نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱

عکاسی و سیاست در ایران پیشاانقلابی: نبرد بر سر تصویرِ ایران

هادی آذری ازغندی*

[۱]استادیار گروه ارتباط تصویری و عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۰۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۱۲)

چکیده

رابطه تنگاتنگ عکاسی با واقعیت به‌عنوان واقع‌گراترین شکل بازنمایی، به آن قدرت اقناعی منحصربه‌فردی می‌بخشد. همین امر باعث می‌شود که عکس به ابزاری بی‌رقیب در انتقال پیام‌های سیاسی و ترویج باورهای ایدئولوژیک بدل شود. هرچند از عکاسی می‌توان در راستای پیشبرد منافع طبقات حاکم بهره گرفت، عکاسی در دست منتقدان و مخالفان وضع موجود نیز می‌تواند به ابزاری برای مبارزه سیاسی بدل شود. این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر گفتمان‌های سیاسی پیش از انقلاب اسلامی، نشان دهد که چگونه عکاسی می‌تواند فراتر از فعالیتی هنری، به کنشی سیاسی بدل شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که دو جریان واقع‌گرایی آرمان‌گرایانه و واقع‌گرایی انتقادی در عکاسی در این دوران، در واقع انعکاسی از تقابل میان دو گفتمان پهلویسم و جریان چپگرا در سال‌های منتهی به انقلاب بوده است که در آن هر جریان سیاسی تلاش می‌کرد از طریق عکس و عکاسی مشروعیت گفتمانی خود را به اثبات برساند. در پژوهش حاضر از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی استفاده شده و از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به‌منظور جمع‌آوری داده‌ها بهره گرفته شده است. در این تحقیق تلاش شده است با اشاره به گفتمان‌های سیاسی رقیب در دوران پهلوی، بستری برای تبیین سیر تحول معنای عکاسی و تحلیل تصاویر عکاسی در ایران فراهم آید.

واژه‌های کلیدی

عکاسی ایران، عکاسی مستند، واقع‌گرایی ایده‌آلیستی، واقع‌گرایی انتقادی، عکاسی در دوران پهلوی.

* تلفن: ۰۹۱۲۰۱۵۳۴۶۵، نمابر: ۰۲۱-۲۲۷۱۵۷۲۹، E-mail: hadiazari@ut.ac.ir.

مقدمه

عکاسی نقطه‌ی کمال فرایندی است که در هنر غرب پس از دوران رنسانس و با کشف (مجدد) پرسپکتیو آغاز شد و به سمت واقع‌گرایی هر چه بیشتر حرکت کرد. پیوند ناگسستنی عکاسی با واقعیت، جایگاهی بی‌بدیل به آن در میان هنرها بخشیده است به‌طوری‌که از نظر داگر، هیچ هنری «نمی‌تواند دقت و کمال جزئیات آن را تقلید کند» (Daguerre, 1980, 12). کندال والتون در خصوص تفاوت تأثیر تصاویر عکاسی با دیگر انواع تصاویر این مسئله را مطرح می‌کند که در عکاسی با نوعی «بی‌واسطگی» مواجهیم که در انواع دیگر تصاویر تجربه‌اش نمی‌کنیم. (Petterson, 2011, 186) آندره بازن[1] اصالت در عکاسی را با اصالت در نقاشی متمایز دانسته و علت آن را در «ماهیت اساساً عینی عکاسی» می‌داند. به‌زعم بازن نیز عکاسی به‌واسطه‌ی سرشت عینی‌اش به چنان اعتباری دست می‌یابد که دیگر شیوه‌های تصویرسازی از دست‌یافتن به آن عاجزند (بازن، ۱۳۸۲، ۱۱). بنا به نظر بارت، در فرایند تبدیل شیء به عکس شاهد وقوع نوعی تقلیل هستیم؛ تقلیل در اندازه‌ها، ابعاد، رنگ‌ها و غیره، با این حال این تقلیل به معنای تبدیل یا تغییر صورت‌بندی نیست. (بارت، ۱۳۸۹، ۱۴)

به دیگر سخن، می‌توان گفت که عکس در میان دیگر شیوه‌های بازنمایی تصویری، نزدیک‌ترین رابطه را با شیء و صحنه‌ی بازنمایی شده داراست. آن‌طور که بارت می‌گوید، در عکاسی هیچ‌گاه نمی‌توان منکر حضور شیء در برابر دوربین شد. عکس‌ها همواره اشیاء و رخدادهایی را به تصویر می‌کشند که در لحظه‌ای مشخص در برابر دوربین قرار گرفته یا رخ داده‌اند[2] در حالی‌که در تاریخ نقاشی و مجسمه‌سازی موضوعات و مضامین متعددی را می‌توان سراغ گرفت که نمود عینی و وجود خارجی نداشته‌اند. من‌باب نمونه یک نقاش برای ترسیم چهره‌ی زئوس کاملاً می‌تواند به ذهنیت و تخیل خود تکیه کند، این در حالی است که یک عکاس برای ثبت همین موضوع الزاماً نیازمند یک مدل انسانی است که با گریم و آرایشی خاص در مکان و زمانی مشخص مقابل دوربین قرار گیرد. بنابراین عکس سندی است خدشه‌ناپذیر از این که چیزی در زمان مشخص در مقابل دوربین حضور داشته است. در نتیجه، با این که عکس‌ها می‌توانند به طرق گوناگون دست به تحریف واقعیت بزنند اما «همواره فرض بر این است که چیزی وجود دارد یا وجود داشته که شبیه آن چیزی است که در عکس می‌بینیم» (سونتاگ، ۱۳۹۰، ۲۳).

جنبه اسنادی عکاسی در بازنمایی واقعیت در کنار قابلیت تکثیرپذیری آن باعث گردید تا عکاسی خیلی زود در خدمت اهداف سیاسی و تبلیغاتی قرار گیرد. در واقع، عکاسی به‌عنوان واقع‌گراترین شیوه بازنمایی، مخاطبان را قانع می‌کرد که عکس دروغ نمی‌گوید.[3] در نتیجه، عکاسی از یک‌سو به‌عنوان بخشی از صنعت فرهنگ و دستگاه پروپاگاندای دولت‌ها می‌توانست مروج ایده‌ها و باورهای ایدئولوژیک و سیاسی خاص شده و در خدمتِ منافع طبقه حاکم قرار بگیرد و از سوی دیگر، در دست منتقدان طبقه حاکم و وضعیت موجود، می‌توانست هم‌زمان این سیاست‌ها را به چالش بکشد. آنچه این مقاله به آن می‌پردازد استفاده توأمان از عکاسی در جهت تقویت و تضعیف گفتمان سیاسی حاکم بر ایران در دوران پهلوی است.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی استفاده شده و از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی به‌منظور جمع‌آوری داده‌ها بهره گرفته شده است. در این تحقیق تلاش شده است با اشاره به گفتمان‌های سیاسی رقیب در دوران پهلوی، از یک‌سو بستری برای تبیین سیر تحول معنای عکاسی و تحلیل تصاویر عکاسی ارائه شود و از سوی دیگر نشان داده شود که چطور ایده‌ها و گفتمان‌های سیاسی رقیب در عکاسی انعکاس می‌یابند.

