



“Representation of Women in the Works of Iranian Post-Revolution News Photographers: A Critical Discourse Analysis Of the Works of Christine Spengler and Gilles Peress”

Mahsa Elahi¹ | Hadii Azari Azqandi²

1. Department of Visual communication and Photography, Faculty Of Fine Arts. University Of Tehran;

Email: mahsa_el@yahoo.com

2. Department of Visual Communication and photography, Faculty of Visual Arts, University of Tehran.

Email: hadiiazari@ut.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

27 October 2023

Received in revised form:

30 May 2024

Accepted:

16 September 2024

Published online: 15 March 2025

Keywords:

Iranian Revolution
Photography, Critical
Discourse Analysis,
Representation of Women,
Gilles Peress, Christine
Spengler

ABSTRACT

During the Iranian revolution, women played a significant role in the images and photographs captured during this event, which was less common before. The presence of veiled women, with their distinct and different attire, during the revolution and protests was particularly intriguing for photographers, especially non-Iranian photographers. This article employs Norman Fairclough's critical discourse analysis method to explore the representation of women in post-revolutionary Iran through the works of photographers Gilles Peress and Christine Spengler. The research aims to uncover and reveal the hidden discourse within these photographs by closely examining visual and textual elements. Fairclough's approach allows for a comprehensive analysis of the photographers' creative choices and the underlying discourses. The present study claims that the images captured by these photographers offer unique insights into the multifaceted nature of women's representation in post-revolutionary Iran. The findings indicate that these two non-Iranian photographers adopt distinct approaches in capturing the complexity of women's situations during and after the revolution, reflecting diverse perspectives. Furthermore, the analysis of the photographers' use of visual techniques, symbolism, and framing methods highlights their ability to convey specific narratives and evoke particular logical responses. These techniques contribute to the formation of interpretations and viewers' understanding of the post-revolutionary conditions. Additionally, the precise analysis of the photographs sheds light on the discursive mechanisms surrounding women's presence during the Iranian revolution. The research findings suggest that while Spengler's photographs exhibit a form of empathy with Iranian women, portraying them as active subjects despite their attire, Peress's images tend to emphasize passivity and marginalization of women.

Cite this article: JM. & Azari Azqandi, H. (2025). Representation of Women in the Works of Iranian Post-Revolution News Photographers..., *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 16 (1), 137-155.

DOI: <https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367298.666283>

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367298.666283>



نحوه‌ی بازنمایی زنان در آثار عکاسان خبری ایران پس از انقلاب:

تحلیل گفتمان انتقادی آثار کریستین اسپنگر و ژیل پرس^۱مهسا الهی^۱ | هادی ازغندی^۲^۱. کارشناس ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران؛ تهران، ایران. رایانامه: mahsa_el@yahoo.com^۲. استادیار گروه هنرهای تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران؛ تهران، ایران؛ رایانامه: hadiazari@ut.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵

کلیدواژه‌ها:

عکاسی انقلاب ایران، تحلیل

انتقادی گفتمان، بازنمایی زنان،

ژیل پرس، کریستین اسپنگر.

زنان ایرانی در بحبوحه‌ی انقلاب نمود زیادی در تصاویر و عکس‌های ثبت شده از این واقعه داشتند؛ امری که تا قبل از آن کمتر دیده شده بود. حضور زنان محببه با آن پوشش خاص و متفاوت در وقایع انقلاب و اعتراضات، برای عکاسان علی‌الخصوص عکاسان غیرایرانی جالب توجه بود. این مقاله با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف به بازنمایی زنان در ایران پس از انقلاب در آثار عکاسی ژیل پرس و کریستین اسپنگر می‌پردازد. این پژوهش از طریق بررسی دقیق عناصر بصری و متون پیرامونی به دنبال کشف و آشکارسازی گفتمان نهفته در این عکس‌ها است. روش فرکلاف با تکیه بر طیفی از عناصر بصری و متنی، تجزیه و تحلیل جامعی از انتخاب‌های خلاقانه عکاسان و گفتمان‌های زیربنایی آن‌ها را امکان‌پذیر می‌کند. مقاله‌ی حاضر با بررسی روایت بصری ثبت شده توسط این عکاسان، ادعا می‌کند که تصاویر آن‌ها بینش منحصر به فردی در مورد ماهیت چندوجهی بازنمایی زنان در ایران پس از انقلاب را ارائه می‌دهد. نتایج تحقیق حاکی از آن است که این دو عکاس غیرایرانی رویکردهای متمایزی را در ثبت پیچیدگی وضعیت زنان در حین انقلاب و پس از آن اتخاذ کرده و دیدگاه‌های متنوعی را نشان می‌دهند. ثانیاً، تجزیه و تحلیل استفاده عکاسان از روش‌های بصری، نمادگرایی و تکنیک‌های کادربندی برای انتقال روایت‌های خاص و برانگیختن پاسخ‌های منطقی خاص را آشکار می‌کند. این تکنیک‌ها به شکل‌گیری تفاسیر و درک بینندگان از شرایط پس از انقلاب کمک می‌کند. علاوه بر این، تحلیل دقیق عکس‌ها سازوکار گفتمانی معنای پیرامون چگونگی حضور زنان در انقلاب ایران را روشن می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در حالیکه در عکس‌های اسپنگر نوعی همدلی با زنان ایرانی وجود داشته و آن‌ها را به رغم نوع پوشش‌شان، سوزهای کنشگر به تصویر می‌کشد، عکس‌های پرس بیشتر بر انفعال و به حاشیه رانده شدن زنان تاکید دارد.

استناد: الهی، مهسا و ازغندی، هادی (۱۴۰۳). نحوه‌ی بازنمایی زنان در آثار عکاسان خبری ایران پس از انقلاب: تحلیل... جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۶ (۱)،

DOI: <https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367298.666283>

۱۳۷-۱۵۵



ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: <https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367298.666283>

^۱ مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه ارشد نگارنده اول با عنوان «تحلیل گفتمان بازنمایی انقلاب اسلامی در آثار عکاسان غیرایرانی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

در شرایط بحران همانند جنگ یا انقلاب در کشورهای مختلف، عکاسی ه‌ مثابه نوعی خدمت به مردم در انعکاس وضعیت نامناسب و نامالایمات اجتماعی است. از دیگر سو، انقلاب نیز از اتفاقات نادر دنیاست که کمک می‌کند عکاسی یک جامعه در متن یک رویداد بزرگ اجتماعی بیش از پیش مورد توجه عموم قرار گیرد. همه انقلاب‌های جهان همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، مکان ظهور تحولاتی بزرگ هستند و عکاسی همچون آینه‌ای بازتاب‌دهنده این تحولات است. عکاسی بستری را فراهم می‌آورد تا تاریخ این قلب شدن مستند گردد و خود به‌مثابه نمود و پیشانی این رویداد اولین قدم را برای تغییر برمی‌دارد. در بسیاری از مقاطع تاریخ معاصر ایران، نقش‌آفرینی عکس‌ها موضوعی انکارناپذیر است؛ چه از نظر مشارکت و تهییج فرآیندی اجتماعی و چه از نظر استنادی و تاریخی. 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. طی پنجاه سال گذشته، در جامعه ایرانی نیز همانند جوامع دیگر، نقش و وظیفه عکاسی به شکل متعارف و مرسوم و در مواجهه با تغییرات سریع، بیشتر نقش انعکاسی و بازنمایی در جایگاه ابزاری آگاهی رسان بوده است؛ مانند انعکاس خبری و مطبوعاتی وقایعی همچون کودتای سال ۱۳۳۲، انقلاب اسلامی، جنگ، زلزله و سایر رخداد‌های ریزودرشت اجتماعی. (مترجم زاده، ۱۳۹۳، ۴۷)

انقلاب اسلامی ضمن باقی گذاشتن تأثیرات بسیار زیاد بر شیوه‌ی زندگی مردم، مسیر هنر و به خصوص عکاسی ایران را تغییر داد. آثار عکاسی درخور توجه بسیاری از سال‌های منتهی به انقلاب ۵۷ در دسترس هستند که با بررسی نشانه‌های تصویری موجود در آنها، می‌توان به اطلاعات مهمی در رابطه با طرز پوشش و آرایش مردم، وضعیت کوچه و خیابان و طرز برخورد و رفتار افراد در موقعیت‌های متفاوت از جمله بحران‌های اجتماعی، دست یافت. اینکه آیا بین نشانه‌های تصویری موجود در عکس‌ها اشتراکاتی وجود دارند یا خیر و آیا این اشتراکات معانی خاصی را به ذهن منتقل می‌کنند، نیازمند بررسی بیشتر است (زمانیان، ۱۳۹۸: ۱۵).

