عکاس تب

نشریه‌ی تخصصی عکاسی دانشگاه هنر | عکاسی و فرودستان | شماره‌ی ۱۳ | بهمن ۱۳۹۹

شماره ۱۳، بهمن ۹۹

به نام خدا

کالوتیپ

نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر

شماره ۱۳، بهمن ۹۹

- صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر
- استاد مشاور: مهدی مقیم نژاد
- مدیرمسئول: شکیب مجیدی
- دبیر تحریریه: پویا کاظمی
- هیئت تحریریه: مسیح یوسف زاده، کیمیا عسگریان
- دبیر ترجمه: هدی کرمی
- ویراستار: مهشید عطایی
- طراح گرافیک و مدیر هنری: امید آرمات
- طراح لوگو: میلاد محمدی
- همکاران بخش فضای مجازی: نگار کریم‌پور، فاطمه فقیهی، هستی رفیعی
- نمونه‌خوان: محمد آشیانی
- معاونت فرهنگی-اجتماعی: دکتر مجید صالحی
- مسئول نشریات دانشجویی: فاطمه قزللو
- تصویر جلد: عکس‌های آلن سکولا، از سری عکس‌های «سکانس‌های بدون عنوان»
- همکاران این شماره: مرضیه احمدی، کبوتر ارشدی، امید آرمات، احمدرضا آزمون، امید امیدواری، بامداد امین‌زاده، حمیده پاک، سارا حق‌پرست، وحید طباطبایی، گلرو علی‌آبادی‌زاده، محمدرضا مریدی
- بخش ضمایم: محمد خدادادی مترجم‌زاده، مهدی حبیب‌زاده

CALOTYPE MAGAZINE

The Specialized Journal of Photography of Tehran University of Art

Photography and The Subaltern

Vol. 13, Jan 2021

ارتباط با کالوتیپ

calotype@art.ac.ir

calotype.akkasee.com

calotypemag

calotypemagazine

فهرست

۱ **مقدمه**
عکاسی و فرودستان
پویا کاظمی، شکیب مجیدی

۳ **عکاسی، تاریخ و مسئله‌ی فرودستی**
گفت‌وگو با احمدرضا آزمون
پویا کاظمی

۲۳ **آیا فرودستان می‌توانند دیده شوند؟**
استعمار عکاسانه در یادگیری خدمت‌محور
کورتنی هرناندز - مترجم: امید آرمات

۳۹ **اما آن‌ها تنها فقط ابزار کار ارباب نبودند**
استفاده‌ی عکاسی در پراکسیس ضداستعماری
سلست پدری - مترجم: گلرو علی‌آبادی‌زاده

۵۷ **عکاسی در خدمت نظریه‌ی «اصلاح نژاد»**
مرضیه احمدی

۶۹ **تدارک یک ایده‌ی عکاسانه**
تغییر «روایت کلان» فرودستی به «بیان‌های موقعیت‌مند» در مناسبات امر جزئی به میانجی حافظه‌ی رویدادی یا اپیزودیک
کبوتر ارشدی

۷۹ **کالبدی برای نگریستن، کالبدی برای رنج بردن**
نکاتی پیرامون مفهوم تجربه‌ی زیسته و نسبت آن با بازنمایی فرودستان
بامداد امین‌زاده

۸۷ **مغزهای کوچک زنگ‌زده یا تصویر فرودستان در هنر ایران**
گفت‌وگو با محمدرضا مریدی
شکیب مجیدی

۹۳ **بررسی عملکرد کنش‌گرانه‌ی کاوه گلستان در بازنمایی و نمایش فرودستان با توجه به سه مجموعه عکس *روسپی*، *کارگر* و *مجنون***
سارا حق‌پرست

۱۰۳ **نمایش عجیب‌وغریب‌های آمریکایی**
جاناتان گرین - مترجم: وحید طباطبایی

۱۱۷ **تجلی دیگری**
دیوید لیوای استراوس - مترجم: امید امیدواری

۱۲۷ **بازی‌ها و بازنمایی‌ها، اکسیر فرودستان قرن حاضر**
حمیده پاک‌رضایی

ضمایم

۱۴۰ **عکاسی ایران در سال‌های خاکستری (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ه.ش)**
محمد خدادادی مترجم‌زاده

۱۵۷ **یادداشتی درباره‌ی زمانه‌ی عکاسی**
مهدی حبیب‌زاده

همکاران این شماره

مهدی مقیم‌نژاد (استاد مشاور)

هنرمند، پژوهشگر، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران با درجه استادیار، مؤلف و مترجم مقالات و کتاب‌های متعدد دربارهٔ هنر معاصر و مباحث نظری عکاسی

مرضیه احمدی

۱۳۶۷، رفسنجان، دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران.

کبوتر ارشدی

شاعر و روزنامه‌نگار، حوزه فعالیت مطبوعاتی ایشان اندیشه، ادبیات و هنر است.

امید آرمات

۱۳۷۱، مشهد، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر تهران، مدرس و مترجم.

احمدرضا آزمون

مدرس و پژوهشگر فلسفه سیاسی

امید امیدواری

۱۳۶۱، شیراز، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه تهران، مدرس، نویسنده و مترجم. وی در سال‌های اخیر مقالاتی را برای سایت‌ها و نشریات عکاسی نوشته و ترجمه کرده است. تدریس عکاسی در دانشگاه هنر شیراز، چند سخنرانی در دانشگاه و انجمن‌های عکاسی، دبیری انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر اصفهان، سرپرستی گروه عکاسیِ لیت، همکاری با انجمن سینمای جوان شیراز، حضور در نمایشگاه‌های گروهی عکس در آمریکا و آلمان و... از دیگر فعالیت‌های امیدواری در عکاسی می‌باشد.

بامداد امین زاده

عکاس و نویسنده، کارشناس ارشد عکاسی. او تاکنون در چندین نمایشگاه عکس و ویدئو شرکت داشته است. عمده فعالیت او در سالیان اخیر همکاری با مجلات و سایت‌های مختلفی در حوزه هنر و علوم انسانی بوده است. هم‌اکنون در پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری مشغول به فعالیت است.

حمیده پاک‌رضایی

کارشناس ارشد عکاسی، عکاس فاین آرت و مدرس دانشگاه

مهدی حبیب‌زاده

۱۳۶۰، کارشناس ارشد عکاسی دانشگاه هنر

سارا حق‌پرست

دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.

محمد خدادادی مترجم‌زاده

دکترای پژوهش هنر؛ عضو هیات علمی گروه آموزشی عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر.

وحید طباطبایی

کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه هنر تهران

گلرو علی‌آبادی‌زاده

فارغ‌التحصیل کارشناسی رشته‌ی عکاسی - دانشگاه هنر
دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی - دانشگاه هنر

محمدرضا مریدی

دکترای جامعه‌شناسی؛ عضو هیات علمی دانشگاه هنر و مدرس جامعه‌شناسی هنر. او مؤلف کتاب «هنر اجتماعی» (۱۳۹۸، انتشارات کتاب آبان) و کتاب «گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران» (۱۳۹۷، انتشارات دانشگاه هنر) است. همچنین مقالات علمی متعددی از ایشان در نشریات جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و پژوهش هنر به چاپ رسیده است.

مقدمه:
عکاسی و فرودستان

پویا کاظمی، شکیب مجیدی

۱ هم‌نشینی عکاسی و فرودستی یا عکاسی و فرودستان متضمن ملاحظات و پیچیدگی‌های بسیاری است. با وجود این امر، به‌نظر می‌رسد بتوان یک صورت‌بندی مقدماتی برای فهم این مقوله طرح کرد. این صورت‌بندی سه سطح را شامل شده که در پی یکدیگر می‌آیند. سطح نخست، بازنمایی و به‌تصویر درآمدن فرودستان در عکس و عکاسی است. سطح دوم سازوکارها و امکانات این رسانه در تولید عکس است که ما را به سطح سوم، یعنی وجوه تاریخی پدیدآمدن و اساساً

ممکن شدن رسانه و دستگاه عکاسی هدایت می‌کند. به نظر می‌رسد با تمرکز بر این سه سطح بتوان به درک مقدماتی از رسانه عکاسی در نسبت با مسئله فرودستی دست یافت.

از این منظر پرسش‌هایی وجود دارد که باید آن‌ها را در نظر گرفت: بازنمایی فرودستان در عکاسی به چه شکل و شیوه‌هایی صورت گرفته است؟ این رویکردها در چه نسبتی با امکانات و داعیه‌های عکاسی درباره بازنمایی و ثبت جهان قرار می‌گیرد؟ در نهایت این امکانات و دعاوی از کجا نشئت گرفته‌اند و چه نسبتی با مقوله‌ی فرودستان برقرار می‌کنند؟

۲ مسئله دیگر که در سطح ابتدایی و اساسی قرار دارد این پرسش است: آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟ می‌توان با رفتن به سوی رسانه‌های دیداری پرسید، آیا فرودست می‌تواند دیده شود؟ اگر از این سطح عبور کنیم و تمرکزمان معطوف به عکس باشد؛ این رسانه تا چه میزان، امکان بازنمایی(غیر ایدئولوژیک) فرودستان را در خود دارد؟

۳ آنچه در ابتدا برای این شماره مدنظر قرار گرفته بود را باید از افق همین پرسش‌ها پیگیری کرد. «عکاسی و فرودستان» پاسخی برای تمام این مسائل ندارد، اما در تلاش است افقی را بنمایاند تا عطف به آن تنش‌ها و مناقشات این هم‌نشینی رویت‌پذیر شود. مطالب این شماره در بخش نخست به مسئله بازنمایی فرودستان و وضعیت فرودستی و چگونگی آن می‌پردازد: گفت‌وگوی نخست این مسئله را مورد واکاوی قرار می‌دهد. در ادامه مطالبی برای پرداختن به عکاسی در مواجه‌های گوناگون خود با فرودستان قرار گرفته است. و پس از آن مواجه‌ی عکاس و ذهنیت او در برخورد با این مسئله مورد توجه است. بخش دوم بر تولیدات عکاسی و هنری صورت‌گرفته‌ی مرتبط با فرودستان متمرکز است: گفت‌وگوی دوم این شماره به برخی از ابعاد این پدیده می‌پردازد و در ادامه تولیدات عکاسانی که به فرودستان پرداخته‌اند مورد توجه قرار گرفته است.

۴ بنابر رویه‌ای که از شماره‌های قبل در پیش گرفته‌ایم، این شماره نیز با رویکردی میان‌رشته‌ای و در نسبت با حوزه‌هایی چون مطالعات اجتماعی به مسئله‌ی عکاسی و فرودستی-فرودستان معطوف شده است. همچنین به دلیل فقدان تمرکز جدی بر این مسئله در پژوهش‌های صورت‌گرفته در عکاسیِ ایران، بخشی از مطالب این شماره به متون ترجمه‌شده اختصاص یافته است. علاوه بر این، بخشی تحت عنوان «ضمایم» از این شماره به کالوتیپ افزوده شده و به مطالبی که تا کنون امکان و بستری برای انتشار نیافته‌اند، اختصاص دارد.

عکاسی، تاریخ و مسئله‌ی فرودستی

گفت‌وگو با احمدرضا آزمون

پویا کاظمی

؟ در ابتدا باید پرسید، فرودست کیست و وضعیت فرودستی چگونه وضعیتی است؟ آیا می‌توان تعریفی را برای مقوله‌ی فرودستی در نظر گرفت؟ ■

سوال پیچیده‌ای است. طبیعتاً مثل هر پرسش دیگری دربارهٔ یک مفهوم، این پرسش هم احتمالاً در وهلهٔ نخست ما را با اقسام متنوع و متعددی از تنش‌ها مواجه می‌کند. نخستین و کلاسیک‌ترین تنش در قبال هر شکلی از مواجهه با مفاهیم، بدون تردید مناقشهٔ کلاسیک بر سر تعریف است. در وهلهٔ دوم، مناقشاتی است که بر سرِ محدودیت‌های تعریف‌پذیری به طور عام وجود دارد. این مناقشات دربارهٔ هر مفهومی به طور خاص هم صادق است. و سوم، بحران در سطوحِ مواجهه است. بدین معنا که چگونه می‌توان دلالت‌های یک مفهوم را در تکوین تاریخی‌اش، با قبض و بسط‌های متنوعش و گریزپایی و لیزیِ آن رصد کرد و چیزی مشمول و جامع و مانع و بی‌غل‌وغش را ذیلِ یک «تعریف»، سرهم‌بندی کرد. از این حیث مواجهه با مفهوم فرودستی هم، برای من به طریق اولی دچار این نوع تنش‌ها است. تنش‌هایی که در ساده‌ترین صورتش، مرا به یک امتناع هدایت می‌کنند. اما، راه‌حل مطلوب من برای درنغلتیدن به این امتناع و امکان‌پذیرکردن سخن گفتن از مفهوم، عطف به میراثی متدولوژیک که از مباحث تاریخِ تحول مفاهیم می‌فهمم، زدودن چند دعویِ دردسرساز است. به نظرم می‌رسد در درجهٔ اول، اگر وسوسهٔ جامعیت و شاملیت را مدیریت کنیم، راه برای سخن گفتن از مفاهیم تاحد زیادی گشوده می‌شود. مفهومی که باید آن را به یک معنایِ عام از تبارشناسی، تاریخی کرد و آن را در دلِ تنش‌های تاریخی‌اش، قبض و بسط آن و تحولاتی که در تضمناتش می‌توان به روشنی دید، توضیح داد. بنابراین وقتی از فرودستی حرف می‌زنیم به زعمِ من، به صورت مشخص از یک عبارت فنی حرف می‌زنیم که در فلسفهٔ سیاسی،

اقتصاد سیاسی، علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی، مطالعات تاریخی، مطالعات هنری و این روزها و به شکلی پربسامدتر در مطالعات تمدنی کار می‌کند. افق‌های هرکدام از این دانش‌رشته‌ها، به رغم شباهت‌ها و پیوندها و تلاقی‌ها و اتصال‌هایی که بی‌شک در لحظاتی با هم دارند، تفاوت‌هایی جدی و تعیین‌کننده دارند. در وهلهٔ دوم، بحران حتی سطح ثانویه‌ای هم دارد که تنش را بیش از پیش پیچیده‌تر می‌کند؛ و آن در حقیقت تنش‌هایی است که در خودِ این دانش رشته‌ها، در میان سنت‌ها و جریان‌ها و رهیافت‌های مختلف در جریان است. آشتی‌پذیری یا آشتی‌ناپذیری این رهیافت‌ها، و تبیینِ مفهوم در سطحی که خالی و عاری از تنش‌های برشمرده باشد، خیالی خام است. بنابراین من می‌کوشم صرفاً ماجرا را در سطحی طرح کنم که این تنش‌ها را در خودِ میل به توضیح و تبیین مفهوم نشان دهد و از آن نگریزد؛ چراکه بر این باورم توضیح هر مفهومی، توضیح تنش‌های مندرج در ذیل آن است. به این معنا وقتی از تاریخ یک مفهوم حرف می‌زنیم عملاً و به معنای حقیقی کلمه، از تنش‌های تاریخی آن مفهوم حرف می‌زنیم. هر توضیح راستینی، عملاً توضیحِ تاریخیِ تنش‌های آشتی‌ناپذیرِ درجریانِ حولِ آن موضوع یا مسئله است. از این رو وقتی از فرودستی به صورت خاص حرف می‌زنیم، به رغم بسامدِ بسیار و علاقمندی‌های وافری که این روزها در دیسیپلین‌های مختلفی که برشمردم، وجود دارد، ما با تاریخی از تنش‌ها مواجهیم. مهم‌ترین تنشی که این جا سربرآورده تنشِ تعمیمِ عام و ناشیانه است. البته این بغرنج، مبتلابه بسیاری، یا اگر اجازه دهید اقرار کنم که همهٔ مفاهیم است. یعنی مفاهیمی که می‌توان برای آن‌ها به لحاظ تاریخی، یک «لحظهٔ تأسیس» درنظر گرفت و نشان داد که در تداول‌های فنیِ آن در لحظهٔ تأسیس، و نحوهٔ کاربستِ آن در نظام مفاهیمِ همبستهٔ خودش در همان دقیقهٔ تأسیس، با تداول‌های بعدی، و نحوهٔ کاربستش در میدانِ جدیدی از مفاهیمِ همبسته که در «نسبتِ» با آن‌ها به کار گرفته شده از یک سو، و کارویژه‌ای که دنبال می‌کند از سوی دیگر، چه تحولاتی را دربرداشته و یا حتی درپِی داشته

وقتی از فرودستی حرف می‌زنیم به زعمِ من، به صورت مشخص از یک عبارت فنی حرف می‌زنیم که در فلسفهٔ سیاسی، اقتصاد سیاسی، علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی، مطالعات تاریخی، مطالعات هنری و این روزها و به شکلی پربسامدتر در مطالعات تمدنی کار می‌کند.

است. تا جایی که به فرودستی برمی‌گردد این مفهوم امروزه به صورت کلی، و در یک معنای عام، به افرادی اطلاق می‌شود که در اَشکال و حالات و موقعیت‌های مختلف، و در سطوح متفاوتی، تبعیض، ستم، انکار، طرد، حذف، نادیده‌گیری، بیرون‌گذاری، ناشماری، نابرخورداری، بی‌صدایی و یا به‌رسمیت‌ناشناسی را تجربه می‌کنند. روشن است که این دلالت‌ها به شکلی عجیب بسیار عام و تقریباً به حدی فراگیر است که نه تنها برای یک مفهوم دیگر یک امتیاز محسوب نمی‌شود که به زعم من بسیار مستعد است آن را به سطح اغوابرانگیزِ ابرمفهوم‌ها و ابراصطلاح‌ها پرتاب کند که به رغم اغواگری‌اش، و توانِ ظاهریِ توضیح‌دهندگی‌اش، آرام آرام آن را کم اثر خواهد کرد. این مخاطره‌ای به شدت جدی برای ابرمفهوم‌ها یا ابرواژه‌ها یا حتی ابرنظریه‌ها ست، که درست در دقیقه‌ای که بیش‌ترین توضیح را ممکن می‌کنند، عملاً امکان دارد به ورطه‌ای بیفتند که چیزی را دیگر توضیح ندهند. فرودستی، به زعم من هنوز این امکان را دارد که خود را از این مخاطره نجات دهد اما به هرحال بیش و کم این مسئله، به خودِ ما برمی‌گردد. با وجود همهٔ این‌ها، فرودستی هم در لحظاتی از تاریخِ خود، تداولی تدقیق‌شده‌تر و فنی‌تر و اختصاصی‌تر هم داشته است. احتمالاً بشود این ماجرا را تا خود مارکس عقب برد. و شباهت‌های بسیاری هم میان این اصطلاح و احتمالاً مهم‌ترین اصطلاحِ مارکس که می‌تواند نسبتی با این اصطلاح هم بیابد، یعنی پرولتاریا برشمرد. اما این‌ها با هم تفاوت‌هایی دارند. این که چه کسانی در نظام جهانی که خود عطف به یک شیوهٔ تولید مشخص پدید آمده است، شکلی از فرودستی را به واسطهٔ بیرون ماندن از مناسبات تولیدی و نابرخورداری از ابزار تولید تجربه می‌کنند بحثی است که در جای خود می‌شود از آن نیز سخن گفت. اما به صورت مشخص این اصطلاح را به لحاظ تداول تکنیکی باید به آنتونیو گرامشی، مارکسیست ایتالیایی دهه‌های اولیهٔ قرن بیستم نسبت داد. گرامشی این اصطلاح را خود، در فقرات متعددی به کار گرفته. به صورت مشخص در دفترهای زندان، ما می‌توانیم به تعبیر محققان، از چند تعبیر از فرودستی که کمابیش، با

وقتی از تاریخِ یک مفهوم حرف می‌زنیم عملاً و به معنای حقیقی کلمه، از تنش‌های تاریخی آن مفهوم حرف می‌زنیم. هر توضیح راستینی، عملاً توضیح تاریخیِ تنش‌های آشتی‌ناپذیرِ درجریانِ حولِ آن موضوع یا مسئله است.

هم تفاوت‌هایی هم دارند و گاهی بسط بیش‌تری یافته‌اند و گاهی خاص‌تر هم به کار گرفته شده‌اند، حرف بزنیم. یک معنای عامی که گرامشی در نظر دارد، و در ادامه در سنت‌های مطالعات فرودستان هم رواج بسیاری یافته، کسانی هستند که به صورت مشخص به هم ربطی ندارند اما به لحاظ سیاسی و احتمالاً در یک تلقی گرامشیایی، فرهنگی، در «حاشیه‌های تاریخ»اند. در دفتر سوم، گرامشی از اقسام متنوعی از شیوه‌های فرودستی و فرودست بودن هم سخن می‌گوید. گرامشی در فقرات دیگری، به اشکالِ مختلف و با بسطِ این تعبیر، به تعبیر مک‌نالی، از قسمی گرایشِ سیاسی در پرولتاریای صنعتی(که خود آن‌ها را در تورین دیده و در آن شهر صنعتی فوردیستی هم زندگی کرده بود)، اشاره می‌کند که یک امکانِ جدید در خود دارد: ظرفیت‌های خلقِ یک دموکراسیِ سیاسیِ جدید و خاصِ خود، که در عمل، علیه نظم هژمونیک ایستاده و «چالشی هژمونیک» رقم می‌زند. روشن است این‌جا که به تعبیر دقیق کلمه گرامشی به دنبال تحولی در سوژهٔ مؤسس است. سوژه‌ای که با شکل‌بندیِ جدید مناسبات روبنا/زیربنا، دیگر با مصطلحات کلاسیک مارکسیسم قابل توضیح نیست. او بیش‌تر بر امکان‌های نوپدیدِ بخش‌های پراکنده‌ای از مردم که در حاشیه‌های تاریخ قرار گرفته‌اند، برای دستیابی به نیرویی تجمیع‌یافته جهتِ برهم‌زدن مناسبات هژمونیک و حتی در معنایی فراتر، کشاندن مناسبات به سطحِ «چالش هژمونیک» اشاره می‌کند. بحث از شهریار جدید و گفت‌وگوی درخشان او با میراث ماکیاوللی را باید در دل همین ملاحظات فهمید. آن‌جا پای یک «حزب» وسط است که قرار است در غیاب «شهریار ویرتومند»، این کردارِ ضدهژمونی را عملی کند. بیشینهٔ بسامد بسطِ سیاسی این مفهوم را در آن کتاب می‌بینیم. این مفهوم در سطحی دیگر به مناسبات فرهنگی و اجتماعی هم اشاره دارد. به مناسباتی که به صورت کلی، ناظر بر تحلیلِ مارکسیستیِ گرامشی مبنی بر تضادهای آغازینی است که در سطح ساختارها وجود دارد و اشکال مختلف افراد و گروه‌های اجتماعی فرودست را

تا جایی که به فرودستی برمی‌گردد این مفهوم امروزه به صورت کلی، و در یک معنای عام، به افرادی اطلاق می‌شود که در اَشکال و حالات و موقعیت‌های مختلف، و در سطوح متفاوتی، تبعیض، ستم، انکار، طرد، حذف، نادیده‌گیری، بیرون‌گذاری، ناشماری، نابرخورداری، بی‌صدایی و یا به‌رسمیت‌ناشناسی را تجربه می‌کنند.

امکان‌پذیر می‌کند. اما ماجرا به همین جا نه تنها که ختم نشد و این مفهوم و مهم‌تر از آن موقعیتی که گرامشی از آن سخن می‌گفت و می‌کوشید آن را مفهوم‌پردازی کند به انحاء مختلف در دانش‌رشته‌های متنوعی به کار گرفته شد، که خود آغاز راهی طولانی و پربار و پرثمر در مطالعات متنوعی بود که به صورتی عام در کلیهٔ علومی که برشمردم، و به صورتی خاص ذیلِ عنوان کلیِ مطالعات فرودستان در نیمهٔ دوم قرن بیستم، و به صورت مشخص در نظام دانشگاهی آمریکا شکل جدیدی به خود گرفت. راناجیت گوها، یک هندی‌تبار متخصص در مطالعات تاریخی و تمدنی، با محوریت قراردادنِ پروژه‌ای البته تا حد زیادی مربوط به هند و مسئله‌ی استعمار، که غرضِ صداداركردن صداهای خاموش تاریخ را در سر داشت، پایه‌گذار این جریان در دانشگاه‌های آمریکا شد. خود این که چرا هندی‌تبارها و یا دیگرانی با موقعیتِ تمدنی مشابه در نظام جهانی امروز، به این موضوع علاقمند شدند و آن را در دستور مطالعات خود قرار دادند بحثی است که باید به شکلی جدی آن را در جایی دیگر در نظر گرفت. اما می‌شود پاسخ به سوال را بیش از این مطول نکرد. به هر روی، اصل صحبت این است که ماجرا در اساس، پس از گرامشی تازه شکل‌های اساسی خودش را پیدا می‌کند و دست بر قضا از دل همین تنش‌های که از تفسیر خود گرامشی پدید آمده بود. بسیاری از محققان چپ و با نظر به گرامشی براین نظر هستند که استفاده از این مفهوم را در حوزه‌های متنوع، بدون ارجاع به خاستگاه مارکسیستی تحلیل گرامشی، تقلیل‌گرایانه می‌بینند. گاهی آن را یک انحراف هم تلقی می‌کنند. اما در هر حال، بحث از فرودستی، و مناسبات فرودست‌ساز، با برآمدن متودولوژی‌های ترکیبیِ منبعث از فلسفه‌های مصطلحاً پساساختارگرا، بسط به شدت گسترده‌ای پیدا کرد. فوکو، دلوز، دریدا، کریستوا، و چندی دیگر، هر کدام به نحوی و به میزانی، به امکان‌های جدیدی برای خوانش آن‌چه مطالعات فرودستی نامیده می‌شود، بدل شدند. جریانات متعددی که می‌توان از آن‌ها و تفاوت‌هاشان سخن گفت در این میان پای کار اند. دیپش چاکرابارتی،

او بیش‌تر بر امکان‌های نوپدیدِ بخش‌های پراکنده‌ای از مردم که در حاشیه‌های تاریخ قرار گرفته‌اند، برای دستیابی به نیرویی تجمیع‌یافته جهتِ برهم‌زدن مناسبات هژمونیک و حتی در معنایی فراتر، کشاندن مناسبات به سطحِ «چالش هژمونیک» اشاره می‌کند.

گایاتری اسپیوک، و دیگرانی که می‌توان پروژه‌های آنان را به شکل دیگری ادامهٔ پروژهٔ اینک دیگر بسط یافتهٔ خوانش تاریخی فرودستی و فرودستان در علوم مختلف دانست، از جملهٔ سنت امروزه پررونقِ پسااستعماری، محض نمونه در کارهای ادوارد سعید در شرق‌شناسی، و یا حتی نقدهای انریکه دوسل در فهم از «دیگرانِ» مدرنیته و یا حتی سنت‌های دیگر ضداستعماری و غیره نیز رصد کرد. به هرحال مهم این است که افقِ تحلیل ما چه باشد: اگر فرضاً به دنبال فرودستان در مطالعات تمدنی بگردیم، احتمالاً پای نقد اروپامحوری، و اشکال مختلف سلطه و بازنمایی غیراروپایی‌ها را وسط می‌کشیم که چه به تعبیر سعید، «شرق» باشد، چه به تعبیر دوسل، غیراروپایی‌ها باشد، به اشکال متفاوتی از تجربه فرودستی توجه می‌دهیم. این مسئله را می‌توانیم در افق‌های متفاوتی، اعم از زنان گرفته تا فرضاً جهان سوم، جهان پیرامون، یا مطالعات اقلیت‌ها، و اساساً قلمروهای دیگری بسط داد. یا محض نمونه، فرضاً در مطالعات فرهنگی، به دنبال پیداکردنِ اشکال متنوعِ تجربهٔ فرودستی در زندگی روزمره یا مثلاً در تجربهٔ زیست شهری و نظایر آن هستیم. این مطالعات امروزه گشوده و با کیفیتی بالا در جریان‌اند.

؟ آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟ سخن گفتن فرودست به چه معنا است؟ با توجه به این مسئله، بازنمایی فرودستان چه معنایی دارد و چه کارکردی می‌یابد؟ ■

بخش مهمی از آن‌چه امروزه در مطالعات فرودستی مورد بحث است دقیقاً همین بحث است. این پرسش اول بار با مقاله‌ای جریان‌ساز از گایاتری اسپیوک به شکل مبسوطی مطرح شد. پرسش، به رغم ظاهر بی‌تکلفش یکی از بغرنج‌ترین پرسش‌های بشری است. احتمالاً به سادگی و در نگاهی اولیه می‌توان پاسخی پرتاب کرد. یا بله، و با این توضیح که فرودستان می‌توانند احتمالاً «تحت شرایطی» که باید «فراهم شود»، از خود و تجربهٔ خود و موقعیت خود سخن بگویند، و یا نمایندگانی وجود دارند که حالا یا به نام روشنفکر یا حزب با فعالان مدنی و یا غیره، می‌توانند سخن آنان را حتی اگر خود «نتوانند»، «به جای آنان» نمایندگی کنند. اگر نه پاسخ باشد، احتمالاً بحث در سطحی پیچیده از یک سو و یا مبتذل از سوی دیگر دیده می‌شود: از یک سو این پاسخ یا بر یک تفرعن فرادستانه مبتنی است که تصور می‌کند فرودست اصلاً «چیزی واجد ارزش» اندوخته ندارد که بگوید، و این یک وضعیت طبیعی است و بشر تا بوده همین مناسبات سلسله‌مراتبی را داشته است و خلاف این ساز رقصیدن احتمالاً

حرکت خلاف طبع بشر است. این سویهٔ مبتذل این رویکرد است. و اما سویهٔ پیچیده‌تری نیز در کار است. سویه‌ای که فرودست را اساساً به لحاظ هستی شناختی، در استاتوسی می‌بینند که در آن نقطه، دچار دو مسئلهٔ بغرنج هولناک است: از یک سو، با پیچیده‌ترین شکلِ نامرئی‌سازی طرف است، که در قلمروی نظام دانش مسلط اجتماعی ما، اساساً رویت‌پذیر نمی‌شوند و به اشکال مختلف از دیدگانِ ما بیرون می‌افتند یا اگرنه، همچون مازادهایی برآن‌چه رسمی و سالم و نرمال است، در موقعیتی بی‌تعین رها می‌شوند و اصلاً موضوع نمی‌شوند و همواره همچون چیزی از ریخت افتاده در لحظهٔ استعاریِ پیشا-موضوع درجا می‌زنند. از سوی دیگر، با اشکال مختلفی به اتکای سازوکارهای پیچیدهٔ طبقاتی، جنسیتی، زبانی، جسمانی، نژادی، قومی، تمدنی، دینی، جنسی و یا تاریخی و اقتصادی و غیره، به انحاء مختلفی خاموش می‌شوند. این سازوکارهای متنوع و متعدد و متکثر خاموش‌سازی، به طرقِ مختلف، و در سطوح و لایه‌های متفاوتی صورت می‌گیرد. محض نمونه، اسپیوک مثالی از تجربهٔ زن جهان سومی از فرودستی سخن می‌گوید. یعنی از طرفی خود زن‌بودگی و از طرف دیگر تجربهٔ جهان سومی در مقام جهان فرودست جهان اول، تجربه‌ای مضاعف از فرودستی را رقم می‌زند که مداوماً سخن گفتن از خود را برای سوژهٔ فرودست ناممکن‌تر می‌کند. حالا بحث این‌جا هنوز روی میز است: فرودست می‌تواند سخن بگوید؟ یا حتی سوال را فراتر ببریم و بپرسیم آیا اصلاً سخن گفتن از تجربهٔ فرودستی امکان‌پذیر است؟ یا همین پرسش را باز جلوتر ببریم: آیا سخن گفتن از تجربهٔ فرودستی و موقعیت فرودست، به شکلی بی‌واسطه از طرفِ خود فرودستان ممکن است؟ اگر به محض این که ممکن باشد آیا یک فرودست از فرودستی خارج شده است چون توانسته است سخن بگوید؟ آیا سخن گفتن از خود در موقعیتی که خودی به‌رسمیت‌شمرده نشده و اساساً خاص‌بودگی‌ای برای خود، متصور نیستیم، ممکن است؟ یا آیا سخن گفتن از خودی نامرئی، خاموش‌شده و بیرون‌افتاده در خودِ نامرئیت و خاموش‌شدگی و بیرون‌ماندگی اصلاً امکان‌پذیر است؟ همهٔ این‌ها پرسش‌هایی به غایت نفس‌گیرانند. احتمالاً ذهن کنجکاو این‌جا می‌پرسد آیا این اوصاف، که برای استاتوسِ فرودست برشمرده شد، ذاتی هستند؟ آیا هیچگونه امکانِ فراروی از آن‌ها نیست؟ پاسخ‌ها این‌جا متعدد است. لوازم بسیاری می‌طلبد. اسپیوک بنا دارد توضیحی

اسپیوک بنا دارد توضیحی از این که چرا و چگونه عقلِ آکادمیای غربی به طرزی استعماری، سخن گفتن از خودیتِ خود، اگرفرض بگیریم خودی وجود دارد، را ناممکن کرده است.

از این که چرا و چگونه عقلِ آکادمیای غربی به طرزی استعماری، سخن گفتن از خودیتِ خود، اگر فرض بگیریم خودی وجود دارد، را ناممکن کرده است. چیزی شبیه این را در دیگر مطالعات پسااستعماری، و یا حتی یکی از مطالعاتِ همبستهٔ آن یعنی نقد شرق‌شناسی هم می‌توان دید. تمام پروژهٔ سعید، درست یا غلطش الان مسئلهٔ من نیست، این است که توضیح دهد چگونه گفتمان شرق‌شناسی، نظام دانشی است که اساساً در تحتِ آن، هم شرق و هم خود غرب ساخته می‌شوند. یعنی چگونه «خود»، از قِبَلِ برساختِ دیگریِ خود که می‌خواهد دیگربودگی‌اش را با همان خودی که در حال ساخته‌شدنش است، نشان دهد، از اساس ساخته می‌شود. شرق‌شناسی به صورت دقیق کلمه، نه فقط آرایش عناصری ذاتی و ظاهراً فراتاریخی برای ساختنِ یک دیگریِ معیوب به معنای «شرق» یا «انسان شرقی» است، بلکه به طرزی دوسویه، و درهم‌تنیده و درهم‌فرورفته، آرایشِ عناصری ذاتی و ظاهراً فراتاریخی برای ساختنِ خودِ «غربِ» معقول است. بنابراین بحث این‌جا بر سر نقد نظام دانشی است که اساساً این دوگانه را بدین شکل مفصل‌بندی کرده است. این که آیا سعید یا رهروانش در این راه توفیق داشته‌اند بحثی دیگر است که جایش این‌جا نیست. هر شکلی از حرکت اصلاحی در درون این دیسکورس احتمالاً به تقلای بی‌خودوبی‌جهتی می‌مانند که در نهایت به نسخه‌های معتدل و آبرومندانه‌تری از این نسبت بدل می‌شوند. آن‌ها منتقدان بسیاری در خودِ جریان پسااستعماری و بیرون از آن دارند. در یک نگاه کلی، ابتدا باید نظام دانش نامرئی‌کنندهٔ فرودستان را درهم پاشید تا بتوان از خلالِ این بازآرایی، شکاف‌ها و مازادها و ربوده‌شدگان و در قفارفتگان را مرئی کرد. اسپیوک به اتکای میراث دریدا، تلاش دارد پاسخش را بسیار کلی بگوید. حرف اسپیوک به صورت مشخص نه بر سرِ نمایندگی و بازنمایی فرودستان است و نه اصلاً چیزی شبیه آن. بحث بر سر امکان‌پذیر کردنِ سخن گفتن با فرودستان است. سخن گفتن با فرودستان اصلاً خود به چه معناست؟ یا اصلاً چگونه ممکن است؟ آیا این سخن گفتن عملاً سخن گفتن برنده با بازنده است؟ سخن گفتن خیّر با قربانی است؟ سخن گفتن فاتح با مغلوب است

حرف اسپیوک به صورت مشخص نه بر سرِ نمایندگی و بازنمایی فرودستان است و نه اصلاً چیزی شبیه آن. بحث بر سر امکان‌پذیر کردنِ سخن گفتن با فرودستان است.

در موقفِ یک فاتحِ سخاوتمند و یا شرافتمند؟ یا سخن گفتن بنا دارد آن‌ها را به مثابهٔ نا-نرمال‌هایی تلقی کند که درصورت نرمال‌سازیِ خود و همگِن‌شدن با فرادستان و سازگاری و این‌همان‌شدن با آنان، به‌رسمیت‌شمرده می‌شوند و از آن‌ها استثنازدایی شده و به سخن درمی‌آیند؟ هیچکدام از این‌ها اسپیوک را قانع نمی‌کند. اسپیوک به دنبال راهی است که احتمالاً اگر بتواند پدید آید، از راه سخن گفتن با فرودست نه در مقام قربانی، یا معلول، یا بازنده، یا ناسالم، یا استثناء و یا ناهنجار، که در مقام یک دیگریِ متمایز، یک دیگریِ متفاوت، در عین به‌رسمیت‌شماری دیگربودگی‌اش است. یک دیگری که باید در دیگربودگی‌اش به رسمیت شناخته شده و به صحنه بیاید و به هیچ گونه سازوکارِ همگون‌سازی مجبور نشود. این ماجرا احتمالاً بر این فرض استوار است که ایدهٔ وساطت، گیرم در مهم‌ترین شکلش، یعنی نمایندگی (representation)، ایده‌ای نیست که بتواند در قبال فرودستان به درستی عمل کند. شرایط باید برای سخن‌گفتنِ بی‌صدایان، نه به اتکای صدادارکردنِ آنان به‌واسطهٔ آن‌هایی که پیشاپیش صدا دارند، بازشود بلکه، باید از شرایطی فراهم شود که اولاً دیگری‌ای به‌رسمیت شناخته شود که هنوز صدایی ندارد و عملاً ناشناخته است و دوم، دیگربودگی‌اش در همان شکلِ متفاوتش پذیرفته شده و به صحنه بیاید و مناسبات را خود بازآرایی کند. هنوز بحثی جدی‌تر از جدال بر سر ایدهٔ بازنمایی و یا نمایندگی، و همین‌طور به‌رسمیت‌شناسی یا بازشناسی (recognition) نمی‌توان در اندیشهٔ معاصر سراغ گرفت. این‌جا ست که دقیقاً پای فلسفهٔ سیاسی و به معنایی دقیق‌تر نظریهٔ سیاسی به این میدان باز می‌شود. ماجرا کماکان گشوده و تنش‌ها در جریان است.

؟ عکاسی به منزله‌ی رسانه، چه امکاناتی را برای بازنمایی وضعیت فرودستی و فرودستان در اختیار دارد و در این میان چه نقشی را بازی می‌کند؟ ■

به نظرم پرسش هوشمندانه‌ای است. از لفظ رسانه برای عکاسی بهره بردید نه هنر. بهتر از من می‌دانید در این که آیا عکاسی یک هنر است مناقشاتی هست. به این بحث کاری ندارم چراکه تخصصی در آن ندارم؛ اما بحث‌هایی در این باره دیده‌ام که شاید به یک معنا به این بحث هم مرتبط باشد اما فعلاً

اسپیوک به دنبال راهی است که احتمالاً اگر بتواند پدید آید، از راه سخن گفتن با فرودست نه در مقام قربانی، یا معلول، یا بازنده، یا ناسالم، یا استثناء و یا ناهنجار، که در مقام یک دیگریِ متمایز، یک دیگریِ متفاوت، در عین به‌رسمیت‌شماری دیگربودگی‌اش است.

در اولویت بحث من نیست. مهم‌ترین مسئله در قبال این پرسش احتمالاً چنین چیزی خواهد بود. عکس را چه کسی می‌گیرد؟ بله عکاس. سوژهٔ عکاس به نظرم خودش دارای اهمیت بالایی است که درباره‌اش حرف خواهم زد. و دوم، آن‌چه در قاب قرار می‌گیرد یا عکاسی می‌شود چیست؟ پرسش از ابژهٔ عکاسی، یعنی آن‌چه در عکس «قرار» می‌گیرد. و سوم، اغراض و مقاصد عکس را چگونه می‌توان فهمید یا بازشناخت یا اصلاً توضیح داد؟ تنش‌های بسیاری در این میان وجود دارند. دربارهٔ این هر سه سطح، جریانات مختلفی در مطالعات عکاسی وجود دارند که هرکدام مواضعی متفاوت را نمایندگی می‌کنند. من در این‌جا به لحظاتی از نسبت عکاسی و فرودستان نظر دارم و بحثم را منحصر می‌کنم به همین نسبت. ببینید، بحث عکاسی و رونق آن به دوسدهٔ اخیر بازمی‌گردد. نخستین کار ویژهٔ عکس، درست مشابه آن‌چه در تجربهٔ عکاسی در عهد ناصری یا حتی کمی قبل از او، مشاهده می‌کنیم، در حقیقت عکاسی یک تمهید تجملی و فاخر بود و به یک معنا در ادامهٔ آن‌چه پرتره‌نگاری در نقاشی نمایندگی می‌کرد. شاهان و شاهزادگان و اشراف و آن‌چه اصیل‌زادگان نامیده می‌شدند نخستین کسانی بودند که به طرزی شگفت‌انگیز، اغواگریِ عکس را دیدند. ثبت پرترهٔ فاخر در ابعادی قابل توجه، حس تمایزی را فعال می‌کرد که کم‌تر کسی به آن دسترسی داشت. از این گذشته، نسبتی تعیین‌کننده نیز میان عکس و دولت مدرن وجود دارد که بی‌اندازه مهم است. شاید در وهلهٔ اول این نسبت کمی گنگ به نظر برسد، اما عکاسی به همان اندازه که برای اشراف و درباریان و مقامات اغواگر بود، برای دولت هم اغواگر بود. دولت از عکس، در ابتدا به قصد شناسایی مجرمان و آن‌چه ظاهراً باید آن را مدیریت شرّ نامید، بهره می‌بُرد. شکافی این‌جا شکل می‌گیرد که تقریباً تا همین امروز، پایا و مانا در جریان است: شکافی در کردارِ عکس. عکسی که دیگر تنها یک تمهید صرفِ زیبایی‌شناختی نیست، و عملاً کارویژهٔ سیاسی و قضایی و آرام آرام خبری هم به خود می‌گیرد. احتمالاً بتوان به تأسی از آگامبن، عکاسی را در هیئت یکی از استراتژی‌های بیومتریک دولت‌ها برای پیشبردِ پروژهٔ زیست‌سیاست قلمداد کرد. دولتِ مدرن، از اساس، به همان میزان که خود را مأمور سلامتی بدن‌ها و شمارش و تنظیم و شکل‌بخشی و

احتمالاً بتوان به تأسی از آگامبن، عکاسی را در هیئت یکی از استراتژی‌های بیومتریک دولت‌ها برای پیشبردِ پروژهٔ زیست‌سیاست قلمداد کرد.

اقسام دیگر پایش جمعیت تصور می‌کند، به طرزی جنون‌آمیز خود را مأمور پایشِ «سیمای انسان»ها، احتمالاً به نیتِ «مهارِ» سیمای شهر نیز می‌دانست. نخستین عکس‌های غیرفاخرِ متداول، حتی در نمونهٔ عکس معروف میرزا رضای کرمانی قاتل ناصرالدین‌شاه، شاهِ عکاسِ ایرانی را در نظر آورید، عکس‌هایی است که از مجرمان گرفته و گاه منتشر می‌شوند. این‌جا عکس رفته‌رفته در مقام تمهیدی انضباطی و کنترلی هم بکار گرفته می‌شود. سرِ این ماجرا را می‌توانید تا همین امروز پی بگیرید و به نسبتِ عکس و دولت بیندیشید. محض نمونه، عکس ۳×۴ پشت سفید را در نظر آورید و کردارِ سیاسی و حقوقی و قضایی آن را پیش چشم آورید. درست از لحظهٔ تولد که تاریخ و ساعت و دقیقه و جنسیت و والدین و هر آن‌چه به لحاظ پزشکی اهمیت دارد، ثبت می‌شود تا لحظهٔ مرگ و حتی در هنگام تشخیص هویت در قبرستان، این اساساً عکس‌های شما است که در هر لحظه شما را وارد نظام حقوقی، یا به تعبیری دقیق‌تر واردِ دولت می‌کند. کارت ملی، دانشجویی، گذرنامه، شناسنامه، گواهینامه، و اساساً هرچه امروز به دفترودستک بروکراتیک دولت‌ها برمی‌گردد به شکلی مستقیم با عکس، با آن آرایش و ژستی که دولت «به رسمیت می‌شمارد» مرتبط است. شما در صورت نداشتن کارتِ عکس‌دار، و احتمالاً مشابه آن‌چه در هنگام گم‌کردنِ آن‌ها به نحوی موقت تجربه می‌کنید، تجربهٔ خاص و محسوسی از نا-حقی را از سر می‌گذرانید. آن‌جا شما می‌دانید که به راحتی می‌توانید توسط دولت، متوقف، بازداشت، جریمه و یا انکار شوید. یک حس نامرئی‌شدن و به‌رسمیت‌ناشناسیِ مستعدِ انکار و مجازات که احتمالاً ما را موقتاً با تجربهٔ مهاجری بی‌کارتِ عکس‌دار در عدم حقِ برخورداری از حقوق، هم‌ارز می‌کند. این اما تنها اشکال کردارِ عکس در جهان امروز نیست. ما با اقسام متنوعی از عکس طرفیم. عکاسی خبری، عکاسی مد، عکاسی جنگ، عکاسیِ طبیعت، و انواع دیگری که می‌توان برشمرد را به نظرم باید درباره هرکدام و امکان‌های آن‌ها جداگانه سخن گفت. اما در یک تلقی عام، به نظرم می‌رسد برای این که بتوانیم به نسبت عکس و فرودستی فکر کنیم به مقدماتی نیاز داریم. ببینید، چنان که گفتم یک عکس در معنایی کلی، سه بخش دارد. سوژهٔ عکاس، ابژهٔ عکاسی و قابِ عکس. این که سوژه به چه چیزی در هنگام عکاسی می‌اندیشد احتمالاً چندان اهمیتی حیاتی نداشته باشد، آن‌چه مهم است «خوانش» عکس است. تفسیر یا خوانش عکس هم به خودی خود بی‌تنش نیست. بسیاری از محققان مطالعات انتقادی عکاسی بر

به تعبیر آگامبن، عکس همواره چیزی بیش از یک تصویر است. تصویر، هر لحظه بنا به حرکت و حضورِ کسی که آن را نگاه می‌کند، هر لحظه مداوماً ایجاد می‌شود. این دقیقه‌ای اساسی از نیروی اغواگر تصویر است. تصویر به رغم تصور رایج، مطلقاً چیزی ثابت که قرار است تصویری ثابت را گیرم که نظرِ سوژهٔ عکاس هم برآن باشد، تثبیت کند، نیست.

این نظرند که اساساً عکاسی از آن نظر اهمیتِ ویژه‌ای دارد که بی‌واسطه است. که نیازمند تفسیر و بیش‌تفسیر نیست. عکس قاب روشن، محتوای بصری روشن، و موضوعِ احتمالاً روشنی دارد که چندان حتی اهمیتی ندارد که چه کسی آن را گرفته است. در همین باره جورجو آگامبن معتقد است که رابطهٔ عکاس و عکس، همواره واجد یک شکاف است. شکافی که فضایی جدید می‌گشاید. احتمالاً بتوان به قیاسِ آن‌چه ذیل کردارِ مولف از آن در قبال متون سخن می‌گویند، بتوان از قسمی کردار عکاس هم در مقام مولف سخن گفت، که در آن عکس همچون یک متن، فضایی را می‌گشاید که در آن سوژهٔ عکاس، خود درمقام مولف، از فعال شدن و هم‌زمان ناپدیدشدن بازنمی‌ایستد. حضوری که در شمایل یک ردپا ظاهر شده است. آگامبن تصور می‌کند این حضور، دست بر قضا از مجرایِ غیبتش است که پیش‌می‌رود. بنابراین تفسیر، بسیار اساسی است. دیدن حضور سوژهٔ عکاس و هم‌زمان فاصله از او، و دیدن عکس در مقام یک ابژهٔ بیرون از ذهنیت سوژهٔ عکاس و هم‌زمان درون آن. این رفت و برگشت‌هایی است که عکس را هم‌زمان اثری هم عام و هم خاص لحاظ می‌کند و فضاهایی در این میان گشوده می‌شود. در این میان باید این جور جمع‌بندی کرد. به تعبیر آگامبن، عکس همواره چیزی بیش از یک تصویر است. تصویر، هر لحظه بنا به حرکت و حضورِ کسی که آن را نگاه می‌کند، هر لحظه مداوماً ایجاد می‌شود. این دقیقه‌ای اساسی از نیروی اغواگر تصویر است. تصویر به رغم تصور رایج، مطلقاً چیزی ثابت که قرار است تصویری ثابت را گیرم که نظرِ سوژهٔ عکاس هم برآن باشد، تثبیت کند، نیست. به این که این تصاویر چگونه می‌توانند ما را به تجربهٔ فرودستی نزدیک یا از آن دور کنند در ادامهٔ گفت‌وگو اشاره خواهم کرد.

؟ عکاسی در نسبت با بازنمایی از موضع فرادستانه چگونه پدیدار می‌شود؟ آیا می‌توان بدیلی برای آن، یعنی بازنمایی از منظر فرودستان در نظر گرفت؟ عکاسی چگونه می‌تواند سویه‌هایی انتقادی در نسبت با آن‌چه که به ثبت می‌رساند، داشته باشد؟ ■

گمان می‌کنم دو کردار برای عکاسی می‌توانم در این نسبت متصور باشم. یکم، عکس همچون کنیز نوستالوژی. و دوم، عکس همچون یک بُرش

یا یک مدخل. هر دو مورد را به صورت مشخص برمبنایِ فهم عکس همچون یک سند تاریخی می‌فهمم. مورد نخست مورد به شدت پرکاربرد و عمومیت‌یافته‌ای است. مصادیق آن بسیارند. بسیاری از عکس‌هایی که گرفته می‌شوند، یا عکس‌هایی که گرفته شده و امروز در قالب کلاژهایی به صحنهٔ اکنون پرتاب می‌شوند، بی‌ذره‌ای تردید قرار است به یک فهمِ تاریخی جهت دهند. امروزه محض نمونه عکس‌هایی از عصر پهلوی دوم را با بسامد بالا در فضای مجازی و رسانه‌ها می‌بینید که اغلب به طرزی یک دست، دست‌اندرکار چیدمان، آرایش و سرهم‌بندیِ شمایلی از تاریخ‌اند، که اغواگر، حسرت‌زا و رهایی‌بخش می‌نماید. این، به روشنی از کردارِ عکس در تولید گذشته‌ای بی‌تنش و یکدست و سرافراز و سعادتمند حکایت دارد که برای همگان، خاصه در عصر بن‌بست و انسداد هر شکلی از تخیل رهایی‌بخش، تجربه‌ای نوستالوژیک رقم می‌زند که تا بنِ دندان سیاسی است. سیاسی‌بودنِ این سازوکار، به صورت مشخص اشاره به این نکته است که برساخت و تولید چنین گذشته‌ای، بدون رویت‌پذیرکردن و مرئی‌کردن انواع و اقسام نابرابری‌ها، تبعیض‌ها و فلاکت‌های واقعاً موجود تاریخی، نه تنها صرف یک یادآوری امر درگذشته نیست که برخلاف، تمهیداتی است که یکسره دست‌اندرکار تولید یک آینده است. این‌جا نوستالوژی چیزی کم از خیانت به تصویر حقیقی ندارد. امر نوستالوژیک این توانایی را دارد که همهٔ لحظات تبعیض‌آمیز و تمام سازوکارهای سلطه را به امری زیبایی‌شناختی تقلیل دهد و آن‌چه در تاریخ گذشته است را از مجرای امکان‌پذیرکردن یک تجربهٔ خیالیِ مشترک، به نفع آینده‌ای جهت‌دار هدایت کند. از مصادیق دیگر اشکال مختلف بازنمایی فرادستانهٔ فرودستان، می‌توان به یک عکاسی به شدت پررونق این روزها اشاره کرد. عکاسی عشایر، یا اگر دوست داشته باشید انواع عکاسی‌هایی که کرداری مشابه دارند و احتمالاً موضوعی مشابه برای خود متصورند. ببینید عکاسی عشایر دقیقاً چه کاری انجام می‌دهد؟ به چه نیازی پاسخ می‌دهد و چه اغراضی را دنبال می‌کند؟

سیاسی‌بودنِ این سازوکار، به صورت مشخص اشاره به این نکته است که برساخت و تولید چنین گذشته‌ای، بدون رویت‌پذیرکردن و مرئی‌کردن انواع و اقسام نابرابری‌ها، تبعیض‌ها و فلاکت‌های واقعاً موجود تاریخی، نه تنها صرف یک یادآوری امر درگذشته نیست که برخلاف، تمهیداتی است که یکسره دست‌اندرکار تولید یک آینده است.

پیشاپیش بگویم من عکاسی مستند را در معنایی خاص می‌فهمم و عکاسی زیبایی‌شناختی را هم در معنایی محدود و روشن می‌پذیرم. اما سخن این‌جا بر سر عکاسی فرادستانهٔ پرجذبه‌ای است که تنها یک شکل آن عکاسی از عشایر است. عشایر به عنوان یکی از بخش‌های حاشیه‌ای و اساسی از جمعیت کشورند که به صورت مضاعفی فرودستی را تجربه می‌کنند. از فقدان حداقلی‌ترین بیمه‌ها و تسهیلات و سرپناه و مدرسه و آب آشامیدنی و پوشاک گرفته تا صورت‌های پیچیده‌تر تجربهٔ فرودستی در زنان و کودکان و حتی سالمندان. اما عکاسی عشایر را لحظه‌ای در ذهن مرور کنید. تا پیش از همین یکی دو سال پیش که به صورت اتفاقی تعدادی زن عشیره‌ای را که همه زیر سی سال سن داشتند و ظاهر آنان از سنی بسی بالاتر حکایت می‌کرد و این خود به نوعی شوکِ بصری برای مخاطب ایرانی دامن زد، عکاس عشایر چیزی جز تکاپوی نوستالوژیک برای زیبایی‌شناختی کردنِ زیست بَدَوی و خالی از کمینهٔ امکانات زیست مدرن انسانی نبوده است. تلاش محقر برای یافتن زیبارویانی که احتمالاً اشتباهی آن‌جا متولد شده‌اند و نشان دادنِ اقسام نابرابری و بی‌ثباتی و ناپایداری زندگی و جازدنِ نوستالوژیک آن در قالب شمایلِ احتمالاً وضع طبیعی‌گونهٔ انسانِ ناپیچیده‌ای که یحتمل تصویر نیاکان خام و ساده‌دل ما را نمایندگی می‌کنند. این در دقیق‌ترین معنای کلمه، زیبایی‌شناختی کردنِ نابرابری و رومانتیزه‌کردن تجربهٔ توریستیِ نوستالوژیکِ حضور در وضع غیرمدنی است که مهم‌ترین کارویژه‌اش حذف موقعیت و تعینات تاریخی کنونی آنان و قاب‌کردنِ فرودستی مضاعف به نام آرامش معصومانهٔ فارغ از هیاهو و همهمه به روان رنجور انسان ظاهراً پیچیدهٔ شهری است. کردار دوم اما عکس به مثابهٔ یک مدخل است. به هر حال می‌دانیم که عکس به تعبیر بنیامین، می‌تواند رویدادی را برای دوره‌ای نامحدود و صرفاً به اتکای یک قابلیت سحرآمیز یعنی دکمه‌زدنِ ناگهانی، تثبیت کند. دوربین با یک شوک زندگی دیگرباری را به لحظه می‌بخشد، زندگی‌ای همانند زندگیِ پیشین‌اش. اگرچه بارت با بنیامین مخالف بود و می‌گفت که در آینده تضمینی وجود ندارد

آن‌چه اینجا اهمیتی جدی دارد دیدن عکس همچون یک بُرش، یا یک تَرَک و یا یک مدخل برای سَرَک کشیدن به لحظهٔ تاریخی ثبت آن است. چه ما را شوکه کند چه نکند، خودِ ثبتِ یک لحظه می‌تواند موادی برای رصد کردن مناسبات لحظهٔ ثبت و فهم نیروهای برسازندهٔ آن موقعیت فراهم کند.