پیشینه پژوهش

با وجودی که تحقیقات متعددی در خصوص عکاسی ایران در دوران قاجار صورت گرفته است اما عکاسی ایران در دوران پهلوی تا حدی یک حوزه ناپژوهیده باقی مانده است. علاوه بر این، در پژوهش‌های صورت گرفته هرچند به بهره‌گیری قدرت و دستگاه سیاسی از عکس پرداخته شده اما کمتر شاهد آن هستیم که انعکاس گفتمان‌های سیاسی در آثار عکاسان مورد بررسی قرار گیرد. رضا شیخ در مقاله «ظهور شهروند شاهوار» (۱۳۸۴) به بررسی یک‌صد سال عکاسی چهره در ایران از دوران قاجار تا پهلوی می‌پردازد. آن‌طور که شیخ بیان می‌کند، رضاشاه برخلاف شاهان قاجار از عکاسی برای تحکیم جایگاه و نقش پادشاهی‌اش بهره گرفت. به عبارتی، در جایی که عکس‌های ناصرالدین‌شاه در آلبوم‌ها نگه‌داری می‌شدند، عکس‌های رضاشاه به مطبوعات راه می‌یافتند. بنابراین در دوران پهلوی، عکاسی کارکردی سیاسی-ایدئولوژیک در راستای تقویت گفتمان حاکم پیدا می‌کند. بنا به نظر شیخ، مطبوعات در دوران پهلوی به کمک عکاسی می‌کوشیدند «چهره‌ای با طراوت از میهن» و تصاویر آرمانی از زنان و مردان به‌ظاهر متجدد ارائه کنند. هرچند شیخ می‌کوشد تحلیلی از روند تغییر معنای عکاسی در دروان پهلوی ارائه کند اما تحلیل او به عکس‌های پرتره و علی‌الخصوص عکس‌های مطبوعاتی محدود است. محمد خدادادی مترجم‌زاده در کتاب *کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی در ایران (۱۳۸۰-۱۳۲۰ خورشیدی)* (۱۳۹۳) می‌کوشد سیر تحول عکاسی ایران در پنج دهه فوق‌الذکر را مورد بررسی قرار دهد. مترجم‌زاده در این کتاب به واکاوی روند تثبیت معنای عکاسی در قالب یک پیشه و صناعت در دوران پهلوی پرداخته و در ادامه چگونگی بدل‌شدن عکاسی به هنر را مورد بررسی قرار می‌دهد. او بدین منظور به واکاوی نقش سازمان‌های متولی عکاسی در سال‌های قبل و بعد از انقلاب می‌پردازد. با این وجود، مترجم‌زاده در این پژوهش چندان به چگونگی تحول کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی توجهی ندارد و بیشتر بر محتوای تغییر متمرکز است و به عبارتی سیر تحول عکاسی را فارغ از بستر اجتماعی و سیاسی‌اش در نظر می‌گیرد. از دیگر سو، در این تحقیق کمتر به خود تصاویر پرداخته شده و پژوهش بیشتر بر ترسیم تصویری کلی از فضای عکاسی متمرکز است. حسن زین‌الصالحین و نعمت‌الله فاضلی در مقاله «عکس، گفتمان، فرهنگ

تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران» (۱۳۹۶) با تأکید بر ماهیت ارتباطی عکس، در تلاش‌اند تا تحلیلی کیفی از سیر تحول تاریخ عکاسی در ایران از منظر گفتمان‌کاوی ارائه کنند. در چارچوب تحلیلی این تحقیق از آراء میشل فوکو در باب قدرت و ایده‌های استوارت هال در باب مطالعات فرهنگی استفاده شده است و پژوهش در تلاش است تا به بررسی نقش عکس در پارادایم فرهنگی بپردازد. زین‌الصالحین و فاضلی با تشریح گفتمان سیاسی در دوران قاجار و پهلوی و اشاره به تحولات اجتماعی و فرهنگی سعی می‌کنند چارچوبی منسجم برای تحلیل سیر تحول عکاسی ایران فراهم آورند اما این پژوهش نیز در عمل دچار نوعی کلی‌گویی شده و نسبت به رخدادهای عکاسی، نظرات عکاسان و خود آثار بی‌توجه است.

مبانی نظری پژوهش

عکاسی به‌لطفِ سهل‌الوصول‌بودن و قابلیت تکثیرپذیری، از نحوه بازنمایی یا یک شکل هنری فراتر رفته و با پیوند خوردن با آحاد افراد جامعه، به پدیده‌ای اجتماعی و جریان‌ساز بدل می‌شود. آن‌طور که زیارک[۴] عنوان می‌کند، هنر «یا با نظم اجتماعی-سیاسی که از آن سرچشمه می‌گیرد مخالف است یا با آن همراه است» (Ziarek, 2002, 175). از آن‌جایی که بنا به باور عمومی عکس‌ها نمی‌توانند دروغ بگویند، از عکاسی می‌توان برای ترویج و اشاعه‌ی ایده‌ها و باورهای سیاسی و ایدئولوژیک بهره گرفت. بنا به نظر تگ[۵]، عکاسی خیلی زود به ابزاری برای نیل به قدرت تبدیل شد. (بیت، ۱۳۹۵، ۴۴). بنابراین تعجبی ندارد که عکاسی به‌سرعت توسط نظام کمونیستی شوروی به‌منظور ترویج ایدئولوژی بولشوئیزم[۶] به‌کار گرفته شد. آن‌طور که آلتوسر بیان می‌کند، عکاسی یکی از روش‌هایی است که از طریق آن می‌توان ایدئولوژی را منتقل کرد (همان، ۷۷). از دیگر سو، جوامع سرمایه‌داری نیز از عکس‌ها علی‌الخصوص عکس‌های تبلیغاتی برای ایجاد نیازهای جدید و ترویج مصرف‌گرایی استفاده کرده‌اند و این همان چیزی است که امروز از آن تحت عنوان «فرهنگ کالایی» یاد می‌شود (رامامورتی، ۱۳۹۰، ۲۴۷-۲۴۸). پدیده‌هایی چون کارت شیدایی[۷] در دهه‌های میانی قرن نوزدهم و تب جمع‌آوری عکس مناطق باستانی یا چهره مشاهیر در قالب کارت‌پستال‌ها نشان از حرکت به سمت فرهنگی دارد که بیش‌ازپیش بر لنز دوربین مبتنی است. در جایی که از نظر والتر بنیامین، عکس با دموکراتیزه‌کردن هنر و افزایش آگاهی توده‌ها در مواجهه با تصاویر، به امکانی رهایی‌بخش بدل می‌شود، از نظر تئودور آدورنو، عکاسی با تنزل هنر و توده‌ای کردن آن و بدل‌شدن به بخشی از صنعت فرهنگ، به ابزاری در خدمت طبقه حاکم تبدیل می‌شود.

با این حال، عکاسی در دست فرودستان کارکردی انتقادی پیدا کرده و روشی برای به چالش‌کشیدن وضع موجود بوده است. در این خصوص می‌توان به عکاسی مستند اجتماعی و عکاسانی چون لوئیس هاین[۸]، جیکوب ریس[۹] و همچنین عکاسی چون جان هارتفیلد اشاره کرد که با عکس‌هایش، نقدهای تندی را به رژیم نازی آلمان وارد می‌آورد. علاوه بر این، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، این باور عمومی که «بازنمایی جزئی جدایی‌ناپذیر از مبارزه سیاسی» است چراغ راهِ هنرمندان منتقد علی‌الخصوص هنرمندان چپگرا برای استفاده از هنر به‌ویژه عکاسی و سینما شد (پرایس، ۱۳۹۰، ۱۲۱). به‌عنوان مثال، در این زمینه می‌توان به عکاسان اداره حفاظت کشاورزی[۱۰] و تنیا مودوتی اشاره کرد. عکاسانِ اداره حفاظت کشاورزی ایالات‌متحده در دهه ۱۹۳۰ با تصویرکردن مصائب کشاورزان خلع‌یدشده و آوارگان، می‌کوشیدند ظاهرِ پرزرق‌وبرق و منسجم زندگی در آمریکا را به چالش بکشند.

عکاسی جنگ یکی دیگر از آوردگاه‌های اصلی تقابل رویکرد مبتنی بر پروپاگاندای دولتی و رویکرد افشاکننده و انتقادی است. در دوران جنگ ویتنام، دولت ایالات‌متحده از طریق عکاسان نظامی در تلاش برای مدیریت تصاویری جنگ بود. آن‌ها می‌کوشیدند تصاویری را در رسانه‌های جمعی از جمله شبکه‌های تلویزیونی منتشر کنند که ویتکنگ‌ها را در مقام افرادی وحشی و غیرمتمدن را تصویر کند. این در حالی است که عکاسان مستقل جنگ با به تصویر کشیدن کشتار غیرنظامیان علی‌الخصوص کودکان و زنان به دست نیروهای آمریکایی، کوشیدند با زیر سوال بردن روایت مسلط از جنگ، روایت و تصویری متفاوت از جنگ ویتنام ارائه کنند (ادواردز، ۱۳۹۳، ۶۴-۶۵). این مسئله در مورد جنگ خلیج نیز به‌وقوع پیوست که در آن شبکه‌های تلویزیونی، «تصاویر به‌شدت گزینش‌شده و طراحی‌شده‌ای از این جنگ را ... بازپخش می‌کردند» (لیستر، ۱۳۹۰، ۴۱۴).

