افزایش پیداکرده است. فضای این قسمت از نمایشگاه با هشدار ارائه می‌شود: «این بخش شامل تصاویر و کلماتی است که ممکن است برای همه‌ی بینندگان مناسب نباشد». اسکوئیرز می‌گوید: «تغییرات ناگهانی در عکاسی و چشم‌انداز فرهنگ بصری از زمانی که کورنل کاپا ICP را تأسیس کرد، غیرقابل‌انکار است؛ و پیوند عمیقی با عکاسی خبری و عکاسی مستند درگذشته دارد؛ اما مهم این است که نشان دهد چگونه رسانه این ژانرها را تحت تأثیر قرار داده و گفتمان را بسیار گسترده کرده است».

به‌طورکلی در نمایشگاه ۱۱۷ اثر از صد هنرمند نمایش داده‌شده است؛ و در آن دیدگاه‌های گسترده‌ای در مورد فیلم، عکس، حساب‌های اینستاگرام، آثار ترکیبی و چندرسانه‌ای و حتی توییت‌هایی نیز نمایش داده‌شده است.

در حال حاضر میلیون‌ها نفر گوشی‌های همراه را در



جیب خود حمل می‌کنند و عکس‌ها با سرعت بالایی منتشر می‌شوند؛ مارک لوبل، مدیر اجرایی می‌گوید: «ویروس‌ها و چشم‌انداز رسانه‌ها همواره بزرگ‌تر و پیچیده‌تر می‌شوند». اگر عکاسی را بستری برای نشان دادن مسائل اجتماعی در نظر بگیریم، امروزه فرآیندهای عمومی اجتماعی مانند دموکراسی، جهانی‌شدن، مدرنیته، شهرنشینی، صنعتی شدن، الگوهای رفتاری در حال تکثیر مانند اعتراضات خیابانی، جنبش‌های اجتماعی مانند فمینیسم، مخالفت با تبعیض نژادی و محیط‌زیست در عکاسی به‌خوبی نمایان می‌شوند.

مخاطبان امروز با جریان‌های ظاهری بی‌پایان و با انواع جدیدی از تصاویر رسانه‌ای سروکار دارند و «انقلاب همیشگی» در پی کشف رابطه‌ی بین مخاطب و تصاویر غافلگیرکننده‌ای است که با آن مواجه می‌شود. این نمایشگاه نشان می‌دهد که یک انقلاب همیشگی ازلحاظ سیاسی، اجتماعی و فنّاورانه صورت می‌گیرد. روش‌های دیجیتالی جدید تولید، نمایش و توزیع تصویر هم‌زمان در گزارش و به وجود آمدن تغییرات اجتماعی نقش مؤثری دارند. چارلز لیندبلام معتقد است در آستانه‌ی قرن ۲۱ استفاده از زور و روش‌های جبری آشکار به‌تدریج کم‌رنگ شده است؛ ولی از سوی دیگر گسترش انواع رسانه‌های همگانی و حضور آن‌ها در عرصه‌های مختلف زندگی، اقناع را به بهترین و مؤثرترین ابزار برای حل مناسبات میان حاکمان و مردم و نیز میان آحاد مختلف مردم تبدیل کرده است. به‌طورقطع نمی‌توان اطمینان حاصل کرد که آیا افکار عمومی بر سیاست‌گذاری‌ها اثر می‌گذارد و یا این سیاست‌گذاری‌ها هستند که افکار عمومی را تغییر می‌دهند.

در اینجا نظاره‌گرِ استفاده‌ی گسترده از دیوارهای موزه، رنگ، قدرت نهادی و توانایی‌های تعاملی برای نمایش تصاویری از تغییرات اجتماعی هستیم. بازدیدکننده از بخشی به بخش دیگر و از اتاقی به اتاق دیگر می‌رود، با آثار مواجه شده و در آن‌ها غرق می‌شود. تأثیرگذاری فضایی که مخاطب در آن قرار می‌گیرد را نمی‌توان انکار کرد. آثار، مفاهیمی همچون استثمار، فقر، جنسیت و تبعیض نژادی را بسط می‌دهند و از ما می‌خواهند که به جهانی فراخ‌تر بیندیشیم و با نگاهی عمیق‌تر به واقعیت‌های پیرامون خود بنگریم؛ واقعیتِ همیشگی که اطرافمان را در برگرفته است. واقعیت تغییرات جغرافیایی و سیاسی، واقعیت نژادها و رنگ‌ها، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها.

در حال حاضر می‌دانیم عکاسی به دلیل انعطاف‌پذیری گسترده و حضور چشم‌گیری که نسبت به دیگر رسانه‌ها در زندگی اجتماعی انسان امروزی دارد؛ ضریب نفوذ، میزان تأثیرگذاری آن در زندگی فردی و جمعی چندین برابر شده و پیوسته تغییراتی مثبت و منفی را به همراه خواهد داشت. در آخر می‌توان گفت همین تصاویر هستند که کمک می‌کنند جامعه‌ی معاصر شناخت بهتر و کامل‌تری از پیرامون خود داشته باشد.

پانوشت:

The International Center of Photography

PERPETUAL REVOLUTION: THE IMAGE AND SOCIAL CHANGE 2

Curator 3

Carol squires 4

Quito Ziegler 5

Cynthia young 6

Joanna lehan 7

Susan Carlson 8

منابع:

www.americanphotomag.com

www.icp.org

www.vice.com