که آن لحظهٔ پرتاب‌شده از گذشته، باز بتواند بیننده را شوکه کند. اما آن‌چه این‌جا اهمیتی جدی دارد دیدن عکس همچون یک بُرش، یا یک تَرَک و یا یک مدخل برای سَرَک کشیدن به لحظهٔ تاریخی ثبت آن است. چه ما را شوکه کند چه نکند، خودِ ثبتِ یک لحظه می‌تواند موادی برای رصد کردن مناسبات لحظهٔ ثبت و فهم نیروهای برسازندهٔ آن موقعیت فراهم کند. مخاطرهٔ درافتادن به بحران‌های مطالعات بازنمایی در این‌جا البته به شدت وجود دارد. بازنمایی می‌تواند دقایقی از تصویر را توضیح دهد اما اتکای صرف به آن و نادیده‌گیری نیروها و ساختارهای برسازندهٔ تصویر، پرتگاهی است که به خوانش‌های شتاب‌زده و غیرتاریخی دامن می‌زند. به نظرم می‌رسد در دلِ این خطوط، شکاف‌ها و برش‌ها ست که می‌توان از خوانش تاریخی عکس از منظر فرودستان سخن گفت. اما به لحاظ ایجابی سوژهٔ عکاس اگر بنا دارد فرودستان را تصویر کند، مستقل از این که خودش هم می‌تواند فرودست باشد، بیش از هر چیز باید آرامش بصری وضعیت را، یک‌دستی نشانگان و علامت‌هایش را، یعنی دقیقاً آن نمادها و عناصری که یک واقعه، یک دوره، یک زمانه، بدان گره خورده‌اند را برهم بزند. سوژهٔ عکاس اگر موضع عاقلِ بینایِ مشرفِ بیرون از وضعیت را نپذیرد و خود را بخشی درون‌ماندگار از کل وضعیت بداند، می‌تواند موقعیت‌ها را جور دیگری ببیند و لحظاتی را ثبت کند که فضای بصری رسمی آن را نه تنها به رسمیت نمی‌شمارد که آن را همچون استخوانی در گلو یا همچون خشی بر چهرهٔ خود می‌پندارد.

؟ عکس در مواجهه‌ای انتقادی با گذشته چه نقشی را بر عهده دارد؟ نسبت عکس با روایت‌گری از نادیده‌شدگان و محذوفان تاریخ چیست؟ به بیانی دیگر، عکس چه امکان‌هایی برای تحقق تاریخ انتقادی در اختیار دارد؟ و در این میان نقد و تفسیر چه نقشی را ایفا می‌کند؟ ■

عکس، چنان که اشاره کردم درواقع حامل گذشته در آینده است. این که این گذشته با حس و حال لحظهٔ ثبت، یا با غرضِ سوژهٔ عکاس در لحظهٔ ثبت، به آینده می‌رود یا نه، محل تردید است. به اختلاف نظر جدی بنیامین و بارت اشاره کردم. آن‌جا می‌توان پای سانتاگ یا الکینز را هم در برابر بارت وسط کشید. اما آن‌چه در این مناقشه محل مناقشه نیست این است که تصویر، گیرم بدون حال‌وهوا و مقاصدِ لحظهٔ ثبت، به آینده می‌رود. این که خود تصویر تا چه پایه به ما اجازهٔ تفسیر می‌دهد یا این که ما چقدر آزادیم از تصاویر، بخوانیم بحثی است درازدامن و

ای بسا محل دعاوی مختلف. بنیامین عکس را به مثابهٔ لحظه‌ای می‌داند که «بارقهٔ امکان» فراهم می‌کند. این بارقه البته برای هر عکسی صدق نمی‌کند. عکس باید بتواند خصایلی داشته باشد. بارت بر این باور بود که عکس باید واجد پونکتومی(که اصطلاحی لاتینی به معنای زخم/نیش است) باشد که نگاه مخاطب را تسخیر کند و انگیزه‌ای برای خوانش ایجاد کند. خود بارت هم موافق است که هر عکسی واجد این خصلت نیست. بدین معنا و با الهام از آگامبن هر عکسی همواره دچار یک شکاف است. یک فاصله، فاصلهٔ عکس در بافت اولیه تا بافت ثانویه، یعنی فاصلهٔ لحظهٔ ثبت تا لحظهٔ دیده‌شدن. این فاصله‌ای است که تفسیر را امکان‌پذیر می‌کند. پرسش اما این‌جاست چگونه می‌توان عکسی را خواند؟ خوانشِ عکس ضرورتاً باید انتقادی باشد چه اگر این‌چنین دیده نشود به راحتی قادر است به سطح یک ابژهٔ زیبایی‌شناختی تقلیل پیدا کند. عکس اگرچه لحظه‌ای از زمان یا برشی از آن است، اما نباید از این نکته غافل بود که در زمان و مکانی هم به نمایش درآمده است و آن لحظهٔ دوم را هم از آن خود کرده است. بنابراین تفسیر به شدت اهمیت اساسی دارد. تفسیری که چنان که اشاره کردم، در هر لحظهٔ دیده‌شدن باز ایجاد می‌شود و پیش می‌رود. آگامبن عکس را به ثبت روز جزا تشبیه می‌کند. عکس‌ها از ما تقاضا دارند. گو این‌که عکس‌ها از ما چیزی طلب می‌کنند. به قسمی استیضاح می‌ماند. آگامبن این استیضاح را به رستگاری پیوند می‌زند: عکس‌ها از ما طلب رستگاری می‌کنند. اگر با بنیامین موافق باشیم عکس ثبت لحظهٔ تکین یک رویداد است. هیچ تضمینی وجود ندارد آن رویداد تکرار شود. اما وقتی که ثبت شود دیگر اهمیتی ندارد که تکرار شود یا نه. عکس یک واقعه را تکرار می‌کند. هر بار که عکسی، در زمانی جدید به صحنه می‌آید و دیده می‌شود، گو این‌که هر بار صدای تمنای رستگاری از آن برمی‌خیزد. به این معنا، عکس هم حضوری کاذب است و هم نشانه‌ای از غیبت. چیزی بوده که ثبت شده و از دست رفته است اما حضوری کاذب در اکنون دارد، و هم‌زمان، خودِ فقدانش نشانه‌ای است از غیبتش. پرسش از این غیبت فقط در پرتوِ آن حضور است که ممکن می‌شود. بنابراین عکس

آگامبن عکس را به ثبت روز جزا تشبیه می‌کند. عکس‌ها از ما تقاضا دارند. گو این‌که عکس‌ها از ما چیزی طلب می‌کنند. به قسمی استیضاح می‌ماند. آگامبن این استیضاح را به رستگاری پیوند می‌زند: عکس‌ها از ما طلب رستگاری می‌کنند.

می‌تواند علامتی از حضور و غیاب هم‌زمان چیزی باشد که نیست. پرسش از این نیستی یا عدم یا فقدان، پرسشی انتقادی است. چرا چیزی بوده و دیگر نیست؟ یک انسان، یک مرد، یک زن، یک سازه، یک شهر، یک صورت، یک میدان، یک صدا یا حتی یک عدم. این پرسش از نیستی، احتمالاً ما را وا می‌دارد که بپرسیم چرا صدا یا تصویری که بود دیگر نیست؟ یا در سطحی پیچیده‌تر باید پرسید چرا صدا یا تصویری که باید می‌بود، نیست؟ به تعبیر ادوارد سعید، چیزهایی هستند که اجازهٔ روایت نمی‌یابند. بنابراین خوانش عکس باید بتواند روایت را از امر روایت‌نشده امکان‌پذیر کند. این امر منوط به پایبندی به همان روشی است که بنیامین آن را خوانش تصویرِ دیالکتیکی می‌نامید. خوانشی که تصویر را در مقام دیالکتیکی در وضعیت ساکن، یعنی بین چیزی که وجود داشته و اکنون در تصویر ثابت است بلافاصله با اکنون پیوند می‌دهد. این ضرورت هر خوانش انتقادی است که به اکنون در همین دیالکتیک نگاه کند. به چهره‌ها، به مردگان، به محذوفان، به رفتگان، به هرآن‌کس یا چیزکه در تصویر هست و به اکنون پرتاب شده است اما در اکنون غایب است.

خوانش عکس باید بتواند روایت را از امر روایت‌نشده امکان‌پذیر کند. این امر منوط به پایبندی به همان روشی است که بنیامین آن را خوانش تصویرِ دیالکتیکی می‌نامید.

جبرانی اگر در کار باشد، از دل پرسش از این حاضرانِ غایب در تصاویر است که به پیش می‌رود.

؟ نسبت آرشیو با تاریخ چیست؟ اساساً چه نسبتی را می‌توان میان مقوله فرودستی و آرشیو در نظر گرفت؟ مکانیزم‌های فرودست‌ساز آرشیو با چه ساز و کاری به حذف روایت فرودستان در تاریخ می‌پردازند و چگونه می‌توان بدان پی‌برد؟ در نهایت عکاسی درون این مناسبات چگونه عمل می‌کند؟ ■

سوال به‌شدت دشوار و نفس‌گیری است. آرشیوپژوهی چنان که می‌دانید یکی از بخش‌های به‌غایت جدی در هر مطالعهٔ انتقادی در جهان امروز است. دیسپلین‌های مختلف، به اشکال متفاوتی با آرشیو درگیرند. این که اساساً چگونه می‌توان یک آرشیو را خواند، خود یکی از دشواری‌های مباحث متدولوژی است. انواع و اقسام سندپژوهی‌ها، سندکاوی‌ها و حتی مطالعات نوپایی چون مطالعات اسناد، عملاً به شکلی درگیر همین بازخوانیِ انتقادی آرشیو اند. پرسش اساسی اما تا جایی که به مسئلهٔ ما برمی‌گردد اتفاقاً به چیستیِ خود آرشیو برمی‌گردد. بهتر از من می‌دانید که اساساً آرشیو، خاصه آرشیوهای معتبر،

غالباً آرشیوهای رسمی‌اند که به طرق گوناگونی به دولت متصل‌اند و حتی از طریق دولت مدیریت می‌شوند. و در کنار این‌ها، همیشه پای مشتی آرشیوِ شخصی، در قالب مجموعه‌هایی گاه منتظم و اَغلب نامنتظم در میان مردم هم وسط است. یعنی بخشی از گذشتهٔ به ارث رسیده، اگرچه نه به صورت کامل، منتظم، گُدگذاری‌شده و یا طبقه‌بندی‌شده، آن گونه که آرشیوهای رسمیِ دولتی تدارک می‌بینند، همواره بیرون و درفاصله از دسترسی و تنظیم و نظارت مجاری رسمی باقی می‌مانند. بنابراین ما همواره با آرشیو در دو سطح مواجهیم: یکم سطحی است که کلان‌تر و نظم‌یافته‌تر است و از طریق مجاری رسمی به صحنه می‌آیند و نمایش داده می‌شوند و دوم، سطحی از آرشیو که کماکان به علل مختلف، از نظم صحنهٔ رسمی به دور مانده‌اند. این‌جا همواره شکافی تعیین‌کننده وجود دارد که می‌تواند مطالعات انتقادی را امکان‌پذیر کند. بنابراین، مواجههٔ ما با آرشیو می‌تواند هم واجد مخاطراتی باشد و هم واجد امکان‌هایی. بزرگ‌ترین خطری که ممکن است ما را با خود به دامان روایات رسمی هدایت کند، اساساً حرکت در کانال‌های رسمی آرشیو است. یعنی آرشیو، دست کم به لحاظ انتقادی، همواره دارای یک تنشِ آشتی‌ناپذیر است. از سویی دعوی ضبط اصیل حقیقت تاریخی را دارد، و از سویی دیگر، به شدت با مناسبات قدرت، یا اگر دوست داشته باشید با مناسبات قدرت-دانش در پیوند است. آرشیو، بیش از هرچیز، یک میل چندسویه است. میل به حفظ و ضبطِ چیزی که گذشته است به همان شکلی که بوده و گردآوری اسنادی که قرار است دقیقاً سندیتی بر تجربهٔ رویدادهای گذشته باشند، و در سطحی دیگر، میلی به طبقه‌بندیِ آن داده‌های خام، یعنی کنارهم‌گذاری یا پیوندسازی میان آن‌ها از مجرای چیدمان یا آرایشِ اسناد در هیئتِ یک کل که قرار است حقیقتِ تجربهٔ تاریخی را بازنمایی کنند، و در سطحی دیگر، مرئی‌سازی، یا رؤیت‌پذیرکردن چیزهایی که «باید» دیده شوند، و رویت‌ناپذیرکردن و نامرئی‌کردنِ چیزهایی که «نباید» دیده شوند. این هر سه سطح، به نظرم می‌رسد به بیان من، دست‌اندرکارِ یک کردار اساسی‌اند: کانالیزه کردنِ دسترسی به تجربهٔ تاریخی. با وجود این، به نظر می‌رسد کار ما اساساً در لایه‌ای دیگر هم در مواجهه با آرشیو بغرنج است: افقی که در پرتوِ آن سراغ آرشیوکاوی می‌رویم. این افق بسیار تعیین‌کننده، در واقع «حرکت» ما در سطوحِ مختلف مواجهه با آرشیو است. این حرکت در حقیقت به صورت مستقیم مرتبط است با پرسشی که ما از آرشیو داریم.

هرچقدر این پرسش غیرانتقادی‌تر و نامعاصرتر باشد، یعنی نسبتی با لحظهٔ حال برقرار نکند، حرکتِ در آرشیو غیرانتقادی‌تر و به تبع، به روایتِ رسمی از تاریخ نزدیک‌تر خواهد بود. روایتی که روشن است روایت فاتحان و فرادستان و برجای‌ماندگان است. بنابراین، پرسشِ دقیق و معاصر از هستی‌شناسی اکنون است که با افقِ این که رصد کند چرا و به چه دلیل و علت، چیزها اکنون این گونه هستند که هستند و گونه‌ای دیگر نیستند، حرکت انتقادی سوژهٔ آرشیوکاو را هدایت می‌کند. حرکت دقیق و روش‌مند در دَرزهای آرشیو رسمی و جستجوی اسنادِ خُرد و به‌ظاهر بی‌اهمیت و تک‌افتاده و خاک‌خورده، در کنار سَرک کشیدن به آرشیوهای غیررسمی تنها می‌تواند توضیح دهد که چرا چیزهایی/کسانی در لحظهٔ اکنون «حاضرند» و چیزهایی/کسانی در لحظهٔ اکنون «غایب»اند. تاریخ انتقادی باید بتواند با پرسش دقیق و معطوف به لحظهٔ حال، سراغ آرشیو رفته و به نحوهٔ تکوین چیزها آن گونه که امروز پدیدارند بیندیشد. در این میان است که سروکلهٔ غایبان و محذوفان و مطرودان و فرودستانی که در یک تاریخ حاضر بوده‌اند و اکنون دیگر صدایی ندارند، احتمالاً ممکن است پیدا شود. تا جایی به عکس و عکاسی برمی‌گردد به نظرم می‌رسد ماجرا را باید عطف به مطالعات درخشان الن سکولا، در دو سطحِ هستیِ بایگانی از طرفی، و نسبت بایگانی و بدن از طرفِ دیگر خوانش کرد. به هرحال روشن است که عکس این جا در مقام یک سند، دعویِ سندیت بخشی به یک تجربهٔ تاریخی را دارد. بایگانی یا آرشیو اما، چنان که آمد همواره دست‌اندرکار تحمیلِ یک همگنی یک دست‌ساز به کثرت عکس‌های یک بایگانی است. و روشن است که این‌جا هم باید به بایگانی رجوعی البته همواره مشکوک داشت. دعویِ اصالتِ فضای بصریِ یک تجربهٔ تاریخی در بایگانی همواره به طرزی تعیین‌کننده به نیت برساخت سیمای تجربه یا اگر اجازه دهید این گونه خطابش کنیم: تجسم گذشته، است. جسمیت‌بخشی به حاضران در یک رویداد، کردار مهمی است که عکس انجام می‌دهد. این وسط بایگانی دیگر نه با عکس، که با

تاریخ انتقادی باید بتواند با پرسش دقیق و معطوف به لحظهٔ حال، سراغ آرشیو رفته و به نحوهٔ تکوین چیزها آن گونه که امروز پدیدارند بیندیشد. در این میان است که سروکلهٔ غایبان و محذوفان و مطرودان و فرودستانی که در یک تاریخ حاضر بوده‌اند و اکنون دیگر صدایی ندارند، احتمالا ممکن است پیدا شوند.

عکس‌ها کار می‌کند. آن«هـا»ی جمـع، بسـیار هولناک است چون حاکی از یک «نسبت» است. عکس‌ها در بایگانی وقتی کنارهم قرار می‌گیرند که قرار باشد تاریخ بصری یک رویداد یا یک دوره و یا یک چیز را بازتاب دهند. این‌جا و درست در این نسبت‌سازی است که بدن‌هایی، صورت‌هایی، افرادی، جریاناتی، شعارهایی و یا اساساً چیزهایی، نظم بصری بایگانی را که قرار بود با گزینش و تنظیم عکس‌ها به بیننده جهت دهد، برهم می‌زنند. چیزهایی که باید همچون عنصری مزاحم، مُخل، اضافی، مازاد، غیرخودی، یا ننگین و بی‌اهمیت، از صحنهٔ نمایش «تصویرها» دور انداخته شوند. عکس می‌تواند همواره به مثابهٔ سندی انتقادی، چهرهٔ بایگانی، یا تصویر یک تجربهٔ تاریخی، یا اگر بخواهیم پیش‌تر برویم، تصویر رسمیِ اکنون را بحرانی کند و از ریخت بیندازد. بنابراین عکس این خصلت را دارد که چیزی بیش از تصویر باشد، چیزی که گاه به یک مداخله می‌ماند، مداخله‌ای که اگر نخواهد از موضعی فرادست و رسمی خود را معاف کند، نمی‌تواند از سطح یک مواجههٔ زیبایی‌شناختی از یکسو و توریستی-ماجراجویانه از سوی دیگر فراتر رود.

آیا فرودستان می‌توانند دیده شوند؟

استعمار عکاسانه[1] در یادگیری خدمت‌محور

کورتنی هرناندز - مترجم: امید آرمات

چکیده

هدف - هدف این مقاله بررسی پدیده‌ی مغفول‌مانده‌ی استعمار عکاسانه است و سعی دارد با تمرکز بر یادگیری خدمت‌محور، نشان دهد که چگونه عکس‌ها و تصویرپردازی‌های بصری در رسانه‌های آموزشی و تحقیقات کیفی، بدون آن که بررسی شوند و مورد پرسش قرار گیرند، پذیرفته می‌شوند.

روش‌شناسی - این پژوهش با بهره‌گیری از مقاله‌ی تأثیرگذار گایاتری چاکراورتی اسپیواک[2] به این پرسش می‌پردازد که: «آیا فرودستان می‌توانند دیده شوند؟» به‌این‌ترتیب این پژوهش در پی کشف شیوه‌ای است که در آن تصویر عکاسی از دریچه‌ی نگاه خیره‌ی اروپامحور، تولید شده و به‌جای فرودستان صحبت می‌کند، به‌خصوص در زمینه‌ی تحقیقات کیفی و آن دسته از تصاویر آموزشی که توسط استعمارگران نمایش داده می‌شود.

یافته‌ها - تأثیرات استعماریِ روش‌های عکاسانه باعث می‌شود فرار از مسئولیت‌های فرهنگی، تاریخی و سیاسی در قبال وضع مصیبت‌بار فرودستان امکان‌پذیر گردد.

اصالت/ارزش - این مقاله همچنین در پی آن است تا عادات و رفتارهایی را به چالش بکشد که براساس آن‌ها، ما استفاده از عکس‌های فرودستان جهت تداوم استعمار آنان توسط نهاد قدرت را می‌پذیریم، بدان بی‌توجهی می‌کنیم، آن را انکار یا از آن حمایت می‌کنیم.

کلمات کلیدی - بازنمایی، فرودست، استعمار، صدای دوفرهنگی، عکاسی

فقط من و تمام هم‌قطارانم [...] اوه صبر کن، این‌ها همان اقلیتِ دانشجویان متعلق به طبقات اجتماعی-اقتصادیِ پایین هستند که دانشگاه لودویگ ماکسیمیلیان آن‌ها را با اتوبوس به گردش می‌برد و با سیاستِ تبعیض مثبت[3] با خود همراه‌شان می‌کند!!!!

(لایولانِ لس آنجلس، چادزینسکی، ۲۰۱۷)

نقل قول بالا که ظاهراً ملهم از فرافکنیِ اذعان نشده‌ای از نژادپرستی و ناآگاهی است، به عکسی در شبکه‌ی اسنپ‌چت[4] ضمیمه شده بود که گردش دانش‌آموزان جوان (که توسط گروه مکا[5]

اجرا شده بود) را در حال بازدید از درخت کریسمس در یک دانشگاه محلی به تصویر می‌کشید. دانش‌آموز سفیدپوستی که متهم به انتشار این عکس شده بود، با این توضیح که حساب کاربری اسنپ‌چتِ او هک شده، این ادعاها را رد کرد. با این حال بسیاری از دانش‌آموزانِ رنگین‌پوست در محوطه‌ی دانشگاه گرد آمده، خواستار بررسی این موضوع شدند و اخراج وی را، مشروط به اثبات این که او منتشرکننده‌ی عکس بوده، مطالبه کردند (به «واقعه‌ی اسنپ‌چت در دانشگاه لودویگ ماکسیمیلیان: لیست درخواست‌ها[۶]» رجوع کنید). متأسفانه مشابه این واقعه بسیار بوده و رفتارهای نژادپرستانه‌ی متعددی از این دست رخ داده است. به‌عنوان مثال در یک رویداد دیگر، مبلغان سازمان روحانیونِ لاکِت[۷] با انتشار یک ویدیوی رپ، فرهنگ اوگاندا را به طنز گرفتند (روتابینگوا و آرینایتوه[۸]، ۲۰۱۶)؛ در همین حال وب‌سایت گروه‌های بشردوستانِ تیندر[۹] و باربیِ ناجی[۱۰]، گروه ناجیانِ سفیدپوست[۱۱] را مورد تمسخر قرار دادند[۱۲].

جالب این که آن‌چه موجب دامن زدن به اهانت‌ها و بی‌حرمتی‌ها در موارد فوق شده، شیوه‌ای است که واژگان نژادپرستانه - چه به شکل نوشته و چه گفتار - به تصاویر و کلیشه‌های اهانت‌آمیز در مورد فرودستان ضمیمه می‌گردد. این مسئله پرسش‌هایی از این دست را مطرح می‌کند که آیا این عکس‌ها به خودی خود می‌توانند موجب بروز خشم شوند؟ اگر عکس کودکان لاتین در مقابل درخت کریسمس بدون متنِ ضمیمه منتشر می‌شد باز هم آن‌ها احساس می‌کردند که مورد اهانت قرار گرفته‌اند؟ علاوه بر این، آیا نگاه خیره‌ی اروپامحورِ[۱۳] شخصِ عکاس که این صحنه را به‌تصویر کشیده، آشکار می‌شد؟ این پرسش‌ها در صدد روشن کردن پیچیدگی بازنمایی‌های عکاسانه‌ای هستند که در پژوهش‌های کیفی مورد استفاده قرار می‌گیرند و به سبب نگرش‌های نژادپرستانه‌ای که می‌توانند در خود داشته باشند موجب بروز سوء تعبیرهایی در مورد زندگی فرودستان می‌گردند - موضوعی که معمولاً مورد غفلت واقع می‌شود.

آیا فرودستان می‌توانند دیده شوند؟

از دریچه‌ی نگاه خیره‌ی نژادپرستانه‌ی یک فرد سفیدپوست، دوربین‌ها، عکس‌ها و سایر تصاویر بصری را می‌توان به موضوعی تشبیه کرد که جورج یانسی[۱۴] (۲۰۱۲) بدان ارجاع داده است؛ صدای قفل شدن درهای خودروی سفیدپوستان هنگام ورود یک مرد سیاه‌پوست به حریمی که او آن را «ناحیه‌ی مشخص‌شده‌ی خطر[۱۵]» می‌نامد. یانسی به‌طور تأثرانگیزی به این نکته اشاره کرده

که چگونه قفل شدن درهای خودرو «وجودم را چندپاره کرده و به انسجام آن خدشه وارد می‌کند». می‌توانیم میان صدای کلیک قفل شدن درهای خودرو و کلیکِ شاتر دوربین ارتباطی برقرار کنیم. یانسی (۲۰۱۲) ادامه می‌دهد:

> *سفیدپوستان صدای قفل شدن را از درون خودرو می‌شنوند (ناحیه‌ی امن[۱۶])، ولی مردان سیاه‌پوستی که صدا را از بیرون (ناحیه‌ی مشخص‌شده‌ی خطر) می‌شنوند چه؟ این صداها چه پیامی را به افراد سیاه‌پوست منتقل می‌کنند؟ [...] این صدا وجودم را چندپاره کرده و به انسجام آن خدشه وارد می‌کند. کلیک (تبهکار). کلیک (نامتمدن). کلیک (بدوی). کلیک (خشمگین). کلیک (وحشی). کلیک (متجاوز). کلیک (بی‌مسئولیت) [...].*

این کلیک‌های استعاریِ شاترِ دوربین از نفوذ ایدئولوژیکِ آشکاری پرده بر می‌دارد که به ترکیب‌بندی عکس‌هایی نفوذ می‌کند که با هدف ثبت و به‌تصویر کشیدن لحظاتی از زندگی فرودستان گرفته شده‌اند. این تصاویر معمولاً از دریچه‌ی یک لنز هژمونیکِ نامرئی یا آن‌چه که هارتمن[۱۷] و همکاران (۱۹۹۸) با عنوان دوربین استعمارگر[۱۸] از آن نام می‌برند ثبت می‌شود که منعکس‌کننده‌ی نگاه خیره‌ی استعمارگر[۱۹] است. رد پای مسئله‌ی ناگفته و عموماً اذعان نشده‌ی لنز هژمونیکِ طبقه‌ی مرفه را اغلب می‌توان در عکس‌هایی یافت که موضوعات مربوط به فرودستان را کوچک جلوه می‌دهند و آن‌ها را به استهزا می‌گیرند. این گونه بازنمایی‌ها، در حالی که به منظور (باز)نمایاندن[۲۰] دقیقِ وضعیتِ فرودستان انجام می‌شوند، عمداً یا سهواً مسئله‌ای را که به درستی درک نشده یک موضوع نژادی می‌انگارند، قربانیِ آن را سرزنش می‌کنند، آن را به صورت نوعی نقصان ترسیم می‌کنند و به سخره می‌گیرند. این موضوع با باورعمومی به خنثی بودن عکاسی و این که «عکس هیچ‌گاه دروغ نمی‌گوید» در ارتباط است.

فرد در زمینه‌ی گفتمان عمومی، پیش از آن که حقیقتاً بتواند شنیده شود باید ابتدا دیده شده و وجودش به‌عنوان یک انسان تصدیق گردد.

مسلماً یکی از اعمال موذیانه و مغرضانه‌ای که کمتر در معرض نقد قرار گرفته، بیان نژادپرستانه‌ای است که از طریق شیوه‌ی ثبتِ فرودستان در عکس‌ها و تصاویر منتقل می‌شود؛ شیوه‌ای که آن‌ها را در پارادوکسی انسانیت‌زدا قرار می‌دهد که حاکی از آن است که درظاهر (نا)شناخته[۲۱] هستند درعین حال که همواره در وضعیتی غیرقابل رؤیت نگه‌داشته شده‌اند. این عکس‌ها می‌توانند با بازنگاریِ روایت استعماری ارباب-برده، آشکارا یا پنهانی به‌طور استراتژیک به دستگاهِ هژمونیکِ استعماری قوت بخشند. با توجه به این پارادوکسِ

تضعیف‌گر و با نظر به مسائل رنج‌آوری که گایاتری چاکراورتی اسپیواک (۱۹۸۸) بدان‌ها اشاره کرده باید این پرسش را پیش بکشیم که: آیا فرودستان می‌توانند دیده شوند؟

در حالی که اسپیواک می‌پرسد «آیا فرودستان می‌توانند حرف بزنند؟» باید توجه داشت که پرسش در مورد دیده شدن، به‌طور تنگاتنگی با پرسش در مورد حق فرودستان برای شنیده شدن، برای حرف زدن و برای نگاشتن حیات فرهنگی خودشان ارتباط دارد. با در نظر داشتن این موضوع و با توجه به این که مگیو[۲۲] (۲۰۰۷) در کارش دامنه‌ی تفکر اسپیواک در مورد حرف زدن را به شنیده شدن گسترش داده، این مقاله ادعا می‌کند که دیده شدن به اندازه‌ی حرف زدن و شنیده شدن اهمیت دارد. در پاسخ به سوال اسپیواک در مورد امکان شنیده شدن فرودستان، میشل برت[۲۳] (۲۰۰۴) می‌پرسد که آیا گوشِ هژمونیک واقعاً می‌تواند بشنود؟ (صفاری، ۲۰۱۶) به همین ترتیب این مقاله می‌پرسد که آیا نگاه خیره‌ی هژمونیک می‌تواند فرودستان را ببیند؟ مسلماً مفهوم دیده شدن مکمل حرف زدن و شنیده شدن است - اساسا نقطه‌ی آغاز است. ازاین‌رو است که فرد در زمینه‌ی گفتمان عمومی[۲۴]، پیش از آن که حقیقتاً بتواند شنیده شود باید ابتدا دیده شده و وجودش به‌عنوان یک انسان تصدیق گردد.

روث بهار[۲۵] (۱۹۸۹) در کتاب *عکاسی از زنان* مکزیکی در مورد نارضایتی‌اش نسبت به بی‌اعتنایی انسان‌شناسانی توضیح می‌دهد که در طول تاریخ عکاسی کرده‌اند و از عکس‌هایشان برای توصیفِ فرهنگ‌های «دیگری» استفاده نموده‌اند - فرهنگ‌هایی که برایشان ناشناخته است. عکس‌هایی از این دست، در اغلب مواقع کنش‌های بی‌ملاحظه و زننده‌ای را تشدید می‌کنند که از طریق «تقلیل دادن، زمینه‌زدایی و کوچک شمردن» اِعمال می‌شوند که نتیجه‌ی آن شیء‌انگاری[۲۶] فرودستان و زدودن صفات انسانی از آن‌ها است (بهار، ۱۹۸۹، ص ۳۹). این همان پدیده‌ای است

عکس‌ها اغلب می‌توانند به‌عنوان اشکال تحریف‌شده‌ی بازنمایی و در جهت تصاحب بدن‌های فرودستان عمل کنند. از این رو، به‌عنوان مثال بدن‌های رنگین پوست با چهره‌های خندانی تصویر می‌گردند که این افرادِ تن‌داده به سرکوب را خرسند از جایگاهشان درون شبکه‌ی استعماری قدرت - یک بازی متقابلِ تاریخ‌زدا و هژمونیک میان کنترل اقتصادی، کنترل اقتدار، کنترل حوزه‌ی عمومی و کنترل ایدئولوژیک - نشان می‌دهند.

که رولان بارت با عنوان نسخه‌ی خفیفی از مرگ[۲۷] به آن ارجاع می‌دهد بدان جهت که این عکس‌ها [آن طور که خودش اذعان می‌کند:] «سبعانه مرا به یک شیء تبدیل می‌کنند، مرا اسیرِ خود می‌سازند، تحت نظارت و اختیار خود می‌گیرند، در یک پرونده بایگانی و برای هوشمندانه‌ترین دروغ‌ها و حیله‌گری‌ها آماده می‌کنند» (بارت، ۱۹۸۰، ص ۱۴).

عکس‌های فرودستان که اغلب از نوع «هرزه‌نگاری فقر[۲۸]» هستند به بدن‌های رنج‌دیده و گرسنه خیره شده و به‌عنوان ابزار مناسبی برای ایجاد حس دلسوزی عمل می‌کنند (راندااوا[۲۹]، ۲۰۱۶) به‌طوری که تحریف‌های برتری‌جویانه‌ی نژاد سفیدپوست را از نو می‌نگارند. آن طور که سَیدیا هارتمن (۲۰۰۸) نشان داده است تصاویر عکاسانه‌ی استعماری به‌جای برانگیختن خشم، غالباً به‌دلیل خصلت آشنایی که دارند، ما را با احساس درد احاطه می‌کنند، از آن رو که این عکس‌ها با فراغ بال تولید شده‌اند و با شیوه‌ای که در پیش می‌گیرند رنج و مصیبتِ فرودستان را قوام بخشیده و ذاتی می‌انگارند.

عکس‌ها اغلب می‌توانند به‌عنوان اشکال تحریف‌شده‌ی بازنمایی و در جهت تصاحب بدن‌های فرودستان عمل کنند. از این رو، به‌عنوان مثال بدن‌های رنگین پوست با چهره‌های خندانی تصویر می‌گردند که این افرادِ تن‌داده به سرکوب را خرسند از جایگاهشان درون شبکه‌ی استعماری قدرت - یک بازی متقابلِ تاریخ‌زدا و هژمونیک میان کنترل اقتصادی، کنترل اقتدار، کنترل حوزه‌ی عمومی و کنترل ایدئولوژیک - نشان می‌دهند. (داردر[۳۰]، ۲۰۱۷، ص ۹). مارتا راسلر[۳۱] (۱۹۹۲) در مورد پیامدهای چنین تصاویری این طور استدلال می‌کند: این لحظه غیرتاریخی است [...] این درک و شناخت پنهان از تصاویر آن قدر خطرناک است که به‌جای پذیرش رابطه‌ای دیالکتیکی میان معنای سیاسی و معنای فرمی، و یا ادغام آن‌ها در یکدیگر، رابطه‌ای مبهم‌تر و شیء‌واره‌تر[۳۲] را می‌پذیرد.

از این رو، استعمارگریِ تصویری نیازمند بررسی فلسفی و تاریخی عمیق‌تری است تا بتوان از ریشه‌های پنهان آن در معرفت استعماری[۳۳] پرده برداشت. آن‌چه تصاویرِ استعمارگر عمیقاً بدان قوام می‌بخشند این باورِ نژادپرستانه است که فرودستان به خاطر کمبودهایشان، نیاز دارند که «نجات داده شوند»، از آن‌ها عکس گرفته شود و پژوهش‌گرانِ ذی‌نفوذی، که عموماً سفیدپوست و مرفه هستند، به جای آن‌ها حرف بزنند که [این پژوهشگران] ممتاز و برتر انگاشته شده‌اند و بدین جهت این حقِ طبیعی به آن‌ها داده شده که از طریق کلیشه‌های استعماری و توصیفات

شدیداللحنی که به آسانی وضعیت کنونی را تداوم می‌بخشند، تعریفی از جمعیت فرودست ارائه دهند (داردر، ۲۰۱۷)

استعمار عکاسانه در یادگیری خدمت‌محور

اگر نمی‌توانستید دوربین‌تان را با خود ببرید، باز هم می‌خواستید به آن کشور سفر کنید؟ - این سوالی در مورد تصاحب کردن[۳۴] است. (نیره وحید[۳۵]، ۲۰۱۳)

عکاسی استعماری، آن طور که در حیطه‌ی یادگیری خدمت‌محور مفهوم‌پردازی شده است، عملی ناآزموده و به‌لحاظ روانشناختی سرکوب‌گر است که از طریق بازنمایی‌های تصویری/عکاسانه درمورد جوامع دوفرهنگی به‌کار برده می‌شود و همچنین می‌بایست به‌عنوان کنشی سیاسی درک شود (هرناندز[۳۶]، ۲۰۱۸). با این حال توصیفات تصویری‌ای که در یادگیری خدمت‌محور مورد استفاده قرار می‌گیرند با کنش سیاسیِ ورای آن درگیر نمی‌شوند و بنابراین به‌ندرت این پرسش برایشان مطرح می‌شود که: چرا این توصیفات تصویری انجام می‌شوند؟ یا اصلاً چرا مورد نیاز هستند؟ زیرا اساساً اگر کسی با این مسئله درگیر شود، اجباراً باید با معانی هژمونیک این کنش عکاسانه نیز دست و پنجه نرم کند - کنشی که به لحاظ فرهنگی متهاجم، منفعت‌طلبانه، به‌ظاهر سخاوت‌مندانه، و انسانیت‌زدا است. اگر در این خصوص بررسی و پرسش‌گری انتقادی صورت نگیرد، «عکس‌های جذاب از صحنه‌های اگزوتیک» (کلیور[۳۷]، ۲۰۱۳، ص ۷۷) (که بعضی اوقات آنقدر هم اگزوتیک نیستند) با بت‌واره‌سازیِ وسواس‌گونه‌ی خود، بدن‌های رنگین‌پوست را برای منافع اقتصادی تصاحب می‌کنند و چه به‌طور واقعی و چه مجازی از بازیگران ثروتمند و شهرت‌شان بهره می‌برند (مثلا اگر در گوگل عبارت «volunteer and Africa» را جست‌وجو کنید بلافاصله نتیجه برایتان آشکار می‌شود).

اگر نمی‌توانستید دوربین‌تان را با خود ببرید، باز هم می‌خواستید به آن کشور سفر کنید؟

با ادامه‌ی واکاوی انتقادی راجع به رفتارهای استعمارگرانه‌ی عکاسی در یادگیری خدمت‌محور، نگرانی‌های دیگری سر بر می‌آورند. از چه کسانی و در چه شرایطی عکس گرفته می‌شود؟ به چه عکس‌هایی و به عکس‌های چه کسانی اهمیت داده می‌شود؟ این عکس‌ها چه روایت‌هایی را (باز)می‌گویند[۳۸]؟ و منافع چه کسانی را محافظت کرده و تداوم می‌بخشد؟ تصاویری که کارآمد انگاشته می‌شوند چه ارزش‌های سیاسی-اقتصادی‌ای دارند؟ مثال‌های فراوانی وجود دارند که نشان می‌دهند هیچ بررسی‌ای در این خصوص انجام نشده است. در مقاله‌ای مرتبط

با موضوع یادگیری خدمت‌محور، نویسندگان ذکر کرده‌اند که «دانشجویان از این که چیز مشخص و ملموسی برای عکاسی نداشتند تا پروژه‌ی خدمت‌شان را با آن شرح دهند تا حدودی ناامید بودند» (سیمونلی[۳۹] و همکاران، ۲۰۰۴، ص ۴۹). این مثال با وضوح هرچه تمام‌تر شیوه‌هایی را آشکار می‌کند که از طریق آن‌ها شیءانگاری و به تصرف درآوردنِ عکاسانه در بستر یادگیری خدمت‌محور بازتولید می‌شود.

از چه کسانی و در چه شرایطی عکس گرفته می‌شود؟ به چه عکس‌هایی و به عکس‌های چه کسانی اهمیت داده می‌شود؟ این عکس‌ها چه روایت‌هایی را (باز)می‌گویند ؟ و منافع چه کسانی را محافظت کرده و تداوم می‌بخشد؟ تصاویری که کارآمد انگاشته می‌شوند چه ارزش‌های سیاسی-اقتصادی‌ای دارند؟

هرچند ممکن است گه‌گاه از عکاسی در اجرای یادگیری خدمت‌محور استفاده شود، این امر عموماً تحت عنوان مصلحت‌اندیشی‌ها و منافع اخلاقی رایج، چهارچوب‌بندی شده و به‌طور معمول از هرگونه نیتِ ضداستعماری‌ای جدا می‌گردد.

در استفاده از عکاسی برای مستندکردنِ «اثرگذاری» و «فوایدِ» خدمت‌رسانی به اقلیت‌ها[۴۰]، باید به مسئله‌ی تحرکات قدرت[۴۱] که بنا به ملاحظات استراتژیک ناگفته نگه‌داشته می‌شود توجه کرد. راشل وندلر[۴۲] (۲۰۱۲) متذکر می‌شود که افراد شاغل در یادگیری خدمت‌محور از آزادی‌ای که وندلر آن را تعامل بی‌قید و شرط با جوامع می‌نامد لذت می‌برند. این امر از آن‌جا ناشی می‌شود که بسیاری از برنامه‌های یادگیری خدمت‌محور، پروتکل‌های اخلاقیِ مؤسسات را، به‌ویژه در حوزه‌ی حمایت از سوژه‌های انسانی (که به‌طور مرسوم از سوی هیئت بازنگری سازمانی[۴۳] تعریف شده‌اند)، نادیده می‌گیرند. با این حال توجه به این مهم ضروری است که هیئت بازنگری سازمانی (IRB) دقیقا در واکنش به سوءاستفاده‌های شرم‌آورِ صورت گرفته در تحقیقات دایر گردید- سوءاستفاده‌ها و رفتارهای اهانت‌آمیزی که طی سالیان بسیار، با شعار حیله‌گرانه‌ی «این کار به نفع خودشان است» علیه فرودستان انجام می‌شد. این موضوع منجر به نهادینه شدن مقررات اخلاقی‌ای شد که به واسطه‌ی آن‌ها تحقیقات دانشگاهی و پزشکی به منظور جلوگیری از نقض حقوق سوژه‌های انسانی، زیر نظر گرفته شدند (کری، بی‌تاریخ). باوجود این، هَری‌یِت واشنگتن[۴۴] (۲۰۰۶) قاطعانه ادعا می‌کند که «وجود سلسله‌ای از پژوهش‌های اهانت‌آمیز، آشکار

می‌کند که پنج هزار هیئت بازنگری سازمانیِ کشور [آمریکا] در ایفای نقش خود برای حمایت از مردم ناکام مانده‌اند» (ص ۴۰۱). علاوه بر این، گزارشی که در سال ۱۹۹۸ از سوی دفتر وزارت بهداشت و خدمات انسانیِ بازرسیِ کل [آمریکا]، با عنوان *هیئت‌های بازنگری سازمانی: زمان تجدید نظر*، منتشر شد، مشخص کرد که بررسی پرونده‌ها برای کارکنان هیئت‌های بازنگری سازمانی اغلب نه فقط کاری طاقت‌فرسا بوده و آن‌ها را در مخمصه‌ی تضاد منافع گیر می‌اندازد، که آن‌ها از تمهیدات مهم و اساسی در کارشان بی‌بهره بوده و در نتیجه برای محافظتِ کامل از آسیب‌پذیرترین سوژه‌ها در برابر سوءاستفاده‌ها و رفتارهای اهانت‌آمیز ناتوان‌اند. علاوه‌براین، استفاده از عکاسی در پژوهش‌های کیفی اغلب جنبه‌ای غیررسمی داشته و به همین دلیل نظارتی بر آن اعمال نگردیده و گزارشی از آن ثبت نمی‌شود؛ این موضوع در دنیای امروز که رسانه‌های اجتماعی در آن نقش به سزایی دارند بیشتر هم دیده می‌شود.

وندلر (۲۰۱۲) همچنین متذکر می‌شود که «کلاس‌های یادگیری خدمت‌محور، اغلب با فعالیت‌هایی سر و کار دارند که اگر از منظر حمایت از سوژه‌های انسانی نظاره شوند مسائلی بسیار بغرنج تلقی می‌گردند» (ص ۳۰)؛ با این حال وندلر همچنان مصرانه اظهار می‌دارد که «من به هیچ وجه به دنبال یک تجدید نظر رسمی در پروژه‌های یادگیری خدمت‌محور نیستم» (ص ۳۰). او همچنین از بیانیه‌ی بلمونت[۴۵] (یا «کتاب مقدس») که به لحاظ فرهنگی بسیار ناشیانه و نابه‌جا است، به منظور پیش نهادن اصولی بهره می‌برد که باور دارد این اصول می‌توانند برای مسائل اخلاقیِ یادگیری خدمت‌محور سودمند باشند. او در مورد عکاسی این‌چنین پیشنهاد می‌دهد که «بهتر است مربیان، سیاستی را در خصوص عکاسی، که از دیگر روش‌های جمع‌آوری داده است، در پیش بگیرند. عکاسی، یک کنش بازنمایانه است که می‌تواند عمیقاً سیاسی باشد» (ص ۳۳). متأسفانه این هتاکی‌های تصویری که بر اقلیت‌ها می‌رود به‌ندرت به صمیمیتی که درون و در پشت صحنه‌ی عکاسی‌شده وجود دارد یا در تصویرپردازی‌های بصری انسان‌ها و زندگی‌شان دیده می‌شود، توجه می‌کنند (هرناندز، ۲۰۱۸).

پذیرفتن هدیه خودبه‌خود حق عکس گرفتن را به شخص اعطا کننده تقدیم می‌کند؛ یا این برداشتِ اخلاقی به وجود می‌آید که اگر کسی بعد از دریافت هدیه یا خدمات نخواهد که از او عکس بگیرند ناسپاسی کرده است.

عکس‌های شرکت‌کنندگان در دوره‌های یادگیری خدمت‌محور در اغلب موارد به‌طور مخفیانه گرفته می‌شود، همچون زمانی که اقلیت‌ها / دانش‌آموزان / کلاس‌ها / مدارس هدایایی را از خیریه‌های گردآورنده‌ی پول و اسباب بازی و یا از جانب کمپانی‌هایی چون اُلد نِیوی[۴۶] در کریسمس یا روز شکرگزاری دریافت می‌کنند. این‌ها نمونه‌های بارزی از عمل عکاسیِ استعمارگرانه و منفعت‌طلبانه است که توان حرف زدن را از فرودستان سلب می‌کند، به‌خصوص وقتی که توجه کنیم که [در عین حال که هدیه اهدا می‌شود] انتظارِ تلویحی و ناگفته‌ای برای مبادله وجود دارد، پس پذیرفتن هدیه خودبه‌خود حق عکس گرفتن را به شخص اعطا کننده تقدیم می‌کند؛ یا این برداشتِ اخلاقی به وجود می‌آید که اگر کسی بعد از دریافت هدیه یا خدمات نخواهد که از او عکس بگیرند ناسپاسی کرده است؛ یا نهایتاً عدم همکاری‌اش با پروتکل‌های مسلط، دلیل قانع‌کننده‌ای می‌شود برای آن که او را از حضور در برنامه محروم کنند. این موضوع حتی به‌طور برجسته‌تری در فرهنگ فراگیر سِلفی یا «هلپی[۴۷]» (با عنوان سلفی‌های خدمت[۴۸] نیز شناخته می‌شوند) دیده می‌شود که در نتیجه‌ی آن کمتر کسی می‌تواند تجربه‌ی خدمت به دیگران را بدون تبدیلِ آن به یک فرصتِ عکس[۴۹] تصور کند. با این حال و باوجود این انتقاد، این به معنی تقاضا برای ممنوع شدن عکس گرفتن حین کارآموزیِ خدمت نیست بلکه درخواستی است از آنان که عکس می‌گیرند تا با نظر به مسائلِ روابط نامتقارن قدرت[۵۰]، به پیامدهای استعماری عمیق‌تر این عمل توجه کنند (هرناندز، ۲۰۱۸). بنابراین اکنون باید به این سوال پرداخت که: از این عکس‌ها برای چه مقاصدی استفاده خواهد شد؟ چرا ممکن است کسی بخواهد عکس بگیرد؟ چه چیزی - آشکارا یا تلویحی - ثبت می‌شود؟ کدام اعمال اخلاقی در عکاسی از فرودستان باید ارج نهاده شوند؟

غرق‌شده در فرهنگ سکوت و فراموشی

در بدترین موارد، یادگیری خدمت‌محور به اشکالِ استعماریِ پیچیده و معلم‌مآبانه‌ای[۵۱] از تعرضات فرهنگی تبدیل می‌شود که به‌طرز اغواکننده‌ای فرودستان را چنان تحت تأثیر خود قرار می‌دهند تا این اقلیت‌ها، بودن در قلمروهای فراموشیِ فرهنگی[۵۲] را بپذیرند (آنتونیا داردر، ۲۰۱۸، ص ۱۳).

آنتونیا داردر (۲۰۱۶) در بررسی خود روی هژمونیِ فرهنگیِ زبان، به‌طور تأثیرانگیزی در مورد ایدئولوژیِ غیرقابل رؤیت بودن و فراموشی فرهنگی توضیح می‌دهد که توسط فضاهای معلم‌مآبانه حمایت می‌شود - فضاهایی که

آن‌چه پائولو فریر[۵۳] از آن با عنوان سیستم آموزش بانکی[۵۴] (۱۹۷۰) نام می‌برد را بازتولید می‌کنند. دادر (۲۰۱۶) این فضاهای هژمونیک را قلمروهایی از فراموشی فرهنگی می‌خواند که حافظه فرهنگی، تواریخ و پیوندهای اجتماعی را به کلی می‌زداید و فرودستان را در معرض معرفت‌کُشی غرب[۵۵] قرار می‌دهد (سانتوس[۵۶]، ۲۰۰۷). به‌طور مشابه، اسپیواک (۱۹۸۸) این سرکوب فرهنگی را که توسط گروه مسلط انجام می‌شود به‌عنوان تلاشی می‌بیند که جایگاه سوژگی غرب را حفظ کرده و فرودستان را در جایگاه ابژه‌ی دخل و تصرف و وابستگی قرار می‌دهد به‌طوری که عقاید مخالف را از دور خارج کند.

این سرکوب فرهنگی را که توسط گروه مسلط انجام می‌شود به‌عنوان تلاشی می‌بیند که جایگاه سوژگی غرب را حفظ کرده و فرودستان را در جایگاه ابژه‌ی دخل و تصرف و وابستگی قرار می‌دهد به‌طوری که عقاید مخالف را از دور خارج کند.

برای مقابله با سرکوب عقاید مخالف که به واسطه‌ی کاربرد سنتی بازنماییِ عکاسانه در یادگیری خدمت‌محور تقویت می‌شود، می‌بایست «معرفت‌کشی» - ابزار مهلکی که التزام به امپریالیسم و برتری سفیدپوستان را می‌پروراند - متوقف گردد (سانتوس، در پاراسکِوا، ۲۰۱۱، ص ۱۴). این امر به‌ویژه از آن رو ضروری‌ست که ناعدالتی‌های نشأت گرفته از معرفت‌کشی، در برنامه‌ی درسی پنهانِ یادگیریِ خدمت‌محور جای گرفته و بر یک پارادایم اروپامحورِ غربی استوار است که به هر قیمتی از «منطقِ نامعقولِ» (فانون[۵۷]، ۱۹۶۷) این جهان‌بینی اجتماعی، اقتصادی و سیاسیِ ناعادلانه حمایت می‌کند.

اگر فرودستان نمی‌توانند دیده شوند، به این دلیل است که آن‌ها به گوشه‌ای از قلمرو فراموشیِ فرهنگی رانده شده و چنان غیرقابل رؤیت گردیده‌اند که نه شنیده می‌شوند و نه اجازه دارند حرف بزنند. پیامد این وضعیت، این است که به روایتِ مسلط یا همان نگاه خیره‌ی اروپامحور اجازه داده می‌شود تا داستان‌ها و ماجراها را بنویسد، عکس بگیرد، به جای فرودستان حرف بزند و آن‌ها را طوری تحدید کند که ظلم و ستمی که بر آن‌ها می‌رود را تشدید نماید. نظر به این که می‌توان آزادانه عکس‌ها را به صورت تصاویری غیرتاریخی، غیرفرهنگی و غیرسیاسی به کار برد، مهم است که میان کنش عکاسی و ایدئولوژیِ نامرئی بودن[۵۸] ارتباط برقرار کرد. به این ترتیب، نگاه خیره‌ی هژمونیک به عادی‌سازی و شیء‌واره کردن عکاسی از فرودستان می‌پردازد. این مسئله سپس روایت غلبه و چیرگی را تحکیم می‌کند؛ روایتی که نهاد قدرت آن را ساخته، بیان کرده و به آن مشروعیت

بخشیده است؛ نهادی که اساساً اهمیتی به فرودستان نمی‌دهد زیرا در توان‌شان نیست که به طلبِ سرمایه‌داران برای انباشتِ بیشترِ سرمایه یاری برسانند. این پدیده به شکلی از دعوای معرفتی[۵۹] (اسپیواک، ۱۹۸۸) اشاره دارد که به‌گونه‌ی مؤثری تمام تلاش‌ها برای به‌پرسش کشیدنِ کنش‌های استعمارگرانه‌ی عکاسی در حوزه‌ی یادگیری خدمت‌محور را سرکوب می‌کند.

آن طور که پیش‌تر اشاره شد، عکاسی استعمارگر تمایل دارد فرودستان را با لبخندی بر چهره یا در حالات و شرایطی از درماندگی و انحطاط تصویر کند. این تصویرپردازی‌های پرشور و حرارت، سانتیمانتالیست‌های لیبرال را به شدت متأثر می‌کند. به‌علاوه، کنش‌های استعمارگرانه‌ی عکاسی این طور القا می‌کند که کسانی که «کمک» دریافت می‌کنند -با چهره‌های خندانِ حاکی از رضایت‌شان یا با صورت‌های اندوهگین‌شان - کمکی که به ایشان می‌شود را می‌خواهند، برای آن ارزش قائل‌اند یا به آن نیاز دارند. این مسئله بدون درک کافی از یک جریانِ زیربنایی رخ می‌دهد - جریانی که منجر به انفعالِ اجباری فرودستان می‌شود و ریشه در شرایط فلج‌کننده‌ی نژادپرستانه و آپارتایدِ[۶۰] اقتصادی‌ای دارد که جوامع فرودست آن را تجربه کرده‌اند. با بررسی انتقادی دقیق‌تر، می‌توان از ناعدالتی‌های اجتماعی و مادی‌ای پرده برداشت که بر رنگین‌پوستان اعمال شده، حق سخن گفتن را از آن‌ها گرفته و رؤیت‌ناپذیرشان کرده است.

نگاه خیره‌ی هژمونیک به عادی‌سازی و شیء‌واره کردن عکاسی از فرودستان می‌پردازد. این مسئله سپس روایت غلبه و چیرگی را تحکیم می‌کند؛ روایتی که نهاد قدرت آن را ساخته، بیان کرده و به آن مشروعیت بخشیده است؛ نهادی که اساساً اهمیتی به فرودستان نمی‌دهد زیرا در توان‌شان نیست که به طلبِ سرمایه‌داران برای انباشتِ بیشترِ سرمایه یاری برسانند.

شاعر خلاق، جو کاریو در شعرِ *وقتی می‌روی عکس‌هایت را با خودت ببر*[۶۲] با این اظهارات تأثربرانگیز به چنین ناعدالتی‌هایی اشاره می‌کند، «خواهران سفیدپوست ما، دوستانِ رادیکال ما، عاشق آن‌اند که عکس‌هایی از ما داشته باشند [...] بچه‌های تیره و زرد و سیاه و قرمز را در آغوش می‌گیرند، کتاب‌هایی از کلاس‌های سوادآموزی را می‌خوانند، لبخند می‌زنند. خواهران سفیدپوست ما، دوستانِ رادیکالِ ما باید [درباره آن‌چه انجام می‌دهند] دوباره فکر

کنند» (موراگا و آنزالدوا[۶۳]، ۱۹۸۱، ص ۶۳). کاریو صریحاً به این تناقض فاحش اشاره می‌کند که هرچند انتظار می‌رود این عکس‌ها بازنمایی‌های ملموسی از رنج دیگران را به دست دهند، کارکرد استعماری‌شان آن‌ها را به شمشیری دو دَم تبدیل می‌کند. در این وضعیت، بشردوستانِ قلابی[۶۴] از محرومان می‌خواهند که به هستیِ خاموش، محدود، منظم و شیءواره‌ی خود وفادار مانده و به منطق هژمونیکی پایبند باشند که از آن‌ها می‌خواهد با چهره‌های «خندانِ» سپاسگزارشان به «ناجیان» استعمارگر خود خدمت کنند.