همین قضیه در خصوص جنبش عکاس-کارگران نیز صادق است. درحالی‌که طبقات فرودست در آثار عکاسان طبقه متوسط هم‌چون یک «دیگری» و یا وصله‌ای ناجور برای جامعه تصویر می‌شدند، کارگر-عکاسان با تمهیداتی از قبیل تصویرکردن فرزندان خود در پشت میزهای مدرسه، در تلاش بودند تا «هویت طبقاتی اطمینان‌بخشی» از خود ارائه دهند (هالند، ۱۳۹۰، ۱۷۲). یا به‌عنوان یک نمونه دیگری می‌بایست به جنبش عکاسی مقاومت توسط عکاسان ضدآپارتاید آفریقای جنوبی اشاره کرد. این عکاسان به دنبال آن بودند تا با به تصویر کشیدن جدال میان سرکوب‌گران و سرکوب‌شدگان، نگاه‌ها را به حقانیت سرکوب‌شدگان جلب کنند (Kantz, 2014, 290). عکس‌های مقاومت به جلب حمایت محلی و بین‌المللی از جمعیت سیاه‌پوست آفریقای جنوبی کمک کرد و باعث شد تا نظرها به مسئله سرکوب سیاه‌پوستان معطوف شود. در کنفرانسی به سال ۱۹۸۲ در خصوص رابطه‌ی هنر و آزادی که به ابتکار کنگره ملی آفریقا برگزار شد، بر این مسئله تأکید شد که «از هنر از جمله عکاسی می‌بایست به‌عنوان ابزاری در جهت مبارزه با نژادپرستی استفاده کرد» (همان، ۲۹۴). به‌طور خلاصه می‌توان گفت که به موازات درگیری‌ها و تقابل‌های سیاسی و ایدئولوژیک، به‌نظر نبردی نیز بر سر تصویر عکاسی وجود دارد. در همین راستا، این مقاله می‌کوشد که این نبرد بر سر تصویر عکاسی را در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ را در بخشی از آثار عکاسانی که در این سال‌ها در ایران عکاسی کرده‌اند، مورد واکاوی قرار دهد. البته لازم به توضیح است که تمامی آثار عکاسان ایرانی در این دوره را نمی‌توان به تقابل گفتمان‌های سیاسی تقلیل داد. به دیگر سخن، عکاسان متعددی را در این دوره می‌توان سراغ گرفت که با پیگیری دغدغه‌های شخصی و هنری، آثارشان به‌هیچ‌عنوان متأثر از گفتمان‌های سیاسی نیست.

گفتمان‌های سیاسی در عصر پهلوی

زوال سلسله قاجاریه که به معنای تضعیف حکومت مرکزی بود به موازات مداخله قدرت‌های خارجی در خلال جنگ جهانی دوم، باعث گردید تا تشکیل یک دولت مرکزی قدرتمند به خواست و مطالبه اکثر روشنفکران ایرانی بدل شود. البته پدیدارشدن این بحران در سپهر سیاسی ایران باعث شد تا روشنفکران ایرانی برای برون‌رفت از این وضعیت و به‌منظور تشکیل

یک دولت-ملت قوی، به راه‌حل‌های متفاوتی متوسل شوند. از یک‌سو، از نظر روشنفکرانی چون آخوندزاده، تنها راه نجات ایران و ایرانیان نفی مؤلفه‌های اسلامی-عربی هویت ایرانی و بازگشت هویت اصیل و باستانی ایرانی بود. آخوندزاده راه‌حل برون‌رفت از این وضعیت را در «ترک‌زبان عربی، طرد دین و بازگشت به دوران پیش از اسلام» می‌دید (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۸). شاید بتوان شکل‌گیری جبهه ملی به رهبری محمد مصدق را که از گرایش ضداستعماری و میهن‌پرستانه برخوردار بود، شکل تعدیل‌شده این جریان افراطی دانست.

از نظر گروهی دیگر از روشنفکران، الگوبرداری بی‌قیدوشرط از غرب تنها راه چاره‌ی عقب‌ماندگی کشور و حرکت به‌سوی تجدد بود. در این میان، برخی روشنفکران با هدف توجیه الگوبرداری از غرب، می‌کوشیدند تا اشتراکات فرهنگی و تاریخی میان ایران و غرب را برجسته کنند. به‌عنوان نمونه، میرزا آقاخان کرمانی در صدد تشخیص ریشه مشترک لغات فرانسوی و فارسی برآمد. به‌عنوان یکی از دیگر شخصیت‌های تأثیرگذار این جریان باید از تقی‌زاده نام برد. او بر این باور بود که ایرانیان باید از سر تا نوک پا غربی شوند (نواختی مقدم و نوریان اصل، ۱۳۸۸، ۱۲۰). در دوران سلطنت پهلوی، ترویج این سیاست‌های غرب‌گرایانه از طریق تأسیس سازمان‌ها و نهادهایی چون سازمان پیشاهنگی و کاخ جوانان در دستور کار قرار گرفت.

به موازات این دو جریان، جریان سومی نیز تحت عنوان چپ مارکسیستی فعالیت داشت که تحت تأثیر ایده‌های کارل مارکس، فیلسوف آلمانی و ولادیمیر لنین، رهبر انقلاب روسیه، بر این باور بود که تنها راه نجات ایران، برپایی نظام کمونیستی از طریق انقلاب کارگری است. از تقی ارانی و بزرگ علوی می‌توان به‌عنوان دو چهره برجسته این جریان در این سال‌ها یاد کرد. تقی ارانی که فعالیت‌های خود را هم‌زمان با به قدرت‌رسیدن رضاشاه آغاز کرده بود، با انتشار مجله *دنیا*، در تلاش بود تا ایده‌ها و باورهای مارکسیستی را ترویج کند. هرچند جریان چپ‌گرای مارکسیستی در دوران رضاشاه سرکوب شد اما بار دیگر در دهه ۱۳۲۰ و با شکل‌گیری حزب توده پا گرفت.

در همین دوران، جریان دیگری نیز تحت عنوان اسلام‌گرایی اندک‌اندک در عرصه مبارزه سیاسی اعلام حضور کرد که بعد از قیام ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ و با هدایت امام خمینی (ره) سروشکل جدی‌تر پیدا کرد. شماری از روحانیون از جمله نواب صفوی با تشکیل گروه فداییان اسلام، در مبارزه علیه حکومت پهلوی به مشی مسلحانه روی آوردند. البته جریان اسلام‌گرا به‌دلیل اصول اعتقادی و بینش سنتی، از دکترین و چارچوب مشخصی در حوزه هنر برخوردار نبود و عملاً قادر نبود از هنر به‌عنوان ابزاری برای مبارزه بهره گیرد.

در این سال‌ها جریان دیگری نیز در سپهر سیاسی ایران پدیدار شد که به‌صورت رسمی از سوی دربار حمایت و ترویج می‌شد؛ جریانی که از آن تحت ایدئولوژی پهلویسم یاد می‌شد.[11] در سال‌هایی که گرایش ضداستعماری با تلاش برای ملی‌شدن صنعت نفت توسط محمد مصدق به اوج خود رسیده بود، رضاشاه نیز با شکل‌دادن به شکلی از ناسیونالیسم شاهنشاهی که بر «دو رکن اساسی هویت نژادی (آریایی) و هویت تاریخی (باستان‌گرایی) استوار بود»، سنگ بنای این گفتمان را گذاشت (اکبری و بیگدلو، ۱۳۹۰، ۱۰). این نگرش که در دوران سلطنت رضاشاه شکلی جنینی داشت، در دوران حکومت محمدرضا پهلوی، در قالب یک ایدئولوژی منسجم قوام پیدا کرد. در واقع پهلویسم بر آن بود که با «تلفیق... فرهنگ ایران باستان، ایران دوره اسلامی و عناصری از سوسیالیسم و لیبرال دموکراسی غربی» مکتبی فکری نوینی را پایه‌گذاری کند (همان، ۸). این ایدئولوژی می‌کوشید با بخشیدن جایگاهی قدسی به پادشاه، حکومت پهلوی را ادامه‌دهنده تمدن باستانی عظیم ایران و تأمین‌کننده رفاه و امنیت کشور جلوه دهد.