انقلاب ایران که در سال ۱۳۵۷ به وقوع پیوست، تأثیر بسزایی در عکاسی ایران داشت. قبل از انقلاب، تحت حکومت محمدرضا پهلوی، عکاسی عمدتاً برای ثبت وقایع و به تصویر کشیدن تصویری پرزرق‌وبرق از سلطنت استفاده می‌شد در نتیجه عکاسی کارکردی سیاسی-ایدئولوژیک در راستای تقویت گفتمان حاکم پیدا کرد هرچند در این میان بالاگرفتن اعتراضات به رژیم پهلوی بر عکاسی تأثیر می‌گذارد و عکاسی مستند اجتماعی با پرداختن به مواردی که گفتمان حاکم نادیده‌شان می‌گرفت به کنشی سیاسی بدل شد (آذری از غندی، ۱۴۰۱، ۱۲۱ و ۱۲۲). انقلاب همچنین منجر به افزایش فعالیت‌های سیاسی شد و عکاسی به ابزاری حیاتی برای مستندسازی و گسترش آگاهی در مورد مسائل اجتماعی و سیاسی تبدیل شد. بسیاری از عکاسان اعتراضات، تظاهرات و جنبش‌های انقلابی را که در کشور در حال وقوع بود، مستند کردند. علاوه بر این، انقلاب باعث ایجاد حس غرور ملی و احیای فرهنگی تازه شد. عکاسان ایرانی با کار خود شروع به کشف و تجلیل از هویت، سنت‌ها و تاریخ منحصربه‌فرد خود کردند. این امر منجر به رنسانس در عکاسی ایران شد و عکاسان سبک‌ها، مضامین و تکنیک‌های متفاوتی را تجربه کردند (مترجم زاده، ۱۳۹۳، ۵۷).

در حقیقت وقوع انقلاب و در ادامه، جنگ تحمیلی، داستان عکاسی ایران را اساساً متحول کرد و عکس را به سندی خدشه ناپذیر برای به تصویر کشیدن واقعیت‌های اجتماعی بدل ساخت. برگزاری چند نمایشگاه عکس در روزهای انقلاب و پس از آن، از به نمایش گذاشتن آثار عکاسانی نظیر کاوه گلستان، محمد صیاد، بهمن جلالی، محمد فرنود و رعنا جوادی با موضوع انقلاب، و همچنین دو نمایشگاه بزرگ سراسری در موزه هنرهای معاصر در سال ۱۳۶۰، به خوبی از این مسئله خبر می‌دهد. اظهارات کاوه گلستان به عنوان یکی از شناخته شده‌ترین عکاسان ایران در دهه شصت، به خوبی این نگرش را جمع‌بندی می‌کند:

«عکس مسائل اجتماعی خاص را حل می‌کند... یک چیز کلی نیست که بروند روی دیوار و به آن نگاه کنند و بهبه و چهچه کنند» (آذری ازغندی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۱۱-۲۱۰). بالین حال از سال‌های پایانی دهه شصت، شاهد شکلگیری نگرش‌های متفاوتی به عکاسی هستیم.

پیکربندی جدیدی که جامعه‌ی ایران پس از انقلاب در بسیاری از جهات متحمل شده بود، لزوم بازسازی تصاویر مربوط به ایرانیان پس از انقلاب، که تفاوت آنان را با هویت پیشین شان روشن سازد، به وضوح احساس می‌شد. رسانه‌های غربی با توسل به تصاویر یکپارچه‌ای که پس از انقلاب با هدف تبلیغ اسلام برای خارج فرستاده می‌شد، به کلیشه‌ی تصویری جدیدی پیرامون زنان ایرانی دست یافتند. از آنجا که یکی از تغییرات بنیادین این انقلاب را در تغییر نحوه‌ی نگرش به زنان می‌توان دید، تصاویر زنان ایرانی، محوریت شناسایی فرهنگ ایرانی به عنوان دیگری فرهنگی را یافتند. این دیگری فرهنگی به گونه‌ای در رسانه‌های امریکایی تصویر و بازتولید می‌شوند، که تصور امکان گونه‌ای دیگر از تصویر زنان ایرانی برای مخاطبان آمریکایی دشوار می‌نماید. در این تصاویر زنان ایرانی با خصایصی که در صدد فروکاستن هویت ملی آنان است، تصویر می‌شوند. این تصاویری که از زنان ایرانی در رسانه‌های غربی و خصوصاً در رسانه‌های آمریکایی ارائه می‌شود، در راستای اهداف استعماری این کشورها هستند. در واقع با تصویر کردن این سوژه‌ها این کشورها بر سلطه‌ی رسانه‌ای خود بر کشورهای حاشیه‌ای می‌افزایند. در حقیقت وظیفه‌ی رسانه‌های جمعی این است که تنوعی از نگرش‌ها و تأویل‌های ممکن از موضوعات مختلف را منتشر سازند ولی آنچه در این رسانه‌ها به عنوان سیاستی محوری در نمایش دیگری فرهنگی اعمال می‌شود، مبتنی بر ارائه‌ی تصویری یکسویه و جانبدار از این فرهنگ‌ها است (بیات، ۱۳۸۹).

بیان مسئله

از دیدگاه آرنولد هاووزر^۱ آثار هنری بازتاب‌دهنده‌ی شرایط اقتصادی و اجتماعی محسوب می‌شوند که این موضوع می‌تواند به بحران و شرایط سیاسی، دینی و فرهنگی نیز تعمیم داده شود. وی اشاره می‌کند: «هنر می‌تواند هم به صورت منفی و هم مثبت، ساختارهای یک جامعه‌ی ویژه را بیان کند، با بعضی از ساختارهای جامعه موافقت کند و با بعضی دیگر موافق نباشد، برخی از ویژگی‌های یک جامعه را تقویت نماید و با برخی دیگر مخالفت کند و آنها را تضعیف نماید، هنر می‌تواند هم به عنوان یک سلاح و ابزار تبلیغاتی عمل نماید و هم به عنوان یم عامل دفاعی و پدافند عمل کرده و به عنوان سوپاپ اطمینان باشد» (هاووزر، ۱۳۶۳: ۳۲۶). عکاسی مستند که یکی از مهمترین شاخه‌های کاربردی و گرایش غالب عکاسی در دنیا است، بخش مهم و تاثیرگذار عکاسی معاصر ایران پس از انقلاب ۱۳۵۷ را به خود اختصاص می‌دهد و به عنوان یک رسانه، متأثر از باورها و ایدئولوژی‌های حاکم، تغییر و تحولات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی عمل کرده‌است. سیاست‌های قدرت حاکم در دهه‌ی اول پس از انقلاب، بر اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی موثر بوده و این عوامل بر تمامی عرصه‌های فرهنگی و هنری خصوصاً عکاسی مستند تاثیر داشته و عکاسی مستند نیز به نوبه‌ی خود بر عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اثر گذاشته‌است. هم‌چنین تنوع رویدادهای دهه‌ی اول پس از انقلاب ۱۳۵۷ بستر مناسبی به لحاظ موضوعی، برای تجربه‌گرایی عکاسان فراهم آورد (رجبی نژاد و روحانی، ۱۴۰۱: ۴۴).

یکی از موضوعاتی که به واسطه‌ی انقلاب بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت، حضور اجتماعی زنان در ایران بود تا پیش از انقلاب کمتر فرصت مشارکت اجتماعی-سیاسی را به‌شکلی توده‌ای و منسجم پیدا کرده بودند. این حضور زنان به‌عنوان کنشگران سیاسی در صحنه‌ی انقلاب موضوعی بود که چشم عکاسان علی‌الخصوص عکاسان غربی را به خود جلب می‌کرد. عکاسان غیر ایرانی بسیاری در سال‌های منتهی به انقلاب ۵۷ ایران و همچنین سال‌های پس از انقلاب، از وقایع و تحولات

1 Arnold Hauser

ایران عکاسی کردند که می‌توان به عکاسانی همچون میشل ستبون^۱، ژیل پرس^۲، دیوید برنت^۳، آلن دژان^۴، فرانسوا لوشون^۵، باب دیر^۶ و کریستین اسپنگر^۷ اشاره کرد.