اما زمانی که چهره‌های «خندانِ» منتزع‌شده [درون عکس‌ها] به چهره‌های بدن‌مندی تبدیل می‌شوند که روزانه در شرایط خفت‌بار و طاقت‌فرسا رنج می‌کشند، همان طور که کاریو تأکید می‌کند، «آن‌ها دیگر چندان هم مطمئن نیستند که ما را دوست دارند. ما آنقدری که روی دیوارهای‌شان خوشحال به نظر می‌رسیم، خوشحال نیستیم» (موراگا و آنزالدوا، ۱۹۸۱، ص ۶۴). این موضوع تحرکات استعماری فاسدی را نشان می‌دهد که از تهی‌دستی و تهی‌دستان بت‌واره می‌سازد در حالی که آن‌ها را به‌عنوان موضوع مطالعه و ابژه‌ی مشارکت‌های مدنی[۶۵] تصاحب می‌کند. به‌علاوه، انتقاد از سرکوب و تعرضِ عکاسانه‌ای که بر جوامع مختلف تحمیل شده است بدون تصدیق این مسئله ناقص می‌ماند: تصاویر بصریِ استعمارگر - که به حوزه‌ی ناخودآگاه نفوذ می‌کنند - به گسترش و تحکیم فرهنگ فراموشی در میان مردمانی مشروعیت می‌بخشد که زیر بار فقر و تبعیض نژادی و جنسیتی بوده‌اند.

عکاسی استعمارگر تمایل دارد فرودستان را با لبخندی بر چهره یا در حالات و شرایطی از درماندگی و انحطاط تصویر کند. این تصویرپردازی‌های پرشور و حرارت، سانتیمانتالیست‌های لیبرال را به شدت متأثر می‌کند.

عکاسی به مثابه‌ی کنشی سیاسی: تصاویر ضداستعماری از فرودستان

در سال ۱۹۳۶ دوروتیا لنگ[۶۶] از فلورنس تامپسون[۶۷]، زنی از قبیله‌ی چروکی[۶۸] که در مادستو[۶۹] کالیفرنیا زندگی می‌کرد عکس گرفت. این عکس که *مادرمهاجر* نام دارد عنوان «بیشترین تعداد تکثیر در سطح جهان» را به خود اختصاص داد. آن طور که راسلر (۱۹۹۲) گفته، خبرگزاری اسوشیتد پرس[۷۰] از خانم تامپسون نقل کرده: «این عکسِ من است که در تمام دنیا روی دیوارها آویزان شده در حالی که یک پنی[۷۱] هم از آن عاید من نمی‌شود [...] به

چه درد من می‌خورد؟» حتی خانم تامپسون سعی کرد انتشار آن را قانوناً توقیف کند؛ اما لنگ اصرار ورزید که شما هر چیزی که بخواهید می‌توانید در این عکس ببینید «او نامیرا است [...] او به این امید که عکس‌های من ممکن است کمک‌اش کند، به من کمک کرد» و به این ترتیب از تصرفِ ناعادلانه و بهره‌برداری ابزاری‌ای که از خانم تامپسون شده بود دفاع کرد (راسلر، ۱۹۹۲، ص ۳۱۶).

داردر (۲۰۱۱) صدای دوفرهنگی را به مثابه‌ی نیروی ضداستعماری‌ای می‌انگارد که به دنبال درهم شکستن چیزی است که فریر عدواتِ ظالم-مظلوم[۷۲] نامیده است (۲۰۱۵) و این مسئله به‌طور تنگاتنگی با موضوع خودتوانمندسازی و هویت فردی پیوند داشته و همچنین با عاملیت اجتماعی برای شرکت در «صدای جمعی مردم[۷۳]» در ارتباط است. آن طور که فلورنس تامپسون تأکید کرده، عکس او مثالی از کنش‌های استثمارگرانه‌ی عکاسان مرفه است؛ و با این حال هیچ کس به تلاش‌های او برای توقیف این عکس توجه نکرد. به طرق مشابهی در حیطه‌ی یادگیری خدمت‌محور، صدای جوامع فرودست از یک سو سرکوب شده و از سوی دیگر طوری به تصرف درآمده که بازنمایی‌های گمراه‌کننده را بازتولید کنند و مانع از آن شوند که ما بتوانیم فرودستان را، ورای شیءوارگی‌شان، به‌طور حقیقی بشناسیم. بنابراین تأیید و تصدیق صدای دوفرهنگی از اهمیت به سزایی در عاملیت اجتماعی، توانمندسازی و ذات حقیقیِ همبستگی در جوامع دوفرهنگی برخوردار است و یک اصل مهم برای کسانی است که آن سوی شکاف عمیق - که در آن معرفت‌شناسی‌های اروپامحور، سرکوب و محرومیت فرودستان را تداوم می‌بخشد - حیاتی غیرقابل رؤیت داشته‌اند.

«این عکس من است که در تمام دنیا رَوی دیوارها آویزان شده در حالی که یک پنی هم از آن عاید من نمی‌شود [...] به چه درد من می‌خورد؟»

ما به ندرت به وجوه سیاسی عکاسی در بستر تحقیقات کیفی توجه می‌کنیم - وجوهی که با موانع ظالمانه‌ی تبعیض نژادی، جنسیتی، هوموفوبیا و سایر نمودهای سرکوب مرتبط هستند و آشکارا یا پنهانی در تصاویر استعماری جای دارند. این شکل از واکاوی برای تحقیقات آموزشی لازم و ضروری است، به خصوص با توجه به این که روش‌شناسی‌های عکاسی برای مستندسازی پدیده‌های فرهنگی، از جمله نابرابری‌ها، به‌عنوان رهیافتی نوین در تحقیقات کیفی در حال کسب مقبولیت‌اند. روش‌های عکاسی همچون استنباط عکس‌محور[۷۴]،

عکس‌گفتار[۷۵]، عکس‌روایت[۷۶]، عکس‌جستار[۷۷]، عکس‌بازخورد[۷۸] و عکس‌مصاحبه[۷۹] در مباحثات تحریک‌آمیز پژوهش‌های آموزشی قوم‌نگاری در حال شیوع است (بوچر[۸۰]، ۲۰۱۷).

از آن‌جا که کنش‌های عکاسی و روش‌های پژوهش هردو به‌طور مسلم بر نحوه‌ی خواندن و نوشتن در جهان اثر می‌گذارند، ما آموزگاران و محققانی که آشکارا به عدالت اجتماعی متعهد هستیم، این مسئولیت اخلاقی را بر دوش داریم تا به عمل عکاسانه به مثابه‌ی کنشی سیاسی توجه کنیم. از آن مهم‌تر، آن طور که گیلیان رز[۸۱] (۲۰۰۷) به ما یادآوری می‌کند، عکاسی و تصاویری که با آن تولید می‌شوند هیچگاه بی‌غرض نیستند بلکه در اکثر مواقع از رهگذر عقاید رایجِ ناآزموده‌ای تولید می‌شوند که استقلال جوامع فرودست و حق آن‌ها برای حرف‌زدن، شنیده‌شدن و دیده‌شدن به‌عنوان شهروندان دموکراتیک جهان را از بین می‌برند. سکوت در برابر اسطوره‌ی سرکوب‌گری که فرودستان را ذاتا ناتوان از اداره‌ی زندگی خودشان می‌انگارد، با هم‌دستی و شراکت در آن چندان تفاوتی ندارد.

منبع

Kortney Hernandez, (2018). *Can the subaltern be seen? Photographic colonialism in service learning*. Qualitative Research Journal, Vol. 18 Issue: 2, pp.190-197

توضیحات

۱. photographic Colonialism
۲. Gayatri Chakravorty Spivak
۳. Affirmative Action: به مجموعه‌ای از سیاست‌ها و روش‌های جبرانی گفته می‌شود که برای مقابله با تبعیض‌های نژادی، عقیدتی و ملی اجرا می‌شوند. همچنین اغلب به سیاست‌هایی گفته می‌شود که به منظور حمایت از کسانی صورت می‌گیرد که تحت تبعیض‌های آموزشی، شغلی و مسکن هستند. هدف این سیاست‌ها اصلاح رویه‌های تبعیض‌آمیزی است که بر اقلیت‌های مختلف تحمیل شده و آن‌ها را از بسیاری مزیت‌های اجتماعی بی‌بهره نموده است.
۴. Snapchat
۵. MECha
۶. LMU Snapchat incident: List of Demands
۷. Luket Ministries
۸. Rutabingwa and Arinaitwe
۹. Humanitarians of Tinder
۱۰. Barbie Savior
۱۱. White Saviors: عبارت ناجیان سفیدپوست عموما به افراد سفیدپوستی اشاره دارد که کمک‌ها و خدماتی را، البته به شیوه‌ای منفعت‌طلبانه، به افراد غیرسفیدپوست عرضه می‌دارند.
۱۲. بشردوستان تیندر و باربی ناجی نام گروه‌هایی هستند که خدمات مختلفی را به جوامع محروم دنیا عرضه می‌دارند. به عنوان مثال، باربیِ ناجی نام یک نهاد غیردولتی (NGO) در آفریقا است که برای مردمان محروم مناطق مختلف آفریقا آب آشامیدنی تأمین می‌کند. مشاهده‌ی حساب‌های کاربری اینستاگرام این دو گروه می‌تواند برای درک مسائل مطرح‌شده در این مقاله سودمند باشد.
۱۳. Eurocentric gaze: اصطلاح Eurocentricism به نوعی از جهان‌بینی اشاره دارد که تمدن غرب را در مرکزیت نگرش خود قرار می‌دهد. گستره‌ی این مرکزیت می‌تواند کل جهان غرب را شامل شود یا به قاره‌ی اروپا یا حتی به غرب اروپا محدود گردد. این واژه در بستر مباحث تاریخی به استعمارگری اروپا و سایر شکل‌های امپریالیسم ارجاع دارد.
۱۴. George Yancy
۱۵. Marked zone of danger
۱۶. The zone of safety
۱۷. Hartmann
۱۸. Colonizing camera
۱۹. Colonizing gaze
۲۰. (re)present
۲۱. (un)known
۲۲. Maggio

۲۳. Michele Barrett
۲۴. Public discourse
۲۵. Ruth Behar
۲۶. Objectification
۲۷. Micro-version of death
۲۸. Poverty pornography
۲۹. Randhawa
۳۰. Darder
۳۱. Martha Rosler
۳۲. Reified
۳۳. Colonial epistemes
۳۴. Appropriation
۳۵. Nayyirah Waheed
۳۶. Hernandez
۳۷. Kliewer
۳۸. (re)tell
۳۹. Simonelli
۴۰. Communities
۴۱. Power dynamics
۴۲. Rachael Wendler
۴۳. Institutional Review Board (IRB)
۴۴. Harriet Washington
۴۵. Belmont Report: بیانیه‌ای است که توسط «کمیسیون ملی حمایت از سوژه‌های انسانی در پژوهش‌های زیستی و رفتاری» منتشر شده است. این بیانیه به کمک یک سری اصول و قواعد اخلاقی، چارچوب تحلیلی‌ای را تدوین کرده تا به واسطه‌ی آن برای مشکلاتِ اخلاقیِ پیش آمده در پژوهش‌های حول موضوعات انسانی، راه حل‌هایی را ارائه کند.
۴۶. Old Navy
۴۷. Helpies
۴۸. Service selfies
۴۹. Photo Op: شکل کوتاه‌شده‌ی عبارت Photograph Opportunity است و به موقعیتی گفته می‌شود که اختصاصا تدارک دیده شده تا از یک سیاست‌مدار، یک فرد مشهور یا یک رویداد مهم عکاسی شود.
۵۰. Asymmetrical relations of power: اصطلاح asymmetrical relations به شکلی از رابطه‌ی میان دو نفر یا گروه گفته می‌شود که در آن، یکی از دو سوی رابطه به واسطه‌ی قدرت‌اش بر سوی دیگر سیطره دارد. در چنین رابطه‌ای، برخلاف رابطه‌ی متقارن، انتظارات و رفتارها دوجانبه نیستند. در این خصوص اروینگ گافمن، جامعه‌شناس آمریکایی، در مثالی ساده به رابطه‌ی میان بیمار و پزشک ارجاع می‌دهد که در آن احتمال لمس بیمار توسط پزشک بسیار بیشتر از حالت عکس آن است.
۵۱. Pedagogical
۵۲. Zones of cultural forgetting
۵۳. Paulo Freire
۵۴. Banking system of education: این اصطلاح برای اولین بار توسط پائولو فریر در تأثیرگذارترین کتابش با عنوان تعلیم و تربیتِ ستمدیدگان (Pedagogy of the Oppressed) به کار رفت. فریر این شکل از آموزش را اساسا دارای سرشتی روایی می‌دانست که در آن معلم در جایگاه سوژه (شرکت‌کننده‌ی فعال) بوده و دانش‌آموز ابژه‌ای منفعل است. در این روشِ آموزش، معلم رابطه را به جریان می‌اندازد و مطالبی را ارائه می‌کند تا دانش‌آموزان آن‌ها را دریافت، حفظ و تکرار کنند. به این ترتیب گستره‌ی عملکرد مجاز برای دانش‌آموز در این سیستم آموزشی به دریافت مطالب، بایگانی و ذخیره‌ی آن‌ها محدود می‌ماند.
۵۵. Western epistemicides: واژه‌ی epistemicide برای اشاره به از بین بردن تمامی سیستم‌های دانش و شناخت بومی با هدف حفظ سیطره‌ی دانشِ نهاد مسلط (استعمارگر) به کار می‌رود. پیش‌تر این واژه در خصوص اعمالِ سیاست‌های امپریالیستی بریتانیا بر مستعمرات خود به منظور مقهور ساختن ساختارهای دانش و شناخت سنتی در قرون ۱۹ و ۲۰ استفاده می‌شد.
۵۶. Santos
۵۷. Fanon
۵۸. Ideology of invisibility
۵۹. Epistemic violence
۶۰. Apartheid: برای اشاره به رفتارها یا سیاست‌های تبعیضی در حوزه‌ی نژاد، جنسیت و ... به کار می‌رود. همچنین آپارتاید به سیاست‌های تبعیض‌آمیزی ارجاع دارد که نژادپرستان جمهوری آفریقای جنوبی بر اساس رنگ پوست و ویژگی‌های چهره علیه اکثریتِ سیاه‌پوستِ بومی آن کشور اعمال می‌کردند.
۶۱. Jo Carrillo
۶۲. And When You Leave Take Your Pictures with You
۶۳. Moraga and Anzaldua
۶۴. Do-gooders
۶۵. Civic Engagement
۶۶. Dorothea Lange
۶۷. Florence Thompson
۶۸. Cherokee
۶۹. Modesto
۷۰. Associated Press
۷۱. Penny
۷۲. Oppressor-oppressed contradiction
۷۳. Collective public voice
۷۴. Photo elicitation

۷۵. Photo voice
۷۶. Photo narrative
۷۷. Photo essay
۷۸. Photo feedback
۷۹. Photo interview
۸۰. Boucher
۸۱. Gillian Rose

«اما آن‌ها تنها فقط ابزار کار ارباب نبودند»

استفاده‌ی عکاسی در پراکسیس[1] ضداستعماری

سلست پدری - مترجم: گلرو علی‌آبادی‌زاده

مقدمه

بخش عمده‌ای از ادبیات انسان‌شناسی پیرامون عکاسی از مردم بومی؛ به اعمال، عاملیت و نیت عکاس غربی اعتبار داده است. در حالی که نمی‌شود تأثیرات استعماری قابل توجهی را که عکس‌ها بر افراد بومی داشتند نادیده گرفت؛ در عین حال نمی‌توان فرض کرد که این افراد به تنهایی سوژه‌ای ساکت یا قربانی یک رابطه‌ی یک طرفه‌ی پایین رتبه با دوربین و عکاس بوده‌اند. تحقیقات اخیر در حال حاضر به دنبال بازبینی رابطه‌ی عکاسی و مردم بومی به‌عنوان یک تکنولوژی پربار فرهنگی از زمان توسعه‌ی آن هستند. توجه این مقاله به عاملیت و تجارب مردم تحت استعمار به‌عنوان تولیدگر، موضوع و بیننده‌ی عکاسی هنری و بومی؛ به‌صورت آرشیوی و هم معاصر معطوف شده است.

من در این مقاله به دو روش به نقش عکاسی در زمینه‌ی جهانی به‌عنوان یک شیء و شیوه‌ای برای استعمارزدایی می‌پردازم: الف) از طریق مجموعه‌های آرشیوی از عکس‌های مستعمراتی (تصاویر نهادی [برای مثال موزه‌ها، مدارس، مجتمع‌های دولتی] و آلبوم‌های خانوادگی) و ب) در تولید عکس‌های معاصر به دست کسانی که استعمارگرایی معاصر را تجربه کرده‌اند. با اشاره به استعمارگرایی معاصر، من خود را پهلو به پهلوی محققانی قرار می‌دهم که در برابر این فرض که استعمارگرایی به پایان رسیده است مقاومت می‌کنند. همانطور که سیناجینی[2] (۲۰۰۳) می‌گوید: «حمله و یورش [بر روی مردم او] همچنان ادامه دارد؛ به وسیله‌ی راه‌هایی که مانند گذشته قابل شناسایی نیستند اما به همان اندازه‌ی گذشته مرگ‌بار اند.» در هر دوی این زمینه‌ها به دنبال این خواهم گشت که چگونه جوامع و گروه‌های مختلف با تاریخ استعماری از عکاسی استفاده می‌کنند تا با میراث در جریان استعمارگرایی روبه‌رو شوند. بر اساس نمونه‌هایی از چندین کشور و منطقه، به

قابلیت‌ها و چالش‌های بازنگری تجربه‌ی مردم بومی از عکاسی و رابطه‌ی آن‌ها با آن در زمینه‌ی پراکسیس استعمارزدایی خواهم پرداخت.

مقصودم تولید یک تئوری از رابطه‌ی بین عکاسی و استعمارزدایی نیست؛ بلکه قید اعمال عکاسی خاصی است که موجب درک وسیع‌تری از اهمیت عکاسی برای تلاش‌های مردم بومی سراسر جهان در راستای استعمارزدایی می‌شود. همچنین برجسته کردن بعضی از چالش‌ها، محدودیت‌ها و راهبرد[3]های بالقوه از دیگر اهداف من هستند.

عکاسی و استعمارزدایی

عکس‌ها معنای مختلفی برای افراد مختلف دارند. معنی‌هایی که ما به عکس‌ها پیوند می‌دهیم، بر اساس رابطه‌ی ما با به وجود آورنده‌ی آن، موضوع و محتوای آن و موقعیت زمانی مکانی ارائه‌ی آن شکل می‌گیرند (ادواردز، ۲۰۰۱؛ هرل، ۲۰۰۹؛ هوکس، ۲۰۰۳). عکاسی نقش قابل توجهی در رابطه‌ی جاری بین استعمارزدایی و مردم بومی بازی کرده است و تا همین اواخر، تحقیقات روی نقد کردن نقش عکاسی در پروژه‌های مستعمراتی و امپریالیستی متمرکز بودند. این موضوع خلأیی در جایگاه عکاسی در آداب و رسوم افراد تحت استعمار باقی گذاشته است (باجورک، ۲۰۱۲؛ پینی، ۲۰۰۳،۲۰۱۱). حتی با وجود این که دوربین به‌عنوان یک ابزار توسط افرادی بومی به کار گرفته می‌شد و این افراد سابقه‌ای طولانی در استفاده‌ی دوربین در عملی کردن برنامه‌ی مربوطه داشتند. برنامه‌ای که کاملاً با کسانی که به آن‌ها ظلم می‌کردند متفاوت بود (جونز، ۲۰۱۱؛ لیندون، ۲۰۱۰؛ مک‌نیل، ۲۰۰۹؛ پول، ۲۰۰۳).

استعمارزدایی مانند استعمارگری، فرآیندی اجتماعی است که شامل فنون و راهبردهای مختلفی می‌شود. مائوری لیندا اسمیت[4] (۱۹۹۹) اظهار می‌کند استعمارزدایی فرآیندی است که با امپریالیسم در سطوح چندگانه درگیر می‌شود: پاسخ دادن در مورد هرآن‌چه که تا حالا درباره‌ی مردم بومی گفته و نوشته شده است و همچنین بازیابی «خودمان، تاریخمان و فرهنگمان» (صفحه‌ی ۲۰). من فرض می‌گیرم که استعمارزدایی در بافت تجسمی، در مورد انداختن نگاهی به گذشته است؛ همانطور که بل (۲۰۱۱) «نگاه کردن از آنسوی عکس» را عنوان می‌کند. نگاه کردن از سوی دیگر؛ روایت‌های استعماری غالب را که متعلق به روش‌های

نگاه کردن از سوی دیگر؛ روایت‌های استعماری غالب را که متعلق به روش‌های استعماری دیدن و عکس-برداری بودند مختل می‌کند.

استعماری دیدن و عکس‌برداری بودند مختل می‌کند. به این دلیل که در مقابل، به آن ضدتاریخی قدرت می‌بخشد که توسط مردم ستم‌دیده و تحت استعمار به‌صورت بصری مطرح شده است. این قضیه شامل «خوانش» سوابق، تجارب و داستان‌های مردم تحت استعمار از ورای لنز می‌شود؛ و به همین ترتیب شامل خوانش تفسیرهای زمینه‌ای از درک شخصی و خودمانی آن‌ها از معنای شرکت کردن در خلق یک عکس (هرل، ۲۰۰۹؛ جونز، ۲۰۱۱)، یا درک این که چگونه همان عکس توجه را به مشکلات مربوط به عدالت اجتماعی فرهنگی در گذشته و حال حاضر معطوف می‌کند (بل، ۲۰۱۱). استعمارزدایی همچنین شامل مقاومت در برابر طبقه‌بندی و مجزاسازی مردم بومی است که خود از پارادایم[5] اروپامحوری نشأت گرفته است.

فراتر رفتن از انتقادات پیرامون تسلط و سیطره‌ی استعمار به سمت این بحث که چگونه عکاسی به استعمارزدایی کمک کرده است، نیاز به بنا کردن راهی برای تفکر در مورد عکاسی، تفکر عکاسانه و بازتعریف عکاسی دارد. همانگونه که بل (۲۰۰۸) می‌گوید: «استعمارزدایی شامل برهم‌زیری مفاهیم اروپامحور از چیستی عکس‌ها، تاریخ آن‌ها و همچنین هویت‌ها، خاطرات و تجارب افراد پیش روی دوربین است.»

استعمارزدایی شامل برهم‌زیری مفاهیم اروپامحور از چیستی عکس‌ها، تاریخ آن‌ها و همچنین هویت‌ها، خاطرات و تجارب افراد پیش روی دوربین است.

در حالی که من به پیچیدگی و تنوع گروه‌هایی که عکاسی را به‌عنوان پراکسیس استعمارزدایی پذیرفته‌اند اعتراف می‌کنم (تنها یک نظریه یا نمونه وجود ندارد)، سعی دارم این‌جا نکات مشترک قابل ملاحضه را مطرح کنم:

۱ عکس به‌عنوان ابژه‌های کاملاً اجتماعی ارتباطی: در بافت استعمارزدایی، عکس‌ها از طریق تاریخ و شرایط اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرند و هم‌زمان از نظر فرهنگی هم پربار هستند. آن‌ها تجلی مادی روابط میان دانش، حافظه، مکان، تاریخ و مکانی هستند که گذشته و حال و آینده را به هم مرتبط می‌سازد (باجورک، ۲۰۱۲؛ ادواردز، ۲۰۰۱؛ گل، ۱۹۹۸؛ هرل، ۲۰۰۹؛ لیندون، ۲۰۱۰؛ مورفی، ۱۹۹۱، پینی، ۱۹۹۷).

۲ عکس به‌عنوان مدرک تاریخی قابل توجه: عکاسی برای مردم بومی به‌عنوان مدرکی برای اثبات سوءاستفاده‌ی استعمارگران از تسلط بر مردم مفید بوده است (جونز، ۲۰۱۱). به‌علاوه مدرکی است دال‌بر استفاده از تکنیک‌های بقا برای مقاومت در برابر نیروی استعمارگر. همچنین

عکس‌های تاریخی از جانب جوامع مورد استفاده قرار می‌گیرند تا گزارش‌های ثبت شده از باورها و آداب رسوم بومیان (بل، ۲۰۱۰؛ هرل،۲۰۰۹)، اطلاعات بیولوژیکی و خویشاوندی، تاریخچه‌ی زندگی و مناطق فرهنگی مهم را مستند کنند (بروان و پیرز، ۲۰۰۶، ۲۰۰۹؛ مار، ۱۹۹۶).

۳ عکس به‌عنوان فناوری‌های حافظه: عکس‌ها نه تنها به‌عنوان یادآور جور و ستم استعمارگری؛ بلکه به‌عنوان فناوری‌های قابل توجه حافظه هم کارایی دارند. آن‌ها نه تنها به افراد کمک می‌کنند تا مدعی تاریخ پنهان مانده یا از دست رفته شوند، بلکه به‌عنوان سکوی پرشی برای هدایت به سمت نوع جدیدی از تفکر درباره‌ی همان تاریخ عمل می‌کنند. آن‌ها به‌وسیله‌ی بالا بردن ارزش اجتماعی و همگانی افراد مشارکت‌کننده[۶]، فضایی برای بحث‌هایی مهم مربوط به استعمارگری و استعمارزدایی فراهم می‌کنند (بروان و پیرز، ۲۰۰۶، ۲۰۰۹؛ گیسمار، ۲۰۰۹؛ توماس، ۲۰۱۱؛ والش، ۲۰۰۶).

۴ عکس به‌عنوان یک فناوری از خود[۷]: عکس‌ها می‌توانند به‌عنوان مقری عمل کنند که افراد ستم‌دیده و بومی، مسائل مربوط به هویت، بازنمایی خود و راه‌های جایگزین هستی[۸] را در آن‌ها کاوش می‌کنند. همانطور که باکلی به خوبی می‌گوید: «عکس‌ها مردم را از یکدیگر متمایز کرده، مرزهای میانشان را شفاف‌تر می‌کند و آن‌ها را نسبت به مرزها تمایز آگاه می‌سازد.» در زمینه‌ی سرکوب و سلب مالکیت، این کاری است که اغلب برای تلاش در راستای حفظ استقلال و خودمختاری به کار می‌رود (باجورک، ۲۰۱۲؛ باکلی، ۲۰۰۰؛ مک‌آلیستر، ۲۰۰۶؛ پینی، ۲۰۱۱).

حالا که من بعضی از نکات قابل توجه طبیعت عکس‌ها را بیان کردم، توجهم را دوباره به نقش عکاسی در پراکسیس ضداستعماری معطوف می‌کنم؛ با استفاده از تحقیق تجربی روی الف) هر دو مجموعه‌های آرشیوی خصوصی و عمومی عکس‌های تاریخی، ب) تولید عکس‌های معاصر توسط کسانی که استعمارگری معاصر را تجربه کرده‌اند. هدف من آمیختن تحقیق تجربی با پنج درونمایه[۹] کلیدی پدیدآمده از مروری گسترده بر ادبیات است، که در ادامه با جزئیات بیشتر در هر بخش مربوطه به بحث گذاشته خواهد شد. آن‌ها شامل: الف) احیاء و تداوم، ب)سوگواری و التیام، ج) حقیقت‌گویی و مطابقت‌دهی، د)بازیابی

عکس‌ها نه تنها به‌عنوان یادآور جور و ستم استعمارگری؛ بلکه به‌عنوان فناوری‌های قابل توجه حافظه هم کارایی دارند. آن‌ها نه تنها به افراد کمک می‌کنند تا مدعی تاریخ پنهان مانده یا از دست رفته شوند، بلکه به‌عنوان سکوی پرشی برای هدایت به سمت نوع جدیدی از تفکر درباره‌ی همان تاریخ عمل می‌کنند.

روابط بین مردم، نیاکان و مکان‌ها و ه) خیال‌پردازی و تجسم هستند.

احیای فرهنگی و تداوم

احیا و بازیابی تاریخ، فرهنگ، مردم و مکان‌های از دست رفته و توقیف شده، برای استعمارزدایی حیاتی شمرده می‌شود (لنویی، ۲۰۰۹؛ سانسری، ۲۰۰۷؛ ترسک، ۱۹۹۹؛ وازیاوینتاوین، ۲۰۰۵). ترسک (۱۹۹۹) مطرح می‌کند که عبارت «احیاء فرهنگی» در حقیقت عبارت غیرسیاسی شده‌ای از استعمارزدایی است. برخلاف این که آرشیو عکس‌های مستعمراتی ممکن است برای ترویج فراموش کردن خشونت و تاریخ مستعمراتی به کار برده شوند (بل، ۲۰۱۱)، جوامع می‌توانند با این عکس‌های تاریخی دوباره درگیر شده و سکوت را به موجب فاش کردن خاطرات تاریخی بشکنند. زمانی که این عکس‌ها در دسترس و جلوی دید نوادگان همان افرادی که داخل این آرشیو هستند قرار بگیرند، به ابزاری قدرتمند تبدیل می‌شوند که خشونت و ستمی را که اجداد همان افراد مجبور به تحمل آن بودند تصدیق می‌کنند. آن‌ها از حمله‌ی مستقیم وارد شده به تاریخ، فرهنگ و تشخص افراد بومی پرده‌برداری می‌کنند.

عکس‌ها مردم را از یکدیگر متمایز کرده، مرزهای میانشان را شفاف‌تر می‌کند و آن‌ها را نسبت به مرزهای تمایز آگاه می‌سازد.

حمله‌ای شامل: قتل و غارت توسط رژیم سیاسی ستمگر که منکر دسترسی مردم به قدرت اجدادی خود بود (بیرخوفر، ۲۰۰۸؛ رایت، ۲۰۰۹)، طرح‌های دولتی ایالتی که به هدف جلب حمایت عمومی برای همانندسازی مردم بومی با باقی مردم و حذف آداب و رسوم آن‌ها انجام می‌شد، خسارت و زیان ناشی از توافقات استعماری و ساختار و سیستم‌های آموزشی تحمیل شده، ممنوعیت مراسم و دیگر مکانیزم‌های کنترل‌کننده‌ی تحمیلی. جوامع نیز به روشی دیگر از عکس‌های مستعمراتی در مستندسازی پروژه‌های مهم خویشاوندی استفاده کرده‌اند تا باورها، رفتارها و رسومات بومی را احیاسازی کنند (هرل، ۲۰۰۹)؛ و همچنین بحث‌های اجتماعی ارزشمند درباره‌ی نمونه‌هایی محلی از بازگویی تاریخ، ساختن تاریخ و هستی را شکل دهند (بل، ۲۰۱۰).

علاوه‌بر ادبیاتی که نشان می‌دهد چگونه عکس‌های مستعمراتی برای بازیابی تاریخ و فرهنگ مورد استفاده قرار می‌گرفتند، همچنین تحقیقی وجود دارد که کاوش می‌کند چگونه مردم بومی به‌عنوان یک روش استراتژیک پیشینه‌دار، تمارین عکاسی را با سنت‌های فرهنگی خود ادغام می‌کرده‌اند تا از بقای خود تحت رفتارهای استعماری

شدید مطمئن شوند. توماس (۲۰۱۱) به ما یادآوری می‌کند که تمام عکس‌های تاریخی مستعمراتی قابل نفوذ و بهره‌برداری نبوده‌اند. عکاسی در غرب و جنوب غربی آفریقا از ۱۹۳۰ توسط گروه‌های مختلف قبیله‌ای در سنت‌های آیینی از پیش تعریف شده جای گرفته است. در بعضی موارد، این جانشینی عکس‌ها به جوامعی که با چالش‌های قابل توجه بهداشتی، سیاسی و اقتصادی مربوط به استعمار سر و کار دارند، کمک می‌کند تا به مراسم و آیین‌هایی ادامه بدهند که در غیر این صورت ادامه دادنشان سخت بود. در شمال آفریقا قبایل بومی نیز عکاسی را وارد مراسم و دیگر رویدادهای فرهنگی مهم خود کرده‌اند تا هویت قبیله‌ای و روابط خاندانی خود را معتبر کرده و از آن‌ها دفاع کنند، یاد مردم را گرامی بدارند و ارزش-های فرهنگی مهم با قدمت بیش از صد سال را میان خانواده‌ی خود منتقل کنند (جونز، ۲۰۱۱؛ مار، ۱۹۹۶؛ مک‌نیل، ۲۰۰۹). این استفاده‌های تاریخی از عکاسی به طور خاص نشان می‌دهند که آن‌ها در برهه‌ای از زمان شکل گرفته‌اند که بسیاری از این مراسم و فعالیت‌های فرهنگی از جانب مقامات استعماری ممنوع شده بودند.

به طور قطع عکس‌های استعماری می‌توانند ناراحت‌کننده باشند؛ نه تنها به خاطر ذات محتوایشان، بلکه به دلیل عملکردشان در تاریخ و واقعیت.

سوگواری و التیام

از آن‌جایی که فرآیندهای سوگواری و التیام، به مردم بومی فرصتی برای پالایش و زاری بر سر قربانی بودگی‌شان و گذر از آن را می‌دهد، برای استعمارزدایی لازم محسوب می‌شود (لنویی، ۲۰۰۹). به طور قطع عکس‌های استعماری می‌توانند ناراحت‌کننده باشند؛ نه تنها به خاطر ذات محتوایشان، بلکه به دلیل عملکردشان در تاریخ و واقعیت (ادواردز، ۲۰۰۱). نوادگان سوژه‌ی چنین عکس‌هایی گواهی می‌دهند که از غم و اندوه ناشی از دیدن عکس‌ها - به خصوص عکس‌های غیر شخصی و قیاس‌مندانه‌ی انسان با طبیعت - متأثر می‌شوند (دریسن، ۲۰۰۳). عکس‌های استعماری فقط به دلیل یادآوری قساوت‌هایی که بر سر اجداد افراد آمده ناراحت‌کننده نیستند؛ بلکه به این دلیل نیز که افراد می‌توانند بر سر دانش فرهنگی، آداب و رسوم و مردمی که در طول قرن اخیر از بین رفته‌اند زاری کنند (براون و پیرز، ۲۰۰۶، ۲۰۰۹). با این وجود، خاطرات دردناک؛ مانند آن خاطراتی که افراد تحت استعمار به دلیل رابطه‌شان با عکس‌ها به یاد می‌آورند، می‌توانند «فضایی برای التیام نسبت به گذشته ایجاد کنند»

(بیرخوفر، ۲۰۰۸، صفحه‌ی ۴۵). راکت (۲۰۱۱) این بحث را به شفافی آشکار می‌کند وقتی می‌گوید: «عکاسی زخم‌های ما را بهبود می‌دهد، بانگ درد ما است، به ما قدرت می‌دهد و کمک می‌کند تا آینده‌ای جدید را متصور شویم» (صفحه ۸۹).

کلید اصلی این التیام، به قابلیت عکاسی در کنار هم قرار دادن گذشته، حال و آینده برمی‌گردد. اهمیت آشکار کردن تاریخ تاریک استعمار برای آیندگان، این است که این کار باعث می‌شود نسبت به اتفاقات خشونت‌بار معاصری که با آن‌ها روبه‌رو می‌شوند آگاه باشند. همانطور که سیناجینی (۲۰۰۳) می‌گوید: «[این عکس‌ها به یاد او می‌آورند که] خشونت همچنان ادامه دارد، به وسیله‌ی راه‌هایی که مانند گذشته قابل شناسایی نیستند اما به همان اندازه‌ی گذشته مرگ‌بار اند» (صفحه‌ی ۱۰). به این ترتیب این افراد بخش مهمی از درک هرج و مرج کنونی و خشونت پیش روی مردم -به خصوص جوانان- را انجام می‌دهند، که برای پیش‌روی فرآیند استعمارزدایی ضروری است (هرل، ۲۰۰۹؛ رایت، ۲۰۰۹).

سوگواری و التیام از طریق عکاسی توسط هنرمندانی میسر می‌شود که همچنان روی بازمانده‌ی استعمارگرایی کار می‌کنند - افرادی که دوست دارند به صورت شخصی به مردم و کشور خود کمک کنند. در پانزده سال اخیر، عکاسی روایی؛ پل زالامبا[۱۰] مراسم یادبود نسل‌کشی، مکان‌های یادبود و زیارتگاه‌ها را ثبت کرد به این امید که تصویر جدیدی از کشور و مردمش شکل بگیرد (رابرتس و راتس، ۲۰۱۱). کرنتاسل (۲۰۱۲) استعمارزدایی را به‌عنوان «عمل تجدید حیات یا احیاء» در نظر می‌گیرد که به موجب آن «در بافت مستعمراتی؛ تجدید حیات، همان اعمال یادآوری است». کار این هنرمند با درک کرنتاسل از استعمارزدایی مطابقت دارد، چون هم بر عمل یادآوری گذشته تمرکز دارد و هم برطرح‌ریزی تصویری از آینده‌ی مردمش.

عکاسی زخم‌های ما را بهبود می‌دهد، بانگ درد ما است، به ما قدرت می‌دهد و کمک می‌کند تا آینده‌ای جدید را متصور شویم.

حقیقت‌گویی و مطابقت‌دهی

امروزه تاریخ بسیاری از کشورهایی با سابقه‌ی استعمار، در رویارویی مردم بومی با استعمارگران ریشه دارد و با این حال نسخه‌ی تاریخی‌ای که همچنان حکمفرما است، داستانی یک طرفه از یک رویای متمدنانه و خیرخواهانه از پیشرفت و سخت‌کوشی است. من در بخش قبلی نشان دادم که چگونه مردم بومی کار مهمی را در جهت شکستن سکوت در برابر تاریخ و ربط دادن آن به مسائل و چالش‌های زمان حال شروع کرده‌اند؛ اما برای اثرگذار بودن استعمارزدایی، این مردم به تنهایی

نمی‌توانند کاری از پیش برند. در مرکز استعمارگری، رابطه‌ای نامتعادل، خشونت‌آمیز و ستمکار بین استعمارگران و افراد تحت استعمار است و متناظراً در مرکز استعمارزدایی، رابطه‌ای متعادل، مسالمت‌آمیز و محترمانه وجود دارد. حقیقت‌گویی برای گسترش این رابطه الزام‌آور است. ریگان (۲۰۱۰) حقیقت‌گویی را استعمارزدایی «حافظه‌ی سیاسی اجتماعی» تعریف می‌کند. او طرفدار حقیقت‌گویی خویشاوندی است که بر اساس گفت‌وگویی پایه‌گذاری شده است که با تخریب هویت‌های دوگانه مانند استعمارگر یا مستعمره، ستمکار یا ستم‌دیده، جنایتکار یا قربانی و افسانه‌های تاریخی حاوی آن‌ها شروع می‌شود. افشاء کردن نقشی که افسانه‌ها و کلیشه‌ها در درگیری و تعارض ایفاء می‌کنند برای تطابق‌سازی بسیار اهمیت دارد.

در چند دهه‌ی اخیر، هنرمندانی که با استعمارگری معاصر مواجه هستند، با عکس‌های تاریخی مستعمراتی درگیر شده‌اند تا متونی تصویری را که حاکی از سوابق و تجربه‌ی شخصی تحت سلطه‌ی گفتمان استعماری هستند ایجاد کنند (بل، ۲۰۱۱).

هنرمندان عکاس معاصر کار خود را در همین نقاط شکستگی قرار می‌دهند و فضایی را برای پدیدار شدن تاریخ جایگزین مهیا می‌کنند. کار آن‌ها به صورت بصری این باور را تصدیق می‌کند که استعمارگر و مستعمره با یک رابطه‌ی تنگاتنگ به یکدیگر متصل‌اند؛ بنابراین برای این که استعمارزدایی انجام شود هر دو گروه باید نقش داشته باشند.

این آثار گواه بصری و شاهد میراث خشونت‌آمیز و مخرب استعمار (مانند تحصیل، طبقه‌بندی، انزوا و نهادگرایی) هستند. این کار روشن می‌کند که عکس‌های مستعمراتی فقط از نوعی خاتمه حکایت نمی‌کنند؛ بلکه نمایانگر وسعت یافتن شکاف‌ها و نقاط شکستگی هستند (ادواردز، ۲۰۰۱، صفحه‌ی ۶). هنرمندان عکاس معاصر کار خود را در همین نقاط شکستگی قرار می‌دهند و فضایی را برای پدیدار شدن تاریخ جایگزین مهیا می‌کنند. کار آن‌ها به صورت بصری این باور را تصدیق می‌کند که استعمارگر و مستعمره با یک رابطه‌ی تنگاتنگ به یکدیگر متصل‌اند؛ بنابراین برای این که استعمارزدایی انجام شود هر دو گروه باید نقش داشته باشند (راکت، ۲۰۱۱). اهمیت چنین کارهایی در چارچوب حقیقت‌گویی و مطابقت‌دهی این است که بیننده را در فرآیند مشاهده‌ی آن‌چه که توسط هنرمند تبادل شده است دخیل کرده و او را درگیر تأمل بر سر این مسئله می‌کند که چگونه پیام ارسال شده، داستان‌های به خصوص غالبی را که در جریان اصلی فرهنگ‌ها و جوامع عادی‌سازی

شده‌اند به چالش می‌کشد (ر.ک به مک‌نیل، ۲۰۰۹؛ والش، ۲۰۰۶). به این شکل، عکاسی می‌تواند نقشی ابزاری را در شروع یک گفت‌وگوی جدید و شکل‌دهی یک رابطه‌ی جدید میان اعضای یک جامعه ایفاء کند. اعضایی که با شکل‌های تاریخی و معاصر استعمار دست به گریبان هستند و همچنان بررسی می‌کنند که چگونه در روابط با مکان‌ها، افراد، دولت و تاریخ درگیر شده‌اند.

بنابراین عکس‌ها به‌عنوان دارایی فرهنگی می‌توانند نقشی در تلاش برای به یاد آوردن و فعال کردن رابطه‌ای که مردم بومی با سرزمین مادری خود، فرهنگ‌ها و جوامع داشته‌اند بازی کنند و این قضیه - همانطور که بسیاری از تحقیقات نشان داده‌اند - هدف اصلی استعمارزدایی است.

بازیابی روابط بین مردم، نیاکان و مکان‌ها

با توجه به نقش مقامات استعماری ایالتی در شکستن رابطه‌ی مردم با سرزمین و ساختارهای خویشاوندی، بازیابی این روابط در استعمارزدایی نقشی مرکزی دارد. بل (۲۰۰۸) در تحقیقی که به قابلیت بازنگری عکس‌های تاریخی استعماری می‌پردازد، عنوان می‌کند که عکس‌ها دارایی فرهنگی جامعه هستند و شبکه‌ای پیچیده از روابط بین مردم، مکان‌ها و نیاکان را آشکار می‌کنند. بل با در نظر گرفتن عکس‌ها به‌عنوان دارایی اجتماعی، آن‌ها را به‌عنوان قسمتی از گستره‌ی وسیع تجلی‌های فرهنگی مانند مکان‌ها، دست‌سازه‌های باستانی، طراحی و دانش جا می‌دهد (لیندون، ۲۰۱۱۰). بنابراین عکس‌ها به‌عنوان دارایی فرهنگی می‌توانند نقشی در تلاش برای به یاد آوردن و فعال کردن رابطه‌ای که مردم بومی با سرزمین مادری خود، فرهنگ‌ها و جوامع داشته‌اند بازی کنند و این قضیه - همانطور که بسیاری از تحقیقات نشان داده‌اند - هدف اصلی استعمارزدایی است (کرنتاسل، ۲۰۱۲؛ سیمسون، ۲۰۱۱؛ اسمیت، ۱۹۹۹). افراد با عکس‌ها - به خصوص عکس‌های پرتره - ارتباط خاصی برقرار می‌کنند و این کار به آن‌ها کمک می‌کند تا روابطشان را با اشخاص خاصی در زندگی‌شان بازتعریف کرده و توسعه دهند؛ به خصوص بیشتر به آن افرادی که به شکل دادن هویت فرهنگی و شخصی خود ادامه می‌دهند. این رابطه حتی اگر فرد رابطه‌ای خویشاوندی مستقیم هم با افراد درون عکس نداشته باشد شکل می‌گیرد. به طور مثال افراد مادربزرگ یا پدربزرگ خود را در عکس‌هایی پیدا می‌کنند که واقعاً از مادربزرگ یا پدربزرگ آن‌ها گرفته نشده‌اند. به این ترتیب عکس‌ها لنگر یا

نقاط مرجعی برای تجارب و داستان‌های آنان شمرده می‌شوند. از طرفی دیگر، بیننده می‌تواند هویت، تاریخ و تجارب اعضای جامعه‌ی خود را با عکس‌هایی از اعضای خانواده‌ی درجه یک خود پیدا کند. همانطور که مک‌آلیستر (۲۰۰۶) در این باره می‌گوید:

با پیدا کردن مادرم در عکس‌های آرشیوی، نه تنها مادرم را پیدا کردم؛ بلکه با مادرم به‌عنوان یکی از زنانی که هرکدام داستانی از خلاصی، اسارت و خلقت داشتند مواجه شدم (صفحه‌ی ۱۰۱).

از بسیاری جهات، عکس‌های گرفته شده از افراد نه صرفاً به خاطر بازنمایی هویت به خصوص فردی، بلکه به دلیل توانایی آن‌ها در ادا کردن ارتباطی اجدادی قابل توجه هستند؛ چراکه بیننده می‌تواند از آن رابطه‌ای بامعنی بسازد. ادواردز (۲۰۰۱) بیان می‌کند که با نگاه کردن به عکس‌ها، افراد می‌توانند «به دنبال تاریخ خود یا تاریخ فرد دیگری بگردند»، اما در این مورد به خصوص، افراد به دنبال *تاریخ ما* - تاریخی مشترک- می‌گردند.

عکاسی همیشه «قسمت حیاتی از تعامل» بوده است (هرل، ۲۰۰۹) که روابطی را میان تولیدکننده، سوژه و مخاطبان مفروض آشکار می‌کند. همانطور که والش (۲۰۰۶) می‌گوید: «به جای این که عکس‌های مستعمراتی معادل اطلاعات حقیقی فرهنگ‌های محلی[11] باشند، این عکس‌ها بیشتر درباره‌ی تولیدکننده و مصرف‌کننده‌ی تصاویر صحبت می‌کنند تا در مورد سوژه‌هایشان». هم در کانادا و هم در ایالات متحده‌ی آمریکا، مثال‌هایی از عکس‌های مستعمراتی اولیه و عکس‌هایی از آمریکاییان محلی وجود دارد که توسط غیربومیان در نیمه‌ی قرن بیستم گرفته شده و وقتی امروز توسط نسل‌های بعد مشاهده می‌شوند، اطلاعات ارزشمندی درباره‌ی چگونگی توسعه و انتقال روابط میان‌فرهنگی می‌دهند (راسل، ۱۹۹۶؛ توماس، ۲۰۱۱). به یاد داشته باشیم که در بسیاری از موارد، «سوژه‌ی محلی» تنها یک شرکت‌کننده‌ی منفعل نبوده و بر عمل عکاسانه اعمال کنترل کرده است. در بافت استعمارزدایی، از این که چگونه عکاسی - به‌عنوان عملی به شدت اجتماعی- در انتقال روابط بین افراد در سرتاسر فرهنگ‌ها نقش داشته است چیزهای زیادی را می‌توان آموخت.

عکاسی همیشه «قسمت حیاتی از تعامل» بوده است.

امروزه عکس‌های مستعمراتی می‌توانند در پروژه‌هایی که بر بازیابی و توسعه‌ی روابط با مکان‌هایی خاص مانند مکان‌های فرهنگی و تشریفاتی تمرکز دارند استفاده شوند (بل،۲۰۱۰؛ گیسمار،۲۰۰۹؛ هرل،۲۰۰۹). محتوای یک عکس منظره‌ی تاریخی، به خودی خود رابطه‌ی فعلی یا

گذشته‌ی مردم بومی با سرزمین را بیان نمی‌کند؛ بلکه این رابطه از تعامل مردم با آن عکس نشأت می‌گیرد. یک مثال خوب از این قضیه، استفاده‌ی گیسمار (۲۰۰۹) از مجموعه عکس‌های مستعمراتی لایارد[12] در پروژه‌های ریفوتوگرافی[13] با ساکنان محلی وانواتو[14] است. ریفوتوگرافی به روشی بصری اشاره دارد که در آن شرکت‌کنندگان در طول فرآیند تحقیق، عکس‌ها را با این هدف تولید می‌کنند که نشان دهند چگونه عکس‌ها از میان زمان و فضا روابط را وضع می‌کنند و شکل می‌دهند (اسمیت، ۲۰۰۷). این تحقیق برای یکی دانستن تصاویر لایارد با تجسم روابط بین ساکنان وانواتو و سرزمین؛ و همچنین برای بیان کردن روابط فعلی آن‌ها با سرزمین‌های اجدادی‌شان انجام شد (هرل، ۲۰۰۹). هنرمندان معاصر بومی نیز، روابط با زمان و فضا را از طریق عکاسی کاوش می‌کنند. هدف چنین کاری این است که بیننده را به چالش بکشاند تا درک کند چگونه یک فرد «محلی» به عملکرد جامعه‌ی غیرمحلی اطراف خود نگاه می‌کند و چگونه آن فرد می‌تواند از میان «فضاهای مناقشه‌برانگیز و مورد مذاکره‌ای عبور کند که توسط معماری، علامت‌ها[15] و پسماند دیگر افراد قابل رؤیت شده است» (والش، ۲۰۰۶).

در حالی که عکس‌های مستعمراتی به کسانی که در حال کار درون فضای استعمارگری معاصر هستند کمک می‌کنند تا افراد، تاریخ و مکان‌ها را بازیابی و بازسازی کنند؛ در عین حال به‌عنوان یادآوری‌هایی قدرتمند از آن‌چه که نمی‌تواند بازسازی شود عمل می‌کنند -هرآن‌چه که غایب است یا از دست رفته است.

هم در پروژه‌های تحقیقاتی عکاسی زادگاهی رسمی و هم در پروژه‌های خصوصی زندگی روزمره، عکس‌ها می‌توانند به ساخته شدن رابطه بین اعضای قوم و خویش کمک کنند. در طول فرآیند تحقیق، عکس‌ها تقویت روابط میان اعضای جامه را آسان می‌کنند؛ به خصوص میان جوان‌ها و افراد مسن. به این شکل که عکس‌ها محلی برای تجمیع نسل‌های مختلف فراهم می‌کنند تا گرد هم بیایند و تاریخ و دانش فرهنگی خود را به اشتراک بگذارند (نگاه شود به دریسن، ۲۰۰۳؛ لیندون، ۲۰۱۰؛ پین، ۲۰۰۰۶).

عکس‌های بومی و محلی، در دامنه‌های خصوصی به این عنوان استفاده می‌شوند که برای مردم یادآور اعضای خاص خانواده و خاطراتشان باشند (کرتز، ۲۰۱۲) و روابط خانوادگی‌ای را که تحت تأثیر میراث آسیب روانی[16] استعمارگری بوده‌اند تعمیر و ترمیم کنند (وکز، ۲۰۱۲).

خیال‌پردازی و تجسم

پژوهشگر ادبی چمبرلین

(۲۰۰۳) بیان می‌کند که مواجه شدن با «حقایق» به معنی خارج شدن از تفکر دوگانه و وارد شدن به پیچیدگی داستان‌های مربوط به ما است که به ما کمک می‌کند تا بخش مهمی از ترسیم ترکیب واقعیت و تخیلمان را انجام دهیم. امروزه در محدوده‌های پسااستعماری هند، غرب آفریقا و اندونزی؛ جایی که عکاسی هنوز زیر بال و پر پرتره‌ی استودیویی است، در داخل استودیو است که افراد فضایی برای مواجه شدن با حقیقت زندگی روزمره‌ی خود پیدا می‌کنند؛ چون حقیقت زیستشان برای لحظه‌ای جلوی دوربین گشوده می‌شود. پینی (۱۹۹۷،۲۰۱۱) خاطرنشان می‌کند که افراد دوست ندارند «همانطور که هستند» به‌تصویر آیند؛ بلکه می‌خواهند «بهتر به چشم آیند» و از استودیو به‌عنوان فضایی برای کاوش میان مرزهای بین واقعیت و نمای [آزمایشی] در حال ثبت استفاده می‌کنند. پیچیدگی داستان فرد، در رابطه‌ی میان این مرزها مستقر می‌شود و این برای استعمارزدایی مهم است، چون در میان این فضا است که افراد با خیال‌پردازی و تجسم درگیر می‌شوند. خیال‌پردازی برای فرآیند استعمارزدایی یک مقوله‌ی حیاتی است چون در این صورت است که افراد در روش زندگی خود، چیستی خود و چشم‌اندازی از آینده کاوش می‌کنند (لنویی، ۲۰۰۹؛ سیمسون، ۲۰۱۱). مثال‌های بسیاری وجود دارد از این که چگونه عکاسان معاصر استودیویی در کشورهای مذکور، از تکنیک‌های مونتاژ و اسمبلاژ استفاده می‌کنند تا محلی برای خیال‌پردازی، برآوردن آرزوها و تخیل بسازند. تا در آن‌ها مشتریان بتوانند مدرنیته را امتحان کنند و در دنیاهایی مشارکت کنند که در غیر این صورت از آن‌ها محروم خواهند شد (بهرند ۲۰۰۱،۲۰۰۳ و پینی ۱۹۹۷،۲۰۱۱). به‌طور مثال مردم می‌توانند به‌وسیله‌ی فوتوکلاژ دوشادوش رئیس‌جمهوران و پادشاهان خود بایستند. بنابراین از طریق درگیری و بازی با عکس‌ها، افراد می‌توانند نسخه‌ای از خود را در ارتباط با دیگران نمایان کنند. این افراد با کسانی که در واقعیت؛ سطح مشخصی از کنترل یا سلطه را بر معیشت آن‌ها اعمال و حفظ می‌کنند، یک رابطه‌ی متفاوت ترتیب می‌دهند.

در چنین کشورهایی، عکاسی همچنین برای تجسم و بازتعریف روابط مختلف با مکان‌ها و فضاها استفاده می‌شود. همانطور که باکلی (۲۰۰۰) بیان می‌کند بازدید از یک استودیو به مردم اجازه می‌دهد تا بدون طی مسافتی به سفر بروند. مردم می‌توانند فضاهای ممتازی را که فقط برای توریست‌ها و برگزیدگان غربی رزرو شده

اشغال کنند و به این وسیله برای خود اختیار قائل شوند (بهرند، ۲۰۰۱). علاوه‌بر استفاده‌ی عکاسی به‌عنوان راهی برای کاوش «آن‌چه که آن بیرون است»، افراد حتی با استفاده‌ی مکرر از وسایل، تجهیزات و پس‌زمینه‌های مفصلی که نشانگر مشخصه‌های فرهنگی شناخته شده هستند، چیزهای عجیب و غریب و ناشناخته را به «درون» واقعیت خود می‌آورند. این مسئله نقش فزاینده‌ای در ساخت دنیای خیالی دارد؛ جایی که نسخه‌های گوناگونی از خود می‌توانند مدام زاده شده و تولدی دوباره یابند. با این زمینه‌ها نه تنها افراد به تخیلات خود وارد می‌شوند؛ بلکه براساس آن‌چه که پول (۲۰۰۳) «ارزش‌های زیباشناسی بینش و احساس» می‌نامد، از اقدامات هنری استفاده می‌کنند تا با نگرش حاکم و گزارش‌نویسی اثبات‌گرا از تاریخ و تجاربشان مقابله کنند (صفحه‌ی ۱۹۵).