گفتمان‌های سیاسی و هنر

به استثنای جریان اسلامگرا، دیگر جریان‌های فکری و گفتمان‌های سیاسی که شرح‌شان رفت، برای هنر کارکرد و رسالت مشخصی قائل بودند. جریان غرب‌گرا از آن‌جا که به‌دنبال گرته‌برداری و الگوگیری از ارزش‌ها و اصول غربیان بود، منطقاً پیروی از قواعد هنر مدرن را ترویج می‌کرد. البته این الگوگیری و تأثیرپذیری از هنر غرب برای نخستین‌بار در آثار واقع‌گرایانه کمال‌الملک و شاگردانش متجلی شد اما در حدودوثغور نگرش ناتورالیستی به هنر باقی ماند. در ادامه و با تأسیس دانشکده هنرهای زیبا و حضور مدرسین اروپایی در این دانشکده، این الگوگیری از هنر غرب سروشکلی نظام‌مندتر به خود گرفت.

در دیگر سو، جریان ملی‌گرا بازگشت به ریشه‌ها و سنت‌های اصالتاً ایرانی را طلب می‌کرد. انعکاس این مسئله در هنرهای تجسمی به معنای بازگشت به سنت دیرینه تصویرگری ایرانی یعنی نگارگری و در معماری به معنای بازگشت به معماری باستانی ایران بود. به‌عنوان مثال، می‌توان به الگوگیری از عناصر معماری باستانی هم‌چون «طاق کسرای ساسانی برای موزه‌ها و سرستون‌های تخت جمشید برای بانک‌ها و بناهای اداری و نظامی» اشاره کرد (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۵۰). با گذشت زمان، افراد بیشتری با این خواست رجعت به سنت‌های فرهنگی و هنری همراه می‌شدند که از آن جمله می‌توان از جلیل ضیاءپور نام برد. او که در زمره‌ی اولین دانش‌آموختگان دانشکده هنرهای زیبا قرار داشت، در نوشته‌های خود نسبت به عدم تدریس تاریخ هنر ایران در دانشکده هنرهای زیبا معترض بود. با این وجود به‌نظر می‌رسد که گفتمان‌های ملی‌گرا و غرب‌گرا به‌تنهایی ناتوان از ارائه یک بدیل هنری بودند،[12] چراکه از یک‌سو سنت هنری ایران علی‌الخصوص سنت تصویری برای مدت‌های مدید دچار تحول نشده بود و عملاً درجا می‌زد و از دیگر سو، آموزش نوین هنری علی‌الخصوص در دانشکده هنرهای زیبا بر اصول و مبانی هنر غرب مبتنی بود که سنخیت چندانی با سنت تصویری ایرانی نداشت.

در چنین شرایطی، شاهد شکل‌گیری جریان دیگری تحت عنوان واقع‌گرایی ایدئالیستی در پرتو گفتمان پهلویسم هستیم. واقع‌گرایی ایدئالیستی می‌کوشید با ارائه‌ی تصویری منسجم و مقتدر از حکومت پهلوی، نظام شاهنشاهی را یگانه منجی کشور و تنها راه پیشرفت ایران معرفی کند. در واقع، گرایش واقع‌گرایی ایدئالیستی بیشترین میزان همسویی با خواست حکومت پهلوی را داشت. ارائه تصویری زیبا و آرمانی از کشور مستلزم این بود که محرومیت‌های اقتصادی و اجتماعی یا نادیده گرفته شوند یا به اشکال و تمهیدات مختلفی، زیبایی‌شناختی شوند. نقطه اوج این رویکرد را می‌توان در برگزاری جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و مجلات مصور سراغ گرفت.

در تقابل با واقع‌گرایی ایدئالیستی تحت حمایت حکومت پهلوی، جریان چپ‌گرا نیز که هنر را ابزاری برای مبارزه طبقاتی می‌دید، نوعی

رئالیسم انتقادی را ترویج می‌کرد. به‌عنوان مثال، احسان طبری در کنگره نویسندگان ایران در تابستان ۱۳۲۵ که به همت انجمن فرهنگی ایران و شووری برگزار شد، هنر را ابزاری برای نبرد طبقاتی تعریف کرد. پرویز ناتل خانلری در نوشته‌ای به سال ۱۳۴۲ در مجله سخن این‌طور آورده است: «طبقه محروم از هنرمند توقع دارد که از او در نبرد [طبقاتی] یاری کند» (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۷). نخستین جرقه‌های رئالیسم انتقادی در هنرهای تجسمی را می‌بایست در نقاشی‌های محمد اولیا و اسماعیل آشتیانی سراغ گرفت که مضامین کارگری از جمله زحمت‌کشان روستایی و اعتصابات کارگری را دست‌مایه‌ی آثارشان قرار دادند. (مریدی، ۱۳۹۵، ۹۵-۹۶). بعدها نیز برخی فیلم‌سازان از قبیل کامران شیردل و فروغ فرخزاد در فیلم‌های مستندشان با پرداختن به مطرودین و به حاشیه‌رانده‌شدگان می‌کوشیدند از تصویر و فیلم برای انتقاد سیاسی و مشروعیت‌زدایی از گفتمان پهلویسم و متعاقباً رئالیسم ایدئالیستی بهره گیرند. دهه ۵۰ شمسی را می‌توان اوج تقابل رویکرد واقع‌گرایی انتقادی با رویکرد واقع‌گرایی ایدئالیستی دانست. بنا به نظر مترجم‌زاده، هنر در دهه ۵۰ شمسی را می‌توان به دو طیف اصلی تقسیم کرد؛ طیفی که «در مسیر اهداف دولتی سیر می‌کند (یا حداقل به انتقاد از دولت نمی‌پردازد)» و طیفی که به اشکال گوناگون «عیوب و کاستی‌ها را به رُخ می‌کشید» (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۱۰).

بنا به آن‌چه گفته شد، می‌توان این‌طور استدلال کرد در شرایطی که در حوزه سیاست، شاهد تقابلی میان دو گفتمان پهلویسم و چپ‌گرا هستیم،[۱۳] در حوزه عکاسی نیز می‌توان تقابلی را میان دو رویکرد واقع‌گرایی انتقادی و واقع‌گرایی ایدئالیستی را در بازنمایی ایران پی گرفت. دو جریان ملی‌گرا و غرب‌گرا از یک‌سو بیشتر در دیگر شاخه‌های هنرهای تجسمی از جمله نقاشی و مجسمه‌سازی نمود می‌یافتند. علاوه‌براین، گفتمان غرب‌گرا تا حد زیادی در گفتمان پهلویسم جذب شده بود و گفتمان ملی‌گرایی نیز از آن‌جا که بر سنت تصویری ایران و نگارگری تأکید داشت، با عکاسی به‌عنوان نقطه اوج نظام بازنمایی پرسپکتیوی، قرابت و سنخیتی نداشت. گفتمان اسلامگرا نیز که نظر مساعدی نسبت به تصویرگری نداشت، به‌رغم مبارزه سیاسی علیه رژیم پهلوی نمی‌توانست به جریان و رویکردی در عکاسی شکل بدهد. در نتیجه دو گفتمانی که بیشترین بهره‌گیری را می‌توانستند از عکاسی داشته باشند، پهلویسم و مارکسیسم بودند که به لحاظ سیاسی و ایدئولوژیک نیز در تقابل با یکدیگر قرار داشتند.

مدخلی بر عکاسی در دوران پهلوی

توسعه و رشد قابل ملاحظه‌ی عکاسی در دوران پهلوی علی‌الخصوص در دوران حکومت محمدرضا پهلوی متأثر از چند عامل بود که در ادامه نگاهی به آن‌ها خواهیم انداخت. به‌عنوان اولین عامل باید به قشربندی و ساختار طبقاتی جامعه ایران در دوره پهلوی نظر کرد. در دوران حکومت قاجاران، جمعیت ایران بیشتر به دو قشر اعیان و اشراف در مقابل عوام‌الناس تقسیم می‌شد و اقشار میانی یا همان اوساط‌الناس گروهی کوچک از «کدخدایان،... علمای محلی، زمین‌داران و تجار خُرد» را دربرمی‌گرفت (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۷، ۴۳). این ترکیب و ساخت جمعیتی در دوران سلطنت رضاشاه دستخوش تغییر و تحول شد. در واقع، «گرایش به‌سوی عرفی‌شدن، غربی‌شدن و آغاز اقدامات از بالا برای دست‌یابی به مدرنیسم» به شکل‌گیری و رشد نیروهای تازه‌ای منجر شد که از آن‌ها تحت عنوان «طبقه متوسط جدید» یاد می‌شود (بحرانی، ۱۳۸۹، ۱۹). به‌نظر شکل‌گیری طبقه متوسط جدید همان حلقه‌ی گم‌شده‌ای بود که عکاسی برای توده‌ای‌شدن در ایران، به آن نیاز داشت.