این پژوهش می‌کوشد تا با تمرکز بر بازنمایی زنان در موقعیت پس‌انقلاب ایران در آثار عکاسان غیر ایرانی، با تحلیل این آثار از منظر تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف^۸، دیدگاه‌ها و نگرش‌های نهفته در پس آن‌ها را آشکار سازد. انتخاب ژیل پرس و کریستین اسپنگر به عنوان نمونه پژوهی این تحقیق از آن رو صورت گرفته است که آثار ژیل پرس در مقام یک عکاس مرد غیرایرانی کمتر از منظر نحوه‌ی بازنمایی زنان ایرانی مورد بررسی قرار گرفته و همچنین در پژوهش‌های صورت گرفته در خصوص عکاسی انقلاب اسلامی، در کل کمتر به آثار اسپنگر در مقام یک عکاس زن، پرداخته شده است. همچنین لازم به توضیح است که گستره‌ی عکاسی انقلاب را می‌بایست از حدود سال ۱۳۵۶ و با اوج‌گیری مبارزات خیابانی علیه رژیم وقت تا حدود سال ۱۳۵۹ یعنی دو سال پس از پیروزی انقلاب اسلامی و ادامه‌ی فضای ملتهب سیاسی داخل کشور تا آغاز جنگ تحمیلی در نظر گرفت.

پیشینه پژوهش

پژوهش پیرامون بازنمایی زنان در آثار عکاسان خبری ایران پس از انقلاب، موضوعی بود که در بین پژوهش‌های این حوزه جای خالی آن احساس می‌شد و پیش از این به طور جدی به آن پرداخته نشده بود. در حالی که تحقیقات قبلی به جنبه‌های مختلف انقلاب ایران و آثار عکاسان مختلف می‌پرداختند اما در مورد تصویر زنان در این عکس‌ها تحلیل خاصی وجود نداشت و این خلاء، پرداختن به پژوهش در این حوزه را ضروری به نظر می‌رساند. در ادامه به برخی پژوهش‌های انجام شده در دهه اخیر که مرتبط با موضوع این مقاله می‌باشند نیز خواهیم پرداخت:

مریم استاد حسینی (۱۳۹۵) در رساله کارشناسی ارشد عکاسی خود با عنوان «بررسی تطبیقی میان آثار عکاسان خارجی و داخلی از روند انقلاب اسلامی ایران»، که در دانشگاه تهران ارائه شده، به بررسی تطبیقی عکاسان خارجی و داخلی در دوران انقلاب اسلامی می‌پردازد. او در این تحقیق با توصیف چگونگی تجربیات عکاسان ایرانی و غیر ایرانی و همچنین توصیف و تحلیل آثارشان به چگونگی کم و کیف تجربیات آنها می‌پردازد. او با بررسی آثار سه عکاس مرد غیرایرانی و پنج عکاس ایرانی (به جز مریم زندی بقیه عکاسان مرد هستند) سعی در یافتن رویکردهای متفاوت دارد اما عدم وضوح چگونگی انتخاب عکاس‌ها و عدم تعادل آنها از نظر جنسیت و کمیت، نمی‌تواند نتایج دقیقی را برای این پژوهش در بر داشته باشد. مهدی برجیان (۱۳۹۳) در رساله کارشناسی ارشد پژوهش هنر خود با عنوان «نگرش عکاسان غیر ایرانی رویدادهای انقلاب اسلامی ایران سال ۱۳۵۷»، که در دانشگاه آزاد اسلامی ارائه شده، به بررسی دیدگاه‌های مختلف پیرامون تعریف دقیق عکاسی خبری و مستند از نگاه رولان بارت می‌پردازد و با بررسی آثار پنج عکاس مرد خارجی و بررسی رویکرد آنها به انقلاب ایران، چگونگی تاثیر گذاری آثارشان بر نگرش جهانی نسبت به انقلاب ایران را مورد مطالعه قرار میدهد.

شراره محمدی (۱۳۹۰) در رساله کارشناسی ارشد پژوهش هنر خود با عنوان «تحلیل و بررسی مستند نگاری انقلاب ایران به روایت عکاسان داخلی و خارجی»، که در دانشگاه آزاد اسلامی ارائه شده، به معرفی و شناخت برخی از عکاسان مستند نگار

1 Michel Setboun
2 Gilles Peress
3 David Burnett
4 Alain Dejean
5 Francois Lochon
6 Bob Dear
7 Christine Spengler
8 Norman Fairclough

داخلی و خارجی دوره انقلاب و نمایش و بررسی آثارشان از منظرهای گوناگون، می‌پردازد. پژوهش او از سال ۱۳۵۶ و با شدت گرفتن مبارزات خیابانی تا آغاز جنگ تحمیلی - دو سال پس از پیروزی انقلاب - سال ۱۳۵۹ را پوشش می‌دهد اما در آن تحلیل منسجم و رویکرد مشخصی به آثار عکاسان ارائه نمی‌شود و صرفاً تاریخ نگاری ناکاملی از آثار عکاسان ایرانی و خارجی را ارائه می‌کند.

عارف مردانی در رساله کارشناسی ارشد عکاسی خود با عنوان «مطالعه تطبیقی بازنمود انقلاب ایران در کتابهای عکس نهادهای دولتی و خصوصی در دهه‌ی ۹۰ شمسی بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف»، که در دانشگاه سوره ارائه شده، بازنمایی انقلاب ایران در کتاب‌های عکس دهه ۹۰ شمسی را مورد مطالعه قرار داده است. او نقش متغیرهای اثرگذار به مانند گفتمان‌های نهادی تولیدکننده کتاب، چهارچوب‌های بایگانی و بستر کتاب در راستای بازنمود انقلاب اسلامی توسط کتاب عکس به شیوه تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف را مورد بررسی قرار داده و برای شناخت کتاب عکس انقلاب اسلامی صرفاً به ابعاد زیبایی‌شناسی و بنیادین عکاسی اکتفا نکرده بلکه علاوه بر آن نقش گفتمان‌های مسلط و حاشیه‌ای را در راستای درک و مطالعه کتاب عکس را نیز تحلیل کرده است. در پژوهش او تفاوت در شیوه و رویکردهای بازنمودی انقلاب اسلامی در کتاب‌های عکس نهادهای دولتی و خصوصی بدست آمده و نقش گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حاکم بر نهادهای دولتی و خصوصی مشخص شده است. مردانی در این پژوهش از سه عکاس مرد غیرایرانی به عنوان نمونه پژوهی خود استفاده برده است.

از نظر استفاده از روش تحلیل گفتمان نیز حسن زین‌الصالحین و نعمت‌الله فاضلی نیز در مقاله «عکس، گفتمان، فرهنگ تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران» (۱۳۹۶) با تأکید بر رویه ارتباطی عکاسی، تحلیل کیفی از تاریخ عکاسی در ایران از دریچه گفتمان کاوی ارائه دادند. چارچو تحلیلی این پژوهش با اتکا به اندیشه‌های میشل فوکو در باب قدرت و دیدگاه استوارت هال در باب مطالعات فرهنگی، نقش عکس در الگوی فرهنگی را بررسی کرد. زین‌الصالحین و فاضلی با ترسیم گفتمان سیاسی در دوران قاجار و پهلوی، و ترسیم نمایی از تحولات اجتماعی و فرهنگی، چارچوبی منسجم برای تحلیل عکاسی ایران فراهم آوردند، اما این تحقیق نیز در عمل، گرفتار نوعی کلی‌گویی بود و جای خالی تحولات عکاسی، آرای عکاسان و تحلیل خود آثار در آن احساس شد.

با توجه به پیشینه‌های پژوهش خلاء پژوهشی قابل‌توجهی در درک چگونگی به تصویر کشیدن زنان در آثار عکاسان خبری پس از انقلاب ایران وجود دارد. این مقاله قصد دارد با تمرکز بر آثار کریستین اسپنگلر و ژیل پرس، این شکاف را پر کند در انتخاب عکس‌های موردنظر برای تحلیل، تلاش شد تا حجم زیادی از تصاویر در دسترس این دو عکاس جمع‌آوری شود و آن‌هایی که با محوریت بازنمایی زنان بودند با حساسیت زیادی انتخاب شدند. عکس‌های کریستین اسپنگلر عکس‌های منتشرشده از او در خبرگزاری‌ها و مطبوعات خارجی بود و عکس‌های ژیل پرس از مجموعه عکس‌های او در کتاب عکس‌گزینش شد که بعدتر به آن خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و بر مبنای راهبردهای تحلیل گفتمان انتقادی رویکرد فرکلاف به مطالعه، بررسی و تحلیل عکس می‌پردازد. به صورت خاص در این مطالعه از روش تحلیل توصیفی و کیفی تحلیل گفتمان برای بررسی آثار عکاسی ژیل پرس و کریستین اسپنگلر که زنان ایرانی پس از انقلاب را به تصویر می‌کشند، بهره گرفته شده است. تجزیه و تحلیل کیفی به ما امکان داد تا عمیقاً در روایت‌های بصری ارائه شده در عکس‌های آنها کاوش کنیم و مضامین، احساسات و پویایی‌های اجتماعی را که از دریچه‌های این عکاسان مشهور به تصویر کشیده‌اند، آشکار کنیم.