چالش‌ها، محدودیت‌ها و راهبردهای بالقوه

در بخش‌های قبلی من درباره‌ی نقش عکاسی - هم عکس‌های مستعمراتی آرشیوی و هم معاصر - در تلاش‌های استعمارزدایانه‌ی افراد و گروه‌هایی با فرهنگ‌ها و جغرافیای مختلف صحبت کردم. در این بخش چالش‌ها و محدودیت‌های بالقوه‌ای (پیرامون تئوری، روش و اخلاق) را نشان می‌دهم که ممکن است محققان و کارشناسان، هنگامی که عکس‌ها به‌عنوان شیء و روشی برای استعمارزدایی مورد استفاده قرار گیرند با آن‌ها روبه‌رو شوند. همچنین تلاش خواهم کرد که راه‌هایی برای پرداختن به این چالش‌ها پیشنهاد دهم.

در حالی که عکس‌های مستعمراتی به کسانی که در حال کار درون فضای استعمارگری معاصر هستند کمک می‌کنند تا افراد، تاریخ و مکان‌ها را بازیابی و بازسازی کنند؛ در عین حال به‌عنوان یادآوری‌هایی قدرتمند از آن‌چه که نمی‌تواند بازسازی شود عمل می‌کنند -هر آن‌چه که غایب است یا از دست رفته است. قطعاً عکس‌ها به همان اندازه که درباره‌ی «آن‌چه که آن‌جا ست» هستند، درباره‌ی «آن‌چه که آن‌جا نیست» نیز هستند. ممکن است افراد هنگام مواجهه با آرشیو عکس‌های مستعمراتی انتظار داشته باشند که فردی یا چیزی آشنا پیدا کنند، یا این که کسی را میان جامعه‌شان پیدا کنند تا با عکاس ارتباط داشته باشد؛ و در هر دو صورت اگر انتظارشان برآورده نشود حس فقدانی عظیم، پریشانی و افسردگی را تجربه می‌کنند. همانطور که مار (۱۹۹۶) می‌گوید: «صدها نفر از مردم بی‌نام و نشان یادآور این هستند که چگونه با اجداد این افراد برخورد شده است» (صفحه‌ی ۶۲). این شکل از غیبت

عکاسانه ممکن است استعمارزدایی را به چالش بکشد. همانطور که «عکس‌هایی که واسطه‌ای میان خاطره و پساخاطره[۱۷] هستند، با وجود فقدانی عظیم؛ باری احساسی دارند که برای بینندگان سخت است آن را تاب بیاورند» (هرش، ۱۹۹۷، به نقل از مک‌آلیستر، ۲۰۰۶). از نظر من برای پیشروی رو به جلو، الزام‌آور است آن‌چه که پیدا نشده و حضور ندارد را نشان دهیم. این کار می‌تواند از طریق بحث در مورد آن‌چه که از آن عکاسی نشده یا دلیل‌های بالقوه‌ی غیبتش انجام شود. در این بین باید این را به یاد داشت که قصور و کوتاهی یک عکس از یک فرد، عمل یا مکان در مجموعه‌ای خاص از عکس‌ها، حتماً به‌دلیل انتخاب‌های ظالمانه و محدودکننده و تولیدکننده‌ی عکس نیست؛ بلکه به معنای انتخاب آگاهانه‌ی سوژه است تا در فرآیند تولید عکس همکاری نکند (مک‌آلیستر، ۲۰۰۶؛ توماس، ۲۰۱۱). راهی دیگر برای نشان دادن غیبت عکاسانه از طریق دخیل کردن خلاقیت و تخیل بیننده است. بیرخوفر (۲۰۰۸) مثال می‌زند که چگونه زنی که نمی‌توانست عکسی از بستگان خود در آرشیو پیدا کند، توجه خود را به «ساخت تصاویر خود [از مردمش] در هنر» معطوف کرد.

این شکل از غیبت عکاسانه ممکن است استعمارزدایی را به چالش بکشد. همانطور که «عکس‌هایی که واسطه‌ای میان خاطره و پساخاطره هستند، با وجود فقدانی عظیم؛ باری احساسی دارند که برای بینندگان سخت است آن را تاب بیاورند»

در حالی که محققان ممکن است ادعا کنند که مردم بومی می‌توانند کنترل و اداره را از طریق تعریف چگونگی استفاده‌ی امروزی از عکس‌های مستعمراتی اعمال کنند؛ چیزی که نمی‌تواند نادیده گرفته شود این است که ماهیت بی‌ثبات و فراگیر عکاسی می‌تواند انجام این کار را دشوار کند. عکس‌ها در سهولت تکرارپذیری و سرعت انتشارپذیری از دیگر مصنوعات هنری متفاوت هستند (بل، ۲۰۱۰؛ لیندون، ۲۰۱۰). دسترسی به تکنولوژی عکاسی (مانند دوربین، تجهیزات و سایر وسایل ثبت تصویر) که بازتولید را ممکن می‌سازد، در عین حال همچنان به‌عنوان مانعی قابل توجه برای بسیاری از افراد باقی می‌ماند؛ به‌خصوص برای آن‌هایی که با چالشی جغرافیایی، اجتماعی یا اقتصادی روبه‌رو هستند. به‌علاوه در بسیاری از کشورها، قانون برای حقوق سازنده‌ی عکس امتیازی ویژه قائل است، زیرا یک عکس صرفاً به‌عنوان یک بازنمایی دیده می‌شود. زمانی که مردم بومی به تصمیمات و اعمال بنیادهایی

خاص و نهادهایی مستبد وابسته هستند تا از ابزارآلاتی که برای درگیری با عکاسی لازم است صرف نظر کنند؛ مسئله‌ی قدرت، کنترل و عاملیت کاملاً پیچیده می‌شود. عکس‌ها مواردی هم عمومی و هم خصوصی هستند: عمومی هستند چون می‌توانند در بایگانی یک سازمان که برای مخاطبان متعددی در دسترس است حضور داشته باشند و در عین حال؛ هنگامی که فردی یک رابطه‌ی خویشاوندی، اجدادی یا تاریخی با عکس برقرار می‌سازد، می‌توانند بسیار خصوصی محسوب شوند. اکثر اوقات فقط نسخه‌های روگرفت عکس‌ها به افراد و گروه‌ها بازگردانده می‌شوند؛ در حالی که نسخه‌های اصلی همچنان در بایگانی سازمانی باقی می‌مانند.

قطعاً می‌توان اظهار کرد که دوربین که اغلب به‌عنوان یک اختراع مستعمرانه سرزنش می‌شود، ابزاری مجزا برای مردم تحت استعمار نیست؛ همانطور که «ابزار ارباب هیچ وقت به ضرر او عمل نمی‌کند»

زمانی که یک عکس عمومی از محدوده‌ی عمومی به سمت محدوده‌ی خصوصی حرکت می‌کند، بررسی این ایده که خویشان یک فرد هنوز در بایگانی «محفوظ» مانده‌اند، می‌تواند برای فردی که درگیر میراث آسیب روانی استعمار است چالش‌برانگیز باشد. چه اتفاقی می‌افتد وقتی تمام چیزی که یک خانواده یا گروه می‌خواهد باز پس گرفتن هرآن‌چه که از روابطشان باقی مانده و آوردن آن‌ها به خانه است؟ هنگامی که نگاتیوها معادل خاکستر رفتگان هستند چون هیچ استخوانی پیدا نشده است.

در بافت استعمارزدایی، یک عکس به چیزی فراتر از یک نشانه، به یک کنشگر اجتماعی تبدیل می‌شود. به واقع من نشان داده‌ام که عکس‌ها چگونه می‌توانند برای افراد معنی‌دار باشند. نه حتماً به این خاطر که سوژه به چیزی دلالت دارد، بلکه به این خاطر که آن‌ها شبکه‌ای از روابط پیچیده میان چیزهایی مانند افراد، مکان‌ها و نیاکان شکل می‌دهند (بل، ۲۰۰۸، ۲۰۱۰؛ گیسمار، ۲۰۰۹؛ گل، ۱۹۹۸؛ هرل، ۲۰۰۹؛ مورفی، ۱۹۹۱). این امر این دستاورد را به دنبال دارد که یک محقق در عوض پرسش از معنای یک عکس، از مشارکت‌کنندگان می‌پرسد یک عکس چه می‌کند یا چه چیزی را تجسم می‌بخشد (گیسمار، ۲۰۰۹). قطعاً مهم است که شالوده‌ی تحقیق بر هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی شرکت‌کنندگان تحقیق باشد، که می‌تواند کاری دشوار محسوب شود. به هر حال، استراتژی‌هایی چند موجود است که محققان آن‌ها را به کار گرفته‌اند. گیسمار

(۲۰۰۹) و بل (۲۰۰۸،۲۰۱۰) هر دو با به کار گرفتن تلاش‌هایی تطبیقی، در ادراکات پیرامون دیگر هنر و آثار فرهنگی به‌دنبال سرنخ‌هایی از طنین اجتماعی و ارتباطی عکس هستند. مطالعه‌ی ساختار زبانی بیان عکاسانه نیز می‌تواند روشنگر این باشد که عکاسی چگونه ارزیابی و در نظر گرفته می‌شود. در نهایت، محققانی که دوشادوش هنرمندان معاصر یا افرادی از جامعه که با مجموعه‌های عکس درگیر اند مشغول کار هستند، باید ارزش استیمتمنت‌های هنری‌ای را که کار را همراهی می‌کنند در نظر بگیرند؛ آن استیمتمنت‌هایی که به صدا و داستان افراد شرکت‌کننده اعتبار می‌دهند. این موضوع در عین حال که به ریشه داشتن خوانش و تفسیر کار در معرفت‌شناسی شرکت‌کنندگانشان کمک می‌کند (پاسالاکوا، ۲۰۰۹)؛ بر ماهیت مشارکتی پروژه‌ای تأکید دارد که در آن به افراد مختلفی که در فرایند تحقیق مشارکت داشتند فرصت ابراز داده شده است.

نتیجه‌گیری

پینی (۲۰۰۳) بیان می‌کند «عکس‌ها منشورهایی هستند که به بیننده اجازه می‌دهند وارد دنیای سازنده‌ی تصویر شوند» (صفحه‌ی ۱۱۶). اما آن‌ها کاری فرای این انجام می‌دهند. از آن‌جایی که عکس‌ها فضایی می‌سازند تا در آن عکاس، سوژه و بیننده وارد یک رابطه شوند، یک «جهان» خلق می‌کنند. از طریق گرد هم آمدن، شرکت‌کنندگان می‌توانند بخش مهمی از کار روبه‌رو شدن با گذشته‌ی استعماری، چگونگی ارتباط گذشته با حال و معنای حرکت جلو به سمت استعمارزدایی را انجام دهند. من معتقدم این همان چیزی است که باجورک (۲۰۱۲) به آن اشاره داشته است وقتی می‌گوید «عکاسی به خودی خود نیرویی تاریخی است» (صفحه‌ی ۱۴۸). این درک از عکاسی در بافت استعمارزدایی ضروری است چون همانطور که میلر و رایدینگ (۲۰۱۱) می‌گویند، استعمارزدایی به معنای بازگشت به گذشته نیست، بلکه فرآیندی است که به مردم اجازه می‌دهد از آثار مخرب استعمار دور شده و رو به جلو حرکت کنند.

وازیاوینتاوین (۲۰۰۵) محقق و فعال سیاسی اجتماعی به ما یادآوری می‌کند که راهبردها و ابزارهایی که ما به جهت استعمارزدایی و توانمندسازی توسعه می‌دهیم، باید برای ما مجزا باشند. قطعاً می‌توان اظهار کرد که دوربین که اغلب به‌عنوان یک اختراع مستعمرانه سرزنش می‌شود، ابزاری مجزا برای مردم تحت استعمار نیست؛ همانطور که «ابزار ارباب هیچ وقت به ضرر او عمل نمی‌کند» (لرد، ۱۹۸۴). اما اگر ابزار ارباب هیچ‌گاه تنها فقط ابزار ارباب نبوده باشد چه؟ مک‌نیل (۲۰۱۹) هنرمند بومی کلینکیتی می‌گوید: «مردم بومی شمال آمریکا از عکاسی

تقریباً با قدمتی برابر با افراد سفیدپوست برای مقاصد خود استفاده کرده‌اند» (صفحه‌ی ۱۱۰). این بخش دوم عبارت او است که به‌طور مشخصی لذت بخش است. از آن جایی که «برای مقاصد خود» برای من می‌تواند با «برای سرآغاز خود» جایگزین شود. همانطور که کروز (۲۰۱۲)؛ محقق آمریکای لاتین می‌گوید: «استعمارزدایی در مورد حرکت به سمت جایی ملموس و متفاوت است؛ جایی آن بیرون، جایی که هیچ‌کس تاکنون نبوده است» (صفحه‌ی ۱۵۳).

منبع

Pedri-Spade, C. (2017). *But they were never only the master's tools: the use of photography in de-colonial praxis*. AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples, 13(2), 106-113.

توضیحات

۱. praxis چرخه‌ی بعد نظری تا عملی که در این بین شامل نظریه، تأمل، عمل و تولید می‌شود. همچنین به معنای عرف، رویه و کنش.
۲. Tsinhnajinnie
۳. strategy
۴. Māori Linda Smith
۵. paradigm به معنی یک درگاه و جهان‌بینی کلی که مورد توافق همه است و افراد به طور آگاهانه یا غیرآگاهانه به آن مقید هستند. همچنین به معنای الگو و انگاره‌ی ذهنی.
۶. participant
۷. the Self
۸. being
۹. theme
۱۰. Paul Nzalamba
۱۱. native
۱۲. Layard
۱۳. repeat photography
۱۴. Vanuatu کشوری مجمع الجزایری در شرق استرالیا
۱۵. Signage به معنای مجموعه علامت‌های گرافیکی محیطی که می‌توانند در محیط شهری برای انتقال اطلاعات حضور داشته باشند.
۱۶. trauma
۱۷. postmemory

عکاسی در خدمت نظریه‌ی «اصلاح نژاد»

مرضیه احمدی

از زمان انتشار تحقیقات پریچارد[1] در رابطه با تاریخچه‌ی بدن انسان در سال ۱۸۱۳میلادی، انسان‌شناسان و نژادشناسان انگلیسی سعی در توضیح دادن دلایلی برای داشتن ویژگی‌های خاص نژادهای مختلف داشتند. در طول قرن ۱۹ میلادی محققان انگلیسی علاقه‌مند به مباحث مربوط به تنوع نژادی، همواره در جست‌وجوی افزودن راهی برای مشاهده، تحلیل و نمایش نژادهای مختلف در راستای برنامه‌های پژوهشی خود بودند که می‌توان انتشار کتاب داروین[2] در مورد منشأ گونه‌ها را در سال ۱۸۵۹ سرآغاز بسیاری مهمی در این زمینه دانست. ایده تکامل و طبیعت‌گرایی علمی داروین، فرانسیس گالتن[3] را به تحقیق در رابطه با موضوعاتی چون وراثت و بهبود احتمالی نژاد بشر که مدت‌ها به آن‌ها می‌اندیشید، تشویق کرد. او با الهام از نظریه‌ی داروین و انجام مطالعات آماری بر روی افراد مختلف، نظریه‌ی «اصلاح نژاد[4]» را مطرح ساخت. گالتن هوش و استعداد در انسان‌ها را ارثی می‌دانست و معتقد بود که نمی‌توان آن را صرفا بر اساس تأثیرات محیطی تبیین کرد. گالتن بحث اصلاح نژاد را با این پیش فرض آغاز می‌کند که پیشرفت تمدن بشری مبتنی بر مردان بزرگی است که تعداد آن‌ها رو به کاهش است، ایده‌ای که در انگلستان قرن ۱۹ میلادی رایج بود. او هدف خود را از طرح این نظریه، بهبود و اصلاح نسل انسان از طریق افزایش هوش و ممانعت از کودنی می‌دانست.

همانطور که اشاره شد بحث‌های مربوط به نژاد انسان‌ها برای بسیاری از محققان از جذابیت و اهمیت خاصی برخوردار بود و یکی از مهم‌ترین موانع آن‌ها عدم دسترسی به داده‌های مناسب بود. از آن جا که اکثر نژادشناسان و انسان‌شناسان هرگز پای خود را فراتر از سواحل اروپا نگذاشته بودند، برای جمع‌آوری مدارک با مشکلات بسیاری روبه‌رو بودند. فرانسیس گالتن نسبت به دیگران میزان قابل توجهی از تجربه را در ارتباط با جمعیت‌های خاورمیانه و آفریقا

به‌واسطه‌ی سفرهایش به این مناطق به‌دست آورده بود. او یکی از اولین کاوشگرانی بود که به جنوب غربی آفریقا سفر کرده و نقشه‌های دقیق و گزارش‌های قوم‌شناسی قابل ملاحظه‌ای را از این مناطق تهیه کرده بود.

اصلاح نژاد را می‌توان به‌عنوان دانشی که برای بهبود کمی و کیفی ژنوم انسان استفاده می‌شود، تعریف کرد. این موضوع پس از مطرح شدن توسط گالتن با حمایت قابل توجهی از سوی داروین روبه‌رو شد. گالتن تلاش می‌کرد که نوآوری‌های آماری خود را با استفاده از طیف وسیعی از روش‌های جدید از جمله پرسش‌نامه‌های استاندارد، بررسی شجره‌نامه‌ها و روش «پرتره ترکیبی[5]» تحقق بخشد. اهمیت عکاسی در قرن نوزدهم به‌عنوان یک منبع مهم اثبات داده‌ها در علوم مربوط به انسان‌شناسی و نژادشناسی مشخص است و عکاسی را می‌توان به‌عنوان ابزاری اساسی برای دستیابی به نمایش‌های بصری نژادهای مختلف در سراسر جهان دانست. عکاسی از آن‌جا که فقط ظاهر اشیاء را نشان می‌داد برای تفاسیر جمجمه‌شناسی و سیماشناختی بسیار مناسب بود.

گالتن بحث اصلاح نژاد را با این پیش فرض آغاز می‌کند که پیشرفت تمدن بشری مبتنی بر مردان بزرگی است که تعداد آن‌ها رو به کاهش است، ایده‌ای که در انگلستان قرن ۱۹ میلادی رایج بود. او هدف خود را از طرح این نظریه، بهبود و اصلاح نسل انسان از طریق افزایش هوش و ممانعت از کودنی می‌دانست.

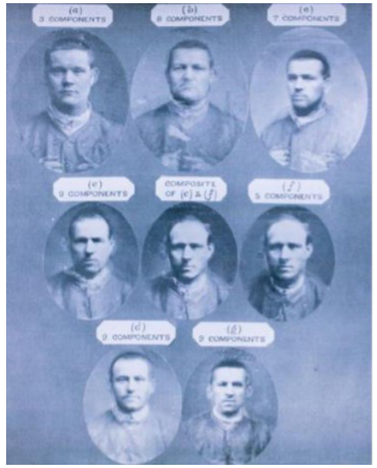
از جمله ابتکارات گالتن طرحی بود برای جمع‌آوری مقدار زیادی از داده‌های قابل اندازه‌گیری مانند قد و وزن دانش‌آموزان. تلاش‌های او برای سیستماتیک کردن فرایندهای عکاسی و ایجاد تکنیک‌های جدید تصویربرداری از فعالیت‌های افرادی چون لمپری[6] و هاکسلی[7] در گذشته، فراتر رفت. او مانند پیشینیان خود قصد داشت روش تجزیه و تحلیل عکس‌های انسان‌شناسی را استانداردسازی کند. او استدلال می‌کرد که از ترکیب عکاسی با انسان‌شناسی می‌توان نتایج قابل قبولی را به‌دست آورد. گالتن معتقد بود که با مقایسه‌ی فیزیولوژی افراد می‌توان ویژگی‌های مشترک را مشخص کرد و از آن‌جایی که محققان فرصتی اندک برای مشاهده‌ی هر شخص دارند، استفاده از عکس‌ها یک راه عملی برای حل این مشکل است. اصلی‌ترین ایده‌ی گالتن در این زمینه انداختن تصاویر ضعیف از چندین پرتره پشت سر هم بر روی یک صفحه‌ی حساس عکاسی بود. این فرایند عکاسی به او این امکان را می‌داد تا با دقت مکانیکی یک تصویر کلی را

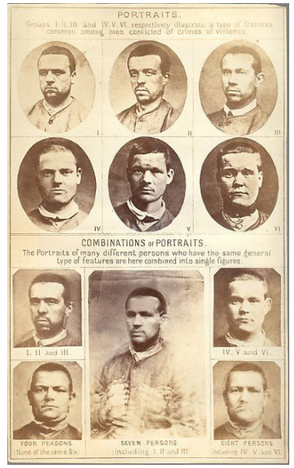
به‌دست آورد، تصویری از چهره که نشان دهنده‌ی فرد خاصی نیست و در واقع تصویری از ویژگی‌های مشترک گروهی از انسان‌ها است.

در این پرتره‌های ترکیبی خصوصیات کاملا فردی، اثری کم و ناچیز از خود بر جای می‌گذاشتند و در نتیجه تصویر نهایی یک چهره‌ی میانگین را نشان می‌داد که خطوط آن به نرمی ترسیم شده بود. گالتن شایستگی پرتره‌های ترکیبی را در دقت مکانیکی آن‌ها می‌دانست. یکی از مؤلفه‌های اصلی روش او این بود که از هر موضوع از زوایای مختلف عکس بگیرد. به نظر او این روش، میزان داده‌های جمع‌آوری شده برای هر فرد را افزایش می‌داد و تصویری کامل‌تر از موضوع را برای انسان‌شناسان فراهم می‌آورد تا در مطالعات‌شان از آن‌ها استفاده کنند. گالتن برای سرعت بخشیدن به فرایند گرفتن چند تصویر از هر موضوع، تکنیکی جدید برای تولید چندین عکس از یک فرد به طور هم‌زمان ایجاد کرد. دستورالعمل‌های گالتن در مورد چگونگی تولید چندین تصویر انسان‌شناختی از چهره‌ی فرد با هدف استانداردسازی عکاسی انسان‌شناسی طراحی شده بود. این یک دگرگونی بزرگ در روش‌های عکاسی افرادی مانند لمپری و هاکسلی در اواخر دهه‌ی ۱۸۶۰ میلادی بود. سیستم لمپری سریع بود زیرا از هر چهره یک بار عکس می‌گرفت و عیب آن این بود که از افراد فقط از یک زاویه عکس می‌گرفت. اما در روش هاکسلی از هر مدل از زوایای مختلف عکس گرفته می‌شد و نکته‌ی منفی آن کندی فرایند بود. گالتن علاوه‌بر ترکیب بهترین جنبه‌های هر دو طرح، مراحل تحلیلی بیشتری را به فرایند عکاسی خود اضافه کرد که فراتر از طرح‌های پیشین بود و فقط بر ویژگی‌های چهره متمرکز بود.

اهمیت عکاسی در قرن نوزدهم به عنوان یک منبع مهم اثبات داده‌ها در علوم مربوط به انسان‌شناسی و نژادشناسی مشخص است و عکاسی را می‌توان به‌عنوان ابزاری اساسی برای دستیابی به نمایش‌های بصری نژادهای مختلف در سراسر جهان دانست.

همانطور که آلن سکولا در بایگانی و تن بیان می‌کند اکثریت متخصصان حرفه‌ی جرم‌شناسی در استفاده از عکاسی برای ترسیم گونه‌ی تبهکار اشتیاق نشان می‌دادند. انسان‌شناسان و نژادشناسان قرن ۱۹ میلادی در مطالعات خود، جمعیت‌های محلی را با ویژگی‌های مشترک فرهنگی و جسمی بررسی می‌کردند. جنایتکاران انگلیسی به‌عنوان یک خرده فرهنگ تصور می‌شدند، بنابراین به راحتی تحقیقات قوم‌شناسی و انسان‌شناسی بر روی آن‌ها صورت می‌گرفت



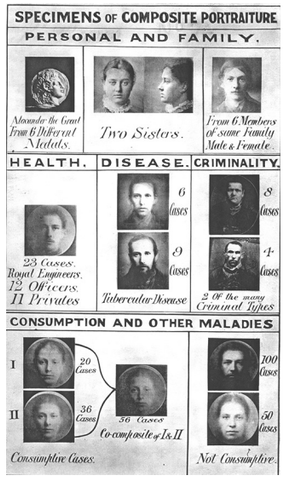


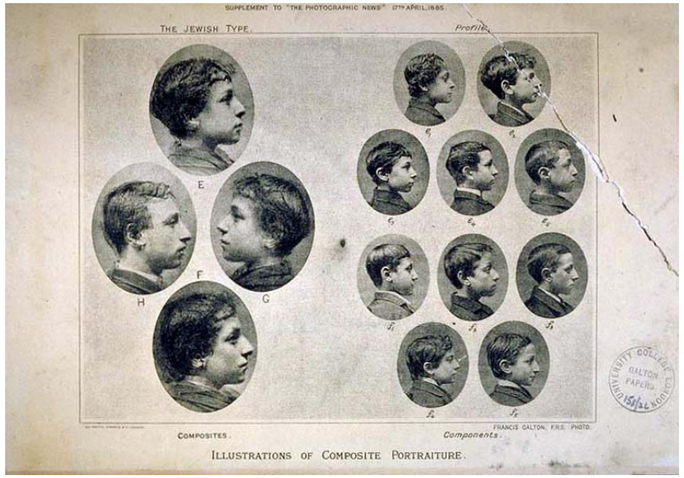
تصویر۱
پرتره‌های ترکیبی گالتن
از گونه‌های جنایتکار ۱۸۷۷

و برای این منظور نیاز نبود صرفا به نژادهای بیگانه‌ی ساکن سرزمین‌های دیگر توجه کنند.

در این زمینه گالتن موفق شد به هزاران عکس از پرتره‌های جنایتکاران در بایگانی زندان میل‌بنک[۸] دسترسی پیدا کند و این تصاویر در واقع اولین منبع پرتره‌های ترکیبی او در سال ۱۸۷۷ بودند. این تصاویر یک منبع بسیار با ارزش برای نشان دادن کاربرد روش عکاسی او بود. گالتن اظهار می‌کند که آن پرتره‌ها به‌صورت ویژه‌ای با اهداف او سازگار بوده‌اند. همه تقریبا به یک اندازه و با یک رویکرد گرفته شده بودند، او می‌گوید: وقتی با یک نوع از چهره‌ها برخورد می‌کنیم شباهت‌ها بسیار بیشتر از ناهماهنگی ها است. گالتن به‌منظور قرارگیری درست عکس‌ها بر روی یکدیگر، از تصاویری با اندازه‌های مساوی استفاده کرد و آن‌ها را به سه گروه تقسیم کرد. گروه اول افرادی که به جرم قتل و سرقت محکوم شده بودند، گروه دوم جنایتکارانی که به علت شرارت و جعل در زندان بودند و گروه سوم متشکل از افرادی بود که به‌دلیل انواع تجاوزهای جنسی محکوم شده بودند.

لازم به ذکر است که گالتن باوجود تلاش‌های بسیار در نهایت نتوانست صفات کاملا تبهکارانه را از پرتره‌های ترکیبی خود استخراج کند.





تصویر۲ تعدادی از پرتره‌های ترکیبی گالتن

او اظهار داشت که تجربیات اجتماعی هر جنایتکار در رفتار او تأثیر دارد بنابراین بعید است که جرم و جنایت صرفا از طریق شباهت‌های فیزیولوژیکی قابل ردیابی باشد. در اوایل دهه‌ی ۱۸۸۰ میلادی گالتن به ایجاد پرتره‌های ترکیبی از سایر اقشار جامعه که عموما آن‌ها را از نظر اجتماعی، ضعیف یا ناتوان قلمداد می‌کردند از جمله بیماران مبتلا به سل، دانش‌آموزان یهودی ساکن لندن و بیماران روانی روی آورد.

روش ابداعی گالتون توجه بسیاری را به خود جلب کرد و کیفیت پرتره‌های ترکیبی برای بعضی از نشریات غافلگیرکننده بود. تا آن‌جا که مباحث بسیاری در رابطه با اهمیت روند عکاسی گالتن در مطبوعات علمی و پژوهشی مطرح شد. بسیاری از محققان از این روش استفاده کردند و این موضوع در جهت قانونی کردن روش عکاسی گالتن به‌عنوان استاندارد این رشته نقش به‌سزایی داشته است. محققان و عکاسانی که از طرح پرتره ترکیبی پیروی می‌کردند باید در موقعیت‌یابی مدل‌های خود دقت زیادی داشتند تا هر چهره به درستی با دیگر چهره‌ها هماهنگ شود. طرفداران این فناوری همچون گالتن ادعا داشتند که دقت مکانیکی

تصویر ۳
راست - پرتره‌هایی از نژادهای مختلف برای نشان دادن یک ویژگی مشترک (نروژ، ۱۹۳۹)
چپ - پرتره‌هایی که شکل‌های استاندارد سر انواع مجرمان را نشان می‌دهند(فرانسه، ۱۹۱۴)

آن امکان ضبط واقعیت را فراهم می‌کند و شواهد عکاسی، روشی عینی‌تر و علمی‌تر برای جمع‌آوری داده‌ها از انسان است.

در آن زمان نقاشی‌ها و طراحی‌ها به‌عنوان نمایش‌های بصری ذهنی از نژادها به نظر می‌رسیدند زیرا تحت تأثیر تمایل‌های ذاتی و تعصبات هنرمندان قرار می‌گرفتند. ولی عکاسی تصاویر واقعی را به‌واسطه‌ی دوربین از افراد به‌وجود می‌آورد و محققان و عکاسان می‌توانستند در رابطه با تصاویر خود ادعاهای عینی داشته باشند.

انسان‌شناسان از عکاسی برای دفاع از یافته‌های خود استفاده می‌کرده‌اند. در بسیاری از موارد تفکری استعماری و نژادپرستانه در این رابطه وجود داشته است، چنانچه صاحبان قدرت نیز با استفاده از عکاسی تفاوت‌های خود را با سایر اقشار جامعه نشان می‌دادند. از جمله دیدگاه‌های فلسفی که در قرن ۱۸ میلادی بر فضای اروپا حاکم بود، اثبات‌گرایی[۹] است. از منظر اثبات‌گرایان هرگونه شناختی مبتنی بر تجربه‌ی حسی و هر پژوهش اصیل

تصویر ۴ عکس‌های یوهانس لینت از بومیان گینه‌ی نو

وابسته به توصیف، تبیین و واقعیات تجربی است. آن‌ها معتقد بودند که دانشمندان می‌توانند تمام حقایق قابل مشاهده را کشف و کمیت آن‌ها را اندازه‌گیری کنند. کمیت‌گرایی و قابلیت آزمودن، ملاک معناداری برای اثبات‌گرایان بود. اثبات‌گرایی تقریبا هم‌زمان با عکاسی شکل گرفت. آن‌ها عکاسی را ابزار مناسبی یافتند و معتقد بودند که دانش آن‌ها می‌تواند بسیاری از مسائل مربوط به بشر را حل کند. ظاهرا بی‌طرفانه بودند ولی در اصل رویکردی جانبدارانه داشتند. همانطور که جیل لوید[۱۰] می‌گوید عکاسی و انسان‌شناسی دیدگاه ایدئولوژیک خود و امکان برخوردار بودن از معناهای ضمنی را زیر ظاهر واقع‌گرایی علمی پنهان کردند.

در عصر ویکتوریا اقوام مختلف برحسب طبقه‌بندی انسان‌شناختی دسته‌بندی می‌شدند این نوع طبقه‌بندی بر نظریه‌های سیماشناسی استوار بود و به دنبال آن بود که تفاوت‌های بارز قوم‌ها، نژادها و طبقه‌های اجتماعی را با یکدیگر نشان دهد. عموما از مردم استعمارزده خواسته می‌شد برای گرفتن عکس به گونه‌ای بایستند که نماینده‌ی پوشش، نقش اجتماعی و فرهنگ خاص خود باشند. در این زمینه می‌توان عکس‌های یوهانس لینت[۱۱] از قبایل بومی استرالیا و گینه‌ی نو را مثال زد.

تصویر ۵ عکس‌های یوهانس لینت از بومیان گینه‌ی نو

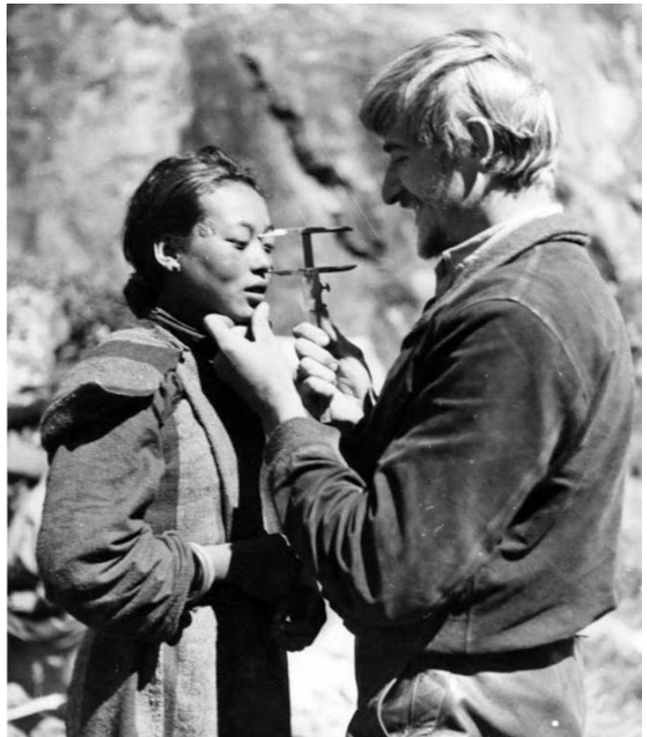
شاید بتوان گفت ایده‌ی اصلاح نژاد در ابتدا به‌عنوان یک کنجکاوی علمی در عصر ویکتوریا به‌وجود آمد و تمرکز گالتن بیشتر بر جنبه‌های مثبت نظریه‌ی اصلاح نژاد بود. او حتی در آغاز، روش پرتره ترکیبی را برای تشخیص بیماری‌ها مفید می‌دانست. گالتن افراد سالم، توانا و باهوش بالاتر از متوسط را برای داشتن فرزندان بیشتر تشویق می‌کرد و در واقع اصلاح نژادی منفی در ایالات متحده و آلمان رشد و توسعه یافت. این اندیشه که بعضی از نژادها بر سایرین برتری دارند، توجیه مناسبی را برای استعمار اروپایی فراهم آورد.

طرح گالتن در آمریکا با استقبال گسترده‌ای روبه‌رو شد. اولین حضور رسمی اصلاح نژاد در تاریخ آمریکا با وضع قوانین ازدواج رقم خورد. با در نظر گرفتن مفهوم اصلاح نژاد بسیاری از شهروندان برجسته از این امر حمایت کردند و سازمانی را برای این منظور تأسیس کردند. این نهاد به خانواده‌ها و ویژگی‌های ژنتیکی آن‌ها می‌پرداخت و ادعا می‌کرد که اکثر افراد مهاجر، اقلیت، فقرا و بعضی از بیماران، نامناسب محسوب می‌شوند و قوانینی برای عقیم‌سازی، جداسازی اجباری و محدودیت‌های ازدواج تصویب کرد.

این ایده در شکل افراطی و نژادپرستانه به معنای از بین بردن انسان‌ها مورد استقبال نازی‌ها واقع شد و قوانین نازی‌ها در این رابطه از هر تصوری فراتر رفت. نازی‌ها قوانینی را برای عقیم‌سازی افراد مبتلا به بیماری‌هایی از جمله اسکیزوفرنی، صرع، اعتیاد به الکل، افسردگی،

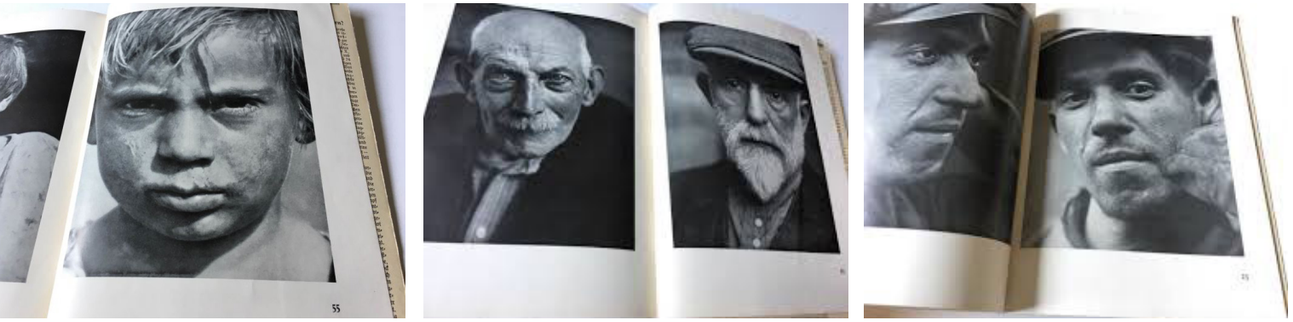
ناشنوایی و نابینایی ارثی، ناهنجاری‌های جسمی و همچنین یهودیان سالم و کولی‌ها وضع کردند. در دهه‌ی ۱۹۳۰ دو عکاس آلمانی به نام‌های لندوا[۱۲] و رتسلاف[۱۳] عکس‌های زیادی از جوانان با لباس‌های محلی تهیه کردند که احتمالا به‌عنوان نوعی راهنما در جهت اهداف نازی بوده است. لندوا بعدها به حزب نازی پیوست و عکس‌های خود را در کتاب‌هایی که برای ترویج آرمان‌های نازی مورد استفاده بود به چاپ رساند. اگرچه هیچ مدرکی مستقیما مبنی بر استفاده نازی‌ها از تصاویر گرفته شده توسط رتسلاف وجود ندارد، اما عکس‌های او که عمدتا کلوزآپ و دارای کنتراست شدید بودند به‌صورت گسترده در آن زمان منتشر شد.

تصویر ۶ راست: اندازه‌گیری اجزای چهره‌ی یک زن تبتی توسط پزشک آلمانی (تبت، ۱۹۳۸)،
چپ: اندازه‌گیری سر یک کودک برای تعیین شخصیت و پیش‌بینی آینده‌ی او (آلمان، ۱۹۳۲)



تصویر ۷ تعدادی از عکس‌های لندوا

گونه‌های عکاسانه‌ی کتاب چهره‌های زمانه ما[۱۴] آگوست زاندر[۱۵]، که والتر بنیامین[۱۶] آن‌ها را به‌عنوان یک نگارخانه‌ی سیماشناسی ستایش می‌کند، با استفاده از مشاهده‌ی مستقیم و به دور از تحقیقات اجتماعی و نظریات نژادی به‌وجود آمده‌اند. در سال ۱۹۳۴ مأموران نازی نسخه‌های زیادی از این کتاب را از بین بردند زیرا کار او را ضداجتماعی می‌دانستند. فتوماتریالیسم زاندر به‌وسیله‌ی نازی‌ها به نظریه‌ی نژاد بنیان گونه‌های اندام پل شولتز نومبرگ[۱۷] تغییر شکل



تصویر ۸ تعدادی از عکس‌های رتسلاف

داد. از سال ۱۹۳۷ کتاب زیبایی نوردیک[۱۸]، نومبرگ با تکیه بر سیماشناسی علمی و تأکید بر آشکار شدن ویژگی‌های بارز نژادی بر روی بدن، اعلانی برای اصلاح نژادی انتخاب همسر بود. در این میان عکاسی می‌توانست شاهدی برای این جریان باشد.

نظریه‌ی اصلاح نژاد و کنترل اجتماعی بهانه‌ای برای قتل عام و جنون نازی‌ها شد. در این زمینه از عکس‌ها در حکم مدرک در جهت مشروعیت بخشی به برتری موروثی گروه‌های خاصی از مردم از قبیل طبقات متوسط در حال ظهور و حتی حذف بالقوه‌ی زیردستان استفاده شده است.

فهرست منابع

۱- بال، استیفن (۱۳۹۲). زیبایی‌شناسی عکاسی. ترجمه‌ی محمدرضا شریف‌زاده. تهران: علمی.

۲- بنیامین، والتر (۱۳۹۸). درباره عکاسی. ترجمه‌ی آیدین رحیمی پورآزاد. تهران: حرفه نویسنده.

۳- سکولا، آلن (۱۳۹۵). بایگانی و تن. ترجمه‌ی مهران مهاجر. تهران: بان.

۴- لاگرینج، اشلی (۱۳۹۷). درآمدی بر نظریه‌های عکاسی. ترجمه‌ی حسن خوبدل. تهران: شورآفرین.

۵- ملایوسفی، مجید؛ رضایی مستقیم،رضا (۱۳۹۳). نگاهی به نظریه اصلاح نژاد فرانسیس گالتن. پژوهش‌های علم و دین، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۹۱-۱۱۴.

۶- ولز، لیز (۱۳۹۸). عکاسی: درآمدی انتقادی. مترجمان: سولماز ختایی‌لر؛ ویدا قدسی‌رائی؛ مهران مهاجر؛ محمد نبوی. تهران: مینوی خرد.

۷- Ambrosio, Chiara (۲۰۱۶). Composite Photographs and the Quest for Generality. Critical Inquiry, ۵۷۹-۵۴۷ .

۸- Bailey, Suzanne (۲۰۱۲). Francis Galton ɔs Face Project: Morphing the Victorian Human, Photography and Culture, ۲۱۴-۱۸۹ .

۹- fram, Sera-Shriar (۲۰۱۵). Anthropometric portraiture and Victorian anthropology: Situating Francis Galton's photographic work in the late ۱۸۷۰s. History of Science ۱۷۹- ۱۵۵ ,(۲)۵۳.

۱۰- Galton, Francis (۱۸۷۹). Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure. The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, ۱۴۴-۱۳۲.

۱۱- Gillham, Nicholas (۲۰۰۹). Cousins: Charles Darwin, Cousins: Charles Darwin, Sir Francis Galton and Sir Francis Galton and the birth of eugenics the birth of eugenics, significance ۱۳۵-۱۳۲.

۱۲- www.britishmuseum.org

توضیحات

۱. James Cowles Prichard
۲. Charles Robert Darwin
۳. Sir Francis Galton
۴. Eugenic
۵. Composite Portraiture
۶. J.H. Lamprey
۷. Thomas Huxley
۸. Millbank
۹. Positivisme
۱۰. Jill Lloyed
۱۱. John William Lindt
۱۲. Erna Lendvai-Dircksen
۱۳. Erich Retzlaff
۱۴. Face of Our Time
۱۵. August Sander
۱۶. Walter Benjamin
۱۷. Pual Schultze-Naumburg
۱۸. Nordic Beauty

تدارک یک ایده عکاسانه

تغییر «روایت کلان» فرودستی به «بیان‌های موقعیت‌مند» در مناسبات امر جزئی به میانجی حافظه‌ی رویدادی یا اپیزودیک (Episodic memory)

کبوترارشدی

مسئله من در این یادداشت، چگونگی بازنمایی و نمایش فرودستان در عکاسی است، با نیم نگاهی به این چگونگی در فرهنگ عامه، ذیل موضوع ناشی از احساسات‌گرایی یا سنتیمنتالیسم (sentimentalism). سپس پیشنهاد خود را برای سامان عاملیت سوژه فرودست به واسطه عکاسی، مطرح می‌کنم.

این‌جا موضوع فرودستی از نگاه گرامشی مورد نظر است. آنتونیو گرامشی، فیلسوف و انقلابی مارکسیست که در سال ۱۸۹۱ به دنیا آمد، از رهبران حزب کمونیست ایتالیا شد و ازجمله مفهوم *هژمونی* (استیلاء) را تئوریزه کرد. گرامشی اولین بار در *یادداشت‌های زندان* درباره مفهوم *فرودستی* یا *سابالترن* (subaltern) نوشت. این مفهوم جدید به‌مرور گسترش پیدا کرد و به‌صورت *مطالعات سابالترن* مورد بازخوانی و واکاوی قرار گرفت. سابالترن به‌ویژه در سنت پسااستعماری راه باز کرد. این جا اما بحث ما مشخصا بر تعریف فرودستی استوار نیست، بلکه چگونه دیدن **امر فرودستانه** یا **ابژه فرودستی** در کنش عکاسانه مورد نظر است.

چه مارکسیست از نوع گرامشی باشیم و چه پسااستعماری از جنس اسپیواک و یا پست مدرنی همانند بودریار، لازم است بر سر بازنمایی این مفهوم به میانجی **ویزور** به واگشایی امکان‌ها و ایده‌هایی بپردازیم. در این یادداشت، و برای تدارک یک ایده، اهمیت زمینه‌ها و لزوم و ترجیح بازنمایی آن‌ها را بر ابژه‌ها، مورد تامل قرار می‌دهیم. این بحث دقیقا بر این بنیاد شکل می‌گیرد و تلاش می‌کند سویه‌های نظری اش را بپروراند، اما فراموش هم نمی‌کند که هدفش باز کردن دریچه‌ای بر منظری دیگر از کنش عکاسانه است بر مبنای ظرفیت «بلند فکر کردن».

اگر از رانسیر بپذیریم که «سیاست به معنای تکمیل همه شرایطی است به‌وسیله قدرت که خود امر فاقد شرایط است»، می‌توانیم دریابیم زمینه‌های غایی که بر مبنای آن حاکمانِ حکومت کننده دلیل قانع‌کننده‌ای نمی‌آورند که چرا برخی افراد باید بر دیگران حکومت کنند، از کجا می‌آید. از نظر رانسیر عمل حکومت کردن در بستر «غیاب دلیل» قرار

می‌گیرد. اگر زمینه‌های سیاسی و به این واسطه درک امر سیاسی و نه تقلیل آن به سیاست‌زدگی، به‌طور پیشینی مورد توجه عکاس واقع شود، چه خواهد شد یا به عبارتی دقیق‌تر می‌گوییم: «چه می‌تواند شد؟». در این زمینه‌ها که ما با امر مطلق و فاقد شرایط حکومت روبه‌رو هستیم، فرودستی شکل می‌گیرد و جزئی از اجتماع انسانی می‌شود. رانسیر در ۱۹۴۰ به دنیا آمد، یعنی چند دهه پس از گرامشی و به زمینه‌های زیست طبقه کارگر فکر کرد.[۱] به آنچه باعث می‌شود این طبقه از کار روشنفکری باز بماند. این بازماندن را نه ذات فرودستان که شرایط دشوار زندگی آنان می‌دانست. این‌جا همان مسئله «غیاب دلیل» رانسیر دوباره مورد توجه قرار می‌گیرد. وقتی دلیل‌های غایب را وضوح ببخشیم و بتوانیم برملا کنیم، زیست فرودستانه نیز وضوح می‌یابد، مختصات می‌گیرد و دلیل‌های فرودستی عیان می‌شود. عکاس باتوجه به «پدیداری امر غایب»، سویه‌های شگفت انگیزی از واقعیت را پرتو افکنده و کادر می‌کند که برملا کننده روابط علّی و معلولی است.

وقتی دلیل‌های غایب را وضوح ببخشیم و بتوانیم برملا کنیم، زیست فرودستانه نیز وضوح می‌یابد، مختصات می‌گیرد و دلیل‌های فرودستی عیان می‌شود. عکاس باتوجه به «پدیداری امر غایب»، سویه‌های شگفت انگیزی از واقعیت را پرتو افکنده و کادر می‌کند که برملا کننده روابط علّی و معلولی است.

بهتر است کمی به عقب برگردیم، یعنی به بحث هژمونی گرامشی. هژمونی از منظر گرامشی برای روندی به کار می‌رود که طبق آن طبقه حاکم با به کرسی نشاندن پیش انگاره‌های جهان‌بینی خود به منزله عقل سلیم جامعه به مثابه یک کل، سلطه را طبیعی جلوه می‌دهد. اگر بپذیریم که هژمونی سرمایه با تلفیق دو جنبه متفاوت از «حق» و «عدالت» پیش رفته است، در وجه عدالت، به نظم منزلتی می‌رسیم. این نظم منزلتی هژمونیک شده توسط قدرت، پایه دوربین ما را می‌کارد. یعنی دقیقا همین جا است که نظام‌های منزلتی معناهای فرودستی را پایدار می‌کنند و اگر در این ساحت مناسبات مفصل‌بندی شده شناسایی نشود، امر غایب بر ما همواره غایب می‌ماند. دوربینی که بر زمینه‌های عینی و مادی مناسبات کاشته نشود، در خدمت رویکردهای سنتیمنتال از وقایع خواهد بود. اگر هژمونی قدرت، سیاست ارج شناسانه‌اش را می‌سازد، کانترهژمونی باید این سیاست ارج شناسانه را فراگیر و حساس به طبقه کند و جبهه‌ای ضدهژمونیک بسازد. کاری که عکاس و آپاراتوس عکاسی در یک شیفت پارادایمی لازم است بیاغازد، دقیقا یک ضدهژمونی (counter hegemony) است. برای باز کردن این پیشنهاد،

لازم داریم به موضوع «تجربه»، تاملی داشته باشیم. تجربه در دو سطح قابل بررسی است. تجربه بی‌واسطه یا به جان دریافته (Erlebnis) و تجربه‌ای که به سطحی از آگاهی رسیده یا تجربه اندیشیده شده (Erfahrung). در رویکرد ضد هژمونیک است که دخالت در امر کلی امکان پذیر می‌شود. آن‌جا که جزئیات رادیکال به میدان دید فراخوانده می‌شوند، تا صداهای متفاوت و ناشنیده‌ای که در سلطه امر کلی به‌حساب نمی‌آمده، نمایان شود. در عکاسی بی هوا، که مبتنی بر تجربه بی‌واسطه با امر واقع رخ می‌دهد، یعنی صمیمی‌ترین و صادقانه‌ترین لحظه غیر قابل برنامه ریزی شده، یک عکس می‌تواند بسیار موثر واقع شود. به همین اندازه لازم داریم بررسی کنیم این تاثیر، به لحاظ روانشناختی، چگونه تاثیری است؟ تجربه بی‌واسطه قابلیت و توانش درگیری در یک سطح معین را دارد. در این سطح با افراط در بروز هیجانات به ویژه تحریک عواطف روبه‌رو ایم. و در همین سطح است که امکان دارد، سنتیمنتالیسم رشد کند یا دست کم همواره امکان رشد آن وجود داشته باشد. از عوارض احساساتی‌گری و بروزواکنش‌هایی که با زمینه‌ها

دقیقا همین جا است که نظام‌های منزلتی معناهای فرودستی را پایدار می‌کنند و اگر در این ساحت مناسبات مفصل‌بندی شده شناسایی نشود، امر غایب بر ما همواره غایب می‌ماند. دوربینی که بر زمینه‌های عینی و مادی مناسبات کاشته نشود، در خدمت رویکردهای سنتیمنتال از وقایع خواهد بود.

تناسبی ندارند، می‌توان این موارد را برشمرد: عادی شدن امر هولناک، تکراری شدن آن‌چه هرگز نباید تکراری شود، بی‌تنش کردن مناسبات فرودست‌ساز، تقلیل سوژه عکاسی یا ابژه فرودستی به شمایلی برای تحریک عواطف دم دستی که به همان اندازه در کوتاه‌ترین زمان ممکن امکان مرتفع شدن را در خود دارد. در ایجاد چنین بستری است که با همدستیِ فرهنگ عامه، می‌توان پای مصلوب شدن مسیح نیز بانگ برداشت: «دوباره، دوباره!». هژمونی نه تنها ساختارها را دستکاری می‌کند که فرهنگ می‌سازد. در سطوح فرهنگی لازم است که ضد هژمونی سروشکل بگیرد.

دیالکتیک حضور و غیاب

در ادامه این بحث، به دیالکتیک حضور و غیبت از نگاه رانسیر به طور گذرا می‌پردازم. چنانچه پیش‌تر به تجربه بی‌واسطه اشاره شد، باید بگویم به گفته رانسیر، دیالکتیک توصیف‌کننده خود زندگی پیشا تاملی است که تناقضات آن را در سطوح و طرح متفاوت و متنوع‌اش نشان می‌دهد. به‌عبارتی دیالکتیک در عین حال که در برگیرنده

حرکتی مرکزگرا به‌شمار می‌رود در همان حال نیز دربرگیرنده حرکتی مرکزگریز است. به این واسطه می‌شود گفت عکس با محوریت تمرکز بر «بدن فرودست» در عین حال لازم دارد که با تضعیف همزمان این مرکزیت، به حرکتی مرکزگریز بینجامد. این یعنی پدیدار کردن درگیری بدن فرودست با مناسبات فرودست‌ساز به‌طور همزمان. چنانچه مرلوپونتی این ایده را بازتر می‌کند، می‌توان گفت حرکت دیالکتیکی حرکتی دوری است که در این حرکت اجزا بر پایه روابطشان با کل مشخص می‌شوند در حالی که کل نیز چیزی جز تمامیت اجزا نیست. دیالکتیک، رابطه خارجی میان دقایق کل را خصلت نمایی نمی‌کند بلکه آشکار سازنده رابطه درونی آن‌ها است.[۲] این سخن سرانجام به این معنا است که ویژگی امر دیدنی این است که به معنای دقیق کلمه وجهی از نادیدنی با خود دارد که آن را به مثابه قسمی آشکار می‌سازد که به‌عنوان رخنه‌ای در امر دیدنی امکان دیده شدن را به آن می‌دهد. در این نگاه و تلاش است که تنشی مدام بین امر حاضر و امر غایب در می‌گیرد. عکاس در چنین کادری می‌خواهد موقعیتی را فراچنگ آورد که مدام از دست می‌گریزد و از پدیدار شدن در کادرهای تنبل و دم دستی سرباز می‌زند. این چالش، «هستی و تجربه هستی» را به‌هم پیوند می‌دهد.

فریم‌هایی برمبنای حافظه رویدادی

خوانش از پایین به بالا

«حافظه رویدادی، به‌نوعی از حافظه در انسان اشاره دارد که تجربه‌های ویژه شخصی را ذخیره می‌کند. حافظه رویدادی به همراه حافظه معنایی دو مقوله حافظه آشکار را تشکیل می‌دهند. حافظه رویدادی یا حافظه رویدادهای ویژه، شامل خاطرات ما از تجارب شخصی خودمان است، "نوعی فیلم ذهنی از آنچه دیده یا شنیده‌ایم". به سخن دیگر، حافظه رویدادی شامل اتفاقاتی است که در زندگی ما رخ داده‌اند و به زمان و مکان خاصی وابسته هستند. اگر کسی از ما بپرسد که در آخرین جمعه‌ای که به کوه رفتیم چه منظره‌های تازه‌ای را دیدیم، ما عموماً صحنه‌های آن روز تعطیل را در کوهستان در پیش خود مجسم می‌کنیم و به‌یاد می‌آوریم که چه چیزهایی را دیده‌ایم؛ بنابراین، تصاویر ذهنی در حافظه رویدادی نقش مهمی ایفاء می‌کنند. هم‌چنین سرنخ‌ها یا نشانه‌های مربوط به زمان و مکان به ما کمک می‌کنند تا اطلاعات را از این بخش حافظه بازیابیم».[۳] در این بحث، می‌توان ایده بیرون کشیدن زمان و مکان را از طریق حافظه رویدادی مورد تامل قرار داد. عکاس به‌واسطه انتخاب حضور اجزایی در کادر، می‌تواند حافظه رویدادی را در بیننده فعال کند تا جایی که پای زمان و مکان را به میان بکشد. این گونه نه تنها

بدن، که موقعیت‌مندی را نیز نسبت به موضوع فرودستی توامان نشان خواهد کرد. یادمان باشد آلترناتیو و سویه‌های دگرگون کننده در عمق هر میدانی وجود دارد. دوربین همان سلاحی است که با هر بار چکاندن شاتر، مناسبات فرودست‌سازانه را شکار می‌کند یا از پا می‌اندازد. این صرفا یک ایده وارونه‌ساز مدعی نیست بلکه عاملیت بخشیدن و به تحرک واداشتن سوژه خنثی است. سوژه‌ای که چون به حساب نیامده و همواره منظر فرودستی آن به‌تصویر کشیده شده، در موقعیت فرودستی یا حتی قربانی، فریز شده و عاملیت آن در منظری از ترحم و دلسوزی و رویکردهای خیرخواهانه و خیریه‌ای تقلیل یافته است. آنان که غایب بوده‌اند اگر احضار شوند، نیرو آزاد می‌کنند و موثرتر می‌شوند اگر امر غایبی که احضار می‌شود، در کردوکار بر ملا کردن مناسبات فرودست ساز باشد. با توجه به این که «تاریخ به‌مثابه تخاصم روایی معرفت‌شناسی، اصلی در مطالعات فرودستان است».[۴] همواره بر سر نشان دادن موقعیت، چالشی در کار است. به همین اعتبار فهم از امر سیاسی، برای عکاسی که می‌خواهد به فرودستان نگاه کند، نیازی بنیادین است. بدون این فهم احتمال رویکرد شمایل‌ساز و به دور از

عکس با محوریت تمرکز بر «بدن فرودست» در عین حال لازم دارد که با تضعیف همزمان این مرکزیت، به حرکتی مرکزگریز بینجامد. این یعنی پدیدار کردن درگیری بدن فرودست با مناسبات فرودست‌ساز به‌طور همزمان.