در جایی‌که در دوران قاجار، عکس‌ها بیشتر توسط دربار تولید، گردآوری (مصرف) می‌شدند، در دوران پهلوی، عکس‌ها بیشتر با هدف این که توسط مردم دیده (مصرف) شوند، تولید می‌شدند (زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۴، ۸۲). علاوه بر این، برخلاف شاهان قاجار، حکومت پهلوی مصمم بود تا از عکاسی به‌منظور تحکیم جایگاهش استفاده کند و این کار را از طریق چاپ پرتره‌های شاه و ولیعهد انجام می‌داد. در این دوران، شاهد چاپ عکس‌هایی از رضاشاه در حال سرکشی و بازدید از کارخانجات و ادارت در روزنامه‌ها هستیم (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۰).

علاوه بر این، دوران پهلوی با ساده‌تر شدن فرایند عکاسی و سبک‌ترشدن ابزار و تجهیزات عکاسی مصادف شد که علت آن را باید در پیشرفت‌های تکنولوژیکی عکاسی در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم جستجو کرد. در نتیجه عکاسی توانست بیش‌ازپیش جای خود را به‌عنوان ابزارِ ثبت خاطرات و لحظات مهم زندگی از جمله جشن‌ها، مهمانی‌ها، لحظات تحویل سال نو و سفرها در میان طبقه متوسط شهری باز کند. ظهور و رواج آلبوم‌های خانوادگی را می‌توان نمودی از فرایند هویت‌یابی طبقه متوسط جدید از طریق رسانه‌ی عکاسی دانست (زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۴، ۸۷ و ۸۸). از این گذشته، در بازه سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۷، شاهد انتشار هجده عنوان کتاب در زمینه عکاسی هستیم که این مسئله نشان از اقبال عمومی به فراگیری عکاسی دارد (عباسی، ۱۳۷۱، ۵۰-۵۴). رشد کمی عکاسی در دوران پهلوی در قالب عکس‌های پرسنلی و یادگاری، باعث تحکیم رابطه میان عکاسی و واقعیت و تثبیت قدرت اقناع‌کنندگی آن گردید؛ امری که به‌نوبه خود زمینه را برای بهره‌گیری سیاسی و تبلیغاتی از عکاسی را فراهم می‌آورد.

از جمله عوامل دیگری که باعث تقویت کارکردهای تجاری و سیاسی عکاسی شد می‌توان به تشکیل اتحادیه عکاسان تهران در دهه ۱۳۳۰ و به‌رسمیت شناخته‌شدن عکاسی از سوی وزارت فرهنگ و هنر در دهه ۴۰ شمسی اشاره کرد. (عکس، ۱۳۶۵، ۳۰). به عبارت دقیق‌تر، در سال ۱۳۴۳ وزارت فرهنگ و هنر در مقام وزارتخانه‌ای جدید از وزارت فرهنگ پیشین مستقل شد که در نتیجه‌ی آن، عکاسی برای نخستین بار به‌صورت رسمی در کنار سایر هنرها قرار گرفت (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۱۸ و ۱۹). این مسئله نشان از آگاه شدن حکومت پهلوی از اهمیت عکاسی در هدایت افکار عمومی دارد.

در دو دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ شاهد گسترش کارکرد مطبوعاتی و خبری عکاسی هستیم. هم‌زمان با رشد مطبوعات در دهه‌های یادشده، عکس در قالب عکاسی از هنرپیشگان، ستارگان موسیقی، ورزشکاران و حوادث به پای ثابت مطبوعات علی‌الخصوص مجلات مصور بدل شد. در این خصوص، می‌توان از مجلاتی چون *مهرگان* و *تهران مصور* نام برد. چاپ داستان‌های عاشقانه و تصاویر ستارگان هالیوودی و تصاویر تبلیغاتی در این مجلات در عمل تلاشی بود برای ترویج «سبک زندگی غربی» (نواختی مقدم و نوریان اصل، ۱۳۸۸، ۱۲۲) (تصویر ۱).

علاوه بر این، نرخ بالای بی‌سوادی در دهه ۱۳۴۰ شمسی مزید بر علت می‌شد تا عکس به‌عنوان رسانه‌ای که پیام خود را به سهولت منتقل

می‌کند، بیش‌ازپیش به ضرورتی در کنار نوشته بدل شود. (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۶۷). در دوران سلطنت محمدرضاشاه پهلوی، این بهره‌گیری از عکاسی با هدف ترویج مدرنیسم یا تجددطلبی آمیخته با غرب‌گرایی، در نشریات دیگری چون *زن روز*، *سپید و سیاه*، *دختران و پسران* نیز دنبال می‌شد. به نظر می‌رسد که در دوران پهلوی دوم، عکاسی رفته‌رفته در همان مسیری قدم می‌گذارد که پیش‌تر در غرب طی کرده بود. یعنی به‌عنوان نیازی اجتماعی و ابزاری سیاسی و ایدئولوژیک به کار گرفته شد. در واقع سیاست‌گذاران حکومت پهلوی به‌خوبی درک کرده بودند که عکاسی به‌واسطه واقع‌گرایی بی‌بدیل و قانع‌کنندگی‌اش، ابزاری مناسب برای مدیریت جامعه و ترویج باورهایی خاص است؛ امری که رشد کمی و کیفی عکاسی را به‌دنبال داشت.

عکاسی و واقع‌گرایی آرمان‌گرایانه (رئالیسم ایدئالیستی)

هرچند در دهه ۵۰ شمسی، مجلات با انتشار تصاویر بازیگران و خوانندگان می‌کوشیدند تا بخشی از دستورالعمل دربار پهلوی به‌منظور مدرنیزاسیون اجباری کشور را به‌پیش ببرند اما این تصاویر به‌تنهایی نمی‌توانستند کلیت جهان‌بینی حکومت پهلوی را پاسخگو باشند. از دیگر سو، حاکمیت که از ابتدای دهه ۴۰ شمسی و حادثه قیام ۱۵ خرداد با چالش‌هایی جدی مواجه شده بود، می‌کوشید تا به‌انحاءمختلف با سرپوش‌گذاشتن به مشکلات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، تصویری یکدست و مقتدر از ایران ارائه دهد. آن‌طور که شیخ عنوان می‌کند، مطبوعات در دوران پهلوی تلاش می‌کردند تا تصویری آرمانی از ایران ارائه کنند و شهروندان ایرانی را «همیشه پرشور، فعال، مثبت و همواره سپاسگزار و پذیرای اصلاحات شاه» نشان دهند (شیخ، ۱۳۸۴، ۱۶). در همین راستا، حکومت پهلوی تلاش کرد شکلی از رئالیسم ایدئالیستی را در رسانه‌ها علی‌الخصوص در عکاسی به‌کار ببندد. در این نگرش کوشیده می‌شد تا با تأکید بر مظاهر پیشرفت، مدرنیزاسیون، عظمت و شکوه تاریخی، خط بطلانی بر ضعف‌ها و کاستی‌های سلطنت پهلوی کشیده شود. در واقع در راستای ایدئولوژی ناسیونالیسم شاهنشاهی یا پهلویسم، تلاش می‌شد تا معضلات و محرومیت‌های اجتماعی و تضادهای طبقاتی

تصویر ۱- آگهی برای تبلیغ دستگاه تلویزیون پارس، ۱۳۵۷، هفته‌نامه *فردوسی*. مأخذ: (کتابخانه دانشگاه منچستر)

در پس یک تصویر زیبا و ایدئال پنهان گردد. در اینجا لازم به توضیح است که هرچند برخی عکاسان با حمایت مستقیم دربار و به‌شکلی آگاهانه تلاش کردند در راستای ایدئولوژی پهلویسم حرکت کنند اما این مسئله در مورد دیگر عکاسان صادق نیست. به دیگر سخن، برخی از عکاسانی که در اینجا از آن‌ها نام برده می‌شود، احتمالاً به‌شکلی ناخودآگاه و در نتیجه تبلیغات گسترده حاکمیت، با این ایدئولوژی همراه و همگام شدند.