چارچوب نظری

گفتمان و تحلیل گفتمان

گفتمان به زبان در حال استفاده اشاره دارد که هم ارتباطات نوشتاری و هم گفتاری را در برمی‌گیرد. تحلیل گفتمان فراتر از بررسی جملات یا عبارات فردی است و بر زمینه بزرگ‌تر، ازجمله عوامل اجتماعی، فرهنگی و تاریخی که استفاده از زبان را شکل می‌دهد، تمرکز می‌کند. تحلیل‌های جامعه‌شناختی از مفهوم گفتمان در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ وارد عرصه‌های زبان‌شناسی، نقد ادبی، روانکاوی، فلسفه، نظریه سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شده است. تعاریفی از گفتمان که اکثراً به اندیشمندان ساختارگرا^۱ و پس‌ساختارگرای فرانسوی منتسب می‌شود، همگی متأثر از اندیشه‌ی میشل فوکو هستند. در این‌گونه برداشت‌ها از مفهوم گفتمان تحلیل نظام‌های اندیشگی در قالب‌های زبانی مدنظر هستند. تحلیل گفتمان که در زبان فارسی، تحلیل کلام و تحلیل گفتار نیز ترجمه‌شده است در واقع گرایش مطالعاتی است که در اواسط ۱۹۶۰ در پی تغییرات گسترده علمی-معرفتی در رشته‌هایی همچون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی و... برای مطالعات نظام‌مند ساختار و فرایند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است و به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی به‌کاررفته است (فرکلاف، ۱۳۷۹، ۷).

رویکردهای مختلفی برای تحلیل گفتمان وجود دارد که هرکدام دیدگاه‌های نظری و روش‌شناختی خاص خود را دارند. به‌عنوان مثال، تحلیل انتقادی گفتمان که توسط محققانی مانند نورمن فرکلاف توسعه‌یافته است، بر درک این نکته تأکید دارد که چگونه زبان، روابط قدرت و نابرابری‌های اجتماعی را هم منعکس و هم تقویت می‌کند. از سوی دیگر، تجزیه و تحلیل مکالمه بر تجزیه و تحلیل دقیق الگوهای مکالمه و تعامل تمرکز می‌کند تا بفهمد که چگونه معنا در طول ارتباط ساخته می‌شود. ارنستو لاکلاو^۲ معتقد است که مهم‌ترین نقش و کارکرد نظریه‌ی گفتمان را باید در حوزه‌ی سیاست و به‌ویژه در مفهوم‌پردازی قدرت دید. او به دو گرایش عمده در این زمینه اشاره می‌کند: یک سمت تحلیل‌گران و نظریه‌پردازانی که ریشه‌های فکری آن‌ها به نظریه‌ی پس‌ساختارگرایی نشانه‌باز می‌گردد و دیگری تحلیل‌گران و نظریه‌پردازانی که متأثر از پروژه‌ی فکری میشل فوکو هستند. (مک دانیل، ۱۳۸۰، ۳۳).

وان دایک چهار جزء متمایز رویکرد به گفتمان را اینگونه برمی‌شمارد:

"اول، تحلیل گفتمان یک پیام رسانه‌ای را به عنوان یک گفتمان تمام عیار مستقل بررسی می‌کند. تحلیل محتوا در پژوهش ارتباطات جمعی معمولاً برای یافتن روابط (یا همبستگی‌ها) میان این و یا آن ویژگی - اغلب محتوا و گاهی سبک - پیام‌ها و ویژگی‌های فرستنده/سخنگو یا خوانندگان انجام می‌گیرد... دوم اینکه، هدف تحلیل گفتمان عمدتاً تشریح داده‌های کیفی است و نه داده‌های کمی. سوم اینکه، درحالی که تحلیل محتوا عمدتاً [بیشتر] بر مبنای داده‌های مشاهده‌شدنی و محاسبه‌پذیری چون واژه‌ها، عبارات، جمله‌ها و یا ویژگی‌های سبک شناختی مبتنی است، تحلیل گفتمان... به ساختارهای معنا شناختی شالوده‌ای هم توجه دارد و فرض‌ها، ارتباط‌ها، دلالت‌ها و راهبردها را هم روشن می‌سازد... تحلیل گفتمان در قالب نظریه‌های تجربی، تلاش می‌کند قوانین یا اصول شالوده‌ای این ساختارها، تولید و درک پیام رسانه‌ای را بیابد" (ون دایک، ۱۳۷۸: ۹-۱۰)

تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف

تحلیل انتقادی گفتمان یک رویکرد میان‌رشته‌ای است که رابطه بین زبان، قدرت و نابرابری اجتماعی را بررسی می‌کند. فرکلاف استدلال می‌کند که زبان یک رسانه خنثی نیست، بلکه در عوض توسط روابط قدرت در جامعه شکل می‌گیرد. در نظر او گفتمان

1 Structuralism
2 Ernesto Laclau

نقش مهمی در حفظ و بازتولید ساختارها و نابرابری‌های اجتماعی ایفا می‌کند. هدف تحلیل گفتمان انتقادی با تجزیه و تحلیل زبان مورد استفاده در متون، گفتارها و سایر اشکال ارتباطی، کشف چگونگی عملکرد و اعمال قدرت در زمینه‌های مختلف اجتماعی است. رویکرد فرکلاف به تحلیل انتقادی گفتمان تحت تأثیر نظریه زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و نظریه انتقادی است. او یک مدل سه‌بعدی از تحلیل گفتمان ایجاد کرد که شامل تحلیل متن، تحلیل عمل گفتمانی و تحلیل اجتماعی-فرهنگی است. این مدل به محققان اجازه می‌دهد تا نه تنها ویژگی‌های زبانی یک متن، بلکه عملکردها و ساختارهای اجتماعی را که تولید و تفسیر آن متن را شکل می‌دهند، تجزیه و تحلیل کنند. یکی از کمک‌های قابل توجه فرکلاف به تحلیل انتقادی گفتمان، مفهوم هژمونی است. او استدلال می‌کند که گروه‌های مسلط در جامعه از زبان برای ایجاد و تقویت قدرت خود و حفظ کنترل خود بر جامعه استفاده می‌کنند. (جهانگیری و بندرریگی زاده، ۱۳۹۲: ۷۶-۷۳)

هدف فرکلاف از طریق تحلیل انتقادی گفتمان، کشف ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی‌هایی است که در زبان نهفته است و درک ما از مسائل اجتماعی را شکل می‌دهد. به عقیده فرکلاف، ایدئولوژی متکلف باز نمودن جهان از دید منافی خاص است. ایدئولوژی در تحلیل انتقادی گفتمان با تعریف مارکسیستی آن تفاوت دارد. ایدئولوژی در مارکسیست ماهیت طبقاتی دارد و با بیان اقتصادی مرتبط است. تحلیل انتقادی گفتمان مقوله‌ی ایدئولوژی را صرفاً طبقاتی نمی‌بیند. از نظر ون دایک^۱ ایدئولوژی نظام‌های عقاید با نظام باور هستند که از نگاه اجتماعی-شناختی به مثابه‌ی بازنمایی‌های مشترک گروه‌های اجتماعی به عنوان اصول بنیادین چنین بازنمایی‌هایی هستند (Van Dijk, 2001: 2-3). تحلیل انتقادی گفتمان، رویکرد «واقع‌گرایانه انتقادی» است که بر این امر تأکید دارد که جهان اجتماعی، «به گونه‌ای اجتماعی برساخته می‌شود». در همین جهت است که او این چنین اعلام می‌کند که تحلیل انتقادی گفتمان، گونه‌ای «تعدیل‌یافته» یا «پیشامدی» از برساخت‌گرایی اجتماعی است، زیرا دگرگون کردن جهان اجتماعی، گاهی امکان‌پذیر و گاهی ناممکن است (Fairclough, 2010: 4-5).

فرکلاف، نقطه عطف تحلیل انتقادی گفتمان را توجه به نقش روابط قدرت و نابرابری‌ها در ایجاد کژی‌های اجتماعی به خصوص توجه به جنبه‌های گفتمانی روابط قدرت و نابرابری‌ها می‌داند؛ یعنی توجه به روابط دیالکتیکی مابین گفتمان و قدرت و تأثیراتی که آن‌ها بر سایر روابط موجود در فرآیند اجتماعی و عناصر این روابط بر جای می‌گذارند. تحلیل گفتمان انتقادی همچنین از ایدئولوژی به عنوان «معنایی که در خدمت قدرت است»، پرسش به عمل می‌آورد؛ یعنی شیوه بازنمایی جنبه‌های جهان اجتماعی که موجب به وجود آمدن، تداوم یا روابط نابرابرانه قدرت می‌شوند. (Fairclough, 2010: 8). فرکلاف اظهار می‌دارد که زبان گونه‌ای اساسی از ایدئولوژی است و زبان در ایدئولوژی «پنهان گشته است». زبان در شکل‌های مختلف و سطوح متفاوت حامل ایدئولوژی است. (فرکلاف، ۱۳۷۹، ۹۳).

تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف به مثابه روش تحلیل تصویر

تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف در درجه اول بر تحلیل زبان و متن متمرکز است، اما رویکرد او را می‌توان در تحلیل تصاویر بصری نیز به کار برد. درحالی که کار فرکلاف به طور خاص روش‌های تحلیل تصویر را ترسیم نمی‌کند، چارچوب کلی او از تحلیل انتقادی گفتمان را می‌توان تا شامل تحلیل گفتمان بصری گسترش داد. در اینجا برخی از روش‌های تحلیل تصویر ممکن است که می‌توانند در زمینه وسیع‌تر تحلیل گفتمان فرکلاف به کار روند:

تحلیل نشانه شناختی: این روش شامل تجزیه و تحلیل علائم، نمادها و عناصر بصری موجود در یک تصویر است. هدف تحلیل نشانه شناختی درک چگونگی ساخت معنا از طریق چیدمان عناصر بصری و معانی فرهنگی و اجتماعی مرتبط با این عناصر است.

1 Henry Van Dyke

تحلیل بینامتنی: این روش بر تعامل بین تصویر و متون دیگر تمرکز دارد. این شامل بررسی این است که چگونه یک تصویر از دیگر گفتمان‌ها و مراجع فرهنگی استفاده می‌کند و به آن ارجاع می‌دهد. تحلیل بینامتنی به کشف زمینه‌های ایدئولوژیک و فرهنگی که تصویر در آن عمل می‌کند کمک می‌کند.

تحلیل فرهنگی-اجتماعی: این روش را می‌توان برای تصاویر بصری نیز به کار برد. این شامل بررسی زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است که گفتمان بصری در آن عمل می‌کند. هدف تحلیل اجتماعی-فرهنگی کشف ایدئولوژی‌ها، ارزش‌ها و روابط قدرت نهفته در بازنمایی‌های بصری و چگونگی کمک آن‌ها به بازتولید یا چالش نابرابری‌های اجتماعی است. (فرکلاف، ۱۳۷۹، ۱۱۷-۱۱۸).

فرکلاف تمامی مباحثات مطرح‌شده در بخش‌های قبل را به یک شیوه‌ی ابزارى منسجم تبدیل می‌کند و همان مسیر زبان‌شناختی / بینامتنی همراه با تفسیر متن را به شکلی ساختارمند و چالشی دنبال می‌کند. متن، تعامل و بافت اجتماعی به‌عنوان سه عنصر گفتمان مشخص‌شده‌اند و همچنین تمایزی بین این سه مرحله از تحلیل گفتمان انتقادی- یعنی توصیف متن، تفسیر رابطه‌ی بین متن و تعامل و تبیین رابطه‌ی بین تعامل و بافت اجتماعی صورت می‌پذیرد (همان، ص ۱۶۸). هم-چنین چارچوب تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف می‌تواند به‌طور مؤثری برای تجزیه‌وتحلیل گفتمان بصری به‌صورت عملیاتی سازگار شود و روشی جامع برای کشف معانی و مفاهیم پشت تصاویر ارائه دهد که در ادامه به برخی از موارد آن اشاره خواهیم کرد:

۱. زمینه‌سازی: با ارائه اطلاعات متنی در مورد تصویر، مانند منبع، تاریخ ایجاد، مخاطب موردنظر و هرگونه پیشینه تاریخی یا فرهنگی مرتبط چراکه درک زمینه برای تفسیر اهمیت تصویر بسیار مهم است.
۲. بیان توضیحات و تجزیه‌وتحلیل: تصویر را با شناسایی عناصر تشکیل‌دهنده آن مانند اشیاء، افراد، نمادها و ویژگی‌های بصری تحلیل کرده و به مکان، اندازه و سلسله‌مراتب بصری آن‌ها در تصویر توجه شود.
۳. تحلیل نشانه‌شناختی: باید برای رمزگشایی معنای عناصر بصری از تحلیل نشانه‌شناختی استفاده شود. باید بررسی شود که چگونه رنگ‌ها، اشکال، نمادها و استعاره‌ها معانی و نشانه‌های خاصی را منتقل می‌کنند. معانی فرهنگی و اجتماعی مرتبط با این نشانه‌های بصری موردبررسی قرار گیرد.
۴. بین گفتمانی: بررسی چگونگی ارتباط تصویر با سایر اشکال ارتباطی مانند متن همراه، زیرنویس‌ها یا روایت‌های گسترده‌تر. ارجاعات بینامتنی و ارتباط با سایر زمینه‌های فرهنگی یا اجتماعی بسیار حائز اهمیت خواهد بود.
۵. تحلیل ایدئولوژیک: ایدئولوژی زیربنایی موجود در تصویر را باید بررسی کرد. تجزیه‌وتحلیل این مطلب که تصویر منافع چه کسانی را تأمین می‌کند و چه ارزش‌ها یا باورهایی را ترویج می‌کند. ساختارهای قدرت و سلسله‌مراتبی را که تصویر ممکن است تقویت یا به چالش بکشد، باید شناسایی شود.
۶. پیامدهای اجتماعی: در مورد پیامدهای اجتماعی بالقوه تصویر باید تحلیل شود. در نظر گرفتن این نکته که چگونه ممکن است بر افکار عمومی، هنجارهای فرهنگی یا ایدئولوژی‌های سیاسی تأثیر بگذارد و چگونه تصویر به گفتمان‌ها یا بحث‌های اجتماعی گسترده‌تر کمک می‌کند.
۷. بازتاب انتقادی: بازتاب انتقادی در مورد تأثیر و اهمیت تصویر در زمینه آن و پیامدهای بالقوه، چه مثبت و چه منفی در چگونگی بازنمایی‌های تصویر مورد تحلیل قرار گیرد.
۸. نتیجه‌گیری: یافته‌های کلیدی حاصل از تحلیل را باید به‌صورت خلاصه ارائه کرد و بر نقش تصویر در شکل‌دهی یا انعکاس هنجارهای اجتماعی، ایدئولوژی‌ها و پویایی‌های قدرت تأکید کرد.

تجزیه و تحلیل آثار

کریستین اسپنگلر

کریستین اسپنگلر متولد ۱۹۴۵ در آلزاس فرانسه است. او از سال ۱۹۷۰، رخدادها و وقایع مهم تاریخی همچون جنگ را عکاسی کرده و به عنوان عکاس مستقل با آژانس‌های مختلفی همکاری داشته است. او از جنگ‌های چاد، ایرلند شمالی، ویتنام، کامبوج، لبنان، صحرای غربی، نیکاراگوئه، کوزوو، افغانستان و انقلاب ایران مستندسازی کرده است. کریستین اسپنگلر در سال ۱۹۷۹ هم‌زمان با پیروزی انقلاب به ایران سفر کرد تا از شرایط حاکم بر جامعه ایران در پسا انقلاب عکاسی کند. او تلاش کرده تا فراتر از وقایع و رخدادهای خبری انقلاب در ایران به نحوی چگونگی امر تغییر در فرایندهای سیاسی و اجتماعی ایران در رابطه با مسئله زنان در پسا انقلاب ایران را مستندسازی کند.

یکی از جنبه‌های قابل توجه عکاسی اسپنگلر، توانایی او در به تصویر کشیدن عنصر انسانی در میان هرج و مرج، به تصویر کشیدن احساسات، عبارات، و تجربیات افراد گرفتار در آشفتگی انقلاب است. عکس‌های اسپنگلر فراتر از مستندسازی وقایع انقلاب، تحلیل عمیق‌تری از پویایی قدرت و مقاومت در جامعه ایران ارائه می‌دهد. او از طریق داستان سرایی بصری خود، پیچیدگی‌های جنبش‌های انقلابی را روشن می‌کند و مضامین عاملیت، هویت و تغییرات اجتماعی را بررسی می‌کند. اسپنگلر با تمرکز بر لحظات اعتراض و سرکشی، نقش مردم عادی را در به چالش کشیدن اقتدار و احقاق حقوق خود برجسته می‌کند. تصاویر او روایت‌های غالب را به چالش می‌کشد و دیدگاه‌های جایگزینی را در مورد انقلاب ارائه می‌کند و بینندگان را به تعامل انتقادی با پیچیدگی‌های تاریخ سیاسی ایران دعوت می‌کند. در مجموع، عکس‌های اسپنگلر ابزاری قدرتمند برای درک انقلاب ایران و تأثیر پایدار آن بر جامعه و سیاست است.