عاملیت از فقیر، متکدی، کودک کار، زن تن‌فروش، مرد کولبر و جود خواهد داشت.

می‌توانی از درون لنز به‌جای - یا در کنار - کودک کار، صحنه شهری را ببینی که در آن خودِ بیگاری دیده شود؟ می‌شود بیگاری را جسمیت بخشید تا در یک فریم قاب شود؟ بودریار برای نشان دادن تنهایی در شهر، زنی غمگین کنار پنجره خیره مانده به آخرین پرتوهای نور را سوژه نمی‌گیرد (تصویر یک).

او ترکیبی از سایه روشن‌ها را بر گوشه ای از میزی که چراغی بر آن نهاده شده، لبه باز پنجره و برکتابی زیر چراغ به ما نشان می‌دهد. در این صحنه صدای تنهایی به گوش می‌رسد؛ صدای سرمایی که از جان برمی‌خیزد و تعمیم‌پذیر می‌شود. اما از زوم شدن بر بدن یک شخص خبری نیست. عکاس این‌جا مفهوم خودش را می‌سازد، بیرون از یک کالبد(بودریار، تلاش می‌کند سازوکارهای وضعیت موجود را از خلال این ناپدید شدن انسان به مثابه سوژه مدرنیته و چگونگی استیلای ابژه‌ها بر جهان پسامدرن، توضیح بدهد). عکاس چطور می‌تواند صدای فرودست باشد یا صدایی که با چشم به گوش می‌رسد؟ صدایی که دیده می‌شود اما در یک

کالبد خلاصه نمی‌شود بلکه در مناسبات نیز تسری می‌یابد. در چنین کادری احتمالِ سنتیمنتالیسم، کاهنده می‌شود و سپیدخوانی امر غایب، افزاینده. این نگاه، بر پدیدارشناسی مبتنی است. وقتی به پدیده فرصت و مجال آن را می‌دهی که خودش را بر چشم ما بنمایاند، آن جا که از دست ویزوزهم خارج می‌شود و ادامه کنش آن به مخاطب‌ها می‌رسد. در جابه‌جایی «سوژه محوری» با «کشف مناسبات»، مساله فرودستی از ابعاد فراچنگ آمده‌اش فراتر می‌رود و به ساحت پیچیده‌تری از مناسبات تحلیلی گره می‌خورد. این همان احضار واسازانه است که برای عاملیت بخشیدن به سوژه فرودست، به آن نیاز داریم.

به تصویر دو نگاه کنید. این عکس مواجهه عکاس با امر واقع است: تصویر زنی نشسته بر تخت در شهر نو.

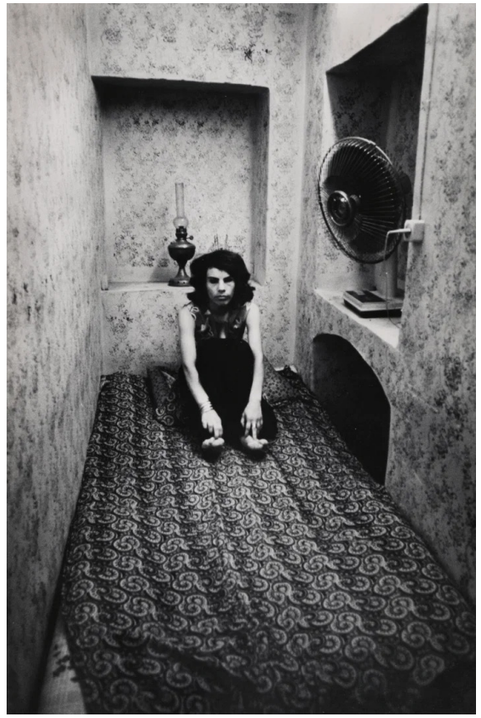
به تصویر سه دقت کنید. این تصویر «نتیجه» مواجهه عکاس با امر واقع است.

درست این‌جا در تفاوت این دو نگاه است که شاید بشود از دل تاریخ صداهایی را شنید که در صحنه‌هایی به‌جا مانده‌اند اما سوژه‌ها وجود ندارند یا حذف شده‌اند. به این واسطه ما از بازنمایی‌های رسمی که در هر رویکرد رادیکالی نیز احتمال آن می‌رود، دور می‌شویم. گویی این جا بدن، میانجی فریبکاری است که حذف شده تا ما با طبقه‌بندی

تصویر۱ عکاس: بودریار

تازه‌ای از فضا روبه‌رو باشیم. هیأت فرد، غایب می‌شود تا در دوراهی ذهن شناسنده، شناسنده‌ای که بنابر عادات دیداریِ تنبل، دنبال تماشای بدن می‌گردد، کشمکشی برپا کند. این کشمکش همان لزومی است که عکاسی نمی‌تواند آن را پشت گوش بیندازد. شاید به قول بنیامین این همه مستلزم نوعی و حدی از بی‌خبری است نه بیشتر! این بی‌خبری از خود بدن شاید راهی است که مناسبات بدن را در گره گاه امر فرودست‌ساز و امر سیاسی رهنمون می‌شود.

ما همواره کالبدها را در اختیار نداریم، اما صدای آن‌ها را در فضاها، به همت باستان‌شناسی تاریخی می‌توانیم شنیدنی کنیم. سال‌ها پیش در روزنامه‌ای نوشته شد: «گلستان واقعیت را جست‌وجو می‌کند». تیتری که روزنامه برای اولین



تصویر۲ عکاس: کاوه گلستان

تصویر۳ عکاس: کاوه گلستان

بار بعد از انتشار عکس‌های کاوه گلستان از قلعه شهر نو زده بود. قلعه‌ای پر راز و رمز و درگیر امر اخلاقی! در آن فریم‌ها واقعیت به دلیل عریانی آن چه از چشم همگان پنهان بوده موثرترین وجه خود را پیدا می‌کند. در برخی از فریم‌ها ما با رفتار پیچیده‌تری از سوی عکاس مواجه می‌شویم که رویکردی تحلیلی‌تر را فراخوانده است. آن جا که ویزور بر کالبد زوم نمی‌کند و پدیده‌ای به نام تن‌فروشی عیان‌تر از پدیده تن‌فروش مجال بروز می‌یابد. در پدیدار شدن تن‌فروشی، به‌جای صدای یک تن، صدای بسیاری

به گوش می‌رسد. یک تنِ فروخته شده باید شنیده شود اما صدای تن‌فروشی، ما را به بستر و مناسبات پیچیده پشت آن نیز گره می‌زند که منظری دیگرگون و پر گفت‌وگوست.

برای نشان دادن خشونت جنگ، ساده‌ترین کار تصویر کردن کالبدهای پاره‌پاره است. کالبدی که خشونت جنگ بر آن اعمال شده و خود به متن تبدیل می‌شود. متنی که خوانشی تکراری دارد. تاثیر جنگ‌ها بر فضاها اما صداهای بیشتر و ناشنیده‌تری را به گوش ما می‌رساند. بدن زن در جنگ‌ها چگونه به مدد عکس برای ما احضار می‌شود؟ نبودِ زن در میدان‌های جنگ دلیل بر نبودن اعمال خشونت بر آنان نیست. نشان دادن «نبودِ صلح»، نشان دادن امر منفی است. به‌جای خود سوژه، غیاب سوژه و کمک کردن به پدیدار کردن ناپدیدارها می‌تواند صدای بی‌صدایان و فرودستان را از طریق مدیومی به نام عکاسی، فرابخواند. لازم است بیاموزیم با چشم‌هایمان گوش فرابدهیم و نیز به‌یاد داشته باشیم که تصور از فرودست، می‌تواند از یک ذهن منفعل بگذرد و ثبت می‌شود. در حالی که به گفته برنیس ابوت[۵]: «می‌شود طوری نگاه کرد که گویی بدان وسیله گذشته را می‌نگریم و همزمان آینده را احساس می‌کنیم». یک عکس می‌تواند به طور مستقیم با دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم رابطه داشته باشد و از آن طریق به نقد فرهنگ و زمانه بینجامد.

پانوشت:

۱. رانسیر در صفحاتی از مقاله اول کتاب آزادسازی تماشاگر که عنوان کتاب هم هست، به زندگی خود و نسل خود اشاره می‌کند که در آن از یک سو باید به مبارزه اجتماعی و چالش‌های طبقاتی و کمک به کارگران می‌پرداخت و از سوی دیگر به‌عنوان یک محقق و استاد خود را جدا از این طبقه باز می‌شناخت. وی در این مرحله با خواندن متون تاریخی و خاطرات دو کارگر که روز فراغت‌شان را به‌نوعی به شهود و تحقیق روشن‌فکرانه می‌گذرانند برمی‌خورد که در او تأثیر عمیقی می‌گذارد: از این پس او باور دارد که کارگر با محقق یا مشاهده‌گر تفاوتی ندارد و تنها کاری که باید کرد این است که او را از این جایگاه و پیش‌فرض‌هایی که او را در مقام ناآگاه مطلق قرار می‌دهد، خارج کرد.

۲. مرلوونتی و گردش دیالکتیکی پدیدارشناسی.مهدی قنبری.فصنامه فلسفی شناخت.شماره۷۶/۱ .سال ۱۳۹۶

۳. روایت تاریخ در مطالعات فرودستان.جمال محمدی و جهانگیر محمودی. مطالعات جامعه شناختی - دوره ۲۵

۴. دانشنامه آزاد

۵. برنیس ابوت : (Berenice Abbott) ۱۷ ژوئیه ۱۸۹۸ - ۹ دسامبر ۱۹۹۱- عکاس آمریکایی

کالبدی برای نگریستن، کالبدی برای رنج بردن

نکاتی پیرامون مفهوم تجربه زیسته و نسبت آن با بازنمایی فرودستان

بامداد امین‌زاده

تصویر۱ لری سلطان، *منطقه‌ی کانال، سن رافائل*، از مجموعه‌ی *وطن*، ۲۰۰۶

فشاری بر دکمه شاتر دوربین، ورود نور و تشکیل تصویر. به یادآوریم چگونه انجام چنین عملی در طول تاریخ نقش عمده‌ای در بازنمایی از جهان پیرامونمان داشته است. برای دانستن نقش عکس‌ها نیازمند سفری در تاریخ و کنکاش در هر دوره‌ای هستیم. گرچه بدون تردید چنین خوانشی سویه رهایی بخش منحصر به‌فردی دارد اما نوشته‌ی حاضر به‌دنبال شرح و بسط چنین نگاهی نیست که مابه ازای بسیار دارد. این نوشته می‌کوشد با تغییر زاویه دید به جای بررسی عکس‌ها به عکاسان و نقش آن‌ها در خلق تصویر بپردازد تا با انجام چنین عملی، نوری

بر پشت صحنه‌ی رسانه عکاسی تابانده شود. بدین منظور در این متن با عبور از نقش قابل استناد و تاثیرگذار عکس‌ها بر شکل‌گیری تحولات اجتماعی. سیاسی در طول تاریخ، به نقش عکاسان و نحوه‌ی مواجهه یکه آن‌ها با جهان بر مبنای مفهوم تجربه زیسته می‌پردازد. موضوعی که علاوه برآن که نقش پررنگی در خلق عکس در بافتارهای گوناگون داشته است، دست‌مایه‌ی مهمی را برای تجزیه و تحلیل آثار هنری مخصوصا در سال‌های اخیر فراهم آورده است. قائل بودن

تصویر ۲ سباسشیائو سالگادو، *صحرای جهنم*، کویت، ۱۹۹۱

به چنین نقشی در حد افراطی آن سبب می‌شود تعلق عکاس به طبقه اجتماعی خاص را تنها شرط درک و دریافت عمیق از موضوع و بالطبع بازنمایی آن دانست. پرسشی که همچنان برای نگارنده این متن محل بحث است، آیا بازنمایی عمیق از فرودستان نیازمند آن است که عکاس خود نیز جزئی از فرودستان باشد؟

۱ مسئله بازنمایی در هنر موضوع مناقشه‌انگیزی است که در طی اعصار متمادی همواره محل بحث و جدل بسیاری بوده است. از یونان باستان تا به امروز ماهیت هنر به نوعی با مفهوم بازنمایی گره خورده است. بازنمایی چه با هدف به تصویر کشیدن روایت‌های صدر مسیحیت می‌بود چه سودای تهی کردن هر گونه ارجاع به جهان عینی را در سر داشت همچون تلاش اکسپرسیونیست‌های انتزاعی آمریکایی همواره رد و نشانی از بازنمایی را در آن‌ها می‌توان یافت. اما با ابداع عکاسی در ۱۸۳۹ مفهوم بازنمایی به دوران جدیدی پا نهاد. دیگر برداشت از جهان به‌واسطه دوربین با مفهوم مکان و عینیت رابطه‌ای عمیق و تنگاتنگی یافت. چنین رابطه‌ای سبب گشت که عکاسی نقش پررنگی را در اقناع جوامع بشری برای شروع تغییرات اجتماعی ایفا نماید به‌عنوان مثال می‌توان به عکس‌های ژاکوب ریس[۱] از کودکان اشاره کرد و نقش آن‌ها در اصلاح قوانین اجتماعی. دلیل تاثیرگذاری عکاسی بر چنین تحولاتی را می‌توان از این منظر نگریست که در باور عموم عکس را نه در معنای پدیداری آن بلکه آن را همچون شیء فی‌ذات در نظر می‌آورند. پذیرش چنین موضوعی امکان‌های بسیاری را از عکاسی سلب می‌نماید زیرا مسئله قرار دادن چیزها تحت یک مفهوم واحد نیست بلکه مرتبط کردن هر مفهوم به متغییرهایی است که تغییرات آن را تبیین می‌کند. نادیده گرفتن چنین موضوعی سبب می‌شود عکس را به‌عنوان امکانی از میان میلیون‌ها امکان ممکن در نظر نیاوریم. «عکس نه نگریستن، بلکه دگرگونی تصویر بصری را به ما می‌آموزد. بیننده با دیدن عکس به ساختار متفاوتی از بازنمایی، بازشناسی، یادآوری، احساس، تخیل، میل، مرگ و نظایر آن توجه می‌کند.»[۱] به همین دلیل کار عکاس بازسازی جهان ابژکتیو نیست بلکه ساخت جهانی بر مبنای قوانینی است که که عموما ناظر به تجربه سوبژکتیو است. این دلیل گواه آن است که عکس‌هایی که سودای بازنمایی واقع‌گرایانه دارند باید با سنگ محک زیبایی‌شناسانه رایج هر دوران مورد قضاوت قرار گیرند. چنین رویکردی دقیقا نقطه مقابل آن طرز نگاهی است که زیبایی‌شناسی را در بافتاری به دور از زمینه و زمانه اکنون می‌خواند. چنین

تصویر ۳ لوییس هاین، *کودکان کار، بار سنگین*، ۱۹۰۹

خوانشی است که عکاس را برای عکس گرفتن از فرودستان به ورطه تکرار مکررات عناصر فرمی می‌اندازد که از میان سال‌های متمادی تغییر چندانی نکرده است. به‌عنوان مثال استفاده از کنتراست‌های بالا و تصاویر سیاه و سفید. اما مگر ساختار از خودبیگانگی فرودستان در ساختار حاکم همچنان مطابق دهه‌های گذشته است که تصویر آن‌ها باید مطابق آن باشد؟ اهمیت بخشی به چنین موضوعی سبب می‌شود عکاس به‌جای آن که به‌دنبال تکرار دست چندمی از

موضوعیتی رود که که از فرط تکرار مستهلک شده است به‌دنبال نمایش وجهی از پدیدار شدن یک پدیده رود که نسبت مستقیمی با چگونگی به چنگ درآوردن جهان توسط هنرمند دارد.

۲ مفهوم تجربه زیسته و بالطبع آن نگاه شهودی به جهان و هنر از موضوعیاتی است که در سالیان اخیر نقش پررنگی را در فضای تجسمی هنر ایران ایفا کرده است. اکنون به راحتی می‌توان خیل عظیمی از نمایشگاه‌های هنری در تهران را یافت که در آن‌ها تلاش شده است به انحای مختلف این مفهوم را بازتولید نمایند. گویی اثر فقط زمانی اثر است که مهر تجربه زیسته بر پیشانیش خورده باشد آن‌هم عموما در سطحی‌ترین و نازل‌ترین شکلش. در چنین شرایطی تلاش برای فهم مفهوم تجربه زیسته و به سبب آن نقش چنین مفهومی در بازنمایی فرودستان رکن اساسی را در خروج از این شرایط مبهم ایفا می‌کند.

پدیدارشناسان معتقدند حیات انسان در تجربه زیسته آغاز می‌گردد و در آن به پایان می‌رسد. تجربه زیسته بخشی جدایی ناپذیر از حیات بشری است که تکوین آن ناظر به تجربه و نحوه‌ی ادراک برای هر شخص است. مثلا بیندیشیم به تشخیص دادن یک دوست در راهروی یک ساختمان برای حصول چنین موقعیتی نیازمند دو وجه هستیم، وجه ادراکی(شخص را در روبرویمان ادراک می‌کنم) و وجه شناختی(خاطره‌ای از او داریم) به همین دلیل نزد فیلسوفی چون برگسون[۳] «ادراک و حافظه در تجربه مخلوط هستند، اگر نتوانیم تمایلات جداشدنی ادراک و حافظه را تفکیک نماییم حتی از ساده‌ترین کنش نیز تصوری مغشوش خواهیم داشت.»[۴] تجربه زیسته تجسمی از تجمیع این دو وجه است که در آن افقی فراهم می‌آید تا به‌دور از فرادهش‌های موجود ماهیت هر پدیده را مورد کنکاش قرار دهیم. تجربه ناظر به هر پدیده را می‌توان در دو طراز مورد واکاوی قرار داد. الف؛ تجربه‌ی پدیده و ب؛ تجربه‌ای از پدیده برای درک تفاوت‌های میان آن‌ها به مثال زیر بیندیشم.

در حالت نخست برای رسیدن به مقصدی مشخص و انجام قصدی شروع به پیاده‌روی می‌کنیم هدف اصلی ما از چنین عملی رسیدن به مقصدی معین است در حالت دوم اشاره به موقعیتی دارد که صرفا به واسطه کیفیت فضایی حاکم تصمیم گرفته می‌شود تا بدون مقصدی معین به گشتن در شهر بپردازیم. در این دو شیوه نکته مهمی مستتر است در شیوه اول پیاده‌روی تبدیل به تجربه پیاده‌روی می‌شود که از خلال آن تلاش داریم تا به هدفی متفاوت از آن دست یابیم. چنین نگاهی هیچگاه منجر به تجربه‌ای

تصویر ۴ جیکوب ریس، *کودکان بی‌سرپناه*، ۱۸۹۰

از پیاده‌روی نمی‌گیرد. حالت دوم چیزی شبیه به تجربه فلانور از پاریس قرن نوزدهم است که سبب می‌شود از استغراق طبیعی معمولمان از جهان خارج شویم. چنین مثالی مشخصا قابل تعمیم به هر پدیده‌ای در جهان است. در عکاسی نیز عموما بازنمایی جهان بر مبنای بند اول رخ می‌دهد به عبارتی عکاسی تبدیل به بازنمایی پدیده می‌شود نه بازنمایی از پدیده به همین

دلیل عموما تصاویر بر مبنای شرایطی همچون نیاز بازار یا اقناع از حضور در خط مقدم تحولات هنری در جهان خلق می‌شود در چنین شرایطی شکستن چنین دور باطلی نیازمند جهد و کوششی ورای نگاهی است که هر لحظه تلاش دارد عکاس را مقید به باقی ماندن در سنت‌های بصری نماید به همین دلیل است که برای بسیاری بازنمایی از فرودستان در فرم عکاسی برسونی[۵] خلاصه می‌گردد که همه چیز در آن تجلی‌گاه مفهوم لحظه قطعی است.

چنین زیبایی‌شناسی در سالیان اخیر در مواجهه با فرودستان به شدت تبدیل به فرمی سانتیمانتال گردیده که در آن تلاش شده است به فرودستان وجهی از تقدس بخشد. اما مگر غیر از این است که فرودستان در اولین گام مواجهه خود با منطق سرمایه، دچار از خودبیگانگی می‌شوند. به همین منظور برای بازنمایی چنین رخدادی مطابق خواست جامعه حرکت کردن هیچ‌گونه اهمیتی ندارد این‌که عکاس بفهمد چرا و چگونه چنین منطقی ایجاب می‌کند که تصاویر به سمت چنین زیبایی‌شناسی حرکت نماید خود سبب سنتز زیبایی‌شناسی جدیدی می‌شود. برای حصول آن نیازمند ابژکتیو نگریستن به فرودستان و تبدیل کردن آن‌ها به موضوعی تکراری نمی‌باشیم بلکه از درون آن‌ها به جهان نگریستن است که سبب رخداد چنین سنتزی می‌شود. شاید به همین دلیل است که برای بسیاری مفهوم تجربه بین‌الاذهانی بیش از تجربه زیسته در چنین بافتاری اهمیت می‌یابد، لزوما شرط تعلق به طبقه‌ای، سبب بازنمایی عمیق‌تر از آن طبقه نمی‌گردد بلکه فهم خاستگاه‌ها، مفاهیم و باورها حتی اگر به واسطه تجربه بین‌الاذهانی باشد می‌توان نقش پررنگ‌تری داشته باشد.

در پایان، علی‌رغم همه نظراتی که در باب مفهوم تجربه زیسته مطرح شده است، می‌توان ادعا کرد چنین نگاهی یک مبنای نظری حائز اهمیت برای بررسی تصاویر ایجاد می‌کند مخصوصا تصاویری که در آن‌ها تلاش می‌شود فاعلیت هنرمند پررنگ‌تر از تقلیل دادن موفقیت هنرمند به قرار داشتن در جای و مکان مناسب باشد. همین دلیل موید آن است که پدیدارشناسی افق وسیعی برای آگاهی به دور از کلیشه‌ها، ساده‌سازی‌ها و عوام فریبی‌ها فراهم می‌آورد و همراهی است برای فهم نحوه مواجهه عکاسان با جهان و دریافت عمیق از آن مخصوصا در موضوعی همچون بازنمایی فرودستان که رسوب زیبایی‌شناسی سنتی در آن به حدی است که شکستن آن نیازمند نیروی همچون توان اتین لانتیه[۶] در اتحاد کارگران معدن وورو است.

توضیحات

۱. Jacob Riis

۲. زیبایی‌شناسی عکاسی، فرانسوا سولاژ؛ ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: چشمه، ۱۳۹۸

۳. Henri Bergson

۴. فلسفه دلوز، دانیل وارن اسمیت، ترجمه: سید محمد جواد سیدی. تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۹۹

۵. اشاره به عکس‌های کارتیه برسون عکاس شهیر فرانسوی

۶. قهرمان رمان ژرمینال از امیل زولا بدون تردید اتین لانتیه یکی از مهم‌ترین و پر اهمیت ترین شخصیت‌های ادبی خلق شده در تاریخ ادبیات جهان است. موضوع اصلی این کتاب اعتصاب کارگران و قیام آن‌ها برای حصول شرایط زیستی بهتر است.

مغزهای کوچک زنگ زده یا تصویر فرودستان در هنر ایران

گفت‌وگو با محمدرضا مریدی

شکیب مجیدی

«کنش اجتماعی هنر، راهی برای پرورش تفکر انتقادی و جست‌وجوی کنش رهایی بخش است. در مرکز قراردادن آن‌چه در گفتمان رسمی غایب است یا مورد بی‌اعتنایی و طرد قرار گرفته است؛ آن‌چه از اولویت خارج شده یا فراموش شده است. این‌ها تلاش برای چندصدایی در برابر تک‌صدایی قدرت است. از همین رو نه تنها موضوعات و سوژه‌های اثر هنری بلکه مکان ارائه و عرضه هنر نیز اهمیت دارد.»

آن‌چه خواندید قسمتی از کتاب هنر اجتماعی نوشته‌ی محمدرضا مریدی است که در فصل‌هایی از کتاب به رابطه‌ی میان تصویر و فرودستان پرداخته شده است. در ادامه به گفت‌وگویی با وی پرداختیم در باره‌ی نسبت هنر و عکاسی ایران با مقوله‌ی فرودستان:

؟ اساسا مسئله فرودستی چه جایگاهی در طبقه بندی‌های تاریخ‌نگاری هنر دارد؟ آیا در تاریخ‌نگاری هنر جایی برای حذف‌شدگان بوده است؟ ■

فرودستان نه فقط در تاریخ هنر بلکه در بسیاری عرصه‌های دیگر اندیشه غایب بوده‌اند. انسان‌ها با روش‌های مختلف پرداختن به فقر را کم اهمیت کرده‌اند و حتی از آن گریزان هستند؛ برای کم کردن عذاب وجدان یا کم اهمیت کردن سهم و مسئولیت در گسترش فقر به اندیشه‌هایی متوسل می‌شوند که مسئله فقر را فرافکنی می‌کند. به‌عنوان مثال امروزه به این توصیه می‌شود که «کمک به کودکان کار موجب تقویت گروه‌های سازماندهی شده فقر و در نهایت توسعه گروه‌های تبهکار می‌شود. لذا بهتر است از کمک به آن‌ها پرهیز گردد». این ازجمله نظرهایی است که در گزارش‌های مطبوعاتی بر آن‌ها تاکید می‌شود. در عبارت‌های عامیانه گفته می‌شود که «به کودکان خیابانی کمک نکنید چون به نفع خودشان است!». حتی این دیدگاه‌ها صورت اخلاقی به خود می‌گیرد و گفته می‌شود «کمک به فقرا آن‌ها را تنبل‌تر می‌کند و از جستجوی کار

بهتر بی‌نیاز می‌سازد». این دیدگاه‌ها مسئله فقر را به فقرا تقلیل می‌دهد و به‌جای صورت‌بندی آن به‌عنوان یک پدیده اجتماعی آن را به اخلاق فردی کاهش می‌دهد. انگار که فقیر بودن ناشی از کوتاهی و مثلا تنبلی خودشان است. این صورت‌بندی اشتباه و گمراه‌کننده از مسئله فقر است که مدیران و سیاستگذاران از آن بدشان نمی‌آید چرا که پدیده فقر به‌عنوان یک مشکل سیستم سیاستگذاری اجتماعی به یک مشکل فردی تقلیل پیدا می‌کند. این‌گونه مواجه شدن با فقر تنها محدود به فقر نیست بلکه با اعتیاد، بیکاری، کارگری جنسی و دیگر مسائل فرودستان نیز از همین منظر دیده می‌شود. این یک استراتژی برای فرافکنی موقعیت فقرا و تهی‌دستان و فرودستان است. یکی دیگر از راه‌های نادیده گرفتن فرودستان، حذف آن‌ها از تاریخ است. اگرچه آن‌ها در تاریخ سیاسی، تاریخ اجتماعی و تاریخ هنر سهم دارند اما اغلب نادیده گرفته می‌شوند. مشکل را باید در مسئله تاریخ‌نگاری دنبال کرد.

؟ اگر بخواهیم تاریخی برای بازنمایی فرودستان متصور شویم، اولین جرقه‌های آن را در کجا می‌توان پیدا کرد؟ در عکاسی ایران به این مسئله چگونه پرداخته شده است؟ ■

تصاویر مردم‌نگارانه از اولین سوژه‌های پرطرفدار عکاسی بوده است. اولین عکاسان در ایران نیز تصویر فقرا و دراویش و دوره‌گردها را ثبت کرده‌اند. اما منظور از عکاسی از فرودستان تنها ثبت افرادی منفعل، وامانده که گیج و گنگ به دوربین خیره شده‌اند نیست. بلکه عکاسی از فرودستان نوعی طرح مسئله فرودستی است. یک عکاسی مسئله محور است. در نقاشی هم این گونه بوده است؛ در تاریخ هنر همواره فقرا و تهی‌دستان در زمینه و پس‌زمینه آثار بسیاری بوده‌اند اما طرح مسئله فقر با تصویر کردن فقرا متفاوت است.

طرح مسئله فقر یک موضع انتقادی است. تاکید بر یک کوتاهی سیستماتیک است از همین رو مورد توجه منتقدان سیاسی است. همچون نیروهای مارکسیست که فقرا را گروه‌های استثمار شده در یک نظام طبقاتی می‌دانند. از این دیدگاه، فقر یک پدیده طبقاتی است و فقرا همان طبقات پایین هستند. این دیدگاه پتانسیل اعتراض اجتماعی دارد چرا که به دنبال بسیج کردن فقرا و به هیجان آوردن آن‌ها در راستای اهداف سیاسی است. لذا کمی قبل و بعد از انقلاب‌های

یکی دیگر از راه‌های نادیده گرفتن فرودستان، حذف آن‌ها از تاریخ است. اگرچه آن‌ها در تاریخ سیاسی، تاریخ اجتماعی و تاریخ هنر سهم دارند اما اغلب نادیده گرفته می‌شوند. مشکل را باید در مسئله تاریخ‌نگاری دنبال کرد.

اجتماعی، فقرا مورد توجه مطبوعات، نویسندگان و هنرمندان قرار می‌گیرند. مدتی که از دوران انقلاب بگذرد این تب‌وتاب فرو می‌نشیند و فقرا فراموش می‌شوند؛ از مرکز شعارها خارج می‌گردند و استراتژی‌هایی برای نایدیده گرفتن و فرافکنی آن‌ها به کار می‌افتد. عکاسان ایران هم در سال‌های منتهی به انقلاب تصاویر زیادی از فقرا و تهی‌دستان و سرخوردگان دارند. به نظرم این از همان نقاط مهم در تاریخ‌نگاری هنر معطوف به فرودستان است. اما کمی بعد از انقلاب فقرا از مرکز قاب خارج شدند.

؟ بیشتر مطالعاتی که در باره‌ی بازنمایی فرودستان شده است معطوف عکاسی زمان قاجار و در نهایت تا اوایل انقلاب می‌باشد. به نظر شما دلیل این موضوع چیست؟ آیا این مسئله در دهه‌های اخیر برای عکاسان و پژوهشگران هنر از اهمیت خارج شده است؟ ■

نه فقط برای عکاسان بلکه فقر از گفتمان اجتماعی خارج شده است. در سال‌های انقلاب، فقرا به‌عنوان مردم ستم‌دیده، استثمار شده و مستضعف پشتیبان ایده‌های سیاسی بودند. فقرا همچون مرد ساده دل، بی آلایش، دور از حرص و طمع دنیا تصویر می شدند که اگر لازم بود جان شریفشان را در انقلاب و جنگ می‌دادند. این تصویر آرمانی شده از فقر در دهه شصت بود اما تصویر واقعی فقر نبود. در سال‌های جنگ مهاجرت‌های روستا به شهرها بیشتر شد و بعد از پایان جنگ که برنامه ریزی و سازماندهی شهرها آغاز شد، با جمعیت زیادی از مردم مواجه شدند که آن‌ها را حاشیه‌نشین نامیدند. در دهه هفتاد فقر به یک مسئله اجتماعی بغرنج تبدیل شد و مستضعفان به معضل اجتماعی و حاشیه‌نشینان مزاحم در برنامه ریزی شهری تبدیل شدند. از همین جا بود که تاکید سیاسی از فقرا برداشته شد و تصویر فقر تغییر کرد. همان گونه که در سینما تصویر فقرا به‌عنوان افراد سربه‌زیر، قانع و ساده‌دل جای خود را به فرصت‌طلب، منفعت‌جو و دَله دزد داد. در دهه ۸۰ و ۹۰ که فقرا موقعیت شان بغرنج تر شد و ناراضی تر شدند و گاه خشم شان را به خیابان‌ها آوردند، تصویر فقرا نیز به مردمی با «مغزهای کوچک زنگ زده» تغییر پیدا کرد. آن‌ها به تهدید برای جامعه تبدیل شده‌اند. عکاسی از فقرا نیز چنین مسیری داشته است. به‌ویژه عکاسی مطبوعاتی که با گفتمان غالب همسوتر است. در مواردی که

لذا کمی قبل و بعد از انقلاب‌های اجتماعی، فقرا مورد توجه مطبوعات، نویسندگان و هنرمندان قرار می‌گیرند. مدتی که از دوران انقلاب بگذرد این تب‌وتاب فرو می‌نشیند و فقرا فراموش می‌شوند؛ از مرکز شعارها خارج می‌گردند و استراتژی‌هایی برای نایدیده گرفتن و فرافکنی آن‌ها به کار می‌افتد.

عکاس به‌تصویر چهره خشن فقر پرداخته مثلا از کودکان کار یا ازدواج کودکان ناشی از فقر، یا فروش اعضای بدن به دلیل از فقر و مانند این موضوعات پرداخته به سیاه‌نمایی متهم شده یا برچسب اگزوتیسم خورده تا ارزش‌های هنری عکس کم شمرده شود. به این ترتیب مسئله فقر از مرکز توجه عکاسان خارج شد. نمی‌خواهم این روند را به همه عکاسان تعمیم دهم بلکه از جریان کلی تصویر فقر صحبت می‌کنم.

؟ در کتاب‌تان(هنر اجتماعی) معتقدید که هنرمندان می‌توانند توجه عموم را به فرودستان جلب کنند و «رسانه آن‌هایی باشند که رسانه ندارند». آیا تنها بازنمایی فرودست می‌تواند به این امر دست یابد؟ به‌زعم شما تا کنون در عکاسی ایران، آثار عکاسی توانسته است به‌طور جدی رسانه ی فرودستان باشد؟ ■

البته که عکس این قدرت را دارد که برخی مسائل را به عرصه عمومی بیاورد؛ به خصوص امروزه که رسانه‌ها نسبت به گذشته متکثرتر شده‌اند. برخی تصاویر که پیش از این امکان انتشار نداشتند امروزه در اینترنت و شبکه‌های اجتماعی بازنشر می شوند و بیشتر دیده می‌شوند. مثلا تصویر گورخواب‌ها که سال ۱۳۹۵ منتشر شد، توجه‌ها را بی‌خانمان‌ها جلب کرد. از ریاست جمهوری تا بخشداری منطقه شهریار به‌دنبال این مسئله رفتند. گمان نکنید که مسئله حل شد؛ خیر. اما همین عکس‌ها توجه جامعه را به آن‌ها جلب کرد. این که چطور مشکل بزرگی همچون کارتون‌خوابی و گورخوابی حل شود، کار عکاس نیست. عکاس توجه را جلب می‌کند باقی را باید نهادهای حمایتی دنبال کنند. اگرچه اغلب حل نمی‌شود. مثلا بعد از مدتی آن قبرستان را بستند و گورخواب‌ها را پراکنده کردند و همان حداقل جای به قول خودشان امن را هم از دست دادند و در بیابان‌ها و خیابان‌های اطراف پراکنده شدند. به عبارتی پراکنده‌شان کردند تا به چشم نیایند و در انبوه شلوغی شهر گم‌وگور بشوند.

در برابر تصاویر رایج از فقر همچون سینمای عامه‌پسند که رنج و فقدان و کاستی را به طنز تبدیل می‌کنند و لودگی و سرخوشی طبقات پایین را به نمایش می‌گذارد، یا آن‌ها را تبهکار و معتاد تصویر می‌کنند، به نظرم عکاسان هستند که می‌توانند تصویر درد و رنج را عمیق‌تر نشان دهند.

مسئله فقر یک مسئله اجتماعی است نه یک مسئله سیاسی. طرح سیاسی فقر با یک شتابزدگی در شعار همراه است اما طرح اجتماعی فقر به دنبال برنامه‌ریزی منسجم است. اما این برنامه‌ها اغلب در فراز و فرود سیاست کم اهمیت می‌شوند. مدتی گروه‌ها و جناح‌های سیاسی با مرکزیت پیداکردن یک عکس یا فیلم از مسئله فقر، مواضع انتقادی می‌گیرند و ژست سیاسی

می‌گیرند بعد هم مسئله به حاشیه می‌رود.

؟ به نظر شما زمینه ارائه تا چه میزان بر موضع انتقادی اثر هنری تاثیرگذار است؟ آیا اثری که دارای سویه‌های انتقادی نسبت به وضع موجود است، در فضایی هم راستا با وضع موجود؛ می‌تواند موضع انتقادی‌اش را حفظ نماید؟ به‌طور مثال در جشنواره‌های دولتی در بخش عکاسی، پی در پی عکس‌هایی از تهی‌دستان به نمایش گذاشته می‌شود و به آن‌ها جایزه داده می‌شود. این تناقضات را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ ■

منظور از عکاسی انتقادی فقط طرح یک موضع سیاسی نیست. اشاره کردم که تقلیل مسئله فقر به مسئله سیاسی موجب شده تا نتوان بر آن به‌عنوان یک مسئله اجتماعی تاکید کرد. آن‌چه اهمیت دارد و فوریت برنامه‌ریزی اجتماعی دارد مردمی است که در فقر و تنگنا زندگی می‌کنند. اگر یک جشنواره دولتی به چنین عکسی جایزه بدهد نمی‌توان آن عکس را غیرانتقادی خواند. چه بسا اگر مجموعه‌ای از این عکس‌ها توسط مجموعه‌ای عکاسان شناخته شده دنبال شود، نگاه عمومی به فقر را تغییر دهند.

در برابر تصاویر رایج از فقر همچون سینمای عامه‌پسند که رنج و فقدان و کاستی را به طنز تبدیل می‌کنند و لودگی و سرخوشی طبقات پایین را به نمایش می‌گذارد، یا آن‌ها را تبهکار و معتاد تصویر می‌کنند، به نظرم عکاسان هستند که می‌توانند تصویر درد و رنج را عمیق‌تر نشان دهند. نه آن گونه که فانتزی طبقات بالا از فقر است، بلکه آن گونه که وجود دارد. چه در جشنواره‌ها جایزه ببرند و چه جایزه نبرند از اهمیت کار آن‌ها کم نمی‌شود.

بررسی عملکرد کنشگرانه کاوه گلستان در بازنمایی و نمایش فرودستان باتوجه به سه مجموعه عکس *روسپی، کارگر و مجنون*

سارا حق‌پرست

این نوشتار درصدد است تا با بررسی سه مجموعه عکس از کاوه گلستان *روسپی*، *کارگر* و *مجنون* مروری بر بازنمایی طبقه فرودست جامعه ایران در سال‌های اواخر پهلوی ارائه نماید.

پیش‌زمینه بررسی نوع حیات یک قشر در برهه خاصی از تاریخ، منوط به شناخت طبقه‌بندی اقشار اجتماعی آن جامعه در آن دوره است. در جامعه سنتی و اقتدارگرای ایران از گذشته دور تا اواخر قرن ۱۹، قشربندی اجتماعی حول دو مفهوم عوام و خواص می‌چرخید. خواص، وابستگان حکومت، حکام محلی، بزرگان شهری و سایر افرادی بودند که رابطه نزدیکی با حاکمیت داشتند و عوام را توده مردم که در این دوران زندگی تقریباً هم سطحی داشتند و بقیه اقشار جامعه، از جمله نخبگان سیاسی، اقتصادی و ... که از لحاظ فکری از حکومتگران جدا بودند، دربرمی‌گرفت. (یزدانی مقدم، ۱۳۹۴)

با ورود به قرن بیستم که مصادف شد با تشکیل دولت مدرن، مراحل اولیه صنعتی شدن و سپس ورود نفت به اقتصاد ایران، تولید سرمایه شکل جدیدی به خود گرفت و اقتصاد و جامعه ایران تغییر ساختار داد. این تغییر ساختار اقتصاد از کشاورزی و پیشه‌وری به صنعت و خدمات، به مرور منجر به فروپاشی اقتصاد سنتی ایران شد. این تغییرات که با رشد فزاینده شهرنشینی و حاشیه‌نشینی مهاجران و بالطبع وسیع شدن شکاف میان طبقات اجتماعی همراه بود، تبعات اقتصادی و اجتماعی زیادی برای توده مردم و فرودستان در پی داشت (اشرف، ۱۳۷۸).

به‌دنبال این تغییرات، جامعه با افزایش جمعیت قشری روبه‌رو شد که حاشیه‌نشین شهرها بود و دنیای مدرن در باور او خواسته‌ها و شرایط مطلوبی را رقم زده بود که برای به‌دست آوردنش از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کرد. حال آن که، حاشیه‌نشینان به‌دلیل نداشتن جایگاهی در محدوده شهری و فقدان کانال‌های ارتباطی با حوزه‌های اجتماعی-اقتصادی مدرن، به مشاغل سطح پایین مانند

کارگری، دستفروشی، روسپیگری و... روی می‌آوردند که نتیجه آن چیزی جز حس محرومیت و سرخوردگی نبود. هابسوم می‌گوید: «فرودستان، مردمی پیشاسیاسی هستند که هنوز زبانی برای آنچه از دنیا می‌خواهند نیافته‌اند!»

واژه فرودست در ادبیات مطالعات اجتماعی صرفاً به معنای فقیر و تهی‌دست نیست بلکه به طور کلی آن‌ها گروه‌هایی از جامعه هستند که علاوه بر آن که از نابرابری اجتماعی و محرومیت نسبی رنج می‌برند، از لحاظ سیاسی، اجتماعی یا جغرافیایی، بیرون از ساختار قدرت هژمونیک قرار دارند و صدایشان در جامعه به دلیل ساختارهای پابرجای اجتماعی که کارکرد سیاسی دارند، شنیده نمی‌شود.

در حقیقت، هویت فرودست چه در متن و چه در تصویر، منفعلانه به ثبت می‌رسد، بنابراین همانند سهم حضورش در نظام‌های اجتماعی حاکم، در اقلیت نظام‌های دیداری قرار می‌گیرد و بیش از پیش به حاشیه کشیده می‌شود.

علاوه‌بر آن که طبقه متوسط و مرفه جامعه تمایلی به دیدن طبقه فرودست ندارد، فرودستان به‌صورت بالقوه، فاقد عاملیت در ثبت و بازنمایی بصری خویش هستند. در حقیقت، هویت فرودست چه در متن و چه در تصویر، منفعلانه به ثبت میرسد، بنابراین همانند سهم حضورش در نظام‌های اجتماعی حاکم، در اقلیت نظام‌های دیداری قرار می‌گیرد و بیش از پیش به حاشیه کشیده می‌شود.

با عنایت به هر آن چه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که هویت اجتماعی طبقه فرودست در طول تاریخ به راحتی قابل تحریف و حتی کتمان است و در این میان، شاید عکاسی با توجه به پیوند نمایه‌ای‌اش با واقعیت، به مثابه سندی قابل اعتماد جهت بررسی حیات پنهانی این قشر است.

در تاریخ عکاسی ایران، تا پیش از سال ۱۳۵۷، عکاسی بیش از آن که فعالیتی متعهد به واقعیت و بازنمایی بی‌عدالتی و ظلم‌های اجتماعی باشد، امری تزئینی و قائل به فرم و زیبایی بود. در این میان، کاوه گلستان و بهمن جلالی جزو اندک مستندنگارانی بودند که به بازنمایی وجوه پنهان جامعه خود پرداختند.

کاوه گلستان بیست‌وپنج سال فعالانه به عکاسی از مردم ایران پرداخت. عکس‌های کاوه گلستان نه صرفاً ثبت لحظه بلکه دخالتی کنش‌گرانه به فضای مسموم جامعه اطراف و فرودستان رانده شده از فضای شهر است و می‌توان گفت که با کنار هم قرار دادن مجموعه عکس‌های او، خوانش فضای اجتماعی ایران در آن دوره میسر می‌شود. کاوه از عکاسی به عنوان ابزاری برای کنکاش جامعه استفاده کرد، همچنین وجوهی از جامعه خود را آشکار کرد که معاصرانش هیچ تمایلی به دیدن آن نداشتند. او بارها در صدد بیان این ادعا برآمد که

آن چه را که نمایش می‌دهند، در عین حال که در جامعه نهادینه است، به طور متداول از نظرها پنهان مانده، به‌طوری که جامعه را برای دریافت حقیقت مدیون عکس‌هایش می‌داند.

برای شناخت هویت قابل استناد و محکم از کاوه و آثارش، باید علاوه بر بررسی عکس‌ها، به بررسی مستندات و مدارک درباره زندگی خصوصی او پرداخت. با توجه به داشتن پشتوانه نام بلند خانوادگی «گلستان»، شاید کاوه می‌بایست فیگور اجتماعی متفاوت‌تری می‌داشت. جزئیاتی از زندگی کاوه، مثل اینکه در بافت خشک خانوادگی‌اش نمی‌گنجید، یا اینکه از مدرسه نظامی ممفیلد فرار

کرده و به جنبش هیپی‌های دهه ۶۰ پیوسته بود و مواردی از این دست، می‌تواند روند بدل شدنش از خرده بورژوای فرهنگی به یک مصلح اجتماعی که بار درد جامعه را به دوش می‌کشد و از طبقه‌اش گریزان است را در ذهن مخاطب ملموس و نحوه ارتباط با آثارش را راحت‌تر کند.

اسپیواک در مقاله آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟ می‌گوید: «در سرگذشت سوژه فرودست آن‌چه بیشتر نادیده گرفته می‌شود، تمایز جنسی است. مسئله، شرکت زنان در شورش‌ها یا قوانین تقسیم جنسیتی کار نیست، چرا که برای هر دو این‌ها مدرک وجود دارد. مسئله این است که فرودست به‌عنوان موضوع تاریخ‌نگاری استعماری و سوژه شورش‌ها و تولید ایدئولوژی، دارای تاریخ نبوده و نمی‌تواند سخن بگوید. فرودست اگر زن باشد دو برابر در سایه خواهد بود.»

کاوه با رویکردی سنت‌شکن در سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۶ با سه مجموعه عکس *روسپی*، *کارگر* و *مجنون* (همچون پیکره یک خانواده: مادر، پدر و فرزند) به زندگی فرودستان زمانه‌اش می‌پردازد. عکس‌های او شمایلی دقیق از شرایط حاکم بر جامعه است که با بررسی آن‌ها می‌توان وضعیت مدرن شدن جامعه ایران را در دهه ۵۰ شمسی تحلیل کرد. این عکس‌ها به روایت اتفاقات مرتبط با این مجموعه عکس‌ها، شکل و فرم عینی می‌بخشد و کمک می‌کند تا آن اتفاقات از فرم روایت و داستان صرف خارج شوند.

مجموعه روسپی حکایت زنان ولگردی است که به دستور نخست‌وزیر وقت در منطقه‌ای محصور به‌نام قلعه یا شهر نو متمرکز شده‌اند؛ حدود ۱۵۰۰ روسپی که بعضاً مجبور بودند کودکانشان را نیز در کنار خود نگهداری کنند. کاوه گلستان در گزارش‌هایش از شهر نو، از واژه قفس استفاده می‌کند و توصیف‌هایش سرشار از شرایط رنج‌آور و بسیار غیربهداشتی قلعه است. گرفتن ۲۲ عکس مجموعه روسپی حدود یک سال و نیم به‌طول انجامید که بیشتر این زمان صرف برقرار کردن ارتباط با ساکنان شهرنو شد. هنگامه گلستان در مورد نحوه ورود و برقراری ارتباط کاوه با زنان قلعه، اینگونه نقل می‌کند: «آنجا یک مددکار اجتماعی داشت که کاوه از طریق او توانست به شهر نو برود. اول به بهانه اینکه برود عکس ۶*۴ بگیرد، بعد حرف زد باهاشان و ...»

دوربین کاوه در مقابل این فرودستان محصور قرار می‌گیرد و چاپ عکس‌هایش در روزنامه، کالبدشکافی رنج حاشیه‌نشینانی است که پشت دیوارها محکوم به حذف از چشم و وجدان شهروندان بودند. نخستین بار بخشی از این عکس‌ها در سه مقاله پی‌درپی در روزنامه آیندگان با عنوان قلعه در نگاهی دیگر در شهریور ۱۳۵۶ به چاپ رسید. هنگامه گلستان به نقل از کاوه می‌گوید: «وقتی دارم باهاشان حرف میزنم و بهشان می‌گویم خانم، این‌ها از خجالت سرخ می‌شوند

چون هیچ‌کس هیچ‌وقت به آن‌ها نگفته خانم!»

زنان در عکس‌های کاوه از وجود دوربین آگاه‌اند و از آن نمی‌هراسند. این موضوع نشان می‌دهد که کاوه تا چه حد به سوژه‌های خود نزدیک شده و مورد اعتماد آن‌ها است. کاوه در مورد حضور زن در عکس‌هایش می‌گوید: «از زمانی‌که کار عکاسی را شروع کردم، به‌طور مشخص شرایط زندگی زن‌ها را دنبال کردم. چیزی که برایم بسیار ارزش دارد عکس‌هایی است که از وضع زندگی روسپی‌ها(شهر نو) گرفته بودم. الان دیگر آن محل با خاک یکسان شده و چون کس دیگری مثل من از آنجا تصویری ثبت نکرده است، این

عکس‌ها تنها اسناد موجود از آن فرهنگ و شرایط اجتماعی وحشتناک و آدم‌هایش هستند.»

اسپیواک در مقاله‌ی *آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟* می‌گوید: «در سرگذشت سوژه فرودست آن‌چه بیشتر نادیده گرفته می‌شود، تمایز جنسی است. مسئله، شرکت زنان در شورش‌ها یا قوانین تقسیم جنسیتی کار نیست، چرا که برای هر دو این‌ها مدرک وجود دارد. مسئله این است که فرودست به‌عنوان موضوع تاریخ‌نگاری استعماری و سوژه شورش‌ها و تولید ایدئولوژی، دارای تاریخ نبوده و نمی‌تواند سخن بگوید. فرودست اگر زن باشد دو برابر در سایه خواهد بود.»

این نقل یاری می‌کند تا درک بهتری از دیدگاه کاوه در انتخاب سوژه‌اش داشته باشیم. مجموعه *روسپی* در اردیبهشت ۱۳۵۷، در تلاشی برای نمایش در سطح شهر، در دانشگاه تهران به نمایش درآمد. او در حالی به نقد قدرت در حضور قدرت پرداخته بود که از خشم آن‌ها در امان نماند و تنها بعد از دو هفته نمایشگاه به سرعت برچیده شد. از آن زمان تا سال ۲۰۱۴، این عکس‌ها به طور رسمی در هیچ‌کجا نمایش داده نشدند.

دومین بخش از این سه گانه به نام کارگران به مجموعه عکس‌هایی اختصاص یافته که گلستان در قالب گزارشی اجتماعی در هفتم فروردین ۱۳۵۶ و تحت عنوان *هرکه آمد عمارتی نو ساخت*، در روزنامه آیندگان به چاپ رسانده بود. عکاس در این پروژه با نگاهی کاملاً انتقادی به وضعیت و هویت کارگران پرداخت. گلستان خود در این زمینه می‌نویسد: «این عکس‌ها برگرفته‌ای است از گزارشی مطبوعاتی درباره زندگی کارگران مهاجری که از نقاط روستایی ایران برای کار [به تهران] آمده‌اند.» وی در ادامه می‌افزاید: «قصد داشتم که از طریق عکس‌ها زندگی روزانه این بخش از جامعه را ثبت نمایم و بدین جهت با آنان همراه شدم، کنارشان زندگی کردم، روزها را با آنان گذراندم، در زاغه‌هاشان خوابیدم، غذا خوردم، آشپزی کردم و به رادیو گوش دادم. رادیو برای کارگران به آشنایی در تمامی لحظات‌شان تبدیل شده بود». کاوه در عکس‌های کارگران از رمزگانی مانند دست‌های زخمی و لباس مندرس کودکان استفاده می‌کند که همیشه در طول تاریخ نشانه زندگی سخت این قشر بوده است.

این عکس‌ها نوعی تاریخ‌نگاری اجتماعی هستند که در صدد کاویدن حیات اجتماعی و روابط حاکم بر آن است. به‌عبارتی، کاوه به شناخت زندگی روزمره گروه‌هایی پرداخته است که در تاریخ‌نگاری کلاسیک و سنتی که موضوع آن سیاست و دربار و قلمرو آن تاریخ از بالا است، نادیده گرفته می‌شوند.

ده عکس قسمت پایانی سه‌گانه، تحت عنوان *آسایشگاه روانی کودکان*، گزارشی از وضعیت غم‌انگیز کودکان معلول ذهنی در منطقه شهرری است. این

مجموعه در سال ۱۳۵۶ عکاسی شده است. گلستان دراین‌باره می‌نویسد: «بخشی از بزرگترین بیمارستان روانی ایران واقع در شهرری به کودکان معلول ذهنی اختصاص یافته است. والدین و اقوام این کودکان وجود آنان را به فراموشی سپرده‌اند و هیچ‌گاه به ملاقات آنان نمی‌آیند؛ آنان زنده‌اند اما زندگیشان مشابه گیاهان است، همان گیاهانی که در گلدان‌ها در گوشه و کنار اتاق‌های بیمارستان قرار گرفته است». در این مجموعه، چشمان کودکان بر خلاف آن‌چه انتظار می‌رود، بی‌فروغ و خالی از شور زندگی هستند و می‌توان گفت این همان پونکتوم تصویر است که بیننده را میخکوب می‌کند، گویی زندگی در

جایی که آغاز آن است، به پایان رسیده.

محتوای این مجموعه آنقدر تکان‌دهنده و تلخ است که حکومت پهلوی از آن به هراس می‌افتد و مقامات ساواک به او دستور می‌دهند که عکس‌ها به خارج از ایران فرستاده نشود.

مهم‌ترین مشخصه گلستان که سال‌های مکرر از آن یاد شده، این است که او دغدغه حقیقت دارد. دارای ذهنی کل‌گرا است و می‌تواند با پیوند زدن وقایع پیرامون خود پازلی از حقیقت دوران خود را در برابر چشمان مخاطب تکمیل کند. او در مصاحبه‌ای در ارتباط با نوع کارکردش می‌گوید: «در واقع من دوست دارم بیشتر به عنوان یک مورخ به من نگاه شود تا به عنوان یک عکاس. علاقه اصلی من تاریخ است و از ابزار امروزی تاریخ‌نگاری استفاده می‌کنم و تاریخ برای من تاریخ زندگی مردم است.»

به عقیده من این عکس‌ها نوعی تاریخ‌نگاری اجتماعی هستند که در صدد کاویدن حیات اجتماعی و روابط حاکم بر آن است. به‌عبارتی، کاوه به شناخت زندگی روزمره گروه‌هایی پرداخته است که در تاریخ‌نگاری کلاسیک و سنتی که موضوع آن سیاست و دربار و قلمرو آن تاریخ از بالا است، نادیده گرفته می‌شوند. در عکس‌ها، هدفِ تحلیل حیات سیاسی و یا پیچیدگی‌های لایه‌های حیات پنهان طبقه فرودست کمتر دیده می‌شود. گویا، تنها قرار است روایتی از زندگی کسانی را در این برهه زمانی بدانیم که درمیان هژمونی تاریخی طبقه نخبه، جایگاهی در حافظه تاریخی جامعه خود ندارند. کاوه غالباً در عکس‌هایش از زاویه دید روبه‌رو و لنز نرمال بهره می‌گیرد و این انتخاب عامدانه شاید کمک کند تا بدون قضاوت، روایتگر صادقی باشد بر آن‌چه می‌بیند.