به‌عنوان بهترین نمونه‌های همسویی عکاسان با ایدئولوژی پهلویسم باید به آثار رولاف بنی[۱۴]، عکاس کانادایی در دو کتاب *ایران، عناصر سرنوشت* و *ایران، پل فیروزه* و هم‌چنین آثار برونو باربی[۱۵] در کتاب ایران: احیاء تمدن ازلی اشاره کرد. به‌عنوان مثال، خود عنوان «ایران: احیاء تمدن ازلی» در کنار عکس‌های بناهای باستانی و معماری پیشااسلامی چاپ‌شده در این کتاب می‌تواند دال بر این باشد که عظمت امپراطوری ایران در سلسله هخامنشی، بار دیگر تحت هدایت پادشاهان پهلوی احیاء شده است. علاوه بر این، آثار این دو عکاس عمدتاً ترکیبی است از مظاهر پیشرفت، آبادانی، اقتدار نظامی، اماکن باستانی و خاندان سلطنتی. در واقع، در هم‌نشینی این تصاویر می‌توان مؤلفه‌های ایدئولوژی پهلویسم که بر فرهنگ باستانی ایران و پیشرفت‌های ناشی از مدرنیزاسیون و غرب‌گرایی مبتنی بود را به‌وضوح سراغ گرفت. از دیگر سو، تصاویر جوانان شیک‌پوش شهری، بازنمایی شهرهای شلوغ و پروژه‌های عمرانی می‌کوشیدند ایران تحت هدایت خاندان پهلوی را کشوری آباد، پیشرفته و در مقام جامعه‌ای برابر بازنمایی کنند. در این تصاویر هیچ نشانه‌ای از محرومیت، فقر، فساد و ناهنجاری دیده نمی‌شود. حتی در تصاویری که از زندگی روستایی ارائه شده است، نشانه‌ای از فقر یا محرومیت وجود ندارد و رویکرد مبتنی بر واقع‌گرایی آرمان‌گرایانه باعث می‌گردد تا نابرابری‌های اجتماعی هم‌چون فقر و محرومیت در پس زیبایی طبیعی زندگی روستایی و یا زرق‌وبرق ظاهری زندگی به‌اصطلاح مدرن شهری پنهان شوند (تصاویر ۲ و ۳).

شاید به‌عنوان نمونه‌ای دیگر از این رویکرد مبتنی بر واقع‌گرایی آرمان‌گرایانه در آثار عکاسی بتوان به عکس‌های هادی شفائیه از اشیاء باستانی ایران اشاره کرد. نورپردازی دراماتیک به‌کارگرفته‌شده به این اشیاء عظمت و شکوهی خاص می‌بخشد که حاکی از نگرشی ستایش‌گرایانه‌ی عکاس نسبت به ایران باستان و شاهنشاهی کهن آن است و این دقیقاً همان چیزی بود که گفتمان پهلویسم حکومت خواستار آن بود (تصویر ۴). این نمایشگاه که در کاخ ابیض برگزار گردید، از قضا در زمره معدود نمایشگاهی بود که محمدرضاشاه نیز از آن دیدن کرد (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۷۵) و همین مسئله مؤید هم‌سویی این نمایشگاه با گفتمان پهلویسم است. البته نه این که هادی شفائیه آگاهانه و یا هدفمند در راستای این گفتمان اقدام به گرفتن این عکس‌ها کرده باشد اما ارجاعی که این عکس‌ها به تمدن باستانی ایران و عظمت سلسله‌های پادشاهی داشتند، به‌شکلی ناخواسته در راستای گفتمان پهلویسم قرار می‌گرفت.

عکاسی و واقع‌گرایی انتقادی

در تقابل با نگرش واقع‌گرایی آرمان‌گرایانه (رئالیسم ایدئالیستی) در عکاسی و تحت تأثیر جریان رئالیسم انتقادی، شاهد آثاری عکاسانی هستیم که با تصویرکردن مصادیق محرومیت و ناهنجاری‌های اجتماعی، می‌کوشیدند مشروعیت تصویر ارائه‌شده از ایران در نگرش رئالیسم ایدئالیستی را زیر سوال ببرند. این نگرش در عکاسی ایران را می‌توان

تلفیقی از جریان مستند اجتماعی و هنر متعهد سیاسی دانست. در تاریخ عکاسی غرب، عکاسی مستند اجتماعی جریان قدرتمندی بود که در آن عکاسان می‌کوشیدند با تصویرکردن معضلات و مشکلات اجتماعی، زمینه اصلاح آن‌ها را فراهم آوردند. در ایران نیز، بالاگرفتن اعتراضات به رژیم پهلوی بر عکاسی نیز تأثیر می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، عکاسی مستند اجتماعی با رفتن به سراغ مواردی که گفتمان حاکم نادیده‌شان می‌گرفت، به کنشی سیاسی بدل شد.

به‌عنوان یکی از عکاسان مهم و تأثیرگذار در جریان رئالیسم انتقادی، باید از کاوه گلستان نام برد که سه‌گانه‌اش با عنوان «کارگر، روسپی و مجنون»، علاوه بر چاپ در روزنامه *آیندگان* در سال ۱۳۵۵ در تالار فارابی دانشگاه تهران نیز به نمایش درآمد که با استقبال گسترده‌ای مواجه شد. به‌نظر می‌رسد کاوه گلستان با رفتن به سراغ چنین موضوعاتی به‌نوعی در تلاش بوده تا وضعیت خانواده ایرانی در آن روزگار را به تصویر بکشد: پدر خانواده (کارگری) که استثمار می‌شود، مادر خانواده و کودک خانواده (مجنون) که سرنوشتی بهتر از والدینش در انتظارش نیست[۱۶] (تصویر ۵). جالب این که گلستان در تصویرکردن کارگران، صراحتاً بر لباس‌های مندرس و وصله‌پینه‌شده‌ی آن‌ها تأکید می‌کند که به نظر می‌تواند نشانه‌ای از استثمار و بهره‌کشی از کارگران باشد. او هم‌چنین کارگران جنسی را در فضایی تیره، تاریک و دلگیر اتاق‌های محقرشان تصویر می‌کند که هیچ امیدی برای تغییر وضعیت‌شان باقی نمی‌گذارد. در واقع، گلستان با تمرکز بر این زنان تصویری از زن ایرانی ارائه می‌کند که در نقطه مقابل زنان شیک‌پوشِ رسانه‌های مسلط و آگهی‌های تبلیغاتیِ مجلات مصور قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، ما در عکس‌های کاوه گلستان با تصویری از ایران مواجهیم که به‌هیچ‌عنوان پیشرفته، آباد و عاری از نابرابری نیست.

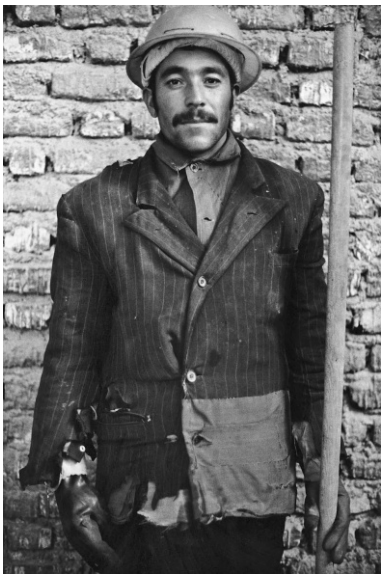
عکس‌های هنگامه گلستان از زندگی روستاییان خمین و خانوارهای کارگری محله ته دره (منطقه جهان‌آرای امروز در تهران) را نیز در این رویکرد قرار داد. در این آثارِ هنگامه گلستان که اسنادی تصویری از وضعیت زیست حاشیه‌نشینان و یک خُرده‌فرهنگ اجتماعی است، هیچ نشانه‌ای از یک کشور پیشرفته و آباد دیده نمی‌شود. به‌عبارت‌دیگر، انتخاب یک قشر حاشیه‌نشین توسط هنگامه گلستان نیز عملاً در تقابل با تصویری از ایرانِ پیشرفته و مترقی قرار می‌گرفت و به‌نحوی گفتمان پهلویسم را زیر سوال می‌برد (تصویر ۶). علاوه بر این، سیاه‌وسفید بودن عکس‌های هنگامه و کاوه گلستان در تضاد با رنگی‌بودن تصاویر تبلیغاتی و آثار عکاسانی چون باربی و بنی قرار می‌گیرد.