عکاس در اکثر تصاویر خود زنان را موضوع اصلی تصویر خود قرار می‌دهد و به نقش زنان و اهمیت آنان در روزهای پس از انقلاب ایران تمرکز می‌کند. در این تصاویر چگونگی تأثیر انقلاب به عنوان امری سیاسی و ایدئولوژیک در مواجهه و نسبت با زنان در جامعه ایران پوشش داده می‌شود و پیامد تغییر در حوزه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زنان مورد بازنمایی قرار می‌گیرد. این تصاویر غالباً فعالیت‌های عمومی زنان در جامعه را مثل حضور زنان در انتخابات، تظاهرات، نماز جمعه، حضور در بسیج نظامی و همچنین در خرید و تفریح را نمایش می‌دهد. آنچه که به طور مشخص و دنباله‌دار در این تصاویر دیده می‌شود رابطه بین زنان و ایدئولوژی مذهبی اسلام‌گرا است؛ زنانی با پوشش اسلامی، نمادها و نشانه‌های دینی در فضای عمومی جامعه حضور به عمل می‌آورند.

تصویر اول با عنوان پوستر تبلیغاتی انقلاب ایران، دیوارنگاره‌ای نقاشی شده از زنان و ابعاد هویتی آنان در پس از پیروزی انقلاب ایران را بازنمایی می‌کند. زنی در مرکز تصویر با نسبتی بزرگ‌تر از دیگر اجزای تصویری دیوارنگاره حضور دارد و با اسلحه‌ای در پشت کمر خود با شعار مذهبی "یا زهرا" در بالای سرش در حال فریاد زدن است و انبوه زنانی که در پایین تصویر با پوششی اسلامی و دست‌نوشته‌ای با مضمون «از دامن زن مرد به معراج می‌رود» از آیت‌الله خمینی و تصویری از او مشاهده می‌شوند. عکاس در این تصویر در نگاهی جامع و کلی تلاش کرده مانیفست و اثرگذاری زنان را در دو بعد فردی و اجتماعی نمایان کند و بر نقش و اهمیت زنان در جامعه پس از انقلاب ایران متناسب با الگوها و ارزش‌های اسلامی به عنوان یک کنشگر و فعال اجتماعی تأکید کند که هویت خود را از انگاره‌های مذهبی و اسلامی کسب می‌کند؛ اما هدف اصلی تصویر به طور کلی بازنمایی گرایش و تفسیر انقلابیون نسبت به مقام زن می‌باشد که زنان، مطابق با انگاره‌های مذهبی و ایرانی در جایگاه والا و کنشمندی قرار می‌گیرند. با مطالعه و مقایسه این عکس با دیگر تصاویر عکاس می‌توان جو و نگاه ایدئولوژیک حاکم بر زنان در پیروزی انقلاب را مطابق با همین دیوارنگاره دانست که اسپنگلر ثبت کرده است و به شکلی دنباله‌دار عکاس همین موضوعات را

در مواجهه با زنان پوشش داده است. هدف اصلی عکاس جستجوی ساختارهای ایدئولوژیک جامعه ایران و هویت زنان در پسا انقلاب ایران است. او چهارچوب زن را در دو مفهوم بدن محجبه و کنش‌مندی اجتماعی او در بافت دین بررسی می‌کند.



تصویر ۱- کریستین اسپنگلر، پوستر تبلیغاتی انقلاب ایران، ۱ ژوئن ۱۹۷۹، سایت گتی ایمیجز

این پوستر لحظه‌ای مهم در تاریخ را به تصویر می‌کشد که نمادی از تغییرات عمیق اجتماعی و فرهنگی است که در آن زمان سراسر کشور را فرا گرفته است. در خط مقدم تصویر، زنی با حجاب، نمادی قدرتمند از ارزش‌های سنتی و هویت دینی، قرار دارد. در اطراف او زنان متعدد دیگری قرار دارند که همگی با حجاب هستند و حضور جمعی آنها حس اتحاد و همبستگی را در میان تحولات انقلاب برمی‌انگیزد. حجاب و حیا، به نقطه‌ی کانونی تبدیل می‌شود که نشان‌دهنده‌ی تلاقی دین، سیاست و پویایی جنسیتی در این دوره از تاریخ ایران است. این تصویر به عنوان شاهده‌ی بصری از نقش محوری زنان در انقلاب، مشارکت و پایبندی آنان به ارزش‌های سنتی در شکل‌گیری روایت تحولات اجتماعی در ایران است (تصویر ۱).

تصویر دوم با عنوان زنان در مدرسه، تعدادی از زنان را در حال تحصیل نشان می‌دهد. این زنان با ظاهر و پوششی منطبق با تفکرات اسلامی که در پشت سر آنها تصویری از آیت‌الله خمینی بر روی دیوار نصب‌شده در حال نوشتن و درس خواندن هستند (تصویر ۲) عکاس تلاش کرده با نمایی باز و همچنین تخت با قرار دادن تمام اجزای تصویری اعم از زنان در مرکز تصویر، چهارچوب کلی فضای اتاق و عکس‌های نصب‌شده بر بالای سر زنان نوعی همگرایی و ارتباط و همچنین خط فکری آنان را نیز تعیین کند. این تصویر بر عدم محدودیت زنان در فعالیت‌های اجتماعی همچون تحصیل دلالت دارد و بر این مساله تاکید دارد که انقلاب و تفکرات اسلام‌گرایانه مانع و سدی در مشارکت اجتماعی زنان نمی‌شود.



تصویر ۲- کریستین اسپنگلر، زنان مسلمان در مدرسه‌ای نزدیک تهران، ۱ سپتامبر ۱۹۷۹، سایت گتی ایمیجز

تقابل ایدئولوژیک بین تفکر زن اسلامی و زن غربی از دیگر موضوعاتی است که اسپنگلر به آن توجه داشته است. تصویر سوم با عنوان زنان در لونا پارک، تصویری از خانواده‌های ایرانی را نشان می‌دهد که در حال استفاده از وسایل شهرسازی هستند. (تصویر ۳) در مرکز تصویر یک دختر و زن که به نظر مادر و دختر می‌آیند روی یک کابین چرخ‌وفلک نشسته‌اند که نمایانگر گرایش مذهبی زن ایرانی چه در پوشش و چه نوع نگاه معذب او به دوربین هستند و در پشت سر آن‌ها خانواده‌های دیگری روی کابین‌های دیگر قرار گرفته‌اند که آن‌ها نیز با ظاهر و پوشش و باورهای اسلامی دیده می‌شوند. در بالای تصویر چند تابلو نقاشی با مضمون (luck) یا همان شانس که نوعی بازی در شهرسازی‌های کشورهای اروپایی و آمریکایی است و عکس زنی نیز روی آن که نمایانگر ظاهر و تفکر زن در غرب است کشیده شده است. این تصاویر و بازی‌ها در دوران حکومت پهلوی در فضاهای عمومی مثل شهرسازی‌ها رواج داشت و گرایش حکومت پهلوی به مصادیق غرب‌گرایی در مورد زنان به عنوان ابزار تبلیغاتی و گرایش به غرب در تفکرات سیاسی و اجتماعی را نشان می‌دهد.

علیرغم تأکید انقلاب بر ارزش‌های اسلامی و اجرای قوانین پوشش مانند حجاب، این تصویر حس یک زندگی عادی را در زمانی که مردم درگیر فعالیت‌های تفریحی هستند، به تصویر می‌کشد. حضور خانواده‌ها بر تداوم زندگی روزمره در میان این تحولات تأکید می‌کند و روحیه ایرانیان را برای یافتن شادی و ارتباط حتی در زمانه‌ی تغییر به نمایش می‌گذارد. این تصویر یادآور تأثیر متقابل پیچیده‌ی بین سنت، مذهب و مدرنیته در ایران پس از انقلاب است و تجربیات و دیدگاه‌های متنوع مردم آن را در بر می‌گیرد.