بهمن جلالی در ارتباط با این سه مجموعه چنین می‌گوید: «کارگرها و حاشیه‌نشین‌ها موضوعات عکاسی کاوه قبل از انقلاب بود. من همیشه می‌گویم کاوه چیزهایی به دیگران یاد داد که دیگران یا ندیده بودند و یا با احترامات فائقه از کنارش رد می‌شدند و به روی خودشان نمی‌آوردند، اما او آدم‌ها را وادار کرد که این چیزها را ببینند و این خیلی موضوع مهمی بود. در مجموعه سه گانه، سه موضوع را به هم پیوند داد، یکی کارگرها بودند، یکی روسپی‌های قلعه و یکی هم بچه‌های عقب افتاده. می‌خواهم ذکاوت کاوه را بگویم که سه موضوعی که هیچ پیوندی باهم نداشت را چطور به هم پیوند داد. زندگی‌ای که کارگرها دارند نهایتاً می‌رسد به همبستر شدن با این روسپی‌ها و نتیجه آن این بچه‌ها می‌شوند. این کار را خیلی زیرکانه انجام داد و به نظر من یکی از پروژه‌های فوق‌العاده عکاسی مستند است.»

عکس‌های کاوه فاقد مفهوم ایدئولوژیک و شعارزدگی هستند. فرودستان عکس‌های او عصبانی نیستند، حق خود را مطالبه نمی‌کنند و گویی

به‌تمامی در مقابل ظلم سرخم کرده‌اند. آن‌ها هیچ نشانی از ویژگی‌های فرودستان طغیانگر یا قهرمان ندارند و آن‌چه دیده می‌شود، سرنوشت تراژیک و وحشتناک انسان‌های آسیب‌دیده‌ای است که دردشان آنقدر عمیق است که به بیننده زخم زده و او را دچار حس ناتوانی می‌کند.

باید گفت در این سه مجموعه عکس، مهم نیست که عکاس تا رسیدن به نگاهی درونی‌تر به زندگی فرودستان چقدر فاصله دارد، مهم این است که با وجود نداشتن هیچگونه علاقه‌ی فردی و خانوادگی به اقشاری که از آن‌ها عکاسی کرده است، فرودستانی را که سال‌ها به سکوت و فراموشی سپرده شده بودند، دستمایه‌ی آفرینش هنر عکاسانه خود قرار می‌دهد و هرچند این کار، نتایجی چون رهایی‌بخشی و تغییر برای آن‌ها در برنداشته است، کمک می‌کند تا جای خالی مستندسازی زندگی این مردمان در ذهن تاریخ پر شود.

جریان‌های سیاسی تاریخی تأثیرگذارِ قبل و بعد از آثار هنری، بر تحلیل و نقد آن‌ها اثرگذاری غیرقابل انکاری دارند. رخدادهای سیاسی و اجتماعی در سال‌های قبل و بعد از ثبت این سه مجموعه عکس، بر اثرگیری مخاطب از این عکس‌ها بسیار مؤثر بوده است. نقش سیاسی رئیسان شهرنو در اعتراضات خیابانی علیه مصدق در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، آتش‌سوزی محله شهرنو در بهمن ۱۳۵۷ و انقلاب اسلامی که طبقه فرودست و کارگر سهم به سزایی در آن داشتند، به این مجموعه‌ها عمق بیشتری می‌دهد.

کاوه گلستان در حالی به تاریخ‌نگاری طبقه فرودست در این سه مجموعه اکتفا کرده است که فقدان عکاسی مستند اجتماعی در این دوره از تاریخ ایران احساس می‌شود و ثبت و دیده نشده‌ها به مراتب بیشتر از آن‌چه است که در دست داریم. این نوشتار را با عکسی از کاوه و جملاتی از منولوگ ابراهیم گلستان در فیلم *خانه سیاه است* خاتمه می‌دهیم: «دنیا زشتی کم ندارد. زشتی‌های دنیا بیشتر بود، اگر آدمی بر آن‌ها دیده بسته بود امّا آدمی چاره‌ساز است ...».

منابع

۱. یزدانی مقدم، سهراب (۱۳۹۴) کسروی و تاریخ مشروطه ایران، تهران: نی.
۲. اشرف، احمد و بنو عزیزی (۱۳۸۷)، دولت و طبقات اجتماعی در ایران، ترجمه سهیلا ترابی، تهران: نیلوفر.
۳. جفریان، حبیبه (۱۳۹۲)، بودن با دوربین: کاوه گلستان زندگی، آثار و مرگ، تهران: حرفه هنرمند.
۴. گایاتری اسپیواک (۱۳۹۷)، آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید، ترجمه ایوب کریمی، تهران: فلات.

نمایش عجیب‌وغریب‌های آمریکایی

جاناتان گرین[1] - مترجم: وحید طباطبایی

توضیحات مترجم

برای ایالات متحده‌ی آمریکا دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی دهه‌ی آشوب و انقلاب و جنگ بود؛ دورانی که در آن نسل نو، روی‌برگردانده از هرآن‌چه نسل پیشین بدان باورداشت، در خیابان‌ها رویای براندازی نظام موجود و بنا نهادن دنیایی مستقر بر ستون‌های «آزادی، لذت و عشق» را جست‌وجو می‌کرد. نسل جوانی که در پی تخریب تمامی نهادها و باورهای والدینش بود خیلی زود دست به قهرمان‌سازی از «دیگری»ای زد که همین نهادها و باورها او را طرد، حبس و محکوم به حیات در موقعیتی فرودستی ساخته‌بود؛ دیگری‌ای که بدل به نمادی از هر آن‌چیزی می‌شد که طبقه‌ی متوسط سفیدپوست آمریکایی آن را از جریان روزمره‌ی زندگی به تاریکی‌ها تبعید می‌کرد. اما برای نسل نویی که «به هیچ آدم بالای سی‌سالی اعتماد نداشت» موعظه‌های سیاسی چپ و راست سیاسی، با این پرچسب که هر دو باورهای نسلی محکوم به فروپاشی‌اند، همگی ناپذیرفتنی می‌نمود. و این‌چنین بود که «چپ نو»، در جایی که پیشگامانش قهرمان فرودست خود را در کارخانه و اتحادیه‌ی کارگری می‌جستند، قهرمانان خودش را از دل دیوانه‌خانه و زندان و سیرک و فاحشه‌خانه بیرون کشید. برای نسل نو، دیگریِ قهرمان و فرودستِ فرجامین نه کارگر - که به‌ویژه در آمریکا دیگر دلیلی برای باور به کارایی سیاسیش وجود نداشت - که دیوانه و کوتوله و زندانی و افلیج بودند که همگی از «نمایش آمریکایی» حذف شده‌بودند. و بر همین مبنا بود که در دهه‌ی اعتراض خیلی زود نوبت به «نمایش عجیب‌وغریب‌های آمریکایی» رسید؛ نمایشی که بنا بود مطرودان از جامعه را دوباره روی صحنه بیاورد. بدین‌ترتیب هنر این دوره، و بیش از همه عکاسی مستند، بدل به رسانه‌ای شد برای به‌صحنه‌بازگرداندن هرآن که به‌اجبار در تاریکیِ نهادهایِ مراقبتی و تنبیهی پنهان شده‌بود. و آن‌چه اغلب این مطرودین -از دوجنسه و معلول گرفته تا کوتوله و منگول- را به هم پیوند می‌داد نه الزاماً

طبقه‌ی اقتصادی آنان، که وضع جسمانی‌شان بود. در دهه‌ی ۶۰، در سیاست به‌شکل عام، و در عکاسی مستند به‌شکل خاص، چرخشی اساسی در مفهوم «دیگریِ فرودست» رخ‌داد: شاخصه‌ی اصلی در شناخت وی دیگر نه طبقه، بلکه بدن

برای نسل نو، دیگریِ قهرمان و فرودستِ فرجامین نه کارگر - که به‌ویژه در آمریکا دیگر دلیلی برای باور به کارایی سیاسیش وجود نداشت - که دیوانه و کوتوله و زندانی و افلیج بودند که همگی از «نمایش آمریکایی» حذف شده بودند.

بود. و این یکی از مهمترین دستاوردهای عکاسی این سال‌ها بود؛ این‌که بررسی عکاسانه‌ی مفهوم «فرودستی» بدون بررسی «تن» آن هم برای رسانه‌ای که تنها با همین تن سروکار دارد، ساده‌لوحانه و ناکافی است. فرودستی مفهومی محدود به اقتصاد و سیاست نیست و تنها در همین عرصه‌ها نیست که بازتاب می‌یابد؛ فرودستی همیشه بر بدن اثر می‌گذارد و از آن متاثر می‌شود: فقیرترین مناطق شهر محل تولد اغلب بدن‌های بیمارند و اغلب بدن‌های بیمار دیریازود سر از همین مناطق درمی‌آورند.

آن‌چه گفته شد اشاره‌ای بود به ضرورتی که بر مبنای آن ترجمه‌ی پیش‌رو برکاغذ آمد؛ این ضرورت که «فرودست» قبل از هرچیز فرودستی را در «بدن» خود حس می‌کند و بروز می‌دهد. متنی که می‌خوانید بخشی است از فصل هشتم کتاب عکاسی آمریکایی[۲] به قلم جاناتان گرین با عنوان The American Freak Show. در این‌جا گرین به بررسی شیوه‌ی کاری معروف‌ترین عکاسان دهه‌ی شصتی‌ای می‌پردازد که بخشی عمده‌ای از زندگی حرفه‌ای خود را به عکاسی از بدن‌های حذف‌شده اختصاص دادند.

همان‌طور که در ادامه خواهید دید، واژه Freak که اغلب در فارسی به عجیب‌وغریب برگردانده می‌شود، در این‌جا ترجمه‌نشده است. دلیل این انتخاب این است که ترجمه‌ی این واژه به فارسی آن را از تمامی دلالت‌های سیاسی آن، به‌ویژه در دهه‌ی شصت، تهی می‌سازد. فریک در این سال‌ها فقط پدیده‌ای «عجیب‌وغریب» نبود، بلکه در گفتار سیاسی معترضین، تبلور هر آن چیزی بود که اخلاقیات حاکم بر آمریکا از آن نفرت داشت. از طرف دیگر حتی بدون درنظر گرفتن این زمینه تاریخی فریک دارای دلالت‌هایی است که در معادل‌های فارسی آن وجود ندارد[۳]. و در پایان این مقدمه باید به این نکته هم اشاره شود که جز دو مورد، باقی تصاویر همان عکس‌هایی هستند که در متن اصلی کتاب مورد استفاده قرارگرفته‌اند.

***

در حالی که الگوی اصلی عکاسی [مستند] دهه‌ی ۱۹۳۰ مادر مهاجر بود، این الگو برای دهه‌ی

شصت شخص ازریخت‌افتاده[۴] بود. الگویی که در خط‌مقدم جنگ ویتنام به قربانی بمب ناپالم اختصاص داشت. این واقعیتی بود که نه فقط در عکاسی بلکه در گفتار عامیانه نیز قابل‌تشخیص می‌نمود. فرهنگ هیپی، با مواد مخدر، گروه‌های راک، روابط جنسی، و هنر سایکدلیک[۵]اش فرهنگ «فریک‌ها» بود. و عجیب‌ترین و ضدحکومت‌ترین بوهمین[۶]های دهه‌ی شصت هم فریک[۷]های راک، فریک‌های سرعت، و فریک‌های موتورسوار بودند. مداخله‌ی شدید در هر فعالیت ضدفرهنگی‌ای اغلب موجب می‌شد که فرد ازخود بی‌خود بشود[۸]؛ از فروپاشیِ روانی کامل رنج ببرد یا حتی جان خود را از دست بدهد.

دوربین که تنها قادر به ثبت ظواهر است، ناچار است که تناسبات جسمانی و سیماشناسی[۹] را به‌عنوان تبلور وضعیت روانی فرد در نظر بگیرد. رادیکال‌ترین موضوع برای [عکاسی] دهه‌ی شصت اقلیت نهایی بود: خودِ ترومازده[۱۰]؛ و پُرتکرارترین تصویر از این تروما: کوتوله[۱۱]. کوتوله به تصویر غالب برای بیگانگی، برای امر گروتسک و امر بیزارکننده بدل شد. او یک تناقض انسانی حی‌وحاضر بود: قسمتی اسطوره، قسمتی انسان، تجسم بصری تمامی ترس‌های فرهنگی‌مان از بیماری، تفاوت، و ازریخت‌افتادگی. او موجودی بود که افراد از وجودش مطلع بودند اما به‌لحاظ روانی برای رویارویی با وی یا اذعان‌کردن به وجودش دشواری داشتند. کوتوله الگوی نخستینِ مطرود اجتماعی بود؛ شریک در زندگیِ انسانیْ بدون یک ظاهر انسانی معمول.

کوتوله در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ در یکی از نخستین عکس-مقالات بروس دیویدسُن[۱۲] پدیدار گشت. در این عکس-مقاله دیویدسن با موضوعش برخوردی رمانتیک، دلسوزانه و بی‌تکلف دارد:

«من اولین مرتبه کوتوله را بیرون از چادر و در مهِ دلگیرِ یک شب سرد بهاری دیدم. نیم‌تنه‌ی کج‌ومعوجش، کله‌ی به اندازه‌ی طبیعیش و پاهای کوچکش هم‌زمان من را مجذوب و منزجر می‌کرد... وقتی که من عکس‌هایم را از او گرفتم، [به کوتوله] دوربین کوچکی دادم که داخل دست‌هایش جا بشود.»

رادیکال‌ترین موضوع برای [عکاسی] دهه‌ی شصت اقلیت نهایی بود: خودِ ترومازده؛ و پُرتکرارترین تصویر از این تروما: کوتوله

سیرکْ حضورِ کوتوله را پذیرفتنی و قابل‌درک ساخت. جامعه «بیگ تاپ[۱۳]» را به‌عنوان خانه‌ای مناسب برای امر نامعمول و عجیب قبول کرد. بااین‌حال، گری وینوگراند کوتوله و قدکوتاه را در در خیابان‌ها می‌یافت؛ در جایی که حضورشان تهدیدآورتر و توجیه‌ناپذیرتر بود. در این‌جا کوتوله موضوعی برای کنجکاوی است؛ یکی از واقعیت‌های بصری شگفت‌آور جهان

تصویر۱ راست: بروس دیویدسون، *از کوتوله* (۱۹۵۸)، چپ: رالف یوجین میتیارد (۱۹۶۲)

وینوگراند. در آثار آربوس کوتوله به‌مثابه واقعیتی تروماتیک و روان‌شناختی ظاهر می‌شود:

«فریک‌ها موضوعی بودند که من بارها از آن‌ها عکاسی کردم. این موضوع یکی از اولین چیزهایی بود که از آن عکس گرفتم و برای من نوعی هیجان معرکه بوده... غالب افراد زندگی را با این دلهره سپری می‌کنند که آنان تجربه‌ای تروماتیک خواهندداشت. فریک‌ها با ترومایشان زاده شده‌اند. آن‌ها پیشاپیش آزمون‌شان در زندگی را از سر گذرانده‌اند. آن‌ها اشراف‌اند.»

رالف یوجین میتیارد[۱۴]، که عکس‌هایش تقریباً به‌تمامی غرق در سیاهی‌اند، بر چهره‌ی فرزندان و دوستانش صورتک‌های هالووین نفرت‌آوری می‌زند، و با این کار در مقابل دوربینْ خانواده‌ای از عفریتک[۱۵]های درهم‌چروکیده می‌آفریند. علی‌رغم این‌که وحشت این عکس‌ها با گونه‌ای شیرینیِ

تصویر۲ راست: دایان آربوس، بدون عنوان، (۱۹۷۱-۱۹۷۰)، چپ: مکس والدمن، از مجموعه‌ی نمایش *ماره/ساد* (۱۹۶۶)

عجیب و عمیق تخفیف می‌یابد؛ موضوعات صورتک‌زده و لباس‌پوشانده‌ی وی در سرحدات سن، مرگ، و از ریخت‌افتادگی زندگی می‌کنند.

شباهت‌های میان آثار میتیارد و دایان آربوس چشم‌گیرند. این‌که عکس‌هایی که بر صورتک‌ها و البسه‌ی آدم‌ها متفاوت و از ریخت‌افتاده متمرکزند باید قطعی یکسان داشته باشند بیش از یک اتفاقِ صرف است. به‌شکلی قابل توجه، آربوس و میتیارد تنها عکاسانی از دهه‌ی شصت باقی ماندند که پیوسته آثارشان را در قاب‌های مربع‌شکل ارائه می‌کردند. قابِ کشیده و افقیِ دوربین ۳۵ میلی‌متری، برای نگاه آن‌ها، بیش از اندازه عریض و نمایشی بود. قطع مربع موکداً جهان آن‌ها را متمرکز و محدود می‌سازد، به این شکل که گستره‌ی افقیِ طبیعیِ دیدِ انسان را به نگاهی تمرکزیافته بر جهانِ «دیگری» که درونِ دنیای آشنای خودمان وجود

دارد، فرومی‌کاهد. همچنین، در هر دو مورد، قطع مربع قویاً اسنپ‌شات‌های دوربین‌های جعبه‌ای قدیمی را به یادمی‌آورد. میتیارد عکس‌های خود را به‌عنوان تصاویر خانوادگی درنظرمی‌گرفت و آن‌ها را در یک آلبوم اسنپ‌شات، *آلبوم خانوادگی لوسیبل کریتر*[۱۶]، که پس از مرگش و در سال ۱۹۷۴ منتشرشد، گرد آورد. و همان طور که بارها اشاره شده، آربوس هم ظاهراً در حال جمع‌آوری آلبومی بود برای

ماهیت ژورنالیستی عکس‌ها را به چالش می‌کشد. این عکس‌ها در نهایت پروپاگاندا هستند؛ پروپاگاندایی نه برای عدالت و درک‌کردنِ «آدم‌های کوچک» بلکه برای امر ابزورد و امر کمدی.

نسخه‌ای دهه‌ی شصتی از [کتابِ] *خانواده‌ی بشر*.

پیوندهای میان این دو عکاس بسیار فراتر از بهره بردنشان از قطعی یکسان می‌رود. هر دو تصاویرشان را از چنان تنش بصری‌ای انباشته می‌سازند که آگاهی اخلاقی و ضعف ناشی از فانی‌بودن به درون طنزی سیاه و اندوهی سنگین متلاشی‌می‌شود. هر دو بر صورتک به‌عنوان تبلور مبهمی از وحشت و سرخوشی‌ای خاموش‌شده تاکید می‌کنند. در هراس‌آورترین تصاویرشان، ما در پس صورتکِ دروغین نه یک چهره‌ی انسانیِ عادی که صورتکی دیگر، صورتکِ نقصان و جنون، صورتکِ امرِ احمقانه، را می‌بینیم. هر دو در طی کندوکاوهای عکاسانه‌ی روانی خود دریافتند که رو به مرگ‌اند:

میتیارد از یک سرطان کشنده‌ی مدت‌ها پنهان‌مانده؛ آربوس(که در ۴۸ سالگی خودکشی کرد) شاید از اُوِردوزِ شر[۱۷].

در عکس‌های تئاتر مکس والدمن[۱۸]، سروکله‌ی کوتوله از نو پیدا می‌شود، اما این مرتبه نه در جثه‌ای کوچک، که در چهره‌های کج‌وکوله و پریشان احوال ساکنان دیوانه‌خانه‌ی چارنتون[۱۹] در *نمایش شکنجه و قتل ژان پل ماره...* به کارگردانی *مارکی دوساد*[۲۰] اثرِ *پیتر رویز*[۲۱]. بدن‌ها و چهره‌های درهم پیچیده در عکس‌های والدمن از گروه *تئاتر زنده*[۲۲] و نمایش‌های *دیونیسوس در ۶۹*[۲۳] و *ریش آبی*[۲۴] دیده‌می‌شوند. با گذر از لنزوی حتی *رویای شب نیمه‌ی تابستان* شکسپیر و زیرو مُستل[۲۵] در نقش تیوی در *نوازنده بربام*[۲۶] خوف‌آور و ازریخت‌افتاده می‌شوند. والدمن، همچون آربوس، نگارخانه‌ای از فریک‌ها و گستره‌ای از روابط را به‌تصویر می‌کشد که تمامی‌شان از تعاملات آشنای انسانی بیرون مانده‌اند. او بازیگران را به شخصیت‌های دنیایی از لحاظ روانی و جنسی به یک اندازه منحرف بدل می‌سازد. اما درحالی‌که آربوس از بازیگرانش در آرامش سوررئال اتاق رختکن عکاسی می‌کند، والدمن در واقعیت دیوانه‌وار صحنه‌ی نمایش از آن‌ها عکس می‌گیرد. چاپ‌های تیره، غلیظ، و زغال‌مانندِ وی تنها بخش‌های پرنور و سایه‌ها را

آشکارمی‌سازند، و این‌گونه مخاطب را وامی‌دارند تا حتی بیش از بیننده‌ی نمایش نظرباز باشد. خیره به درون تاریکیِ چاپ‌های والدمن، ما نمی‌توانیم پی‌ببریم که به راستی چه در حال رخ‌دادن است. همانند آثار آربوس، آن‌چه این عکس‌ها در مخاطب پدید می‌آورد نه یک نگاه آنی، که خیرگی‌ای گسترده و ناتوان از درک‌کردن است.

کوتوله‌ها همچنین موضوعِ مقاله‌ی مستندِ به‌ظاهر متداولِ لس کریمز[۲۷]، *مردمان کوچکِ آمریکا*[۲۸] (۱۹۷۱)، هستند. در این‌جا آن‌ها سرگرمِ عادی‌ترین کارها دیده‌می‌شوند: آموزشِ نشستن و اجازه‌گرفتن به سگ خانگی، اتوزدنِ لباس‌ها، گردش در تعطیلات، اداواطوارآمدن در مقابل دوربین، لباس‌پوشیدن برای مهمانی[۲۹]، و نشان‌دادن اسنپ‌شات‌های خانوادگی. با این حال، محیط‌ها و زوایای دقیق دوربینِ کریمز، نورِ زمختِ فلاش، و ارائه‌ی اغراق‌آمیز تصاویر آن‌ها بر کاغذهای به‌شدت گرین‌دارِ کودالیث چاپ و در قالب مجموعه در جعبه‌های ۵ اینچ در ۶ اینچ کوچکی گنجانده شدند.ماهیت ژورنالیستی عکس‌ها را به چالش می‌کشد. این عکس‌ها در نهایت پروپاگاندا هستند؛ پروپاگاندایی نه برای عدالت و درک‌کردنِ «آدم‌های کوچک» بلکه برای امر ابزورد و امر کمدی[۳۰]. در این مقاله کریمز دلسوز و یا حتی بی‌طرف نیست؛ او برتری خویش را به رخ می‌کشد و بی‌سروصدا موضوعاتش را به تمسخر می‌گیرد. شیوه‌ی عکاسی وی به شکلی نامحسوس درعوض به‌حداقل رساندن تفاوت‌ها و ازریخت‌افتادگی‌ها، آن‌ها را بزرگنمایی می‌کند. در نقطه‌ای که آربوس با کوتوله‌ها در مقام واقعیتی هستی‌شناختی برخوردمی‌کند، کریمز آن‌ها را به‌مثابه تسکینی طنازانه می‌بیند.

با این حال، *مردمان کوچک آمریکا و دییراسلیز*[۳۱] (۱۹۷۲)، عکس-مقاله‌ای که حیوانات کشته‌شده و بسته‌شده به اتومبیل‌های بزرگ آمریکایی را در تضاد با قاتلان خندانشان قرارمی‌دهد، در عرضه‌ی موضوعات ممنوعه‌ی نو به عکاسان آمریکایی حائز اهمیت بودند. اما برانگیزاننده‌تر از این مجموعه‌ها آثار «داستانی»اند که کریمز در همین سال‌ها کارشان را آغاز کرد. در این‌جا او درونمایه‌هایی حتی عجیب‌تر و ناهنجارتر برگزید، و این‌چنین هنگامی که وی عامدانه در موضوعاتش جویای هر آن‌چیزی بود که نباید عکاسی می‌شد، اجازه می‌داد که شبه‌جدیت آثار ابتداییش جای خود را به لودگی تمسخرآمیزی بدهد. این روش کاریِ[تمسخرآمیز] کریمز شاید تسکینی بود بر جست‌وجوی بیش از اندازه مشتاقانه‌ی وی برای یافتنِ ژرفا و درماندگی در موضوعاتش. در مجموعه‌ی *اسنپ‌شات‌های مامان*[۳۲] (۱۹۷۱) و کتاب *درست‌کردنِ سوپ*

تصویر ۳ لس کریمز، دایان آربوس درون ما زندگی می‌کند (۱۹۷۵)

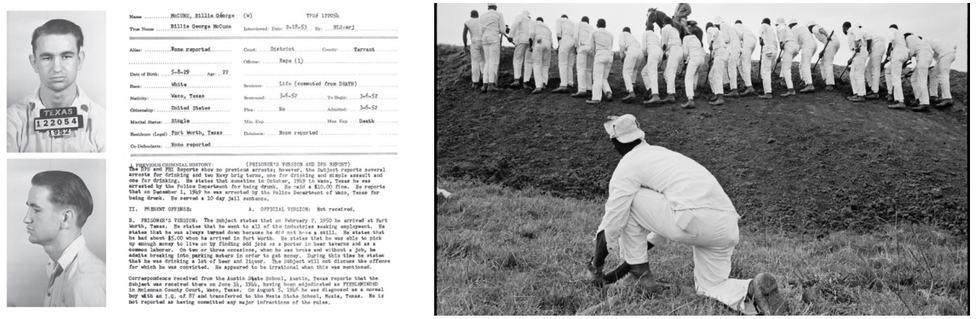
مرغ[۳۳] (۱۹۷۲)، با استفاده از مادر درشت‌هیکل و برهنه‌اش، کریمز مستقیماً اما با ملایمت مادران یهودی و آلبوم‌های خانوادگی را دست می‌اندازد. در *چاپ نهایی برای بایگانی*[۳۴] (۱۹۷۴)، یک خانم مدرسِ عکاسیِ برهنه ادعاها و ظاهرسازی‌های دم‌ودستگاه عکاسی را هجو می‌کند. حیوانات واقعاً مُرده‌ی مجموعه‌ی قدیمی‌تر *مرگ‌های کنارجاده‌ای*[۳۵] (۱۹۷۰)، قربانیانِ باظرافت و احساساتْ آراسته‌شده‌ی پرونده‌ی خارق‌العاده‌ی *قتل‌های استک اُویتس*[۳۶] (۱۹۷۲) و معماهای بصری گروتسک و چهره‌ها و بدن‌های هراس‌آور *فیکتکریپتوکریمزگرافز*[۳۷] (۱۹۷۵)، تشویش‌آورترند.

آن‌ها نه‌تنها درون‌مایه‌هایی بااهمیت، ژورنالیسم جدی، و اصالت رسانه را به هجو می‌گیرند، بلکه در سالیانی پدیدار شدند که شاهد احیای آگاهی فمینیستی، عکس‌های حمله‌ی تت و کشتار می‌لای در جنگ ویتنام، و تصاویر رنگی قربانیان ناپالم بود. از یک سو، این تصویرها به مثابه گریزگاه‌هایی گروتسک و کمیک برای فرارکردن از مسایل اخلاقی که روبروشدن با آن‌ها زیاده‌ازحد دشوار بود عمل می‌کردند. ولی، مهم‌تر از این، عکس‌های وی نمایانگر نابینایی اجتماعی‌ای بودند که از جنگی غیراخلاقی و موقعیت مادونِ زنان پشتیبانی می‌کرد. در جهانی که به واقعیت‌های قربانی‌سازی، نابرابری، و سوءاستفاده از زنان می‌اندیشید، تصاویر کریمز به شکلی کنجکاوی برانگیز نامتجانس به نظرمی‌رسید. غیرمنطقی نیست که عکس‌های او را ارتجاعی، کوته فکری صرف، استثمار جنسی، و واپسین دژِ خودبرترپنداریِ پرخاشگرانه‌ی مردانه در نظر بگیریم.

در گروهی از عکس‌های منتشرشده در ۱۹۷۵ کریمز چند کودک مبتلا به سندروم داون را تصویر می‌کند. هر یک از آن‌ها نشانی را برگردن دارد که کریمز آماده‌کرده: «دایان آربوس درون ما زندگی می‌کند». و این‌چنین دایره کامل می‌شود؛ درعوض تعریفِ فرصت‌های تازه، کریمز در حال بنا نهادن هنری بود بر مبنای تضعیف، دست‌انداختن، و ارزش‌زدایی از الگوهای قدیمی‌تر.

آثار جنجال‌برانگیز کریمز بلافاصله با تحسین روبه‌رو شدند و بی‌تردید به رهاسازی موضوعات عکاسی یاری رساندند. برخی از این آثار به‌راستی سرگرم‌کننده‌اند، اما اغلب عکس‌ها بابت شیوه‌ی سرپیچی‌شان، و نه ارزش بصری خود، دارای اهمیت هستند. عکس‌های کریمز بدل به تئاتر امر مضحک شدند؛ با روابط جنسی افراد نابالغ، طنز بزن‌بکوب هجوآمیز، و کمدی خشنی که مخاطب خود را با گستاخانه‌ترین روش‌ها و موقعیت‌ها سرگرم و شوکه می‌سازد. عکس‌های او بیش از آن که منحرفانه باشند، نوجوانانه‌اند. ربودن مسلحانه‌ی پسرِ مدیرِ گالریِ ممفیس به دست آدم‌ربایی که خواهان حذف ۴ عکسِ کریمز از نمایشگاهی گروهی بود، بیش از قدرت روان-جنسی این آثار، گویای درک‌پذیری این عکس‌ها برای نوجوانان است. آدم‌ربا به خوبی به بنیان عکس‌های کریمز پی برده‌بود: او از بی‌پردگی جنسی این آثار به خشم آمده‌بود. هجوپرداز اتریشی، کارل کراوس[۳۸]، می‌گوید «هجوی که سانسورچی متوجه‌اش بشود،

«از نظر من شاید که این افراد در حاشیه‌ی هستی زندگی کنند، زندگی‌هایی افراطی‌تر از دیگران، اما آن‌ها احساسات و واقعیت بیشتری نیز درباره‌ی زندگی‌هایشان دارند.»

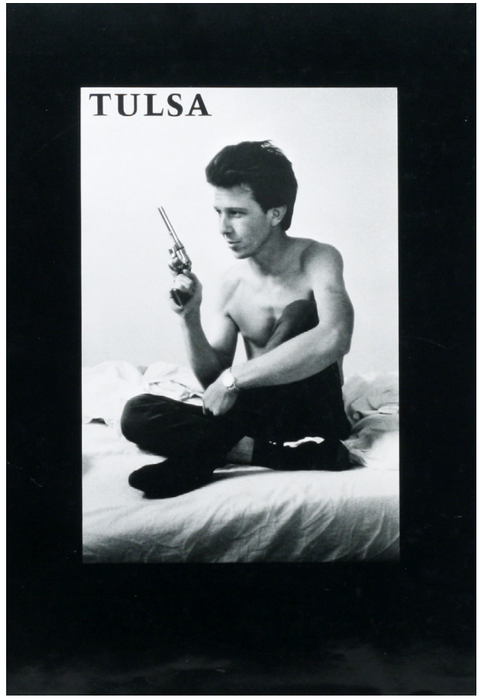


تصویر۴ راست: صفحه‌ای از گفتگوهایی با مردگان (۱۹۷۱)، چپ: اثر دنی لیون (۱۹۶۹-۱۹۶۷)

مستحق قدغن‌شدن است».

فریک‌های دنی لیون[۳۹] و لری کلارک[۴۰] نه بر اساس مسائل ژنتیکی که بر مبنای معیارهای متداول و نمایش عجیب‌وغریب‌های دهه‌ی شصت تعریف می‌شدند. موضوعاتشان افرادی بودند با لباس‌های عجیب، به لحاظ روانی ازهم‌پاشیده، اوباش موتورسوار، معتادان سکس و موادمخدر، فواحش و مجرمان. لیون و کلارک که خواهان متقاعد کننده‌تر ساختن زندگی‌های‌شان و عکاسی‌شان بودند، در فعالیت‌های پیش‌روی دوربین خود مشارکت می‌کردند: کلارک یک معتاد بوده و هست؛ و لیون به‌ترتیب یک فعال حقوق مدنی، موتورسواری قانون‌شکن، و بازدیدکننده‌ی همیشگی زندان‌ها بود.

لیون از همان آثار اولیه‌اش در دهه‌ی شصت، عکس‌های خود را به‌عنوان نقد اجتماعی مدنظر داشت. با عکاسی کردن از غیرقابل‌قبول‌ترین اعضای اجتماع، او نیرومندی و استقلال این افراد را به‌عنوان الگویی برای احساسات روبه‌رشدِ ضدحکومتی به‌تصویرمی‌کشید. «از نظر من شاید که این افراد در حاشیه‌ی هستی زندگی کنند، زندگی‌هایی افراطی‌تر از دیگران، اما آن‌ها احساسات و واقعیت بیشتری نیز درباره‌ی زندگی‌هایشان دارند». در اوایل دهه‌ی شصت لیون به عکاس رسمی کمیته‌ی هماهنگی مسالمت‌آمیز دانشجویان[۴۱] بدل شد و از نخستین درگیری‌ها و راهپیمایی‌های آن عکس گرفت؛ تصویرهایی که متعاقباً در کتاب جنبش (۱۹۶۴) به چاپ رسیدند. در اواسط دهه‌ی شصت او به باشگاه بد نام موتورسواران قانون‌شکن شیکاگو[۴۲]، نسخه‌ی غرب



تصویر۵ راست: از کتاب تولسا (۱۹۷۱)، چپ: جلد کتاب تولسا (۱۹۷۱)

میانه‌ایِ فرشتگان جهنم[۴۳]، پیوست. دستاورد این تجربه کتاب عکس *موتورسواران*[۴۴] (۱۹۶۸) بود. در طی همین دوره او همچنین از فاحشه‌خانه‌ها و روسپیان در سانتا مارتای کشورِ کلمبیا عکاسی کرد. *نابودیِ منهتنِ پایینی*[۴۵] (۱۹۶۹)، که میانه‌روترین اثر لیون و کتابی کلاسیک به‌شمار می‌آید، هم‌زمان بیانیه‌ای سیاسی است برای حفاظت از محله‌های شهری تاریخی و تصویری رهایی‌بخش از کارگران شهری در لباس‌های کارشان: رانندگان کامیون، کارگران فولاد، تخریب‌گران ساختمان‌ها،

جیب‌برهای خیابانی، و تعمیرکاران. در سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۸ لیون از زندانیان اداره‌ی نظام اصلاح تگزاس[۴۶] عکاسی کرد و با متون و عکس‌های حاصل از این دوره کتاب *گفتگوهایی با مردگان*[۴۷] (۱۹۷۱) را منتشر ساخت. ستیزه‌جویی آشکار درون‌مایه‌ها، حمایت از آرمان‌های آزادی‌خواهانه، و همکاری قدیمی لیون با رابرت فرانک -آن‌ها در سال ۱۹۶۹ کمپانی فیلم خودشان، سوینی فیلمز، را بنا نهادند- لیون را به عکاس جوانِ زیاد از حد ستایش‌شده‌ی دهه بدل ساخت. نقد اجتماعی وی بازتاب‌دهنده‌ی رویاهای چپ نو برای مساوات‌طلبی ماجراجویانه، اجتماع‌گرایی بینافرهنگی و مردانگی انقلابی بود. آثار وی سنت آمریکاییِ قدیمی و مورد احترام بدل ساختن مطرود فرهنگی به قهرمان فرهنگی را پی‌می‌گرفت. ژورنالیسم فردی وی، لیون را به‌عنوان پاسخ دهه‌ی شصتی به رابرت فرانک جلوه می‌داد.

آثار کلارک گواهی است بر ماهیتِ فرایندِ عکاسانه؛ بر این‌که عکاسی می‌تواند با موفقیتی چشمگیر توسط آن‌هایی مورد استفاده قرارگیرد که اصلی‌ترین رابطه‌شان با این رسانه نیازی روانی است.

متاسفانه این ستایش‌ها راه به جایی نبرد. آن‌چه را که فرانک در یک کتاب بدان رسیده‌بود، لیون در چهار کتاب نتوانست به دست‌آورد. با نگاهی به گذشته، بینش وی به شکلی ناراحت‌کننده محافظکارانه به نظرمی‌آید: خشم و هیاهو بر مبنای موضوع رادیکالی که هرگز به‌عنوان فتوژورنالیسم کارا یا در مقام هنر تجسم نمی‌یابد. این برآوردی از آن دوران و درسی در بی‌ثباتی ارزیابی انتقادی است. این‌که مخاطبین و منتقدین آن‌چنان متاثر از رادیکال‌بودنِ درون‌مایه‌ای[۴۹] آثار بودند که در پی‌بردن به این که لیون هرگز نتوانست به فرمی برای کامل‌کردن یا محدود ساختن موضوعاتش دست‌یابد، ناکام ماندند. لیون را که در بدو امر به‌عنوان رادیکال‌ترین عضو این گروه از ژورنالیست‌های تک‌رو شناخته‌می‌شد، اکنون می‌بایست از لحاظ بصری به‌عنوان محافظه‌کارترین‌شان درنظر گرفت.

موتورسواران و *گفتگوهایی با مردگان* کتاب‌هایی قدرتمندند، اما این ضبط‌صوت و دستگاه زیراکس‌اند که محتوا را پدید می‌آورند[۵۰]. لیون در این عکس‌ها دست به کلیشه‌سازی و وقایع‌نگاری می‌زند. به نظر می‌رسد که دوربین ناموثق‌ترین شاهد است. تنها متون، که از رونوشت‌ها، نامه‌ها، نقاشی‌ها، و گزارش‌های اداری واقعی تشکیل‌شده‌اند، قادرند تا زندگی را به شخصیت‌ها بازگردانند. همانند نیرومندترین مستندنگاری‌های دهه‌ی ۱۹۳۰، این ریزه‌کاری‌ها، عبارت‌پردازی‌ها، و نثر بدساخت است که متقاعد و مرعوب می‌سازد.

تولسا[۵۱] (۱۹۷۱) اثر لری کلارک قساوت‌های یک

جنگ بسیار حقیقی را به‌تصویر می‌کشد. تولسا میدان نبرد است. تولسا برای کلارک جایی بود که با خشونت، اسلحه، سکس و موادمخدر «به لرزه درآمده‌بود» و او مصمم بود تا این «این فعالیت را تصویر کند». سرنگ، رگ، قضیب مردان، و سینه‌ی زنان سلاح‌های این نبرد بودند؛ جنگی بر سر مرگ و زندگی. در جایی که خام‌دستیِ کلارک متقاعدکننده است سبک‌مندیِ[۵۲] وی ناکام می‌ماند. چراکه در بیانیه‌ی اجتماعی جایی برای تظاهر نیست؛ کلارک مشتاقانه‌تر از لیون واقعیات اجتماعی بصری و درونی را می‌آفریند.

لری کلارک در عکاسیْ انسانی بدوی[۵۳] است که کارش بر شهود و تکنیک عکاسانه‌ی محدودی استوار است. عکس‌های وی حاصل شیفتگی شدیدش نسبت به موضوعی یکه‌اند. به‌نظر عکاسی برای او شکلی از رهاسازیِ روانی و اروتیک، و همچنین، بزرگداشتِ امرِ ممنوعه است. پروژه‌ی عکاسانه‌ی وی در دهه‌ی هفتاد، شهوت نوجوان[۵۴]، این رابطه‌ی بدوی را با رسانه پی‌می‌گیرد. عکس‌های کلارک، تا حد زیادی همانند آثار آربوس، پیروزی فردی‌ای هستند که نه در زمینه‌ی هنر، سبک‌پردازی، یا فعالیت فکری، بلکه در صراحتِ شهود به توفیق می‌رسند. آثار کلارک گواهی است بر ماهیتِ فرایندِ عکاسانه؛ بر این‌که عکاسی می‌تواند با موفقیتی چشمگیر توسط آن‌هایی مورد استفاده قرارگیرد که اصلی‌ترین رابطه‌شان با این رسانه نیازی روانی است.

آربوس، کریمز، والدمن، و لیون تصمیم‌گرفتند تا نه از گرایشات یا لذایذ جنسی، که از روی پنهان و تیره‌ی فرهنگ جدید عشق عکاسی کنند. عکس‌های آنان به فراتر از عکاسیِ اروتیکِ عامه‌پسندِ تبلوریافته با هم‌بازی برهنه‌ی منتخب ماه هیو هفنر[۵۵] و تصاویر ریچارد کریستل[۵۶] از عشاق دگرجنس‌گرا و زنان هم‌جنس‌گرا در *Pas De Deux* (۱۹۶۹)، می‌رود. عکس‌های میانی مجله‌ی پلی‌بوی به‌هیچ وجه متهورانه‌تر از پوسترهای نقاشانه‌ی سنتی و عامه‌پسند آمریکایی از نمادهای جنسی نبودند؛ آن‌ها تنها آخرین نمونه از اخلاقیات پاک‌دینانه‌ی آمریکایی به‌حساب‌می‌آمدند. عکاسیِ کریستل، هرچند که تیره‌تر و جسورانه‌تر از دیگر نمونه‌ها است، با این حال برچسب «عکاسی خلاقانه» را به‌کار می‌گیرد تا در گونه‌ای ذائقه‌ی ویکتوریایی برای نظربازی زیاده‌روی کند. آربوس و والدمن که آن‌چنان توجهی به امر اروتیک نداشتند، بیشتر معطوف به پوشش‌های مرتبط با سکس، امر به لحاظ جنسی ممنوعه، و مرز میان بقای جنسی و جنون بودند. لیون و کلارک پیوند میان گرایشات جنسی، توهم[۵۷] و خشونت را مطالعه‌کردند. کریمز، که در آثارش با دقت و شدت ضدفمینیست بود، از سکس به‌عنوان ابزاری برای تعدی و طنز خرابکارانه بهره برد.

منبع

Green, Jonathan (1984). *American Photography: a Critical History, 1945 to the present*. NewYork: Harry N. Abrams.

توضیحات

۱. Jonathan Green

۲. American Photography: a Critical History, 1945 to the Present

۳. برای مثال، در گفتار عامیانه، این واژه می‌تواند به معنای معتاد-از معتاد به سرعت گرفته تا به سرعت- و حتی مرد همجنسگرا باشد.

۴. Deformed person

۵. Psychedelic

۶. Bohemians: اشاره به فردی به دور از هنجارهای جامعه، اغلب تک‌رو و علاقه‌مند به هنر

۷. در این‌جا منظور از فریک معتاد؛ برای مثال معتاد به سرعت و موتورسواری

۸. در اینجا گرین از فعل freak out استفاده کرده که به معنای از کف دادن و از هم پاشیدگی است.

۹. Physiognomy

۱۰. The traumatized self

۱۱. The dwarf

۱۲. Bruce Davidson

۱۳. اشاره به چادر بزرگ سیرک‌ها

۱۴. Ralph Eugene Meatyard

۱۵. Gnome

۱۶. The Family Album of Lucybelle Crater

۱۷. An overdose of evil

۱۸. Max Waldman

۱۹. Charenton

۲۰. Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat...Under the Direction of the Marquis De Sade

۲۱. Peter Weiss

۲۲. The Living Theatre

۲۳. Dionysus in ۶۹

۲۴. Bluebeard

۲۵. Zero Mostel: بازیگر آمریکایی

۲۶. Fiddler in the Roof

۲۷. Les Krims

۲۸. The Little People of America

۲۹. Costume party

۳۰. The Comic

۳۱. The Deerslayers

۳۲. Mom's Snaps

۳۳. Making Chicken Soup

۳۴. The Ultimate Archival Print

۳۵. Roadside Deaths

۳۶. The Incredible Case of The Stack O'Wheats Murders

۳۷. Fictcryptokrimsographs

۳۸. Karl Kraus

۳۹. Danny Lyon

۴۰. Larry Clark

۴۱. The Student Nonviolent Coordinating Committee

۴۲. Chicago Outlaw Motorcycle Club

۴۳. Hell's Angels

۴۴. The Bikeriders

۴۵. The Destruction of Lower Manhattan

۴۶. The Texas Department of Corrections

۴۷. Conversations with the Dead

۴۸. Sweeney Films

۴۹. The thematic radicalness

۵۰. همان گونه که از خطوط بعدی هویداست منظور گرین این است که عکاسی لیون به فراتر از ثبت و ضبط صرف قدم نمی‌گذارد.

۵۱. Tulsa

۵۲. Manneredness

۵۳. Primitive

۵۴. Teen Age Lust

۵۵. اشاره‌ی گرین به بخشی از مجله‌ی اغلب هرزه‌نگارانه‌ی پلی‌بوی است که توسط هیو هفنر تاسیس شد.

۵۶. Richard Kristel

۵۷. Hallucination

تجلی دیگری

دیوید لیوای استراوس - مترجم: امید امیدواری

تصویر۱ سباستیائو سالگادو، گورستان شهر هوالتا دی جیمنز. مکزیک، ۱۹۸۰

نور آن‌جا بود و گل‌های رُز و عکس پرتره را روشن می‌کرد و در مراسمی ساده و بی‌تکلف با پرچم‌هایی آذین شده بودند.

پیر پائولو پازولینی ـ بازنمایی‌گری الاهی[1]

عکس‌های سباستیائو سالگادو به حدی نافذ و عمیق‌اند که هیچ‌گاه از یاد نمی‌روند. او عکسی دارد از گورستانی در مکزیک که مدام در برابر دیدگانم قرار می‌گیرد. در میانه‌ی عکس سگ ولگردی دیده می‌شود که درست شبیه مجسمه‌ی ابوالهول روی سنگ قبری نشسته و دورتا دورش را گل‌های مراسم ترحیم و شمع‌هایی روشن فرا گرفته است. همچنین در بالای عکس چند

عزادار عباپوش دیده می‌شوند که در چشم‌انداز مه‌آلود گورستان فرو رفته‌اند. یکی از عزاداران برای لحظه‌ای برگشته و زیر چشمی به آن سگ وفادار نگاهی انداخته است. حالت ساده و بی‌تکلف او چنان گیراست که پنداری زمان میخکوب شده و از حرکت ایستاده است. این عکس، تصویری فوق‌العاده از یک مراسم است که به هیچ وجه، جلال و شکوه متداول چنین مراسم‌هایی را ندارد. باری، سگ بزودی از جایش بلند می‌شود و سنگ‌ها را بو می‌کشد و از آن‌جا می‌رود. آن چند نفر هم مانند همیشه روزهای طولانی کاری‌شان را از سر خواهند گرفت.

در یکی دیگر از عکس‌های باشکوه سالگادو که از معدن طلای سرا پِلادا در زادگاهش برزیل گرفته شده کارگری را می‌بینیم که دستانش را بر سینه و پاهایش را کنار هم گذاشته و به ستونی چوبی تکیه داده است. در کنار و در گودال پشت سر او کارگران مشغول کاری سخت و توان‌فرسا هستند. طرز ایستادن این کارگر مشغول استراحت به گونه‌ای است که تصویر برصلیب‌آویزی حضرت عیسی را تداعی می‌کند. دورنمای معدن هم این تداعی و تصور پرشکوه را تقویت می‌کند. اما در عین حالی که این کارگر یادآور برصلیب‌آویزی حضرت عیسی است خویشتن او نیز پراهمیت است. این تعادل جالب توجه میان دگربودی[۲] و همانندی یا میان کارکرد استعاری و کارکرد مستند بخشی از امضاء عکاسی سالگادو است. چنین تعادل فوق‌العاده‌ای به سوژه‌های عکس‌های او این امکان را می‌دهد که هم‌زمان هم خودشان باشند و هم از خویش فراتر روند.

عکس‌های سالگادو درست همانند معدنچی‌های گل‌آلود سرا پلادا، پر از گرد و خاک‌اند و به‌راستی که از جهانی خاکی سربرآورده‌اند. این قاب‌ها که تصاویری از شن‌زارهای منطقه‌ی ساحل و از کوه‌های بولیوی و اکوادور هستند، سرزمین‌ها و مردمانی را نشان می‌دهند؛ مردمانی که خوب می‌دانند گذران زندگی در آن حوالی چه اندازه سخت وطاقت فرسا ست.

سوژه‌های اسمیت رابطه‌شان را با محتوای عکس‌ها می‌گسلند اما سوژه‌های سالگادو همواره در ارتباط با متن عکس‌هایش مشاهده و معنا می‌شوند.

یکی از تفاوت‌های بارز عکس‌های سالگادو با کارهای پیشکسوت‌اش، دابلیو یوجین اسمیت[۳] در تروتمیزی نسبی[۴] عکس‌های عکاس دومی است. عکس‌های اسمیت از چهره‌های چرکین کارگران معدن زغال‌سنگ ولز، خط و خطوطی صاف و ساده و کنتراستی بالا دارند. به رغم آن که می‌گویند آثار اسمیت وجه رتوریکی و بلاغتی قوی‌ای در باب نمایش «خانواده‌ی بشر» دارند، برعکس، او صرفاً خالق کنتراست‌ها بود و نه روشنی‌بخش

شرایط توده‌ها. بیش‌تر مجموعه‌های اسمیت رو به سوی بازنمایی قهرمانانی بی‌همتا دارند که از دل شرایط معمولی‌شان برآمده و برخاسته‌اند. سوژه‌های اسمیت رابطه‌شان را با محتوای عکس‌ها می‌گسلند اما سوژه‌های سالگادو همواره *در ارتباط* با متن عکس‌هایش مشاهده و معنا می‌شوند.

اگر امروز خانواده‌ی بشری وجود دارد بیش‌تر ساکنین آن در کشورهای جهان سوم زندگی می‌کنند و سالگادو عکاس خانواده‌اش، عکاسی از جهان سوم است. او گفته کالا و اجناس جهان بدست «یک خانواده» تولید می‌شوند، خانواده‌ای که در سرتاسر دنیا گسترده شده‌اند. سالگادو برای مستندسازی حماسی‌اش از فرجام کار یدی دشوار در معادن و صنایع که در نتیجه‌ی ماشینی‌شدن پدید آمده بود، از کارگران کشورهای جمهوری سوسیالیستی اوکراین، برزیل، کوبا، هند، بنگلادش، لهستان و ونزوئلا عکاسی کرده است. این پروژه‌ی سترگ که سالگادو آن را «باستان‌شناسی عصر صنعتی» می‌نامدش، «ادای احترامی‌ست به طبقه‌ی کارگر و شیوه‌های قدیمی و در حال انقراض تولید».[۵] سالگادو با آهنگی سریع عکاسی می‌کند و به طرزی وسواسی شرایط کارگران جهان را پیش از آن که به کلی ناپدید شوند مستند می‌کند، درست مانند زمانی که انقلاب صنعتی دوم کارگران را همچون شن و ماسه روبید و کنار زد. سالگادو نیز به مانند تمام مستندنگاران بزرگ، عطش ثبت و نگه‌داری تصویری از این مردمان و از این شیوه‌های بخصوص زندگانی، پیش از آن که برای همیشه از بین بروند، دارد. در این میان انگیزه اساساً حفظ و ثبت است. اما برخلاف عکاسان درجه چندمی که صرفاً شیفته‌ی سویه‌ی دراماتیک و تراژیک دردها و رنج‌ها می‌شوند درک و شناخت سالگادو از زمینه‌های اقتصادی و ژئوپلتیک موقعیت‌هایی که عکاسی می‌کند به تصاویر او سویه‌ای هشداری برای آگاهاندن داده است. امکان دارد تک عکس‌های سالگادو نوستالژیک به نظر آیند اما ارتباط میان تصاویر پروژه‌های در حال جریانش، افشاگر تاریخی متناقض و اغلب پنهان‌اند.

امکان دارد تک عکس‌های سالگادو نوستالژیک به نظر آیند اما ارتباط میان تصاویر پروژه‌های در حال جریانش، افشاگر تاریخی متناقض و اغلب پنهان‌اند.

در آن سوی شکوه حماسی تصاویر سرا پلادا، تاریخ استثمار و بهره‌کشی آمریکای لاتین بدست اروپائیان جای گرفته است. به واقع طمع طلا و نقره انگیزه‌ی فتح آن سرزمین‌ها بود. در سیزدهم اکتبر سال ۱۴۹۲ یک روز پس از آن که کریستف کلمب[۶] به طور اتفاقی با جهان جدید روبارو شد و دریافت که گمشده است در دفتر خاطرات خود

نوشت: «حواسم جمع بود و سخت در پی آن بودم که بدانم آیا آن‌جا طلائی یافت می‌شود یا نه». او بعدها به هدف سفرش اشاره می‌کند و می‌گوید «کار و مشغولیت ما جمع‌آوری طلاست.»[۷] طلا و برده‌داری همیشه با هم بوده‌اند. به راستی این طلای برزیل بود که سبب‌ساز پیکار انگلستان با ناپلئون[۸] شد. همان‌طور که ادواردو گالئانو[۹] استنتاج کرده: «هندی‌ها رنج برده‌اند و همچنان رنج می‌برند که مایه‌ی رنج‌شان ثروت آن‌ها ست؛ و این درام کل آمریکای لاتین است.»[۱۰]

همه می‌دانند که وقتی استثمارگران (به‌وسیله‌ی استثمارشدگان) کالا تولید می‌کنند، در حقیقت موجود انسانی تولید می‌کنند (روابط اجتماعی).

پازولینی ـ نامه‌های لوتر[۱۱]

استثمار ایتالیا که پازولینی آن را رسوا می‌کند اینک در مقیاس جهانی در حال رخ دادن است. پازولینی اصل راهنمایی را شناسایی کرد که وجه اشتراکِ فاشیسم قدیم ایتالیا و آن‌چه «فاشیسم جدیدِ» همگان‌گرایی مصرف‌گرا[۱۲] می‌نامدش، است. به عبارتی، «این ایده که بزرگ‌ترین فلاکت جهان فقر است و بایستی فرهنگ طبقه‌ی حاکم جایگزین فرهنگ طبقات فقیر شود.»[۱۳]

بخش عمده‌ی فتوژورنالیسم و عکاسی «مستند اجتماعی»ای که از ایالات متحده سرچشمه می‌گیرد بر این فرض استوار شده است: عکاس به عنوان شاهدی «عینی»، فرادست و فاصله‌دار به جنگ، فقر،کارگران و همچنین به کردارهای فرهنگی اگزوتیک سایر نقاط جهان می‌نگرد. بازار بزرگی برای این نوع عکاسی وجود دارد. گالئانو در این‌باره گفته: «فقر کالایی ست که در بازار اجناس لوکس قیمت بالایی دارد.»[۱۴] امکان دارد عکس‌هایی که با چنین موضع و نگرشی ثبت می‌شوند احساس ترحم، غصه و گناه بیننده را برانگیزند اما آن‌ها هیچ‌گاه اطلاعاتی در جهت دگرگونی شرایط ارائه نمی‌کنند. به واقع تنها کاری که آن‌ها انجام می‌دهند تحکیم ساختار مرکز و پیرامون[۱۵]؛ شمال و جنوب؛ فرادست و فرودست[۱۶]؛ فقیر و غنی است و نه چیزی جز این. سالگادو می‌گوید: «آدم‌ها بر اساس ایدئولوژی‌هایشان عکس می‌گیرند.»[۱۷]

بخش عمده‌ی فتوژورنالیسم و عکاسی «مستند اجتماعی»ای که از ایالات متحده سرچشمه می‌گیرد بر این فرض استوار شده است: عکاس به عنوان شاهدی «عینی»، فرادست و فاصله‌دار به جنگ، فقر،کارگران و همچنین به کردارهای فرهنگی اگزوتیک سایر نقاط جهان می‌نگرد.