در زمره دیگر عکاسانی که با الهام از ایده‌های چپ‌گرایانه، به سبک رئالیسم انتقادی روی آوردند می‌توان به نصرالله کسرائیان اشاره کرد. کسرائیان نیز در آثارش با تمرکز بر حاشیه‌نشین‌ها از جمله ساکنین حلبی‌آبادها و وضعیت نابسامان زندگی آن‌ها عملاً تصویری از ایران در دوره پهلوی ارائه می‌دهد که در تقابل با گفتمان پهلویسم قرار دارد. (تصویر ۷) در عکس‌های کسرائیان، خبری از ساختمان‌های سربه‌فلک‌کشیده،

تصویر ۲- رولاف بنی، از کتاب *ایران، عناصر سرنوشت*.

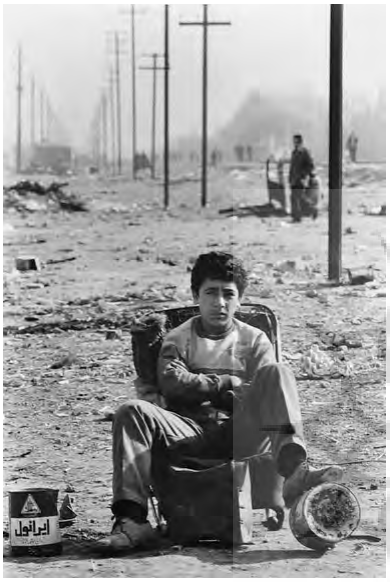
تصویر ۳- برونو باربی، از کتاب *ایران: احیاء تمدن ازلی*.

تصویر ۴- مجسمه بهرام، هادی شفائیه، حدود ۱۳۵۶. مأخذ: (کتابخانه دانشگاه منچستر)



تصویر ۵- کاوه گلستان؛ از مجموعه *کارگر*، ۵۷-۱۳۵۵. مأخذ: (روزنامه *آیندگان*)

تصویر ۶- زنان در خانه؛ هنگامه گلستان، از مجموعه *خمین*. مأخذ: (روزنامه *آیندگان*)



تصویر ۷- ساکنان حلبی‌آباد؛ نصرالله کسرائیان؛ ۱۳۵۶. مأخذ: (کتاب *گذار*)

مراکز خرید مدرن و کافه‌های شیک نیست و تهران در مقام برهوتی ویران تصویر شده است. در واقع، صرف عکاسی از طبقات فرودستان و به‌حاشیه‌رانده‌شدگان در دوره پهلوی فراتر از کنشی اجتماعی، حُکم کنشی سیاسی را داشت که در تلاش بود تا اقتدار روایت مسلط حاکمیت از کشور را زیر سوال برد. جالب این که با پیروزی انقلاب اسلامی، همین سبک رئالیسم انتقادی به جریان اصلی و غالب در تولیدات و آفرینش‌های هنری تا پایان جنگ تحمیلی بدل می‌شود.

نتیجه

به‌طور خلاصه می‌توان گفت که به موازات نبرد و تنش میان دو جریان پهلویسم و چپگرا در عرصه سیاسی، نبردی نیز بر سر تصویر ایران در سال‌های منتهی به انقلاب وجود داشت که بیش از هر جایی خود را در تصاویر عکاسی متجلی می‌ساخت که در نتیجه رشد مجلات و روزنامه‌ها و هم‌چنین اقبال عمومی به آن، به هنری توده‌ای و مردمی بدل شده بود. این نبرد بر سر تصویر عکاسی، نبردی بود میان واقع‌گرایی آرمان‌گرایانه (ایدئالیستی) و واقع‌گرایی انتقادی. به‌عبارت‌دیگر، در جایی که حاکمیت می‌کوشید با توسل به تصاویر عکاسی، ایران را کشوری پیشرفته، آباد و آزاد بازنمایی کند، برخی عکاسان کوشیدند با تأکید بر مصادیق نابرابری‌های اجتماعی، خط بطلانی بر این باور بکشند. در همین راستا، آثار عکاسانی چون برونو باربی و رولاف بنی را باید در نگرش واقع‌گرایی ایدئالیستی و همسو با حکومت پهلوی جای داد؛ در آثار این عکاسان، ایران بیشتر به‌عنوان کشوری بازنمایی شده است که گویی تمامی اقشار به یک اندازه از مواهب اقتصادی و مادی بهره‌مند. به دیگر سخن، عکاس بیشتر بر نمودها و جلوه‌های توسعه‌ی اقتصادی، رفاه اجتماعی و تاریخ باستانی تأکید می‌کند. هم‌چنین در این تصاویر از حلبی‌آبادها، کارگران و کودکان کار که مظاهر فقر و محرومیت‌های اجتماعی‌اند، نشانی به چشم نمی‌خورد. به اعتباری این عکس‌ها را می‌توان نشانه‌ی همسویی عکاس با سیاست‌های حکومتی تلقی کرد. در نقطه مقابل، عکاسانی نظیر کاوه گلستان، هنگامه گلستان و نصرالله کسرائیان با توسل به نگرش واقع‌گرایی انتقادی در تلاش بودند تا از طریق بازنمایی محرومان و حاشیه‌نشینان، تصویری که از سوی حکومت پهلوی از ایران ارائه می‌شد را به چالش بکشند. البته پر واضح است که این همسویی با دو گفتمان پهلویسم و چپگرا در مورد تمامی عکاسان در دوره موردنظر صادق نیست و فقط بخشی از عکاسی ایران در آن سال‌ها را شامل می‌شود. علی‌ای‌حال، با ریشه‌دواندن انگیزه‌های انقلابی در جامعه و جدی‌شدن خواست تحول‌خواهی بنیادین در سال‌های میانی دهه پنجاه شمسی، تعدادی از عکاسان نیز در پاسخ به این فضای سیاسی-اجتماعی به‌سوی نوعی رسالت و تعهد برای بازنمایی مصائب زندگی فرودستان، حاشیه‌نشینان و معضلات اجتماعی روی آوردند. در واقع، عکاسی در دست این گروه عکاسان، فراتر از فعالیتی هنری، حُکم کنشی سیاسی را داشت که هدفش به چالش کشیدن اقتدار حاکمیت از طریق تصویر عکاسی بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Andre Bazin (1918-1958).

۲. این مسئله تا حد زیادی در خصوص عکاسی تا پیش از پیدایش فناوری دیجیتال صادق است زیرا حتی عکس‌های ساختگی و خیالی همواره بازنمایی الگویی بیرونی بودهاند که به کمک جلوه‌های ویژه، گریم و بازیگران ممکن می‌گشته‌اند.

۳. هرچند بنا به گفته لوئیس هاین، دروغ‌گوها می‌توانند عکس بگیرند.

۴. Krzysztof Ziarek: نویسنده و مدرس دانشگاه که در نوشته‌های خود بیشتر بر رابطه‌ی سیاست، ادبیات و زیبایی‌شناسی متمرکز است. از او به عنوان یک از صد ذهن برتر در حوزه مطالعات میان‌رشته‌ای نام برده می‌شود.

5. John Tagg.

6. Bolshevism.

۷. Cardomania: در میانه قرن نوزدهم و با ابداع کارت‌های ویزیت که توسط دوبینی چهار لنزی گرفته می‌شد، شیفتگی زیادی از سوی عموم برای گرفتن و جمع‌آوری این کارت ویزیت‌ها شکل گرفت.

8. Lewis Hine.

9. Jacob Riis.

10. Farm Security Administration.

۱۱. برای توضیحات بیشتر رجوع کنید به کتاب *غرب‌انگاری و ایدئولوژی پهلویسم* از ژند شکیبی و همچنین مقاله «پهلویسم: ایدئولوژی رسمی دولت محمدرضا پهلوی در دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰» شمسی نوشته محمدعلی اکبری و رضا بیگدلو؛ فصلنامه *گنجینه اسناد*؛ شماره ۸۴؛ زمستان ۱۳۹۰؛ صص ۶-۲۵.

۱۲. در تائید این مساله همین کافی که «مکتب سقاخانه» در دوران پهلوی از تلاقی رویکرد مدرنیستی و رویکرد مبتنی بر موتیف‌های ایرانی شکل گرفت.

۱۳. البته در اینجا می‌بایست به تقابل میان جریان اسلام‌گرا و پهلویسم نیز اشاره کرد اما از آنجا که گفتمان اسلام‌گرا در آن دوران فاقد دکترین مشخصی درباره هنر بود، عملاً نمی‌توان انعکاسی از آن را در هنر و عکاسی سراغ گرفت.