تصویر ۳- کریستین اسپنگلر، شهربازی در ایران، ۱ سپتامبر ۱۹۷۹، سایت گتی ایمیجز

یکی دیگر از جنبه‌های زندگی روزمره تجربه‌ی خرید است. در تصویر چهارم با موضوع زنان در مغازه لباس عروس، حضور دو نوجوان را در مقابل مغازه فروش لباس عروس نشان می‌دهد. (تصویر ۴) دخترانی با ظاهری پوشیده، صورت‌هایی خندان و معتقد به اسلام و عکسی از آیت‌الله خمینی که در پشت سر آن‌ها بر روی دیوار نصب شده است و گواه بر اهمیت بینش‌های دینی و مذهبی انقلاب ایران دارد. در سمت چپ تصویر ویترین لباس‌های عروسی با ویژگی‌های لباس‌های مجلسی و شب کشورهای غربی دیده می‌شود. عکاسی با نوع کادربندی خود، تصویر را به دو قسمت تقسیم کرده است که آن دو دختر به همراه شمایل آیت‌الله خمینی در یک سمت و لباس‌های عروس در طرف دیگر قرار می‌گیرد. اسپنگلر تلاش کرده که این دو تفکر را به شکلی در مقابل هم قرار دهد که معنا و اصول اندیشگانی متفاوتی نسبت به هم دارد. تصویر بر مسئله خصوصی و عمومی زنان ایران دلالت می‌کند که عمدتاً در سطح عام جامعه با ظاهری محجبه و پوشیده و متناسب با آداب و رویکردهای اسلامی شرکت می‌کنند و در فضای خصوصی خود می‌تواند از لباس‌هایی متنوع‌تر بهره بگیرند و این مساله منافاتی با مقوله‌ی پوشش و حیا نیز ندارد.



تصویر ۴- کریستین اسپنگلر، زنان جوان در مغازه فروش لباس عروس، ۲۰ مارچ ۱۹۷۹، تهران، سایت گتی ایمیجز

عکاس با انتخاب نماهای مناسب به دنبال درک خودش از هویت زنان ایران بوده است و اولویتش در انتخاب قاب به مسئله ابعاد شخصیتی و هویتی سوژه ارتباط دارد. به‌طور غالب از نماهایی باز و متوسط استفاده کرده است تا کمک بیشتری به درک او از موقعیت و صحنه‌های موردنظرش ایجاد کند به‌طوری‌که با ایجاد صحنه‌هایی باز متمایل به متوسط به دنبال ایجاد ارتباط معنایی بین سوژه‌ی اصلی یعنی زنان با عناصر و اجزای مرتبط در صحنه بوده است و ضمناً به سوژه هم نزدیک باشد تا بتواند بهتر ایجاد معنا سازی و شناخت از موقعیت داشته باشد. موقعیت سوژه‌های عکس عمدتاً در مرکز یا متمایل به مرکز تصویر قرار دارد تا موضوع اهمیت و جلوه بیشتری را برای مخاطب ایجاد کند. در مرکز تصویر غالباً زنان، کودکان و نمادهای ایدئولوژیک قرار می‌گیرند و دیگر موضوعات تصویری حول محور مرکزی تصویر قرار دارند و مرکز تصویر علاوه بر جذب توجه مخاطب، از حول محور خود معنا می‌پذیرد.

ژیل پرس

ژیل پرس یک عکاس برجسته فرانسوی و عضو آژانس مگنوم است که به خاطر آثارش در زمینه مستندسازی درگیری‌های بزرگ و رویدادهای مهم سیاسی در سراسر جهان شناخته شده است. پرس در سال ۱۹۷۰ عکاسی را آغاز کرد درحالی‌که او در پاریس علوم سیاسی و فلسفه خوانده بود. پرس رویدادهایی را در ایرلند شمالی، لبنان، فلسطین، ایران، بالکان، رواندا، ایالات متحده، افغانستان و عراق ثبت کرده است. او در یک سفر پنج‌هفته‌ای، از دسامبر ۱۹۷۹ تا ژانویه ۱۹۸۰ در ایران حضور داشت. در طول این مدت، او به شهرهای تبریز، کردستان، قم و تهران سفر کرد و گزارش‌های تصویری مهمی درباره انقلاب ایران پدید آورد. عکس‌های او از انقلاب ایران در سال ۱۹۸۴ در قالب کتاب عکسی به نام "تلکس ایران: به نام انقلاب" منتشر شد. این کتاب مجموعه‌ای از عکس‌های سیاه‌وسفید را ارائه می‌دهد که جنبه‌های مختلف انقلاب را به تصویر می‌کشد. کتاب با جزئیات ورود او به تهران و برداشت‌های اولیه او از کشوری که در آستانه یک تحول بزرگ سیاسی بود، آغاز می‌شود. تصاویر این کتاب از تظاهرات مردم پس از اشغال سفارت آمریکا یا "لانه جاسوسی" و درگیری با پلیس گرفته تا لحظات جشن و عزا را نمایش می‌دهد. آنچه در بین عکس‌های او موردتوجه این پژوهش قرار گرفته است صرفاً تصاویری است که با محوریت زنان ثبت شده‌اند.

یکی از جنبه‌های قابل توجه تحلیل عکاسی پرس، کاوش او در مورد نقش نمادگرایی و فرهنگ بصری در شکل دادن به روایت‌های انقلابی است. پرس با ترکیب‌بندی و کادربندی دقیق توجه را به شمایل نگاری و نمادگرایی در خیابان‌های تهران و دیگر شهرهای ایران در دوران انقلاب جلب می‌کند. عکس‌های او بنرها، پرچم‌ها و گرافیتی‌هایی را به تصویر می‌کشند که منظر شهری را زینت می‌دادند و استفاده از نمادهای بصری را به عنوان ابزاری برای مقاومت و بیان سیاسی برجسته می‌کردند. با تجزیه و تحلیل این تصاویر، بینندگان بینش‌هایی را در مورد روش‌هایی به دست می‌آورند که ایرانیان عادی نمادهای موجود را برای انتقال خواسته‌های خود برای تغییر و سرپیچی‌شان از حکومت استبدادی تصاحب کرده و واژگون می‌کنند. در مجموع، عکس‌های پرس، تحلیلی غنی و چندوجهی از انقلاب ایران ارائه می‌کنند و بینندگان را دعوت می‌کنند تا به طور انتقادی با پیچیدگی‌های تحولات سیاسی و تغییرات اجتماعی درگیر شوند. عکس ژیل پرس از شهربازی تهران نیز در همین راستا از زوایای مختلف قابل تحلیل است. (تصویر ۵)



تصویر ۵- ژیل پرس، شهربازی، ۱۹۸۰، تهران، منبع: artsmia.org

در این تصویر، پرس با قرار دادن جمعی از زنان در گوشه‌ای از کادر و همچنین ثبت تصویر گرافیتی پشت سرشان، هم‌نشینی معناداری را از وضعیت زنان در ایران پس‌انقلاب به نمایش بگذارد. تصویر دیوی که زنی را بر دوش خود حمل می‌کند، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی آن نگرش ابزاری و جنسی به زن باشد که انقلابیون می‌خواستند آن را از میان بردارند. دیو می‌تواند نماد هنجارهای مردسالارانه یا همین نگاه شهوانی و ابزاری به زنان باشد که به نظر در این تصویر، بر زن چیره شده یا آن را تحت سلطه خود درآورده‌است. اما در جلوی این تصویر، ما با چهره‌ای از زنان محجبه مواجه‌ایم که نسبتی با زن داخل تصویر ندارند و خود را از چنین گفتمانی درباره‌ی زن جدا ساخته‌اند اما در عمل به موجودیت‌هایی یکدست و غیرقابل شناسایی تبدیل شده‌اند.



تصویر ۶- ژیل پرس، تظاهرات در استادیوم، ۱۹۷۹، تبریز، منبع: artsmia.org

تصویر ۶ یکی از لحظاتی است که ژیل پرس در استادیوم ورزشی تبریز که در آن تظاهرات عمومی برگزار شده بود، ثبت کرده‌است. وجود تفنگ در دست مرد ایستاده در پیش‌زمینه عکس نشانه‌ی تصویری بسیار قدرتمندی است. تفنگ می‌تواند بر مفاهیمی نظیر قدرت، کنترل و استفاده از زور دلالت داشته باشد که توسط نیروهای مسلط یا سرکوبگر به کار گرفته می‌شود. قرار گرفتن زنانی که روی سکوه‌های ورزشگاه، پشت مرد اسلحه به دست نشسته‌اند نیز قابل توجه است. در اینجا به نحوی شاهد تضادی بین قدرت و استیلاي مردانه و انفعال یا تابعیت زنان هستیم. این موقعیت ممکن است منعکس‌کننده رویکرد مردسالارانه‌ی حاکم بر جامعه و به حاشیه رانده شدن زنان در بافت اجتماعی و سیاسی بزرگ‌تر باشد.