آن‌چه تصاویر سالگادو را از چنین نگرش‌هایی در عکاسی مستند اجتماعی متمایز می‌سازد نسبت دیگرگون او با «دیگری»[۱۸] است. با توجه به سابقه‌ی زندگی سالگادو در برزیل و این که او اقتصاددان است و زمینه‌های سیاسی و

اجتماعی موضوعاتش را به خوبی می‌شناسد اساساً با سوژه‌هایش جور دیگری ارتباط برقرار می‌کند و برای این که بتواند این نسبت دیگرگون را به روشی عکاسیک نشان بدهد از شیوه‌ی به‌خصوصی بهره می‌گیرد.

استثمار «دیگری» که در بخش گسترده‌ای از عکاسی مستند (اروپایی و آمریکای شمالی) مشاهده می‌شود تا حدودی پیامد نسبت سیاسی عکاس با سوژه است. پرسش‌های دشواری که حین تماشای چنین بازنمایی‌هایی مطرح می‌شوند با تصاویر سالگادو از میان برداشته نمی‌شوند بلکه آن پرسش‌ها، تشدید و تصریح می‌شوند و مهم‌تر جلوه می‌کنند. نقدهایی که سبب می‌شوند به عکس‌های فقرا و دردمندان توجه نکنیم(برای مثال این که آن‌ها در پی استثمار سوژه هستند یا ناپختگی و احساسات غلوآمیزشان) باعث نمی‌شود که به کارهای سالگادو نگاه نکنیم. بیننده‌ی تصاویر سالگادو وقتی به چهره‌های درون عکس‌های او نگاه می‌کند در وضعیتی متفاوت قرار می‌گیرد و با آن‌ها نسبتی خاص پیدا می‌کند؛ چنان‌که مجبور به تصدیق آن نسبت می‌شود.

افزون بر این، مهرورزی سالگادو به آدم‌هایی که ازشان عکس می‌گیرد سبب شده آن‌ها به تصاویری مقدس تبدیل شوند. به این نمونه‌ها توجه کنید: آن کارگر معدن زغال سنگ در هند با دستار سفید و ابزار کارش که همانند عصای یک زائر است، می‌تواند تداعی‌گر چهره‌ی یعقوب مقدس[۱۹] در یک نسخه‌ی خطی قرن پانزدهمی باشد. آن آدم‌های استخوانی منطقه‌ی ساحل در آفریقا با لباس‌هایی مندرس، همانند کسانی هستند که در کنار فرشته‌های نگهبان و شیاطین در نقاشی یک کتاب ساعت قرون وسطی‌ای می‌جنگند و یا تصویرآن سه دختربچه در لباس فرشته‌ها یا آن مردان بومی اکوادور و همچنین آن عکس از همسر لوت که در مالی در سال ۱۹۸۵ ثبت شده، جملگی به سان وجوهی از ذات الاهی استحاله یافته‌اند و به نمایش در آمده‌اند.

سالگادو می‌گوید: «آدم‌ها بر اساس ایدئولوژی‌هایشان عکس می‌گیرند.»

مسائل معنوی مورد مناقشه‌ی فرهنگ‌ها در اغلب بازنمایی‌های سالگادو از آئین و مناسک معنوی مشاهده می‌شوند: از آئین خاکسپاری قبطی در اتیوپی گرفته تا خلسه‌ی تاراهومارا و قربانی‌کردن حیوانات؛ از عشاء ربانی در برزیل تا مراسم شکرگزاری خدای میکس کیوگا در اوهاکای اسپانیا.

شاید این تصاویر که نشان‌دهنده‌ی استعلاء معنوی[۲۰] هستند از دید مخاطب امروزی آمریکای شمالی به‌شدت مسئله‌دار باشد! زیرا که آن‌ها به آن نگرش دوگانه‌باور ماتریالیستی[۲۱]

خو گرفته‌اند که بر اساس آن بین سیاست‌های رادیکال و متافیزیک؛ تاریخ و اسطوره‌شناسی؛ عدالت و استعلاء، تناقضی یافت می‌شود. این تنگنای ماتریالیستی از «مرکز» دور نمی‌شود. به نظر می‌رسد انریکه داسل[۲۲]، فیلسوف و تاریخ‌نگار آرژانتینی عکس‌های سالگادو را پیش از او در اختیار داشته، آن هنگام که نوشت:

در آن سوی پدیدارشناسی، تجلی آشکار می‌شود: نمایان‌گری[۲۳] (یا مکاشفه‌ی)[۲۴] دیگری در چهره‌ی یکی دیگر، که این چهره صرفاً پدیدار، نمود[۲۵] و یا حضور[۲۶] نیست، بلکه پی‌پدیدار[۲۷]، جانشین[۲۸]، رد یا نشانه‌ی امر غائب و امر رازناک و در حقیقت یک ماوراء اکنون است. هستی‌شناسی (پدیدارشناسی) جای خود را به متافیزیک می‌دهد (تجلی مکاشفه‌ای دیگری)... . تجلی، از طریق کسی که تصمیماتی فراتر از افق جهان یا وضعیت موجود می‌گیرد، آشکار می‌شود.[۲۹]

بیش‌وکم در پس هر عکسِ یکی از دشوارترین مجموعه عکس‌های سالگادو که از منطقه‌ی قحطی‌زده‌ی ساحل در آفریقا در سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۵ گرفته شده امری مقدس نشسته است. البته سالگادو نمی‌خواست عکاسی‌اش را محدود به خلق تصاویری مقدس کند بلکه او کاری کرد بیش از دستاورد آن عکاسان نظامی‌ای که از آزادسازی اردوگاه‌های مرگ در لهستان عکاسی کردند. او به عنوان یک مستندنگار مستقل برآن شد تا به جهانیان نشان بدهد که چه فاجعه‌ای در حال رخ دادن است تا بدین طریق بتواند با کمک دولت‌ها جلوی آن را بگیرد. برخلاف صدها «عکاس فوری»[۳۰] از سراسر دنیا که بی‌خبر و سر زده سراغ سوژه‌ها رفتند تا قحطی و گرسنگی را «پوشش» بدهند، سالگادو به گونه‌ای دیگر با آن‌ها برخورد کرد. سرکوب سیاسی پی‌آیند کودتای نظامی برزیل در ۱۹۶۴، سالگادو را واداشت تا با همسرش در سال ۱۹۶۹ به پاریس بگریزند. پس از این رخداد او به یک دانشجوی فعال تندرو تبدیل شد و به همین دلیل گذرنامه او باطل شد و برای ده سال اجازه‌ی بازگشت به برزیل را نداشت. سالگادو که پیش‌تر در برزیل تحصیلاتش را در رشته‌ی اقتصاد آغاز کرده بود در پاریس هم این رشته را دنبال کرد تا این که توانست در سال ۱۹۷۱ در دانشگاه پاریس به درجه‌ی دکتری نائل شود. کار دیگری که او انجام داد فعالیت در سازمان بین‌المللی قهوه بود؛ سالگادو به واسطه‌ی همکاری با صندوق توسعه‌ی اروپا، سازمان غذا وکشاورزی ملل متحد و بانک جهانی کوشید تا به تولید قهوه در آفریقا تنوع بخشد. در همان هنگام

استثمار «دیگری» که در بخش گسترده‌ای از عکاسی مستند (اروپایی و آمریکای شمالی) مشاهده می‌شود تا حدودی پیامد نسبت سیاسی عکاس با سوژه است.

سالگادو برآن شد تا دوربینی که از همسرش قرض گرفته بود را بردارد و به آفریقا برود و از آن سرزمین و مردمانش عکاسی کند. سالگادوی بیست‌ونه ساله دریافته بود که می‌توانست در مقام یک عکاس بیش از یک اقتصاددان کارهای جدی‌تری برای کسانی که می‌خواست کمک‌شان کند انجام دهد. نخستین مأموریت‌های عکاسی‌اش که در سال ۱۹۷۳ از طرف انجمن جهانی کلیساها به او سپرده شده بود گزارش‌هایی بودند درباره‌ی مسئله‌ی گرسنگی در آفریقا. سالگادو به آژانس‌های عکاسی سیگما و گاما و سرانجام در سال ۱۹۷۹ به مگنوم پیوست و بدین ترتیب به شکلی گسترده در آمریکای لاتین و سایر نقاط جهان فعالیت کرد.

سالگادو هنگامی‌که مشغول مستندنگاری پیامدهای قحطی در شمال برزیل بود فهمید که مسئله‌ی قحطی مشکلی جهانی ست و باید به عنوان یک معضل و مشکل جهانی بدان نگریست. در سال ۱۹۸۴ گروه فرانسوی امداد پزشکی با عنوان پزشکان بدون مرز از سالگادو خواست به آفریقا بازگردد تا از خدمات و امدادرسانی آن‌ها به قحطی‌زدگان عکاسی کند. او به همراه تیم‌های پزشکی به آفریقا سفر کرد و مدتی را با انسان‌های در حال مرگ، زیست. سالگادو پانزده ماه از اردوگاه‌های بزرگ پناهندگان در سودان و جاهای دیگری مثل اتیوپی، چاد، مالی عکاسی کرد. سالگادو در گفت‌وگویی پیرامون تجربه‌هایش در اتیوپی می‌گوید:

«آنچه دیدم فراتر از تصورم بود. به نخستین اردوگاهی که سر زدم هشتاد هزار نفر را دیدم که همگی گرسنه بودند. روزانه بیش از صد نفر از فرط گرسنگی در حال مرگ بودند. می‌توانستی آوارهای به جا مانده از آدم‌های در حال مرگ را ببینی؛ باقی‌مانده‌های بدن مردان و زنان و انبوهی کودک. در روزهای اول حضورم در چنین اردوگاهی به خاطر وضعیت احساسی و غم‌انگیزی که در برابرم بود نمی‌توانستم عکاسی کنم. با این‌حال پس از چند روز می‌توانی احساست را کنترل کنی و به یاد آری که وظیفه‌ای داری که باید انجامش بدهی، درست مثل پزشکانی که برای مداوای بیماران آمده‌اند یا مهندسانی که برای ساختمان‌سازی آن‌جا هستند.»[۳۱]

گرچه نگریستن به این مستندها از منطقه‌ی ساحل در آفریقا کار آسانی نیست با وجود این، هنگام نگاه کردن به این تصاویر در خواهیم یافت که تا چه اندازه با سایر عکس‌هایی که از گرسنگان آفریقایی گرفته شده متفاوت‌اند. در حالی‌که عکس‌های دیگران از آن وضعیت بغرنج انسانی به دلسوزی و همدردی منتهی می‌شوند عکس‌های سالگادو با همدردی شروع می‌شوند و از این نقطه‌گاه به شناخت‌های بیشتری دست می‌یابند.

در زمانه‌ای که «پیام» و حتی خود راست‌گویی عکاسی مستند، زیر چرخ دنده‌ی پیکسل‌های تصویرپردازی دیجیتال خرد و نابود شده و اساساً ثمربخشی عکاسی مستند اجتماعی زیر سئوال رفته، عکس‌های سباستیائو سالگادو همچون گونه‌ی جدیدی از سند و مدرک به نظر می‌رسند.

یکی از این شناخت‌ها آن است گرسنگی نباید کرامت انسانی را از بین ببرد. به این نمونه‌ها توجه کنید: پسر جوانی که برهنه و تکیده است به مدد چوبدستی پیادروی سر پا ایستاده است؛ او با یک درخت و سایه‌اش هم قافیه گشته است. در اردوگاه پناهندگان اتیوپی، مادری که چهره‌اش در آمیخته با درد، کودکش را گهواره‌وار در آغوش گرفته و سرسختانه به انتظار نشسته است. بنابراین سالگادو از قربانیان از پا درآمده عکس نمی‌گرفت و سخن دیگر این که در میدان عکاسی و درد، دلسوزی صرف کفایت نمی‌کند.

سالگادو می‌خواست عکس‌هایش در زمان تولیدشان، منتشر و به شکلی گسترده توزیع بشوند تا بدین سان آگاه‌سازی کند و زنگ خطر را به صدا درآورد. با وجود این که سالگادو در سال ۱۹۸۵ یکی پس از دیگری جوایز را از آنِ خود می‌کرد و کارهایش در بهترین مجلات خبری چاپ می‌شدند(برای مثال عکس کم اهمیت او از سوءقصد جان هینکلی به جان رونالد ریگان هزاران بار در سراسر جهان منتشر شد) عکس‌های او از منطقه‌ی ساحل در اغلب بازارها «غیرقابل‌فروش» تشخیص داده شد. با این حال، آن عکس‌ها در قالب کتاب در فرانسه در سال ۱۹۸۶ با عنوان «انسان در مضیقه[۳۲]» و در اسپانیا در سال ۱۹۸۸ با عنوان «پایان راه[۳۳]» منتشر شد و البته تعداد اندکی از آن‌ها هم در ایالات متحده در آن زمان منتشر شد(قطع نظر از دو صفحه در نیویورک تایمز و چهار صفحه در نیوزویک). با این که این مستندها در زمان خودشان از سوی ناشرها و اغلب ادیتورهای مجلات «شدیداً ناراحت‌کننده» قلمداد شده بودند، از دید فرد ریچن[۳۴]، همکار، کیوریتور و ادیتور سالگادو، امروز پس از گذشت پنج سال با مشاهده‌ی آن‌ها در نمایشگاه مرور برآثار یک عکاس «مشهور»، می‌توان معنای وارونه‌ی آن‌ها را مشاهده کرد.[۳۵] ریچن این موضوع را نشان‌دهنده‌ی «نگرش تأسف‌آور ارتقاء پیام‌آور و به طور هم‌زمان انکار پیام»[۳۶] می‌داند.

در زمانه‌ای که «پیام» و حتی خود راست‌گویی عکاسی مستند، زیر چرخ دنده‌ی پیکسل‌های تصویرپردازی دیجیتال خرد و نابود شده و اساساً ثمربخشی عکاسی مستند اجتماعی زیر سئوال رفته، عکس‌های سباستیائو سالگادو همچون گونه‌ی جدیدی از سند و مدرک به نظر می‌رسند. آن‌ها به طرزی کاملاً متفاوت با «دیگری» نسبت برقرار می‌کنند و از او سخن

می‌گویند و بدین‌سان شناختی متمایز از مفهوم «تفاوت»[۳۷] ارائه می‌کنند. سالگادو با پرهیزیدن تام و تمام از «عینیت» خودنمایانه‌ی فتوژورنالیسم، در ساحت ذهنیت‌های مشترک[۳۸] کار می‌کند و سخت در آرزوی رسیدن به آن «استعلاء خویشتن است که تجلی دیگری را فرا می‌خواند.»[۳۹] و این آرمانی‌ست که می‌تواند روح تازه‌ای در کالبد سنت مستند بدمد.

منبع

Strauss, David Levi (2003). Between the Eyes: Essays on Photography and Politics, Aperture Foundation, New York.

توضیحات

۱. Pier Paolo Pasolini, The Divine Mimesis, trans. By Thomas Erling Peterson (Berkeley: Double Dance Press, 1980), p. 5.
۲. alterity
۳. W. Eugene Smith
۴. the comparative cleanliness
۵. Sebastiao Salgado, in an interview with John Bloom, Photo Metro 9, November 1990, p. 4.
۶. Christopher Columbus
۷. Tzvetan Todorov, The Conquest of America: The Question of the Other, trans. by Richard Howard (New York: Harper & Row, 1984), p. 8.
۸. Napoleon Bonaparte
۹. Eduardo Galeano
۱۰. Eduardo Galeano, Open Veins of Latin America: Five Centtries of the Pillage of a Continent, trans. by Cedric Belfrage (New York: Monthly Review Press, 1973), p. 59.
۱۱. Pier Paolo Pasolini, "Intervention at the Radical Party Congress," Lutheran Letters, trans. by Stuart Hood (London: Carcanet, 1983), p. 123.
۱۲. the "new Fascism" of consumerist conformist
۱۳. Ibid., p. 16.
۱۴. Eduardo Galeano, "Salgado, 17 Times," trans. by Asa Zatz, in Sebastiao Salgado: A11 U11certai11 Crace (New York: Aperture, in association with the San Francisco Museum of Modern Art, 1990), p. II.
۱۵. the center and the periphery
۱۶. superior and inferior
۱۷. Salgado, quoted in Fred Ritchin, "The Lyric Documentarian," in Sebastiao Salgado, p. 147
۱۸. the other
۱۹. Saint James
۲۰. spiritual transcendence
۲۱. materialist dualism
۲۲. Enrique Dussel
۲۳. Revelation
۲۴. apocalyptic
۲۵. manifestation
۲۶. presence
۲۷. epiphenomenon
۲۸. vicarious
۲۹. Enrique Dussel, Philosophy oJLiberatio11, trans. by Aquiliana Martinez and Christine Markovsky (Mayknoll, NY: Orbis Books, 1985), p. 58.
۳۰. Shooters
۳۱. Salgado, in "The Sight of Despair," American Photo, January / February 1990, p. 40.
۳۲. Man in distress
۳۳. The end of the road
۳۴. Fred Ritchin
۳۵. اگر رئیس NEA جان فرنمایر راه و رسم فکریِ خود را دنبال می‌کرد، شاید آن عکس‌ها هرگز در آن جا دیده نمی‌شدند. در سال ۱۹۹۰ فرنمایر در بیانیه‌ای می‌نویسد، نمایش تصاویری که «منجر به مقابله و مخالفت شود، برای وجهه‌ی عمومی مناسب نیست.» از او خواستند روشن‌تر صحبت کند. او مثالی زد و به عکسی از قربانیان هولوکاست اشاره کرد که در «ورودی موزه‌ای نصب شده؛ محلی که همه‌ی بازدیدکنندگان خواه ناخواه با آن رودرو خواهند شد.» («با هولوکاست مقابله نمی‌کنید؟» مجله‌ی تایم، سیزدهم آگوست ۱۹۹۰).
۳۶. Ritchin, "Lyric Documentarian," p. 149.
۳۷. Difference
۳۸. collective subjectivities
۳۹. Emmanuel Levinas, L'Humanisme de l'autre homme (Montpelier: Fata Morgana, 1972).

بازی‌ها و بازنمایی‌ها، اکسیر فرودستان قرن حاضر

حمیده پاک

در سال‌های بسیار طولانی عکاسان ایرانی منحصرا افرادی بودند که اصول فنی و بصری عکاسی را در عکاسخانه‌ها، در محضر بالادستان و به صورت تجربی فرا می‌گرفتند. از ابتدای ورود عکاسی به ایران بخش اعظم عکس‌هایی که در کشور ما گرفته می‌شد پرتره‌های عکاسخانه‌ای به حساب می‌آمدند. روش کار این عکاسان معمولا به تقلید از سنت موجود شکل می‌گرفت که از الگوهای غربی با انواع ژست‌ها و دکورها بود که تا حدودزیادی شبیه به هم بودند. در سال‌های بعد و با تاسیس دانشگاه‌ها و ورود رشته عکاسی به دانشگاه وظیفه انتقال آموزه‌های زیبایی‌شناسی عکس و آموزه‌های مفهومی در سایر ژانرهای عکاسی مانند مستند، طبیعت، تبلیغاتی و هنری به اساتید دانشگاه واگذار شد. اما بخش اعظم عکاسی هم‌چنان خارج از فضای آکادمیک ادامه داشت. تجربه عکاس شدن یک کارآموز معمولی در محضر یک استادکارتجربی و در دوره‌ای که هنوز با ابزارآلات آنالوگ عکاسی می‌شد، دست کم دو سال به طول می‌انجامید، تا فرد کارآموز بتواند یک عکس پرتره مطلوب بگیرد و به روش صحیح ظهور و چاپ نماید و سپس عکس را رتوش کند. اما پس از انقلاب دیجیتال و جای گرفتن دوربین عکاسی دیجیتال در دستان و تلفن‌های همراه ناهنرمندان و فرودستان این معادلات زمانی برهم ریخت و همچنان زیبایی‌شناسی نامتعارف و اغلب نازلی در میان اقشار مختلف اجتماع پدیدآمد. از این‌رو در تاریخی به وسعت دو دهه همه‌ی مناسبات دستخوش تحولات چشمگیری شد؛ به یک‌باره تاریکخانه‌های موجود درعکاسخانه‌ها را تخریب کردند و به جای آگراندیسمان‌ها کامپیوتر و برنامه‌های ویرایش تصویر روی کار آمدند. در آن زمان همه‌گان آن چنان تحت تاثیر سهل‌الوصول بودن، کمترشدن زمان تولید تصویر، راحتی کار و ارزان‌تر بودن یک تصویر دیجیتال بودند که بدون هرگونه مقاومتی مرعوب تکنولوژی روز شدند. در این راستا تغییرات

کلی در مناسبات کار عکاسخانه‌ها که دیگر با عنوان «آتلیه هنری» ابراز هویت می‌کردند، که در عمل نشان دادند رویکرد جدیدشان با هنری بودن فاصله‌ی چشمگیری دارد، ایجاد شد. در آگهی‌هایی که در این دوره در نیازمندی‌های روزنامه‌ها دیده می‌شود، نیروی کار عکاسی به دو گروه عکاس و طراح تقسیم می‌شدند و زمان یادگیری فنون کار در آتلیه عکاسی پرتره به حدود یک ماه و آموزش رتوش چهره در کمتر از دو هفته اتفاق می‌افتاد. با کوتاه شدن عمر این دوره‌های آموزشی، مبانی زیبایی شناسی که امید آن بود، با سرعت فراگیر شدن اینترنت در جامعه عکاسان تجربی گسترده شود به‌طور کلی از میان رفت و جای خود را به کپی برداری‌های جهانی‌تر داد . بدتر آن‌که استفاده از نرم‌افزار چنان به دل و دست برخی‌ها نشست که در استفاده از آن زیاده روی را بر اعتدال ترجیح دادند و امروزه شاهد رتوش‌های اغراق شده و چهره‌های غیرواقعی هستیم که دیگر شباهتی با چهره صاحب عکس ندارند .بدین ترتیب دستکاری‌های یک عکس پرتره تنها به رتوش اغراق‌آمیز چهره محدود نمی‌شود و در پس زمینه عکس‌ها تغییرات بی‌مایه اما پر معنایی می‌یابند. بدین ترتیب که تصویر فرد از پس زمینه اصلی اش جدا شده و در زمینه جدید که ممکن است طبیعت، در میان افراد و بناهای معروف کشورهای مختلف باشد قرار می‌گیرد. در نهایت هریک از این کارآموزان نوظهور مهارت آن را می‌یافتند که خارج از فضای آتلیه‌های پرتره به دستکاری‌های عوامانه اهتمام ورزند.

نقش این گروه به‌علاوه آموزشگاه‌های آزاد رایانه که نرم‌افزار و برنامه‌های ویرایش تصویر را در مدتی کوتاه و به بهایی اندک، به هر شخصی در هر گروه سنی و با هر سطح سوادی، می‌آموختند راه را برای گروه بعضا خلاق اما، ناآگاهی از دوستداران عکاسی و تخیل به دنیای دستکاری‌های تصویری باز کرد. گروهی که درتلاش برای نزدیک شدن به عرصه‌هایی که به عکاسی هنری نزدیک باشد به فتومونتاژهای عجیب و غریب و از دید خودشان هنری اهتمام ورزیدند. در این فرایند تکنولوژی کار

به دست عوام رسید، اما مانند بسیاری دیگر از تکنولوژی‌های روز فرهنگ استفاده از آن به دست مردم نرسید و افراد بی آن که پرسشی از چرایی و چیستی عکس داشته باشند به دستکاری‌های نامحدود مبادرت می‌ورزند. اما حال باید به این مسئله پرداخت که چرا مردم با وجود سابقه ذهنی خود از صدق و راستی عکس به دستکاری آن مبادرت می‌ورزند؟ این مسئله با دو رویکرد مهم «روان شناسی حالات و روحیات» فرد دستکاری کننده عکس و« جامعه شناسی» جهت تحلیل نگرش‌های زیبایی شناسانه نزد طبقات مختلف جامعه دستکاری کننده ارتباط تنگاتنگ دارد.

اجتماع، زیبایی شناسی و طبقه اجتماعی

هنگامی که سخن از جامعه شناسی، عکاس و سوژه به میان می‌آید تحلیل های جامعه شناسی که با تاسی از «پیر بوردیو[1]» بر اساس تقسیم افراد به سه طبقه پایین، متوسط و بالای اجتماعی، چرایی عکس گرفتن و چگونگی انتخاب سوژه را بررسی می‌کند، بیشتر خودنمایی می‌کنند. بوردیو عکاسی را برای طبقات پایین جامعه، عملی در جهت ثبت خاطرات می‌داند، به اعتقاد وی برای این گروه، خوشبختی امری فانی و گذرا است که باید با عمل عکاسی حفظ شود چرا که تکرار ناپذیر است. برای این گروه عکس ابزاری است که یک تجربه زیسته شده را به یک ابژه و مدرک ارزشمند بدل می‌کند. اما هرچه به سمت طبقه متوسط حرکت می‌کنیم عمل عکاسی به فعالیتی متفاوت‌تر بدل می‌گردد که همانا نوعی احساس خلق زیبایی است که فرد آن را عملی هنری و محصول نهایی را عکس هنری می‌داند.(بوردیو۱۳۸۶)اما مسئله مهم این است که زیبایی شناسی حاکم بر هریک از طبقات سه‌گانه اجتماعی برای دو طبقه دیگر بی‌معنا به نظر می‌رسد. بوردیو در کتاب تمایز خود معتقد است؛ آن عکسی که برای طبقات بالا دارای اهمیت و زیبایی شناسی است برای طبقات پایین بی‌معنا است و برعکس!. برای نمونه عکس‌هایی مانند پرتره یک کارگر معدن، یا یک پنجره بسته با فضای تاریک برای طبقات بالا زیبایی متفاوتی خواهد داشت، در حالی‌که برای فردی از طبقه پایین جامعه، تصویری با پس‌زمینه طبیعت، غروب دریا، رانندگی کردن با ماشین های آخرین مدل روز و یا هم‌نشینی با مشاهیر، مانند عکس گرفتن با یک شخصیت معروف سیاسی، هنری و... عموماً عکس‌های دستکاری شده غیرواقعی برایشان سرگرم‌کننده‌تر

بوردیو عکاسی را برای طبقات پایین جامعه، عملی در جهت ثبت خاطرات می‌داند، به اعتقاد وی برای این گروه، خوشبختی امری فانی و گذرا است که باید با عمل عکاسی حفظ شود چرا که تکرار ناپذیر است.

است. از آن‌جا که زمینه‌ی لازم برای حضور در این فضاها به لحاظ فرهنگی و اقتصادی وجود ندارند راه‌حل ساده‌تر، یعنی دستکاری عکس به‌وسیله نرم‌افزار فتوشاپ می‌تواند التیام بخش باشد. این دستکاری‌ها نه برای وارونه جلوه دادن حقیقت بلکه تنها جهت شبیه‌سازی واقعیت ناممکن برای آن طبقه خاص اتفاق می‌افتند. با این‌که در برخی موارد دقت کار به حدی است که تقریبا شناخت میان واقع و غیرواقع ناممکن و یا به سختی ممکن می‌شود اما در بسیاری موارد نیز دستکاری به جهت ساخت تصاویری صورت می‌گیرد که به طور مجازی فرد را از طبقه خود، معمولا طبقات پایین جامعه، جدا کرده و در حالت‌ها و موقعیت‌های بالادستان شبیه سازی می‌کند. در این‌گونه موارد شاهد آن هستیم که با این نزدیک شدن سطح طبقات در عکس در واقع تاکید بر فاصله‌های طبقاتی بیشتر خودنمایی می‌کند .

البته باید بپذیریم که سازوکار اقتصادی تنها عامل محرک این دستکاری‌ها نیست چرا که این تصاویر که ساختگی بودن آن بر همگان روشن است نیز مشتریان پر و پا قرص خود را دارند، همان طور که صفحات و شبکه‌های اجتماعی متفاوتی با عناوین جنجالی و عامیانه‌ای مانند «باحال و رسوا کن»، «خانمان برانداز» و غیره ساخته شده‌اند که کارکرد اصلی آن‌ها انتشار این‌گونه عکس‌های دستکاری شده است. اما تعداد کثیری از همین عکس‌ها و دستکاری‌های سخیف و درعین‌حال جالب این سوال را به ذهن متبادر می‌کند که در ذهن شخص دستکاری کننده چه می‌گذشته که به این کار اهتمام ورزیده است! آیا با این تفاسیر منظر نمایه‌ای و

صدق و گواه بودن عکس کماکان در نگاه مردم عامی اهمیت خود را حفظ کرده است؟

مثال قابل تأمل دیگر عکس‌های زیارتی است که در طول چند سال گذشته شکل و شمایلی متفاوت یافته‌اند. در دوره آنالوگ این‌گونه عکس‌ها در عکاسخانه‌های مخصوص زیارتی با پس زمینه‌هایی که معمولا تصویر یک حرم و بارگاه بر آن نقش بسته بود و فرد با حالتی که حاکی از احترام بود، یک دست بر سینه به گونه ای که میان فرد و امر قدسی فاصله‌ای احترام برانگیز و تابو گونه است، اما با تغییر فن‌آوری از آنالوگ به دیجیتال تمامی مناسبات در هم ریخت. پس زمینه‌ها و مواجهات درون عکس‌ها دست‌خوش تغییرات چشمگیری شد. پس زمینه‌های دیجیتالی که تصویر ضریح و حرم بودند روانه بازار شدند و عکاسان هنگام ژست دادن به مدل راحتی بیشتری نشان دادند. در برخی موارد، این راحتی چنان مبالغه‌آمیز جلوه می‌کرد که نه‌تنها دیگر در آن‌ها از احترام اولیه نشانی نبود، بلکه زیبایی‌شناسی تصاویر زیارتی را به گونه‌ای طنزآمیز تقلیل داد.

به اعتقاد جامعه‌شناسان رسانه، هر آن‌چه از طریق رسانه انتشار می‌یابد - از خودکشی گرفته تا اعمال فرهنگی - به‌سرعت مورد واکنش و تقلید گروهی از مخاطبان قرار می‌گیرد.(ارنسون

۸۹:۱۳۹۳) گسترده‌ترین کارزار این تقلید را می‌توان در عکس‌های موجود در شبکه‌های اجتماعی بررسی نمود. آن‌جا که عده‌ای از این ناهنرمندان برای متمایز بودن در تلاش‌اند تا خود را به گروه هنرمندان شبیه‌تر سازند، به همین علت به جای نشر دادن عکس‌های معمولی خود به دستکاری‌ها مبادرت

می‌ورزند. در نگاهی به طبقه متوسط، می‌توان مراجعین به سایت‌های آموزشی از جمله سایت پرطرفدار دویانت آرت[۲] و... را برشمرد که برای هر دستکاری الگوی مرحله به مرحله آموزش فتوشاپ را در سایت خود قرار داده و هزاران نفر از غیرهنرمندان با انجام مرحله به مرحله این آموزش‌ها عکس‌هایی مشابه خلق و تقلید می‌کنند. هزاران عکس شبیه به هم از مردم ایران و سرتاسر جهان . از آنجا که به اشتراک‌گذاری عکس‌ها در فضای مجازی میدان وسیع‌تری برای این ابراز وجودها فراهم آورده است، هر فرد با تصویر ویژه‌ای که از خود ارائه می‌دهد؛ خودش را آن‌گونه که دوست دارد دیده شود،

تعریف می‌کند. نمود شخصیتی فرد در این گونه تصویرسازی‌ها بسیار آشکار و قابل خوانش است.

روانکاوی، عکس به مثابه سرزمین آرزوها

همان طور که شرح آن رفت، عکاسی در نگاه بوردیو وسیله‌ای برای ثبت خاطرات طبقه‌ای خاص از جامعه است. آن چه در این جا اهمیت خود را نشان می‌دهد «حافظه» انسانی است که نقش تعیین کننده‌ای در خاطرات و همه تعاملات اجتماعی ایفا می‌کند از این‌رو فهم یک جنبه از حافظه اهمیت حیاتی دارد. حافظه آدمی ماهیتی «بازسازنده» دارد. منظور این است که ما رویدادهای گذشته را مانند یک نوار ویدیویی عین به عین ضبط نمی‌کنیم. بلکه بسیاری از خاطره‌های خود را از قطعات و تکه‌هایی که به خاطر می‌آوریم و بر اساس این که چه اندیشه‌ها و انتظاراتی می‌توانیم و باید داشته باشیم بازسازی می‌کنیم. آنتونی گرین والد[۳] می‌گوید؛ اگر تاریخ‌دانان به اندازه‌ای که ما در تلاش برای یادآوری رویدادها آن‌ها را تحریف می‌کنیم به تحریف تاریخ بپردازند مشاغل خود را از دست می‌دهند(ارنسون ۱۳۹۳) از سوی دیگر، به‌زعم باچن نیز؛ در دوره دیجیتال و با بازتولید الکترونیکی دیگر لازم نیست کسی نگران تاریخ به‌عنوان زنجیره‌ای خطی باشد. در عوض، تاریخ به مسئله‌ای متکی به ابداع فردی بدل می‌شود، جفت‌وجور کردن طلسم‌های زمانی که دیگر نیست به‌عنوان راهی برای اثبات حضور شکننده خودمان در زمان و مکان. به این ترتیب تاریخ چیزی از آن خصیصه اندوهبار فردی امر عکاسانه(دست کم آن گونه که بارت در اتاق روشن توصیف کرده بود) را به خود می‌گیرد. (باچن:۱۹۹۹) از دیدگاه وی؛« به عصری وارد شده‌ایم که انسان و تمام تعلقاتش بیش از این نمی‌تواند محلی با ثبات برای دانش باشد.» به همین دلیل است که انسان دیگر نمی‌تواند به وضوح هویتش را شناسایی کند. هیزل مارکوس از اصطلاح «طرحواره‌های خود» استفاده می‌کند، یعنی خاطرات، احساسات و باورهای منسجم درباره خودمان که با یکدیگر پیوند می‌خورند و یک کل یکپارچه را تشکیل می‌دهند. بدین سان خاطرات ما به گونه‌ای تحریف می‌شوند که با تصویر کلی که ما از خود داریم هماهنگ باشند(باچن:۱۹۹۹)

با نگاهی به آراء بوردیو، می‌توان این گونه دریافت کرد که عکس در دوره دیجیتال نقش کمک کننده به حافظه ایفا کرده و می‌تواند در دوره دیجیتال نقش موثری در بازسازی خاطرات و امیال داشته باشد. از این‌رو در مواجهه با عکس‌های عامه‌مردم گاهی بسیاری با تصاویری مواجه‌ایم که حقایقی در

آن‌ها وجود ندارند بلکه آن قدر زیبا هستند که آرزو داریم حقیقت داشته باشند.

اما همیشه تصاویر با الگوهای این چنینی ساخته نمی‌شود و گاه این تلفیق‌ها مجموعه رفتارهای پیوسته حاضری هستند که بصورت تکه‌تکه به حیات خود ادامه می‌دهند؛ که این‌بار خود را در دستکاری‌ها نشان داده اند. اگر بخواهیم حکمی کلی درباره‌شان صادر کنیم منشا همه آن‌ها «امیال و آرزوها»ی دور دست آدمی است و یا به شکل غیر مستقیم از آن سرچشمه می‌گیرند. مارتا راسلر از میل ترسناک انسان معاصر به «کنترل همه جهان حتی بدن خود» سخن می‌گوید و این میل را در دستکاری‌های عکس بسیار موثر می‌داند. از سوی دیگر جفری باچن خود عکاسی را یک میل می‌داند. این‌گونه است که تقریبا در تمامی عکس‌های دستکاری شده یک میل به‌تصویر کشیده شده است، آرزوی متمایز بودن، میل به زیباتر بودن، میل به بودن در مکان‌های خاص، میل داشتن شخصیتی برتر و همچنین ساخت ابر قهرمانی ذهنی از خود. در این امر افسانه‌های هر شخص نیز تعیین کننده‌اند. افسانه‌های ما، اعمال و رفتار ما را تعیین می‌کنند. روش ما در معنا بخشیدن به دنیای اجتماعی خویش سبب ایجاد تفاوت‌ها می‌شود. ما روزانه صدها بار تلاش می‌کنیم تا به

دنیای اجتماعی خود معنا ببخشیم.

گوستاویونگ[۴] روانشناس بزرگ در شخصیت انسان وجود دو نوع نگرش برون‌گرایی و دیگری درون‌گرایی را برشمرده است. نگرش برون‌گرایانه، انسان را به سوی دنیای عینی بیرون سوق می‌دهد، در حالی که نگرش درون‌گرایانه، او را متوجه دنیای درون خود می‌نماید. این دو نگرش، معمولا در هر شخص وجود دارد، ولی به‌طور معمول یکی غالب و آگاه و دیگری مغلوب و ناخودآگاه است. به نظر یونگ در انسان، چهار کنش یا فعالیت اساسی روانی نیز وجود دارد که

عبارتند از؛ تفکر، احساس، ادراک و الهام. ادراک و الهام از کارکردهای غیرعقلانی هستند و تفکر و احساس از کارکردهای عقلانی که شامل قضاوت و ارزیابی درباره تجربیات می‌شوند.(شاملو: ص ۵۳.) افرادی که کنش «تفکر» در آن‌ها قوی‌تر است می‌کوشند جهان را با استدلال بشناسند و به روابط منطقی جهان توجه دارند .افرادی که «احساس» در آن‌ها مسلط است می‌کوشند جهان را با احساسات خوشایند و ناخوشایندی که از تجربه‌های خود دارند بشناسند .افراد ادراکی جهان را آن چنان که هست تجربه می‌کنند. این‌گونه افراد کمتر به دستکاری تصویری مبادرت دارند و در نهایت، سنخ الهامی درون‌گرا که این افراد ممکن است چنان به شهود توجه کنند که ارتباط اندکی با واقعیت داشته باشند. آن‌ها رویایی و خیال‌پرداز هستند.(شولتز:۱۱۰) پرواضح است که گرایش به دستکاری‌های تصویری در این گروه بیشتر دیده می‌شود.

کمبر معتقد است روانکاوی ابزاری برای کاوش در سویه‌های ناخودآگاه ذهنیت در اختیارمان می‌گذارد روانکاوی روشنگرترین داستان در مورد عناصر رام نشده‌ای چون ترس و میل می‌داند که در مقام مقایسه در سایر حوزه‌ها تبیین بایسته‌ای از آن ارائه نمی‌شود. او معتقد است عکس‌ها نه تنها شکلی از قدرت-دانش هستند بلکه همچنین واکنشی نسبت به ترس‌اند(۲۰۰۳:کمبر). و در نهایت از دیدگاه آدام فیلیپس[۵] یک نظریه روانکاوانه داستانی در این باره است که چیزهایی رام نشده در کجا پنهان شده‌اند.(۱۹۹۳:۱۸)

با بررسی ۵۰۰ مورد پژوهشی که در سنین مختلف و شهرهای متفاوت ایران یافت شدند و جنسیت همگی آن‌ها مذکر بود (بیشتر به علت مسائل فرهنگی زنان کمتر به این کار مبادرت ورزیده‌اند) و به طور پیوسته به دستکاری مبادرت داشتند. این گونه می‌توان گفت که امیال اساسی که این افراد به شکلی مفرط دنبال می‌کردند به سه دسته کلی تقسیم می‌شود:

جفری باچن خود عکاسی را یک میل می‌داند. این‌گونه است که تقریبا در تمامی عکسهای دستکاری شده یک میل به‌تصویر کشیده شده است آرزوی متمایز بودن، میل به زیباتر بودن، میل به بودن در مکانهای خاص، میل داشتن شخصیتی برتر و همچنین ساخت ابر قهرمانی ذهنی از خود.

الف) میل به کنترل

در تصاویر این دسته در عین حال که یک میل مفرط در تصویر دیده می‌شود هم‌زمان احساس ضعف درونی فرد نیز خودنمایی می‌کند. این احساس می‌تواند به اشکالی چون میل به کنترل طبیعت، میل به کنترل دیگر انسان‌ها و یا در دست گرفتن شرایط موجود در جنگی نابرابر که

منجر به خود قهرمان پنداری نیز می‌گردد، خودنمایی می‌کند. قهرمانی که برخلاف جریان آب شنا می‌کند و در برخی موارد بر پرسوناهای عصر خود فایق می‌آید. در بسیاری موارد فرد در جدال با طبیعت برآن فایق آمده و یا طبیعت را با خود همراه ساخته است.

ب)تمنای سکونت

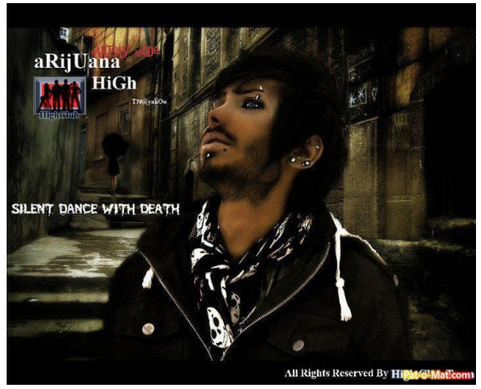
تمنای سکونت دومین مفهوم روان‌شناسانه‌ای است که کمبر آن را درباره بارت مطرح می‌سازد. او برای بار دوم میل به بازگشت به گذشته‌های خاطره‌انگیز را این‌گونه ابراز می‌دارد؛ احساس خیال آمیخته، نشئت گرفته از نگاه ثانویه‌ای

که ظاهرا من را به جلو و رو به زمانی اتوپایی می‌کشاند یا من را به جایی در درون خودم باز می‌گرداند.(کمبر۲۰۰۳) نمود این میل روانکاوانه را می‌توان به صورت میل واشتیاق به حضور و تجربه‌ی مکان‌های خاصی با ماهیت توریستی، خیالی، مقدس و... در عکس‌های دستکاری شده فرودستان بررسی نمود.

ج) میل به استحاله‌ی خود

این میل یکی از پر کاربردترین مضامین دستکاری‌شده عامه مردم است که در اشکال متفاوتی از جمله موارد زیر خودنمایی می‌کند.

۱.بت‌واره‌سازی. این میل زمانی بروز می‌کند که فرد در غیر منسجم‌ترین حالت روانی خود قرار دارد. میل به داشتن شخصیتی آرمانی که می‌تواند برگرفته از شخصیت‌های کهن الگویی،



متافیزیکی و یا بت‌واره‌های هالیوودی باشد. بسیاری از این موارد اساطیر مدرنی هستند که از مجرای رسانه به مردم معرفی شده‌اند و آن‌ها با دیدن بسیاری از این ابرانسان‌های ساخته و پرداخته شده بدان‌ها رشک برده و در جهت همذات‌پنداری با آن‌ها تصاویری خلق می‌کنند که خود را یا در قالب این شخصیت‌ها نشان می‌دهند و یا در مجاورت با آن‌ها. در این‌گونه تصاویر نوعی بزرگ‌نمایی که گاها با پرخاشی سرکوب شده همراه است دیده می‌شود. فضای این‌گونه آثار به شکل دراماتیکی تیره و تار بازسازی می‌شود تا هم بر احساسات درونی فرد سازنده تاکید کنند و هم به زعم خودش هنری‌تر شود. هدف اصلی این‌گونه تصاویر اطفای مجازی میل

به شهوت شهرت و محبوبیت آن هم به شکلی جادویی است، به گونه‌ای که سبب تمایز آشکار میان فرد و سایرین گشته و دیگران را تحت تاثیر شخصیت والای خود قرار دهد.[۶]

۲.میل به درآمیختن شخصیت زنانه و مردانه[۷]

یونگ این میل را «آنیما و آنیموس» می‌نامد. نمونه بارز این میل را در رتوش اغراق‌آمیز چهره آقایان می‌توان دید که دربرخی موارد چهره مردانه به زنانه تبدیل شده است.

۳.میل به بودن در جایگاه دیگری در طبقه اجتماعی بالا تر از خود. به همان معنایی که در قسمت جامعه‌شناسی دستکاری عکس گفته شد.

۴. بروز خشم. که بیشتر در قالب تصاویر طنز که در آن شخصی را هدف قرار داده است نشان داده می‌شود. این خشم ممکن است از شرایط فردی، سیاسی، فرهنگی و یا اجتماعی باشد.

تا به این مرحله علل دستکاری عکس‌های عامه مردم را به اختصار بررسی کردیم .پر واضح است فرودستان نیز همچون هنرمندان با نادیده گرفتن نقش سابق عکاسی در ثبت و ضبط واقعیت به شکلی پیگیر و جسورانه در حال ایفای نقش خود هستند. از سویی هنر عکاسی و دستکاری‌های نرم افزاری در حکم نوش‌دارویی برای ایگوهای آسیب دیده شان عمل می‌کنند، تمامی ابعاد دستکاری‌ها ما را به اثبات این جمله که در وصف زمان‌مان گفته شده نزدیک‌تر می‌گرداند: «ما به حق در دوره ای زیست می‌کنیم که نشانه و علامت نسبت به همه چیز اهمیت دارد، کپی به اصل، تصور به واقعیت، ظاهر به اصل را ترجیح می‌دهد،... فقط توهم مقدس است و حقیقت نامقدس است. و تقدس به نسبت این که حقیقت کاهش می‌یابد و توهم افزایش می‌یابد بیشتر می‌شود.»(راسلر:۱۹۹۵)

تقدیر

با سپاس از دکتر لعیا احمدزاده استادیار روان پزشکی و عضو هیئت علمی دانشگاه علوم پزشکی شیراز که در بخش تحلیل موارد پژوهشی با دیدگاه ارزنده‌شان یاری رسان بودند.

توضیحات

۱. Pierre Bourdieu

۲. Deviant Art

۳. anthony greenwald

۴. Carl Gustav Jung

۵. Adam Phillips

۶. بت واره سازی در روانکاوی مفهوم پردامنه‌ای است که از داستان اختگی و عقده ادیپ و مفهوم بدن مونث به‌عنوان یک فقدان نشئت می گیرد. اما در عین حال می‌توان از طریق داستان‌های روان کاوانه بدیل مفهوم پردازی تازه ای از آن ارائه داد. و بدین ترتیب این مفهوم به‌عنوان ابزاری برای بحث در مورد سایر اشیا فرنگی، مفید خواهد بود.اشیایی که به‌عنوان مجرای دفاع سوژه در برابر تهدیدی از پیش موجود یا برای جبران احساس فقدانی حس شده یا تصور شده از جانب سوژه مورد استفاده قرار می گیرد.(سایه شی:حرفه هنرمند۴۰)

۷. Anima / Animus

منابع

۱. بوردیو، پیر،عکاسی هنر میان مایه ،ترجمه کیهان ولی نژاد.تهران:نشر دیگر(۱۳۸۶)

۲. ارنسون ،الیوت ،روانشناسی اجتماعی،ترجمه حسین شکرکن،تهران:نشر رشد (۱۳۹۳)

۳. شولتز، دوان؛ نظریه شخصیت، یوسف کریمی، تهران: نشرارسباران،(۱۳۷۸)

۴. Batchen , Geoffrey (1999) " Burning with Desire : The Conception of Photography " The MIT Press

۵. Batchen , Geoffrey "Each Wild Idea : Writing : Photography : History , Camdridge , MA and London ; the MIT press.

۶. Kember , S. (1998) "Virtual anexiety : Photography , New Technologies and Subjectivity " , Manchester and New York : Manchester University Press.

۷. Kember , S. (2003) "The shadow of the object : photography and realism " in liz wells (ed). the photography reader (1996)

۸. Rosler , Martha , (1991) "Image Simulations , Computer Manipulations , some considerations " , ten-82 (2) , digital dialogues.

ضمایم

عکاسیِ ایران در سال‌های خاکستری (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ه.ش)

محمد خدادادی مترجم‌زاده

* این مقاله نخستین‌بار با عنوان «Photography in the Grey Years (1920-40)» با ترجمه‌ی رضا شیخ، در نشریه‌ی «History of Photography, Vol. 37, 2013» منتشر شده است.

برای پژوهنده‌ی علاقه‌مند به تاریخ عکاسیِ معاصر ایران در سال ۱۳۹۰، سال‌های دو دهه‌ی نخست قرنِ خورشیدیِ حاضر - دوران حکومت پهلویِ اول - سخت‌ترین سال‌ها برای مقوله‌بندیِ جریان عکاسی در کشور است. در این سال‌ها عمر حضور عکاسی در ایران به نیمه می‌رسد؛ اما کاربردهای اجتماعیِ آن، با تغییر و شتاب بسیار بیشتری نسبت به گذشته همراه می‌شود. از سویی، عکاسی در دوره‌ی قاجار- از ناصرالدین‌شاه تا احمدشاه- دوره‌ی طلاییِ عکاسی در ایران شناخته می‌شود[1]؛ و از سویی دیگر، عکاسی در گذار از دهه‌های ۳۰ و ۴۰ وارد

دوران هنریِ خود می‌شود[2]. اکنون، پرسش این است که آیا عکاسی در سال‌های حدفاصل دو دوره، به‌ویژه در دو دهه‌ی نخست قرن خورشیدیِ حاضر، توانست اعتباری شایسته برای خود کسب کند، واجد اطلاق عنوان و صفت خاصی گردد؟ به‌عبارت دیگر، عکاسی در این گذار تاریخی، آیا توانست ارزش تصویریِ دوران قبلِ خود یعنی دوران منتسب به طلاییِ عکاسیِ ایران را به دوران عکاسیِ هنری پس از آن، تبدیل کند؟

قصد پژوهنده از طرح این چالش، تحلیل و گردآوری برخی از ویژگی‌های متفاوت با قبل و اثرگذارِ این دوران است. ویژگی‌هایی که خواسته و ناخواسته، توانست بسترسازِ بسیاری از حرکت‌های هنرِ عکاسیِ دهه‌های بَعد، در جامعه‌ی ایرانی باشد. با توجه به گستردگیِ تحولات رُخ‌داده در این دو دهه و بیش از همه «امرتجدد»، به‌نظر می‌رسد که ماهیت عکاسی همیشه در سایه‌ی رسالت بدیهیِ خود - یعنی واقع‌نمایی - باقی می‌ماند؛ و بیشتر در قالب ابزاری برای بازگوییِ حوادث و مستندسازیِ رُخ‌دادهای عظیم و بنیادینِ جامعه‌ی تجددخواه ایفای نقش می‌کند. از این روی، وجوه عکاسی در آن دو دهه، به‌عنوان یک مقوله‌ی مستقل هنری یا اجتماعی- در مقایسه با دوره‌های قبل و بَعدِ خود- همواره با بررسی و کنکاش کمتری مواجه بوده‌است. هرچندکه، موضوعِ نقش‌آفرینیِ عکاسی در عرصه‌های اجتماعی دوران قاجار نیز، در سایه‌ی شیفتگیِ منعکس شده در مستندات شاهانه، درباریان و عموم شرق‌شناسانِ غربی راجع به عکاسی از چهره‌ها و اندرونیِ شاهانه، مراسم، مسافرت‌ها، یادبودها، مناظر و آثار باستانی، که تهییج‌کننده‌ی حس شرق‌شناسیِ غربی‌ها بوده و هست، و نیز می‌تواند برای بخشی از جامعه‌ی ایران معاصر، به‌مثابه‌ی میراثی گران‌بها و اصیل تلقی شود، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

***

عکاسی درسال‌های آغازین حضور در دوران قاجار، به‌رغم شیفتگیِ بسیار خاندان سلطنت به آن، به‌عنوان پدیده‌ی مؤثرِ اجتماعی، کمتر نقش آفریده است. نقش‌آفرینیِ اجتماعیِ عکاسی به دوره‌ی مشروطه‌خواهی و سال‌های پس از آن محدود می‌شود. چنان‌که حضورِ برخی از عکس‌ها در میان مردم و تهییج آن‌ها، مقدمات مشروطه را فراهم آورد[3]، به بیان دیگر، مشروطه عکاسی را مردمی کرد[4]. مشروطیتی که خود حاصل نوجویی و نوخواهی بود، برای آگاهی و تبلیغ به ابزاری مستندساز نیاز داشت. برای مردمی که اکثراً سواد خواندن نداشتند، سهولت درک تصویر عکسی و اطمینان به ویژگیِ شبیه‌نمای آن در قیاس با انواع

نوشتارها باعث شد که عکس‌های تکثیرشده‌ی مجاهدین، سنگربندی‌ها، درگیری‌ها نقش مهمی را در تهییج جنبش پدید آورد. این آثار- با هر هدفی که تولید شدند- پیش از آن که برای تاریخ به یادگار بمانند، در همان سال‌ها نیز مصرف اجتماعی داشتند. هرچند چاپ آن‌ها در مطبوعات به دلیل خفقان اجتماعی و نبود امکانات مناسب چاپ تا سال‌های پایانی دوره‌ی قاجار میسر نبود، اما کارت‌پستال‌های عکسی- ورقه‌های پُستی- می‌توانستند این وظیفه را با کیفیت مطلوب و مطابق سلیقه‌ی مردم به انجام برسانند[۵].

به‌هر شکل، کارکردهای کارت پستال‌های عکسی و معدود روزنامه‌های عکسدارِ اواخر دوره‌ی قاجار، به‌همراه جزوه‌ها و مقاله‌های منتشر شده‌ی دیگر، تنها رَه‌توشه‌ی اجتماعی عکاسی برای طیف گسترده‌ی جامعه‌ی ایرانی به‌شمار می‌آید. شاید مجموعه‌ی این فعالیت‌ها برای جهت‌دهیِ فرهنگی یا حداقل فرهنگ تصویریِ آن زمان ناکافی جلوه کند. اما متناسب با شرایط زمانه، و همراه با نهادهای در حال تغییر دیگر، توانست زمینه‌ای مناسب برای کارایی فرهنگی‌ترِ عکاسی را در بطن جامعه فراهم آورد.

پس از تحولات سیاسی و اجتماعیِ سال‌های آخر دوران قاجار، و ظاهراً بر اساس الگویی جهانی[۶]، شهروندی ظهور کرد که عاقبت شاه شد و آمرانه به زدودنِ مظاهر سلاطین و فرهنگ قاجاری پرداخت. به این ترتیب، عکاسی که توانسته بود بخشی از توانایی خود را در جهت‌دهی به فرهنگ تصویری جامعه در سال‌های واپسین دوره‌ی قاجار به اثبات برساند- به‌عنوان مهم‌ترین رسانه‌ی تصویری آن زمان- رسالتِ بَس بزرگ‌تری می‌یابد، رسالتی کاملاً اجتماعی و تنگاتنگ با استحکام قدرت مرکزی و تبلیغ آرمان‌های شخص اولِ مملکت[۷]. به‌رَغم برخی تندروی‌ها و اقداماتِ پُرشتاب‌تر از روند متعارفِ جامعه، مهم‌ترین برنامه‌ی رضا شاه در سال‌های ۱۳۰۵ تا ۱۳۲۰، بر مدرن‌سازیِ آمرانه و تجددِ مظاهر زندگیِ اجتماعی متمرکز بود[۸]، امری که در بسیاری از عرصه‌های اجتماعیِ دوران قاجار از آن دریغ شده بود. موضوع فرهنگ نیز متأثر از نبود متولیِ رسمی تا سال ۱۳۱۸[۹]، هم‌چنین وجود تناقض در مواضع پهلویِ اول که از یک سو خود را میراث‌دارِ ایران باستان می‌دانست و از سوی دیگر برای نهادینه کردن مظاهر تجدد می‌کوشید، در هاله‌ای از ابهام بود. در نتیجه، هر تحرکِ فرهنگی در آن دوره در پرتوی نوسازی و پیشرفتِ مبتنی بر دستاوردهای جوامعِ غربی، معنا یافت. به تَبع آن، کارکردهای رو به رُشدِ عکاسی نیز در قالب‌های جدیدی پدیدار شد. پدیده‌هایی همچون:

- رواج گونه‌ی جدیدی از عکس چهره در

میان آحاد مردم ایران به منظور عکس‌دار شدنِ اجباریِ شناسنامه و اوراق شناساییِ دیگر.

- تکثیر و انتشار عکس‌های گروهیِ زنان بدون چادر در کنار مردان - پس از واقعه‌ی کَشف حجاب در سال ۱۳۱۴ - که به مناسبت‌های خاص و مراسم رسمی در شهرهای بزرگ ایران برداشته می‌شد.