۱۴. عکاس کانادایی که بیشتر عمر خود را صرف سفرهای عکاسی در سراسر جهان کرد.

۱۵. برای عکاس فرانسوی مراکشی‌الاصل که در طول دوران فعالیت ۴۰ ساله‌اش از اقصی نقاط جهان عکاسی کرد.

۱۶. این نکته را مدیون مسعود امیرلوئی، سربیر سابق مجله *عکس* هستم.

فهرست منابع

ادواردز، استیو (۱۳۹۳)، *عکاسی*، مهران مهاجر، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی.

اشرف، احمد؛ بنوعزیزی، علی (۱۳۸۷)، *طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران*، ترجمه سهیلا ترابی فارسانی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

اکبری، محمدعلی؛ بیگدلو، رضا (۱۳۹۰)، پهلویسم: ایدئولوژی رسمی دولت محمدرضا پهلوی در دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ شمسی، فصلنامه *گنجینه اسناد*، شماره ۸۴، صص ۶-۲۵.

بارت، رولن (۱۳۸۹)، پیام عکس، راز گلستانی‌فرد، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

بازن، آندره (۱۳۸۲)، *سینما چیست؟*، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.

بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹)، طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر (۱۳۲۰-۱۳۸۰) (پژوهشی در گفتمان‌های سیاسی قشرهای میانی ایران)، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

بیت، دیوید (۱۳۹۵)، *مفاهیم عکاسی: شرح واژه‌ها و اصطلاحات کلیدی تاریخ و نظریه عکاسی تا به امروز*، علیرضا رئیسی و مارال زیاری، چاپ اول، تهران: حرفه نویسنده.

پرایس، دریک (۱۳۹۰)، *ناظر و نظارت‌شده: عکاسی این‌جا و آن‌جا در عکاسی: درآمدی انتقادی*، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

حسینی‌راد، عبدالمجید؛ خلیلی، مریم (۱۳۹۱)، بررسی نقش جریان های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی، فصلنامه *هنرهای تجسمی*، شماره ۴۹، صص ۵-۱۷.

خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۳)، *کارکردهای فرهنگی- هنری عکاسی در ایران (۱۳۸۰-۱۳۲۰ خورشیدی)*، چاپ اول، انتشارات مرکب سفید، تهران.

خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۳)، هم‌ارزی شیوه‌های تجسمی (نقاشی، گرافیک و عکاسی) در ایران در گذری ۵۰ ساله، فصلنامه *حرفه: هنرمند*، شماره ۵۳، صص ۶-۱۳.

رامامورتی، آناندی (۱۳۹۰)، *وهم‌ها و نمایش‌ها: عکاسی و فرهنگ کالایی، در عکاسی: درآمدی انتقادی*، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

زین‌الصالحین، حسن؛ فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۴)، سیاست و بازنمایی (بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره پهلوی)، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره دوم، شماره ۳، صص ۷۹-۹۲.

زین‌الصالحین، حسن؛ فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۶)، عکس، گفتمان، فرهنگ: تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران، *رسانه و فرهنگ*، سال هفتم، شماره اول، صص ۱۹-۴۷.

سونتاگ، سوزان (۱۳۹۰)، *درباره‌ی عکاسی*، نگین شیدوَش، چاپ اول، تهران: انتشارات حرفه:نویسنده.

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

عباسی، اسماعیل (۱۳۷۱)، فهرست کتاب‌های عکاسی، *عکس*، سال ششم، شماره ۷، صص ۵۰-۵۴.

عکس (۱۳۶۵)، شماره اول، سال اول، بهمن و اسفند ۱۳۶۵.

لیستر، مارتین (۱۳۹۰)، *عکاسی در عصر تصویرپردازی الکترونیک در عکاسی: درآمدی انتقادی*، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۵)، کشمکش‌های گفتمانی رئالیسم و ایده‌آلیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعه تاریخ اجتماعی هنر ایران، دوفصلنامه *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دوره هشتم، شماره ۲، صص ۸۱-۱۱۲.

مریدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۹۱)، گفتمان‌های هنر ملی در ایران، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۲۹، صص ۱۳۹-۱۵۶.

نواختی مقدم، امین؛ نوریان اصل، حامد (۱۳۸۸)، مبانی ایدئولوژیک سیاست‌های فرهنگی رژیم پهلوی، فصلنامه *مطالعات انقلابی اسلامی*، سال ششم، شماره ۱۹، صص ۱۱۵-۱۳۰.

هالند، پاتریشیا (۱۳۹۰)، *«خوشا نگریستن به...»: عکس‌های شخصی و عکاسی عامه‌پسند، در عکاسی: درآمدی انتقادی*، گروه مترجمان، چاپ اول، تهران: انتشارات مینوی خرد.

Daguerre, L. J. M. (1980). "Daguerreotype", *In Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, 11-13, New Haven: Leet's Island Books.

Freund, G. (1980), *Photography & Society*, David R Godine Pub, the University of Michigan.

Kantz, D.L. (2014). "Politics and Photography in Apartheid South Africa.", *History of Photography* 32 (4): 290-300.

Petterson, Mikael. (2011). "Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (2): 185-196.

Warner Marien, Mary (2010), *Photography: A Cultural History*, 3rd edition, Pearson.

Ziarek, Krysztof. (2002). "Art, Power and Politics: Heidegger on Machenschaft and Poiesis.", contretemps 3 (July): 175-186.

Photography and Politics in Pre-Revolutionary Iran: The Battle over Iran's Image

Hadi Azari Azqandi*

[1]Assistant Professor, Department of Visual Communications and Photography, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 25 Jun 2021, Accepted: 1 Feb 2022)

The purpose of this study is to investigate the role and the contribution of photography in socio-political events in the decades leading up to the revolution of 1979. Photography has always been used by political actors in their pursuit for power since it is an ideal tool of mass communication. The close relationship between photography and reality, gives it a unique persuasive power as the most realistic form of representation. This makes photograph an inimitable tool for conveying political messages or promoting specific ideas in the society. Although the programmed use of photography can promote the ideology of the ruling party, the critics and opponents of the status quo can also use it as a tool for political resistance. In other words, the study attempts to demonstrate how the political struggle for power resonated in disputes about the changing meaning of photography in Iran during the Pahlavi era. By focusing on pre-revolution political discourses in Iran, the paper tries to indicate how photography can become a political action beyond artistic activity. The fall of the Qajar dynasty, as well as global changes such as Marxist revolutions and anti-imperialist movements in third-world nations, prepared the door for new political discourses in Iran. Reza Shah's ascension to power as the founder of the Pahlavi dynasty spurred the emergence of political discourses, particularly Pahlavism. Pahlavism was indeed a mixture of nationalism, archaism blended with western-oriented policies. With the growing demand for change, however, Iran's political scene was split into two main rival groups: revolutionaries, mostly the left-minded Marxist-inspired forces, and pro-Pahlavists, also known as regime loyalists. Meanwhile, the rise of the middle class, along with the need for a modern state to deploy mass media for propaganda, thrust photography into the spotlight. The social necessity of photography gradually gave way to an expressive form of a representation. Thus, the competing, rival political forces began to develop their own version of photography in representing the social realities. Trying to depict Iran as a progressive, modern country, the Pahlavist agenda utilized photography to promote western ideals as well as pre-Islamic icons. The Pahlavist-inspired photography, which painted an idealized Iran, portrayed Shah as a great leader and displayed growing towns, modern-looking Iranians, with no trace of poverty or inequality. The approach could be named as Idealist realism represented by, photographs published in newspapers and magazines, as well as the works by photographers such as Bruno Barbey and Roloff Beny. On the other hand, revolutionary groups, notably Marxist-inspired lefties, used photography to illustrate social disparities and miseries in order to both question the picture portrayed by the and agitate the masses. The social documentary proved to be the best method for them. I this regard, one could refer to works by photographers such as Kaveh Golestan, Hengameh Golestan and Nasrollah Kasraian. Parallel to the political struggle for power, therefore, there was a struggle over Iran's image. The study uses the descriptive-analytic method to build up a socio-political context in which the concept of photography in Iran was changed.

Keywords
Iran Photography, Documentary Photography, Ideal Realism, Critical Realism, Pahlavi.

*Tel: (+98-912) 0153465, Fax: (+98-21) 22715729, E-mail: hadiazari@ut.ac.ir