- استفاده‌ی بیش از پیش از عکس در جراید[۱۰] به قصد تبلیغ و معرفیِ جلوه‌های جدیدی چون: ساخت‌وسازها، افزارمندی نوین، آموزش و پرورش، ارتش و سایر ساختارهای اجتماعیِ در حال تحول و ترویجِ آرایش و پوشاکِ امروزی برای شهروند ایرانی.

طبیعتاً برای تحقق این امور، عکاس‌خانه‌های بیشتری- در مقایسه با دوران قاجار- در شهرهای مختلف تأسیس شد؛ ابزار کار نیز متناسب با ضرورت‌های نوین و متأثر از پیشرفت‌های جهانی، روزآمد شدند. در ایران نیز به تَبع آن چه در غرب رُخ داد، سبک‌تر و سریع‌تر شدن دوربین‌های عکاسی، افزایش حساسیت مواد خام، استفاده از فلاش[۱۱] و فیلم رُل در ایران همانند جوامع غربی موجب شد دوربین‌های عکاسی، بیش از پیش، در خارج از عکاس‌خانه‌ها و در شرایط نامناسب از جهت نوری، به قصد تهیه‌ی گزارش‌های تصویری از امور در حال اجرا، به‌کار گرفته شوند. در عین حال عکاسان غیرحرفه‌ای نیز بتوانند از آن بیشتر بهره گیرند.

اما از آن‌جایی که تجدد پُرشتاب در آن دو دهه، به‌طور مشخص و مستقیم برای هنر و جلوه‌های آن برنامه‌ی مدونی نداشت[۱۲]؛ قاعدتاً نمی‌توان شمای کلیِ عکاسیِ رایج در آن زمان را به یک قالب یا سبک هنریِ خاص منتسب کرد، و یا حتی آن را هنری مستقل به حساب آورد - ظاهراً در آن زمان ضرورت و مجالی هم برای این کار محسوس نبود. با این وصف، عکاسی در حوزه‌ی خبری و مطبوعاتی بیشتر مورد نظر دولت‌مردان بوده و کیفیت فنیِ عکس‌ها نیز بیش از عوامل دیگر مورد سنجش قرار می‌گرفت[۱۳]. عکاسی از حیث شغلی نیز، به‌رَغم افزایش تعداد عکاسخانه‌ها و وظایف جدید اجتماعی، و به‌رَغم تلاش ماشاءالله‌خان فتوگرافی در تأسیس شرکت عکاسی و گردهمایی‌های دوره‌ایِ برخی عکاسان در باغ ولی‌خانِ تهران[۱۵]، همین طور فعالیت صنفی عکاسان در شهرهای بزرگ دیگر[۱۶]، تا سال ۱۳۲۹ نتوانست دارای اتحادیه شود[۱۷].

اما از آن‌جایی که تجدد پُر شتاب در آن دو دهه، به‌طور مشخص و مستقیم برای هنر و جلوه‌های آن برنامه‌ی مدونی نداشت؛ قاعدتاً نمی‌توان شمای کلیِ عکاسیِ رایج در آن زمان را به یک قالب یا سبک هنریِ خاص منتسب کرد.

به‌رَغم نبود تشکیلات حامی و جهت دهنده به جریان عکاسیِ کشور، این رسانه‌ی نوپا، متأثر از سایر محرک‌های اجتماعیِ سال‌های تجدد، گُذار پُرشتابی را تجربه می‌کرد. دوره‌ای بسیار متفاوت با دوران قاجار، به‌ویژه که عکاسی رسالت بس بزرگی را برای آگاهی و اِقناع طیف‌های جدید اجتماعی هم‌چون دانش‌آموختگانِ خارج و داخل، شهروندان، کارمندان، ارتشیان و زنان[۱۸] - کلاً طبقه‌ی تازه‌تأسیسِ متوسط - برعهده داشت؛ همان‌هایی که در دهه‌های بعد، بیشتر خود دوربین به‌دست گرفتند[۱۹]. براین اساس، تغییر پُرشتاب به مثابه‌ی اصلی‌ترین ویژگیِ دوره‌ی گذار، خواسته‌های خود را به عکاسی دیکته کرد، و عکاسی نیز- در چند محور مشخص- درک تصویریِ آحاد مردم را تغییر داد و آن‌ها را به پذیرش مظاهر تجدد ملزم می‌نمود. محورهایی چون:

- امر تفننی به امر ضروری تبدیل می‌شود.

هرچند فرآیند عمومی‌سازیِ عکاسی - مراجعه به عکاس‌خانه‌ها - در شهرهای بزرگ، در اواخر دوران قاجار امری عادی شده بود، با این وصف، شهروندان اجباری به این مراجعه نداشتند و تنها میل به داشتن تصویری عینی از خود، مکان، فرد یا رویدادی خاص، می‌توانست آن‌ها را به این کار تهییج کند. اما به‌دنبال قانون ثبت‌احوالِ جدید که به‌جای رسم قدیمیِ «اسم، نسب و حسب»[۲۰]، نام خانوادگی و داشتن شناسنامه را برقرار کرد، نصبِ عکس تمام‌رُخ چهره‌ی فردی که به دوربین می‌نگرد، بر روی شناسنامه‌ی او ضرورتی بود که به‌تدریج تمام آحاد کشور را مجبور به تهیه‌ی عکس می‌کرد. از این زمان به بعد، یکی از شروط مهمِ شهروندی، گرفتنِ عکس پرسنلی بود. شرط دیگر شهروندی، عادت‌دادنِ مردم به دیدن و خواندن گزارش‌های عکسدارِ روزنامه‌ها و مجله‌هایی بود که برای اقناع مطمئن‌ترِ مخاطبانِ خود به امر پیشرفت و نوسازی بسیج شده بودند. از این پس، نام و تجربه‌ی کاریِ عکاس به‌همراه کیفیت چاپ و نوع کاغذ مجله، از عوامل مهم تأثیرگذاریِ عکس از طریق مطبوعات بر روی اذهان عمومی شد؛ هم‌چنین، عنوان «مخبر عکاس»، از همین سال‌ها باب می‌شود[۲۱]. حضور عکس - حتی با یک عنوان ساده- برای اقناع شهروندانی که بیش از ۷۰٪ آن‌ها بی‌سواد بودند بسیار مؤثر عمل می‌کرد؛ هم‌چنین، این امر می‌تواند با تمایل قریب به اتفاق ایرانیان به موضوعِ ارتباط حضوری از طریق 'رسانه‌های تصویری' در مقایسه با ارتباط صرفاً مکتوبِ 'رسانه‌های نوشتاری' ، مرتبط

از این زمان به بعد، یکی از شروط مهمِ شهروندی، گرفتنِ عکس پرسنلی بود.

تصویر۱ عکس دسته‌جمعی یک عروسی؛ عکاس ناشناس؛ حدود ۱۳۱۴. منبع: مجموعه‌ی شخصی.

بوده و بر ویژگیِ خاص تصویر و ویژگیِ خاص‌تر تصویر عکسی -امر شباهت- دلالت کند[۲۲].

در پیِ رواجِ عکس چهره‌ی عکاسخانه‌ای- پرسنلی- و به‌ویژه پس از سال‌های کشف حجاب، داشتن عکس از مراسم رسمیِ خانوادگی مانند عروسی به مثابه‌ی ضرورت و ایجابی عمومی و اجتماعی، فراتر از ارزش صِرفِ یادگاری و خانوادگیِ این‌گونه عکس‌ها، شرط

سوم شهروندی با محوریت عکاسی آرام آرام شکل گرفت (تصویر ۱).

- امر درونی به امر بیرونی تبدیل می‌شود.

بسیار شبیه به معماریِ درون‌گرایِ سنتیِ ایرانی که به امر داخل- به‌ویژه تزئیناتِ پُرکار- بسیار بیش از خارج بنا، اهمیت داده می‌شد، عمده‌ی عکاسیِ دوران قاجار، منهای حرکت اجتماعیِ مشروطه‌خواهی، برالزام و کارکردی درونی مبتنی بود. عکس‌ها بیشتر برای حفظ در آلبوم‌های درباری و اشرافی تهیه می‌شدند و به‌ندرت در آن زمان در معرض دید عموم قرار می‌گرفتند. به عبارت دیگر عکس کالایی شخصی و درونی تلقی می‌شد؛ اما در دوره‌ی پهلوی عکس‌ها برای نمایش به غیر و برای بیرون به کار آمدند، حتی برای این منظور تهیه می‌شدند[۲۳].

از طرف دیگر، تا سال‌های آغازینِ قرن جدید، زنان در عکس‌های بیرونیِ دوران قاجار- به‌ویژه در کنار مردان- بسیار کم ظاهر

تصویر ۲ مراسم کشف حجاب زنان؛ عکاس ناشناس؛ حدود ۱۳۱۳. منبع: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

تصویر ۳ حضور زنان در اعتراض به بی‌کاری و عدم پرداخت حقوق کارگران شرکت نفت؛ عکاس ناشناس؛ ۱۳۲۹. منبع: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

می‌شدند و هیچ‌گاه اجازه‌ی حضور بدون چادر را نداشتند، آن‌چه از عکس‌های بدون چادر و حتی برهنه از برخی زنان آن دوره برجای مانده، تماماً به اندرونی‌ها مربوط می‌شود[۲۴]. اما از سال ۱۳۱۴ به بعد، این گروه بزرگِ اجتماعی اجباراً می‌بایست بدون این پوشش در مناظر عمومی- و در کنار مردان- ظاهر شوند. به‌این ترتیب، امر درونی به امر بیرونی تغییر می‌کند. جلوه‌ی حضور زنان بدون چادر، بیش از هر کجا در عکس‌ها- به‌دلیل سندیت پذیرفته شده از سوی جامعه‌ی ایرانی- تبلور می‌یابد، عکس‌های متعددی از این مراسم در شهرهای مختلف و در سالگردِ آن برداشته شد[۲۵] (تصویر ۲). هر چند به‌مرور از شدت و اجبار به

بی‌حجابی در انظار کاسته شد، اما به‌هرشکل، زنان اجازه‌ی حضور در مناظر و مناسبت‌های اجتماعی را با هر پوششی که می‌خواستند، یافتند. از این سال‌ها به بعد، حضور زنان در کنار مردان به امری عادی مبدل شد؛ چنان که در سال‌های پایانیِ دهه‌ی ۱۳۲۰، از زنان حاضر در تظاهرات اجتماعی-سیاسی عکس‌های بسیاری در دست‌رَس است. جالب این‌که بسیاری از آن‌ها با چادر هستند[۲۶] (تصویر۳).

- مظاهر امر بومی و سنتی به امر غیر بومی و متجدد تغییر می‌کند. این تغییرِ ارزشی، هم‌زمان در چند حوزه عمل کرده است. ساده‌ترین آن، در عکس‌های مختلف از مناظر و موضوع‌ها و اشخاصِ دوره‌ی قاجار به چشم می‌آید که ارزش استنادیِ آن‌ها بر «هرآن‌چه بودِ بی‌کم و کاست» مبتنی بود، موضوعی که برای شرق‌شناسانِ آن دوره و محققین امروزی، بسیار مهم و معتبر می‌نماید. گزارشِ بی‌طرفانه و بدون هیجان از وضعیت‌های مختلف زندگی که مجموعه‌ای از نشانه‌های سنتی و قدیمیِ ایران را هم‌چون معماری، سَر و شکل اقشار مختلف ، معیشت و... در خود جای داده است. اما در عکس‌های منتشر شده در دوران پهلویِ اول، بیشتر مناظر و مظاهرِ در حال تغییر، خود را می‌نمایاند؛ در این‌گونه آثار نمادها و نشانه‌های سنت و قدمت زدوده شده یا در حد نشانه‌های کوچک، تقلیل یافته است. در عکس‌های منتشر شده، سعی برآن است که نمودهای جدید معماری، چهره‌ها- ریش تراشیده و کلاه پهلویِ آقایان همراه با لباس و کلاهِ غربی خانم‌ها- صنایع، راه‌ها و... تکثیر و تبلیغ شوند. تأکید این‌گونه عکس‌ها بر «هرآن‌چه باید باشد» هماهنگ با جامعه‌یِ جهانی-یا غربی- مبتنی است. هرچند دیدگاه رضاشاه به میراث باستانیِ ایران دارای تناقض بود، از یک سو بخشی از آن را می‌ستود- نام پهلوی را نیز از این روی برگزید، و ملی‌گرایی را سرلوحه‌ی کار خویش قرار داد-؛ از سوی دیگر در مسیر رساندنِ جامعه‌ی ایرانی به جوامع مدرنِ غربی، از زدودن مظاهر سنتی-مذهبی فروگذار نکرد[۲۷] (تصویر ۴، ۵، ۶).

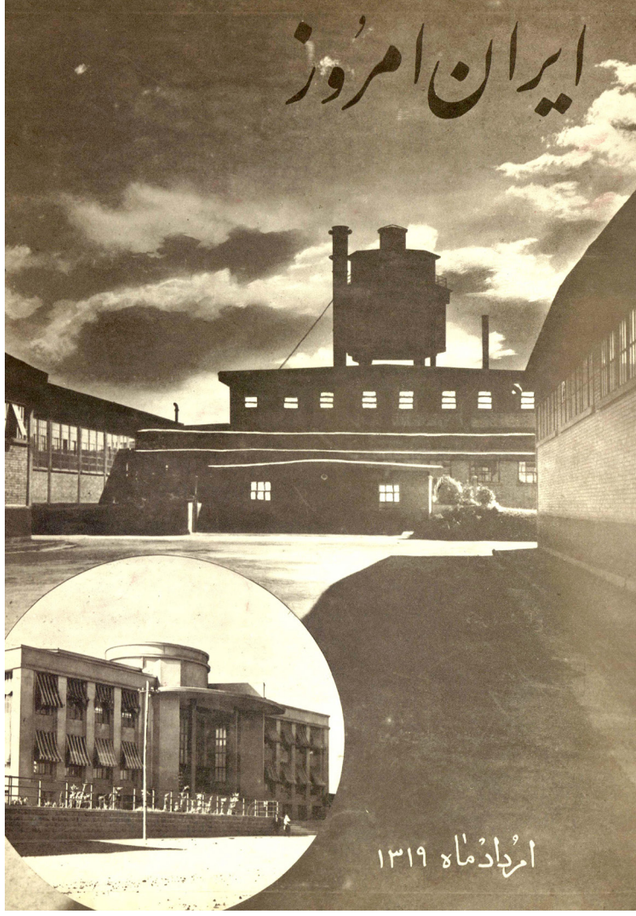
در این دوران، علاوه‌بر عناصر ارزشمندِ متعارف برای حضور در عکس‌های رسمی- مانند نما و محوطه‌ی ساختمان‌های سنتی یا اندرونی‌های پُر نقش و نگار، حتی به جای آن‌ها، ویژگی‌های نوینی برای طرح در عکس‌ها، پدیدار شدند[۲۸]. مانند مَلَخ هواپیمایی که نخستین زن خلبانِ ایرانی آن را کنارِ شانه‌ی خود گرفته است، یا نظمِ پُر شتابِ رژه‌ی گروهی از فارغ‌التحصیلان دبیرستانی با کُت شلوار و کراوات[۲۹] (تصویر۷، ۸)

تصویر۴ کلاس درس ریاضی در دوره‌ی رضا شاه؛ عکاس ناشناس؛ حدود ۱۳۰۹. منبع: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

وجود عکس‌های فراوان از این دست، تغییرِ حسِ رضایت و سکون ناشی از «هرآن چه بودِ» قاجار را به حسِ هیجان ناشی از تجدد خواهیِ - آمرانه‌ی - «هرآن‌چه باید بشودِ» پهلویِ اول، نشان می‌دهد (تصویر۹).

***

دو دهه‌ی نخست قرن سیزدهم خورشیدی، با عظیم‌ترین رُخ‌دادهای اجتماعی برای جامعه‌ی ایرانی قرین است. سال‌های آغازینِ آن با تغییر نظام سلطنتی از قاجار به پهلوی- به فاصله‌ی



تصویر ۵ جلد مجله‌ی ایران امروز؛ عکاس ناشناس؛ ۱۳۱۹.

کمی پس از اتمام جنگ جهانی اول- همراه می‌شود؛ هم‌زمان، با شتابی که تاکنون تجربه نشده بود، نهادینگیِ امر تجدد را تجربه می‌کند؛ و در سال‌های پایانیِ همراه با آغاز جنگ دوم جهانی و تغییر شاه، در آستانه‌ی ورود به دوره‌ای مرکب از هرج‌ومرج و توهمِ آزادی قرار می‌گیرد. در نتیجه، «**تجدد، تغییر و گذار**»، مهم‌ترین فصل مشترک رُخ‌دادهای این دو دهه است. طبیعتاً اگر فراز و فرودهای پیش‌آمده، رُخ نمی‌داد؛ سیاست و سلسله‌ی حکومتی تغییر نمی‌کرد و مدارج تغییر و تجدد با همان سرعت آرام‌ترِ دهه‌های پیشین طی می‌شد، احتمالاً عکاسی نیز با شتاب کمتری برای تغییر، در همان مسیر تداومِ دوران طلاییِ خود حرکت می‌کرد؛ هر چند وقوع چنین حالتی با در نظر گرفتنِ تأثیر مستقیم و غیر مستقیمِ مناسبات سیاسی- اقتصادی جهان بر جامعه‌ی ایرانی، در کنار تأثیر پیشرفت‌های فن‌آوریِ جهانی بر عکاسیِ ایران، غیر ممکن می‌نماید.

بنابر وضعیت پیش‌آمده، پاسخ به این پرسش‌که: «آیا عکاسیِ ایران در این سال‌ها می‌توانست نقش و رسالتی غیر از آن‌چه انجام داد، بیافریند؟» منفی خواهد بود. فشردگی و گستردگیِ عرصه‌های در حال گذار و تغییر در این دو دهه، به‌همراه دیکته‌ی آمرانه‌ی تجدد که فرصت هرگونه تأمل، نقد و بازنگری را از کاربرانِ آن‌روزِ عکاسی دریغ می‌کرد؛ اجازه نداد دغدغه‌ی عکاسی- تحت نظارت یک سو نگر هیأت حاکمه- خارج از «ماهیتِ کارکردگرایانه» معنا یابد. از این روی، تلاش در جهت آفریدن بنیانی نظری یا هنری و

سَبکی برای عکاسیِ دوره‌ای که ارزش فراورده‌های آن تنها با معیارهای فنی سنجیده می‌شود و عمدتاً در حوزه‌ی مطبوعاتی و تبلیغاتی معنای اجتماعی می‌یابد، با شکست مواجه می‌شود.

بنابراین نمی‌توان سیمایِ کلیِ عکاسیِ ایران در این دو دهه را دقیقاً و تحقیقاً در گروهی مشخص مانند آن‌چه که جان سارکوفسکی تحت عنوان 'پنجره' و 'آینه'، برای دسته‌بندیِ عکس‌ها به‌کار

تصویر ۶ زنان بدون حجاب؛ عکاس ناشناس؛ حدود ۱۳۱۹. منبع: موسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران.

سال دوم ایران امروز شمارهٔ یکم

هوا پیمائی

سال دوم ایران امروز شمارهٔ یکم

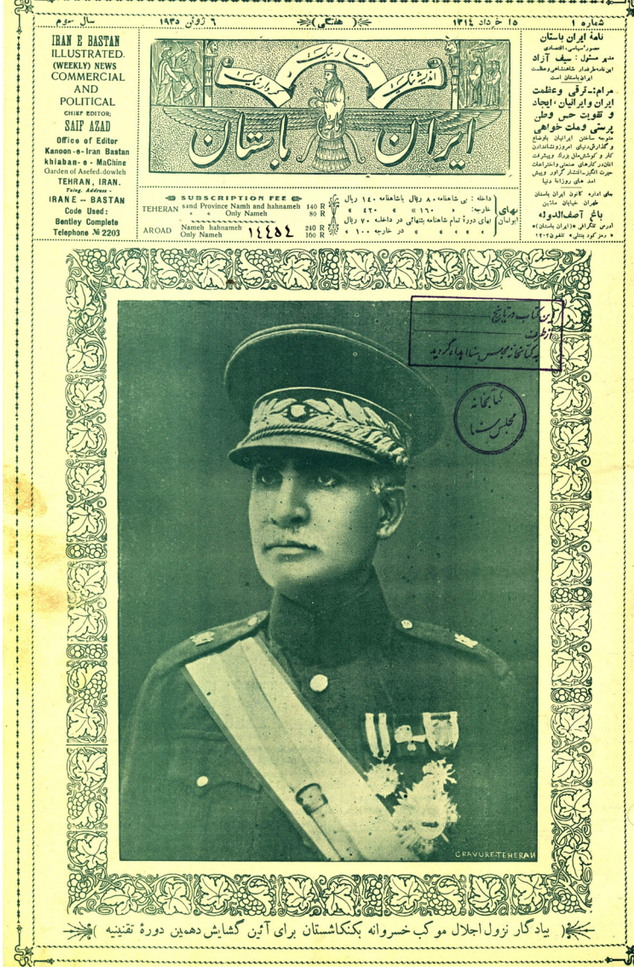
تصویر ۷ مجله‌ی ایران امروز؛ ص. ۳۶-۳۷؛ عکاس ناشناس؛ ۱۳۲۰.

گرفت، دسته‌بندی کرد[۳۰]. هرچند شاید بتوان بین دسته‌بندی عامیانه و نه‌چندان معتبر ’عکاسیِ هنری‘ در مقابل ’عکاسیِ مستند‘، نوع دوم را برای توجیه آن دوره برگزید. عکاسی در این دو دهه در کلیت خویش، بیشتر همانا وظیفه‌ی قابی را بر عهده داشت که از ورای آن موضوع‌های متنوعی در دیدرَس و تبلیغ اجتماعی قرار گرفتند، اما خود این قاب-رسانه- دیده نشد. به بیان دیگر، عکاسی در آن دو دهه، بیان‌گر دغدغه‌های دولت‌مردان وقت در نهادینگیِ امر تجدد بود، خود عکاسی- چگونگی و چرایی عملِ عکاسی- دغدغه‌ی محسوسی نبود. اما این همه‌ی مطلب نیست.

تصویر ۸ پشت جلد مجله‌ی ایران امروز؛ عکاس ناشناس؛ حدود ۱۳۱۹.

به‌طور منطقی، هر مقطع خاص زمانی از حیات یک رسانه، یا جریان هنری هم‌چون عکاسی، در رابطه با مقاطع قبل و بعد از خود می‌تواند دوره‌ای انتقالی به‌حساب آید. اما در دوره‌ی مورد بحث- بنابر آن- چه رُخ داد- عکاسی مشخصاً به امری اجتماعی مبدل شده و عمده‌ی توان و اعتبارِ خود را در خدمت **گُذار اجتماعی** قرار می‌دهد. عکاسیِ ایران در فاصله‌ی بین دوره‌ی قاجار- طلایی- و دوره‌ی معاصر- هنرمستقل- به دوره‌ای انتقالی- خاکستری- نیاز داشت تا بتواند در مسیر آگاهیِ تصویریِ عموم مردم، زیرساخت‌های اجتماعیِ مورد نیاز برای ارتقای توانایی خود را نیز که در دوره‌ی قبل از آن دریغ شده بود، فراهم کند؛ و بتواند نهادینه‌گی خود را به عنوان امری اجتماعی نه الزاماً هنری در جامعه‌ی ایرانی تثبیت کند. برای همین، غیر از تلاش برای جای‌گزینیِ ارزش‌های نوین استنادی و تغییر سویه‌های دیداریِ شهروندان در حال تجدد، ویژگیِ محرز دیگری از عکاسیِ آن دوران نمی‌توان سراغ گرفت.

پدیداریِ چنین وضعیتی، هر چند، یک دهه زودتر یا دیرتر، می‌توانست از جهت کیفیت و میزان تأثیرگذاری، متفاوت عمل کند. اما وقوع آن برای حیات اجتماعیِ عکاسی در ایران یک ضرورت تلقی می‌شود. اگر عمومی‌سازیِ فرهنگ عکاسی- اعم از تولید و مصرف عکس و توزیع لوازم آن- صورت نمی‌گرفت، زمینه‌ی گسترش شاخه‌های عکاسی در دهه‌های بَعد به‌مثابه‌ی امری بدیهی و ضروری پدید نمی‌آمد. چنان‌که در



تصویر ۹ جلد مجله‌ی ایران باستان؛ عکاس ناشناس؛ ۱۳۱۴.

دهه‌های بَعد، عکاسان آماتور-ذوق‌ورز- عکاسان چهره، عکاسان هنری و ... به میدان آمدند. حتی در سال‌های میانیِ دهه‌ی ۱۳۵۰، بنابرحضور فعال نهادهای رو به رُشد: **نمایشگاه‌های عکس، نقد عکس، آموزش عکاسی از طریق رسانه‌های عمومی و حضور قدرت‌مند عکاسی در داستان‌های تلویزیونی**، در پسِ گُذاری فشرده، عکاسیِ ایران وارد دوران مدرنِ خود می‌شود. قطعاً دست‌یابی به این موقعیت برای جامعه‌ی ایرانی، بدون تجربه‌ی استفاده از عکس در مطبوعات، اوراق شناسایی، آلبوم‌های خانوادگی، که از دهه‌های پیش‌تر، بتدریج در اذهان عمومی نهادینه شد، میسر نمی‌شد. این مهم‌ترین و اثرگذارترین ویژگیِ برجا مانده از عکاسی دو دهه‌ی نخست قرن خورشیدیِ حاضر است.

پی‌نوشت‌ها

۱. بسیاری از صاحب‌نظران، دوران قاجار را برای عکاسیِ ایران «دوران طلایی» قلمداد می‌کنند. چنان‌که بهمن جلالی اظهار می‌کند: « ...*بی‌تردید می‌توان دوره‌ی عکاسی را که از حدود سال‌های ۱۲۶۰ هجری قمری در ایام سلطنت ناصرالدین شاه شروع و تا دوران کوتاه سلطنت احمد شاه ادامه داشت، دوره‌ی طلایی عکاسی ایران نامید. دوره‌ای که مردانی با علاقه‌مندی، کوشش و زحمت بسیار، با دوربین‌های بزرگ و سنگین، به‌وسیله‌ی شیشه‌های حساسِ شکننده و بسیار کُند، از هرچه توانستند عکس گرفتند و مراحل ظهور و چاپ عکس را که استادکاری، ظرافت، مهارت ودقت بسیار طلب می‌کرد، طی کردند*» { جلالی بهمن، ۱۳۷۷، گنج پیدا، مصحح: غلامرضا تهامی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ص ۷}.

۲. در این‌جا حالت کلی و دربرگیرنده‌ی هنری منظور است. با توجه به آمار هنرمندان کشور در سال ۱۳۳۵ ، که عکاسان ابتکاری را در کنار موسیقی‌دانان، نقاشان، نویسندگان و... قرار داده است{بنگرید به بهنام جمشید و راسخ شاپور، ۱۳۴۸، مقدمه بر جامعه-شناسی ایران، تهران: خوارزمی، ص ۳۹۰}، فرضیه‌ای مبنی‌برپذیرشِ ضمنیِ عکاسی به عنوان هنر از سوی جامعه‌ی سال‌های دهه‌ی ۱۳۳۰ تقویت می‌شود. در سال‌های اخیر تحقیقاتی منطقی برای تحلیل و تبیین هنرپیت عکاسی در ایران آغاز گشته

است؛ هرچند نگارنده به یافته‌های آن‌ها نمی‌تواند کاملاً اطمینان کند. با این وصف، براساس مستدرکات موجود نمی‌توان به شکل‌گیریِ بارقه‌هایی از عکاسیِ هنری در سال‌های پس از ۱۳۳۰ شک کرد. این اظهارنظر که در بخش نتیجه‌گیریِ پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی ارتباط تصویری در سال ۱۳۵۵ مطرح شده است، می‌تواند گواه این مطلب باشد: «*عکاسی با هنر و دید هنری به ایران وارد شد، ولی در دوره‌ی تحولش ارزش هنریِ خود را از دست داد و به عنوان یک حرفه و فن معمول شد. تا این که عکاسان آماتور در حدود سال‌های ۱۳۳۰ به بعد شروع به کار می‌کنند و به عکاسیِ ایران بُعد دیگری می‌بخشند و با عکس‌های هنریِ خود که صرفاً به خاطر هنر تهیه کرده‌اند و می‌کنند، شکل عکاسیِ ایران را تغییر می‌دهند...*»{امدادیان یعقوب، ۱۳۵۵، پژوهشی در عکاسی ایران، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط تصویری، تهران: دانشگاه هنر، ص آخر}.

۳. «*در سال ۱۹۰۴ یک عکس به میان مردم رفت و سبب بالا گرفتن اعتراض مردم و یکی از مقدمات حرکات مردمی در انقلاب مشروطه شد. عکس از "مسیو نوز بلژیکی" رئیس فرنگیِ گمرکات ایران بود، عبا و عمامه برتَن کرده و در مقابل قلیان نشسته بود*»{ حمیدیان تورج، زمستان ۱۳۸۵، مقاله: پس از قاجاریه، مجله: حرفه‌هنرمند۱۸، تهران، ص ۸۴}.

۴. {بنگرید به: شیخ رضا، پاییز ۱۳۸۴، مقاله: عکس یادگاری، مجله: حرفه‌هنرمند، تهران، ص ۵۴}

۵. «*...آن‌چه نخستین ورقه‌های پستی ایران (کارت پُستال عکسی) را از نوع غربیِ آن متمایز می‌کند، منش و کاربست سیاسیِ برخی از آن‌ها است که تصاویری از دوره‌ی مشروطیت را بازنمایی می‌کنند این ورقه‌های پستی هرچه‌هستند، بی‌تردید باید نخستین حرکت هدف‌مند درباره‌ی بازتولید و انتشار عکس‌های مستند اجتماعی در ایران خواندشان*» {نجم‌آبادی مهرداد، بهار ۱۳۷۷، مقاله: ورقه‌های پُستی عهد قاجار، مجله: عکسنامه ۱، تهران، ص ۸}. «*یکی از ارزش‌های مهم کارت‌پستال، ارزش‌های فنیِ آن از لحاظ چاپی است که بسیاری از آن‌ها که صریحاً امضای چاپخانه‌های ایران را هم دارند از نظر عکاسی و چاپ از تکنیک بالایی برخوردارند... نوع موضوعات کارت‌پستال‌ها، تنوع ذوق و سلیقه و پسند مردم آن عصر را ضمناً نشان می‌دهد و از بطن اجتماع حکایت می‌کند و مهم‌ترین حالات انسانی را در رابطه با اجتماع او بیان می‌دارد*» {صافی قاسم، ۱۳۶۸، کارت‌پُستال‌های تاریخی ایران، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر، ص ۱۸}.

۶. «*سال‌های ۱۳۰۵-۱۲۹۹/۱۹۲۶-۱۹۲۰م. شاهد سه رویداد مهم در خاور میانه بود. استقلال مصر، استقرار جمهوری در ترکیه و پایان سلطنت قاجار در ایران*»{بهنام جمشید، ۱۳۸۶(چاپ سوم)، ایرانیان و اندیشه تجدد، تهران: فرزان، ص۵۸}.

۷. «*رضا خان عکاسی را به شکل ابزاری کارآمد ابتدا برای استحکام رهبری و در پیِ آن، پادشاهی‌اش به‌کار گرفت، و تصاویر برگزیده‌ی خود را در عرصه‌ی دید عمومی عرضه کرد*»{شیخ رضا، پاییز ۱۳۸۴، مقاله: ظهور شهروند شاهوار، مجله: عکسنامه ۱۹، تهران، ص ۱۰}.

۸. «*از سال ۱۳۰۵ یک نوع نوسازیِ آمرانه در ایران شروع شد. نقش اساسی در این زمینه را دولت برعهده گرفت. دستگاه اداری وارتش براساس الگوهای غربی سازمان یافت... تأسیس نهادهایی مانند دادگستری، دبیرستان، دانشگاه... فرستادن شمار زیادی دانشجو به خارج... تغییر تقویم از قمری به شمسی، وضع قانون نظام‌وظیفه و...*» {بهنام جمشید، ۱۳۸۶(چاپ سوم)، ایرانیان و اندیشه تجدد، تهران: فرزان، صص۵۸و۵۹و۶۰}.

۹. وزارت فرهنگ برای نخستین بار در سال ۱۳۱۸ در دولت متین‌دفتری تشکیل شد {بنگرید به: بهنود مسعود، ۱۳۸۱، از سید ضیاء تا بختیار، تهران: نشر جاویدان، ص ۱۵۳}.

۱۰. سابقه‌ی استفاده از تصویر در جراید ایرانی، به روزنامه‌ی علیهٔ ایران به اهتمام صنیع‌الملک در سال ۱۲۳۷ می‌رسد {بنگرید به: افشارمهاجر کامران، ۱۳۸۴، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران: دانشگاه هنر، ص ۸۷}. در سال‌های آخر دوره‌ی قاجار روزنامه‌های عکسدار کمی رواج یافت. اما ایران باستان را می‌توان نخستین روزنامه‌ی عکسدارِ چاپ شده در ایران برشمرد؛ در صفحه‌ی اول از اولین شماره(اول بهمن۱۳۱۲) عکسی تمام رَخ از رضا شاه چاپ شده است {بنگرید به: شیخ رضا، پاییز ۱۳۸۴، مقاله: ظهور شهروند شاهوار، مجله: عکسنامه ۱۹، تهران، ص ۱۱}.

۱۱. منظور فلاش منیزیمی است که نخستین استفاده از آن در ایران، در سال ۱۳۰۷- هم‌زمان- توسط دو عکاس، محمد جعفر خادم و ماشاءالله‌خان فتوگرافی ادعا شده است{بنگرید به: ذکاء یحیی،۱۳۷۷، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، صص ۱۶۵ و۱۷۰}.

۱۲. بنابر مستندات موجود نخستین سازمان مرتبط با موضوع هنر به نام «اداره‌ی هنرهای ملی» زیر نظر وزارت اقتصاد در سال ۱۳۰۹ تأسیس شد، و در سال ۱۳۲۸ به نام «اداره‌ی هنرهای زیبا» زیر نظر وزارت فرهنگ ادامه‌ی کار داد {بنگرید به: اکبری محمدعلی، ۱۳۸۲، دولت و فرهنگ در ایران(۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷، تهران: روزنامه ایران، ص۴۲}. نخستین دانشکده‌ی هنری در ایران- به سبک معاصر- با نام دانشکده‌ی هنرهای زیبا در دانشگاه تهران تأسیس شد. به‌نظر می‌رسد در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، تنها یک نشریه‌تخصصیِ هنری- در زمینه‌ی موسیقی- منتشر می‌شده است، هرچند در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ این تعداد به ۱۱ نشریه افزایش می‌یابد {بنگرید به: مهرپویا جمشید، بهار و تابستان ۱۳۷۵، مقاله: بررسی چاپ و نشر مطبوعات هنری در ایران (۱۳۰۰ تا ۱۳۷۵)، فصل‌نامه: دانشگاه انقلاب، تهران، ص۲۷۰}. از منظری دیگر، رویین پاکباز، تأسیس مدرسه‌ی صنایع مستظرفه توسط کمال‌الملک با حمایت و تأیید دولت در سال ۱۲۸۹ را آغازگاه هنر معاصر ایران می‌انگارد{بنگرید به: پاکباز رویین، ۱۳۸۸، دایرت‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر(چاپ سوم)، ص ۸۸۹}.

۱۳. «*بهترین تلقی و تفسیر و خواست از "عکس" نزد فرهیختگان، کیفیت فنیِ آن بود*»{حمیدیان تورج، زمستان ۱۳۸۴، مقاله: پس از قاجاریه، مجله:

حرفه‌هنرمند ۱۸، تهران، ص ۸۹}.

۱۴. ماشاءاله‌خان در سال ۱۳۰۴ شرکت عکاسان ایران را در تهران تشکیل داده و در همان سال‌ها پیشنهاد تشکیل اتحادیه‌ی صنف عکاسان تهران را مطرح کرد{بنگرید به: ذکاء یحیی، ۱۳۷۶، تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۱۷۲}.

۱۵. جعفر شهری گردهمایی عکاسان دکاندار و دوره‌گرد را در باغچه‌ی ولی‌خان (حدود میدان گمرک) رسمی می‌داند که در پی تعدد افراد این صنف، برای گفتگوها، مشاجره‌های شغلی و مهمانی آشتی‌کنان برقرار شد و در هر نوبت بالغ بر صد عکاس در آن حضور می‌یافتند. به‌نظر می‌رسد، مجاورتِ این باغچه با محله‌ی تازه‌تأسیس بدنام، می‌تواند آغازگاه رواج گونه‌ی جدیدِ عکاسی برهنه از زنان بدنام به‌عنوان نمونه‌کار برای هر دو گروه عکاسان و بدنامان در سطح جامعه‌ی ایرانی باشد{بنگرید به: شهری جعفر، ۱۳۶۸، زندگی و کسب و کار در تهران قرن سیزدهم(جلد سوم)، تهران: رسا، ص ۱۷۴}.

۱۶. برای نمونه می‌توان به تلاش عکاسان اصفهان برای ایجاد یک تشکیلات صنفی در سال ۱۳۲۵ اشاره کرد {بنگرید به: دمندان پریسا، ۱۳۷۷، چهره‌نگاران اصفهان، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ص ۱۸۶}.

۱۷. اتحادیه‌ی عکاسان تهران در سال ۱۳۲۹ تأسیس شد.

۱۸. {بنگرید به: بهنام جمشید، ۱۳۸۶، ایرانیان و اندیشه تجدد(چاپ سوم)، تهران: فرزان، صص ۶۱ و ۶۲}.

۱۹. براساس شواهد موجود برای پدیداری و حتا نهادینگیِ طبقه‌ی متوسط در سال‌های ۱۳۳۰، و رواج فروشگاه‌های لوازم عکاسی در شهرهای بزرگ، هم‌چنین تبلیغ کالای عکاسی برای عموم مردم از طریق روزنامه‌ها و مجله‌های ادواری، می‌توان عکاسی را به عنوان یکی از جدی‌ترین دل‌مشغولی‌های طبقه‌ی متوسط در آن سال‌ها تلقی کرد.

۲۰. {بنگرید به: بهنام جمشید، ۱۳۸۶، ایرانیان و اندیشه تجدد (چاپ سوم)، تهران: فرزان، صص۶۲}.

۲۱. «*علی خادم در سال ۱۳۱۸ عکاس مجله‌ی "ایران امروز" است. مجله‌ای دولتی و برای معرفی ایران به سردبیری محمد حجازی "مطیع‌الدوله" که به صورت نفیس و روی کاغذ مرغوب چاپ می‌شده است... در این دوران برای نخستین بار با لفظ مخبر عکاس (Photo-Reporter) هم برمی‌خوریم، که حالا به آن عکاس خبری گفته می‌شود. ابتدا مخبران عکاس هم همان عکاسان حرفه‌ای بوده‌اند و بنا به سفارش، کار خبری هم انجام می‌داده‌اند*» {حمیدیان تورج، زمستان ۱۳۸۵، مقاله: پس از قاجاریه، مجله: حرفه-هنرمند ۱۸، تهران، ص ۸۷}.

۲۲. سرشماری سال ۱۳۴۵، گواه آن است که فقط حدود ۳۰٪ جمعیت فعال کشور از سواد بهره دارند. قاعدتاً در سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، درصد بی‌سوادان بسیار بیش از آن است... به گمان جامعه‌شناسان ایرانی، جمشید بهنام و شاپور راسخ، گفتگوی حضوری با طَبع ایرانی ملایمت و تجانس تام دارد. بنابراین رادیو تلویزیون می‌تواند عادت آمیزش و مکالمه با همگنان را که طبیعت ایرانیان شده است، به نیکی پاس می‌دارد... حال آن‌که تمدن کتبی با همه‌ی سابقه‌ای که در این سرزمین دارد ظاهراً به علت همین ناسازگاری با طبع عمومی، ریشه‌های استوار پیدا نکرده است{ بنگرید به: بهنام جمشید و راسخ شاپور، ۱۳۴۸، مقدمه بر جامعه-شناسی ایران، تهران: خوارزمی، صص ۳۲۱ و ۳۲۸}.

۲۳. «*ناصرالدین شاه عکس‌هایش را درون آلبوم‌هایش می‌گذاشت، در حالی که عکس‌های رضاشاه به ادارات دولتی، اماکن عمومی، روزنامه‌ها، خبرنامه‌های رسمی و مطبوعات راه می‌یافتند*» {شیخ رضا، پاییز۱۳۸۴، مقاله: ظهور شهروند شاهوار، مجله: عکسنامه ۱۹، تهران، ص۱۰}.

۲۴. به‌نظر می‌رسد شمارگان عکس‌های خلاف شأن عمومی از شاهان و دربارِ دوران قاجار بسیار بیش از آن مقداری بوده که باقی مانده است؛ به دستور رضا شاه برای حفظ کیان ملی بسیاری از عکس‌های قبیح از بین می‌رود {بنگرید به: شهری جعفر، ۱۳۶۸، زندگی و کسب و کار در تهران قرن سیزدهم (جلد سوم)، تهران: رسا، ص ۱۶۶}.

۲۵. نمونه عکس‌هایی از برگزاریِ این مراسم در شهرهای مختلف، تحت عنوان کشف حجاب در نرم‌افزار تاریخ معاصر ایران «مؤسسه‌ی مطالعات تاریخ معاصر ایران» گردِ آمده است.

۲۶. {بنگرید به: عکس‌های بخش «ملی‌شدن صنعت نفت»، نرم‌افزار تاریخ معاصر ایرانِ «مؤسسه‌ی مطالعات تاریخ معاصر ایران»، تهران}.

۲۷. « ... اگر چه رضا شاه هیچ اصولی را برای اصلاحات پُردامنه‌ی خود مطرح نمی‌کرد، با این وجود سه گرایش اصلی را می‌شد مشخص کرد که او در راستای آن‌ها برنامه‌ی خود را برای تغییر پیش می‌بُرد: سکولاریسم، ملی‌گرایی و دولت‌سالاری» {اتابکی تورج، ۱۳۸۵، تجدد آمرانه، مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس}.

۲۸. «*در عکاسی هم مردم، مثل شاعرانی که کلمات فرنگی در کار آوردند، خیلی دوست می‌داشته‌اند در کنار اشیاء و لوازم متجدد غربی عکس بگیرند، یا لباس جدید و آرایش فرنگی داشته باشند*»{حمیدیان تورج، زمستان ۱۳۸۵، مقاله: پس از قاجاریه، مجله: حرفه‌هنرمند ۱۸، تهران، ۸۸}.

۲۹. هر دو عکس به صورت تمام صفحه، بر روی دو شماره از مجله‌های ایران امروز سال‌های ۱۳۱۸ و ۱۳۱۹ چاپ شده است.

۳۰. John Szarkowski تاریخ‌نگار و تحلیل‌گر و مدیر بخش عکس موزه هنرهای مدرن نیویورک از سال ۱۹۶۲م می‌باشد. سارکوفسکی در سال ۱۹۷۸م برای دسته‌بندیِ عکس‌هایی که به‌ویژه از سال ۱۹۶۰م به بعد گرفته شدند، آینه‌ها و پنجره‌ها را به‌کار گرفت. «*'آینه' بیشتر درباره‌ی هنرمند به ما می‌گوید و 'پنجره' بیشتر درباره‌ی جهان*» {بَرت تِری، ۱۳۷۹، نقد عکس، اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: نشر مرکز، ص ۸۴}.

یادداشتی درباره‌ی زمانه‌ی عکاسی

مهدی حبیب‌زاده

در تلاش برای نزدیک‌شدن به عکاسی از منظر تجربه‌های امروزی، نخستین- و ظاهراً بدیهی‌ترین- چیزی که می‌بایست مد نظر قرار گیرد ساکن‌بودن تصویر عکاسی است. یعنی پرداختن به عکاسی از خلال تمایزش با سینما و نه نقاشی. هر چند همین سکون می‌تواند برخی تمایزهای ماهوی عکس از نقاشی را هم آشکار کند. به برکت این سکون، نوعی سماجت در تصویر عکاسی هویدا می‌شود که تا پیش از آن در دیگر تصاویر مصنوع سابقه نداشته و بیش از آن که به نقاشی مربوط شود، با نوشتن و مکتوب‌کردن قرابت دارد. ضمن آن که آن مشخصه‌ای که عکس را از ظرفیتی در پیوندیافتن با امر نو بار می‌کند، ارتباط مستقیمی با همین سکون دارد. فقدان حرکت در عکاسی، حرکتی را که در انضمامیت تاریخی‌اش صلبیت یافته به شکلی دیالکتیکی فرا می‌خواند. این سکون متجسد، این امتناع از زنده بودن که در جلوه‌ی مرگ‌سان عکس جلوه‌گر شده نشان از ابرام زندگی‌ای دارد که به تمامی در اعماق نسیان تاریخ فرو نرفته است. اما ظهور مردگان در مقام زندگانی که مصرانه در انتظار رستگاری ساکن مانده‌اند، تجسم نوعی فراموشی در بطن عکاسی هم است، نوعی ناتوانی عکس در احضار خاطره و در عین حال توانایی‌اش در آشکارساختنِ این که چیزی در پس مادیت بی‌واسطه‌ی جهان فراموش شده است. همین توان آشکارسازی فراموشی، گواهی است از این که این فراموشی‌ای تام و تمام نیست. عکس به شیوه‌ی نوشتار تاریخی به یاری مردگان می‌آید.

بعد از رشد سینما و ویدئو به تدریج از کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی کاسته شد. اکنون در دوره‌ای که دیگر زیر سیطره‌ی تصویر عکاسانه‌ای نیست که در قرن نوزدهم پدید آمد، احتمالاً مجال بهتری برای اندیشیدن به عکاسی وجود دارد. نظریه‌ی عکاسی از آخرین دهه‌های قرن بیستم به بعد یعنی در زمانه‌ای که عکس از تاب و توان افتاده بیشتر امکان بالندگی داشته، یا به

تعبیری جغد مینروای عکاسی نیز فقط در شامگاه می‌توانسته به پرواز درآید. همین مشخصه نیز این نظریه را از حوزه‌ی مطالعات رسانه که امروزه کاربردی عمدتاً آکادمیک پیدا کرده جدا می‌کند. نظریه‌ی عکاسی اکنون بیش از آن که محملی برای رسانه‌پژوهی باشد، نوعی دروازه‌ی ورود به مطالعه‌ی تاریخ است. تاریخی که دیگر به‌شدت ادوار کهن چنان زیر رسوبات و بدیهیات زمان فرو نمی‌رود که در قالب تصویری اساطیری متصلب شود. عکس‌های دوره‌ی جوانیِ عکاسی از این حیث همچنان رانه‌ای به سوی رهایی را در خود دارند که پیوندی ناگسستنی با تجدید خاطره دارد. این ورود به تاریخ ریشه در نسبت یکه‌ای دارد که عکاسی با زمان برقرار می‌کند. عکاسی در مقام نوعی نوشتار، حاکی از جهت‌مندی بدن طی زمان است. آن حرکت بازگشت‌ناپذیر زمان که در ابتدا مقوم ایده‌ی تاریخ بوده، همان است که عکس را به گونه‌ای شاهد و گواه بدل می‌کند. به علاوه به واسطه‌ی همین زمان‌مندی است که عکس می‌تواند رابطه‌ی ما با مکان را وساطت کند و این مقوم نسبت خاصی است که بین عکاسی و معماری و به طور کلی بین عکاسی و مکان‌مندی وجود دارد و سبب می‌شود ورود عکس در رابطه‌ی انسان با مکان، کل این رابطه را دگرگون کند.

نسبت عکس با تأمل نظری، نسبتی مستقیم و بی‌واسطه نیست. عکس مستقیماً حرفی برای نظریه ندارد. در واقع همین بی‌اعتنایی‌اش به گفتار نظری (و به قول بارت توداری و متانتش) است که پتانسیلی برای تفکر ایجاد می‌کند. عکس فی‌نفسه فاقد گفتاری است که موضوع تفکر قرار گیرد، مگر آن که این گفتار به شکل شبحی بیگانه وبال آن شود که در آن صورت نیز به نوعی بی‌تفاوتی در تصویر دامن میزند که ناشی از تباینی است که میان عکاسی و روایت وجود دارد. از همین رو است که عکس‌های فاجعه در حفظ فاصله‌شان با همه‌ی آن عواطفی که می‌بایست بر اثر فاجعه برانگیخته شوند، به هدف خود خیانت می‌کنند. عکس‌های فاجعه و رنج عمدتاً با اتکاء به نوعی دل‌خوشی موهوم تولید می‌شوند، دل‌خوشی به این که زخمی را باز گذارند که رَویه‌های بی‌حس‌کننده و توحش‌آمیز رسانه مدام تسکینش می‌دهند. نقش کرخت‌کننده‌ی عکاسی در مقام رسانه از این تناقض درونی برمی‌آید، از میل به بیان چیزی که عکس به‌عنوان یک رسانه‌ی انتقال اطلاعات از بیانش ناتوان است. عکاسی تا آنجا

نظریه‌ی عکاسی اکنون بیش از آن که محملی برای رسانه‌پژوهی باشد، نوعی دروازه‌ی ورود به مطالعه‌ی تاریخ است. تاریخی که دیگر به‌شدت ادوار کهن چنان زیر رسوبات و بدیهیات زمان فرو نمی‌رود که در قالب تصویری اساطیری متصلب شود.

که به کارکرد خود در مقام واسطه‌ی اطلاع‌رسانی تکیه می‌کند، نمی‌تواند نقش مؤثری در غلبه بر این بی‌حسی داشته باشد. اما سیر حرکت تاریخیِ عکاسی عمدتاً در جهت رشد قابلیت‌های ارتباطی و اطلاعاتیِ آن بوده است. زمانی می‌توان نیروی ویران‌گر عکاسی را مجدداً بیدار کرد که به عکس‌هایی هر دم قدیمی‌تر و گذشته‌تر بپردازیم، عکس‌هایی که برای‌مان طراوت فنی و رسانه‌ای ندارند، عکس‌هایی که ظاهراً روزگاری سپری‌شده را به‌تصویر می‌کشند و رویارویی با آن‌ها وجهی جدا ناشدنی از تجربه‌های مدرن بوده است. به عبارت دیگر لازم است که عکس‌ها را با حساسیتی پس‌نگرانه بخوانیم، در حرکتی رو به عقب به منظور احیای آن‌چه نادیده یا خاموش مانده است. در نتیجه آن نگرش‌هایی که عکاسی را در قالب حرکت تدریجیِ پیشرفت تئوریزه می‌کنند (خواه پیشرفت تکنیکی، خواه رشد مؤلفه‌هایی که هنری قلمداد می‌شوند، یا پیشرفت در قدرت معناسازیِ عکس یا ذهنی‌تر شدن آن در مسیر تاریخی‌اش) از این ظرفیت ویرانگر و آشکارکننده‌ی گذشته فاصله می‌گیرند. این نوع پیشرفت‌گرایی خود البته حاصل شتاب در سرهم‌کردن صورت‌بندی‌هایی است که با تقویت تاریخ‌های جعلی، تکلیف عکاسی را به‌عنوان پدیده‌ای مهارنشدنی برای همیشه روشن می‌کنند و به دعاوی آن فیصله می‌دهند، و واضح است که این کار فقط به مدد نادیده‌گرفتن تناقض‌های تاریخیِ آن میسر می‌شود. همچنان که تاریخ می‌تواند از منظر فاتحان روایت شود، عکاسی هم می‌تواند با نگاهی به سوی آینده خوانده شود. به علاوه این تکیه به پیشرفت نسبت مستقیمی دارد با از یک سو دیدن عکس به‌صورت یک پنجره‌ی گشوده به جهان، پنجره‌ای که به‌واسطه‌ی رشد تکنولوژیکش روز به روز شفاف‌تر و دسترسی‌پذیرتر شده، و از سوی دیگر تلقی عکس همچون یک پلان بصری که می‌تواند به خدمت «خلاقیت» ذهن خفته‌ای درآید که در تکنیک، مجالی برای جرح‌وتعدیل‌های گرافیکی و «بیان» خود یافته است. این گرایش دوم که به نوعی وام‌دار مدرنیسمِ گرینبرگ در نقاشی است، هر چه بیشتر از آن خصلت‌هایی فاصله می‌گیرد که به‌عنوان وجوه ماهوی عکس، از نقاشی متمایز می‌شوند (و از این لحاظ از بصیرت مدرنیستی گرینبرگ بی‌بهره است). این وجوه به یک میزان از هر دوی این نگرش‌ها که مکمل هم هستند فاصله دارد. تعریف عکاسی بر مبنای یک پنجره‌ی دیداری یا یک پلان بصری، آن را تا حد

عکس‌های فاجعه و رنج عمدتاً با اتکاء به نوعی دلخوشی موهوم تولید می‌شوند، دلخوشی به این که زخمی را باز گذارند که رَویه‌های بی‌حس‌کننده و توحش‌آمیز رسانه مدام تسکینش می‌دهند.

زیادی از قابلیت‌های دیالکتیکی و تناقض‌های سازنده‌اش محروم می‌کند. یکی نقش ارتباطیِ آن را تشدید می‌کند و دیگری وجه هنری‌اش را که می‌بایست در مقام محصول خلاقیت به نمایش درآید. البته عکس می‌تواند هم دارای نقش ارتباطی باشد و هم به بازی بصری مجال بروز دهد. اما بسط ایده‌ی عکاسی مستلزم تمرکز بر ویژگی‌هایی است که به طور متعارف نه ارتباطی‌اند و نه بیانگر، ویژگی‌هایی برآمده از یک روند تاریخی که می‌توانند هم انتقال‌دهنده و هم بیان‌کننده‌ی تجربه‌های تاریخی باشند. در این صورت می‌توان در عکاسی به جستجوی چیزی برآمد که حاوی امکانی بالقوه برای غلبه بر روزمرگی و توحش باشد.

اما بسط ایده‌ی عکاسی مستلزم تمرکز بر ویژگی‌هایی است که به طور متعارف نه ارتباطی‌اند و نه بیانگر، ویژگی‌هایی برآمده از یک روند تاریخی که می‌توانند هم انتقال‌دهنده و هم بیان‌کننده‌ی تجربه‌های تاریخی باشند. در این صورت می‌توان در عکاسی به جستجوی چیزی برآمد که حاوی امکانی بالقوه برای غلبه بر روزمرگی و توحش باشد.

این نقش عکس در بازگرداندن ما به تاریخ، در بارزترین شکلش در عکس‌هایی نمود می‌یابد که از زمان ما فاصله دارند. عکس‌هایی که کارکرد ارتباطی‌شان تا حد زیادی مستهلک شده و اغلب در مقام شواهد خاطره دیده می‌شوند. همچنین در عکس‌هایی که بار شخصی بیشتری دارند، و به همین خاطر است که بارت در تعریف ماهیت عکاسی از این‌جا آغاز می‌کند. باید دید با شروع از این عکس‌ها تا چه حد می‌توان به تجربه‌های کنونی عکاسی نزدیک شد و تأمل در عکس‌های رنگ‌باخته‌ی قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم (یا مثلاً در عکس‌های شخصی دوران کودکی) که در هاله‌ای از تاریخیت غوطه‌ور شده‌اند، تا چه حد به تصور ما از عکاسی در ابتدای قرن ۲۱ شکل می‌دهد، و این که چگونه بارقه‌های نادیده‌ای از آن عصر طلایی در دوران فوران تصاویر دیجیتال به چشم می‌آیند و به سرعت ناپدید می‌شوند. عکس‌های معاصر به واسطه‌ی غرابت شدیدشان با تجارب اولیه‌ی عکاسی است که تجسم یافته و درک می‌شوند. هر تلاشی برای اندیشیدن به آن‌چه امروز عکاسی است، مستلزم رجوع به دوره‌ای است که تجربه‌اش به سر آمده، اما پیامدهایش برقرار مانده‌اند.