. یکی از نگرانی‌های کلیدی جنسیتی که در عکس‌های پرس به تصویر کشیده شده است، مقوله‌ی پوشش زنان است. عکس‌های او اغلب زنانی را نشان می‌دهند که از سر تا پا پوشیده شده‌اند که برای مخاطب غربی، به عنوان امری اگزوتیک، احتمالاً نمادی از نوعی نابرابری است. در واقع، حجاب که برای حفظ حیا و ارزش‌های دینی است، در عکس‌های ژیل پرس، به نمایشی بصری از محدودیت‌های اعمال شده بر آزادی بیان و انتخاب زنان تبدیل می‌شود. (تصویر ۷)



تصویر ۷- ژیل پرس، یکی از خیابان‌های تبریز، ۱۹۸۰، تبریز، منبع: artsmia.org

تفکیک جنسیتی، نگرانی دیگری است که در آثار پرس به آن پرداخته شده است. بسیاری از فضاهای عمومی، از جمله دانشگاه‌ها، پارک‌ها و حتی حمل‌ونقل عمومی، اغلب از هم جدا هستند و بخش‌های جداگانه‌ای برای مردان و زنان وجود دارد. این جداسازی فرصت‌ها را برای تعامل و مشارکت بین جنسیت‌ها محدود می‌کند و بر آزادی زنان برای حرکت و مشارکت در فعالیت‌های مختلف در موقعیتی برابر با مردان تأثیر می‌گذارد و ساختارهای مردسالارانه اجتماع ایران را پررنگ می‌کند. (تصویر ۸)



تصویر ۸ - ژیل پرس، نماز جمعه در دانشگاه تهران. ۱۹۸۰، تهران، منبع: artsmia.org

عکس‌های ژیل پرس به دلیل قاب‌بندی متمایز و ویژگی‌های بکرشان به سبکی منحصر به فرد تبدیل می‌شوند و تأثیر بصری آن‌ها جذابیت زیبایی‌شناختی و داستان‌گویی را دوچندان می‌کند. او اغلب از تکنیک‌های قاب‌بندی غیرمعارف برای ثبت سوژه‌هایش استفاده می‌کند. این قاب‌بندی نامتعارف به عکس‌های او عمق و پیچیدگی می‌بخشد و آن‌ها را از ترکیب‌بندی‌های سنتی متمایز می‌کند. پرس به عناصر حیاتی مانند نور، رنگ و بافت توجه زیادی می‌کند تا تأثیر بصری کلی عکس‌های خود را افزایش دهد. اغلب با نور و سایه بازی می‌کند و از کنتراست‌های دراماتیک یا نورپردازی ظریف برای ایجاد حال و هوای خاص استفاده می‌کند. این کنتراست‌های شدید و دراماتیک عملاً بیانی تصویری است برای تضادها و کنتراست‌های شدید که پرس در جامعه‌ی پس‌انقلابی ایران می‌دید.

نتیجه‌گیری

عکس‌های اسپنگلر اغلب زنان ایرانی را به تصویر می‌کشد که فعالانه در اعتراضات، تجمعات و تظاهرات در جریان انقلاب شرکت می‌کنند. آن‌ها قاطع و مقتدر نشان داده می‌شوند که مطالبه‌گر و خواهان تغییر هستند درحالی که تمام قوانین ایدئولوژیک حاکم بر جامعه را درباره خود به رسمیت شناخته‌اند. عکس‌های اسپنگلر اغلب زنان ایرانی را به نمایش می‌گذارد که در کنار هم ایستاده‌اند و نیرویی جمعی برای تغییر شکل می‌دهند. این تصاویر بر حس اتحاد و همبستگی زنان در دوران انقلاب تأکید می‌کند. این عکس‌ها می‌تواند چالش‌ها و مبارزاتی را که زنان ایرانی در طول انقلاب با آن‌ها مواجه بودند، نشان دهد. همچنین پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی پیچیده‌ی میان حجاب، هویت و حقوق زنان در بافت ایرانی مطرح می‌کند. برخی از عکس‌های

اسپنگلر آثار عاطفی انقلاب بر زنان ایرانی را نشان می‌دهد. آن‌ها لحظات غم و اندوه، خشم یا عزم را به تصویر می‌کشند که بازتاب طیفی از تجربیات و احساساتی است که زنان در این دوره پراشوب پشت سر گذاشته‌اند. عکس‌های او نیز تنوع تجربیات زنان ایرانی در دوران انقلاب را برجسته می‌کند. عکس‌های اسپنگلر ممکن است کلیشه‌ها را به چالش بکشد و زنان ایرانی را به‌عنوان افرادی قوی و قدرتمند به نمایش بگذارد، برخلاف آنچه در تصورات سنتی بر آن تأکید می‌شود. این تصاویر می‌تواند بر نقش‌های فعال زنان در دوران انقلاب تأکید کند و تصورات پیش‌فرض در مورد نقش زنان در جامعه ایران را به چالش بکشد. قطعاً رویکرد او در چگونگی نمایش مسئله زنان و انقلاب ایران، روایت متفاوتی را از این اتفاق در رسانه‌ها بازنمایی کرده است.

آگاهی و دانش از هویت زنان مسلمان ایران به‌عنوان یک پی‌رنگ اصلی در شاکله مجموعه او دیده می‌شود. آنچه از پس تحلیل عکس‌های اسپنگلر می‌توان نتیجه گرفت، نگاه ناظر و غیر موضع دارانه‌ی او نسبت به مسئله انقلاب ایران و زنان است و نمی‌توان صراحت خاصی در عکس‌های او دید و بیشتر گمان می‌رود که به‌عنوان شاهد حوادث، لحظاتی را ثبت کرده است. در مقابل، عکس‌های ژیل پرس از تحولات ایران پس از انقلاب بیشتر بر نابرابری‌های جنسیتی و محدودیت‌های زنان در کشور تأکید دارد. او از طریق دریچه دوربین خود، واقعیت‌های پیش روی زنان ایرانی را به تصویر می‌کشد و چالش‌هایی را که به دلیل هنجارهای اجتماعی و فرهنگی با آن مواجه می‌شوند، برجسته می‌کند. عکس‌های پرس همان گفتمان غربی در خصوص ایران و علی‌الخصوص زنان ایرانی را بازتولید می‌کند. یعنی انقلاب را رخدادی مردانه در نظر می‌گیرد که زنان در آن نقش چندانی ندارند و از متن زندگی اجتماعی دور هستند. پرس نگاهی سنتی به زنان را بازنمایی می‌کند که در آن زن تماشاگر است و گویی تنها در حاشیه تصویر گذر می‌کند. از دیگر سو، پوشش زنان و حجاب را مانعی بر سر راه کنشگری اجتماعی آن در نظر می‌گیرد.

همچنین عکس‌های پرس اغلب از نمادگرایی و استعاره برای نمایش تجربیات زنان در ایران پس از انقلاب استفاده می‌کنند. در مقایسه‌ی بازنمایی زنان در ایران پس از انقلاب بین عکس‌های ژیل پرس و کریستین اسپنگلر، آشکار می‌شود که دیدگاه‌ها و رویکردهای آن‌ها تفاوت چشمگیری دارد. درحالی‌که اسپنگلر بیشتر دیدگاه ناظر را اتخاذ می‌کند و با ایدئولوژی حاکم همراهی می‌کند، پرس موضعی تند و انتقادی در برابر تأثیر ایدئولوژی حاکم بر زنان در ایران به نمایش می‌گذارد. در نگاه اسپنگلر حجاب، لزوماً به معنای محدودیت یا سرکوب زنان نیست و او این نوع پوشش را به عنوان یک رفتار آئینی از سمت زنان ایرانی به نمایش می‌گذارد. او همچنین در آثارش بر نقش فعال و کنشگر زنان تأکید می‌کند. در آثار او، زنان فضای بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند و نقشی مرکزی در عکس‌ها دارند. درحالی‌که در تصاویر پرس زنان پیوسته در حاشیه قرار می‌گیرند که نشان‌دهنده عدم حضور آن‌ها در نقش‌های کنشگری است و تصویر محافظه‌کارانه غالب از زنان در جامعه ایران را تداوم می‌بخشد. این به حاشیه راندن بیشتر از طریق به تصویر کشیدن زنان به عنوان یک توده بی‌هویت در عکس‌ها تأکید می‌شود و از فردیت آن‌ها می‌کاهد. زنان صرفاً به عناصر پس‌زمینه تبدیل می‌شوند که فاقد هویت‌های متمایز هستند. این تصاویر این ایده را تقویت می‌کند که تجربیات و صدای زنان در یک موقعیت فرعی و ثانویه قرار می‌گیرد. از سوی دیگر، عکس‌های کریستین اسپنگلر فراتر از تحولات سیاسی و اجتماعی انقلاب است و در عوض بر جنبه‌های جهانی تجربه زنانه تمرکز دارد. اسپنگلر با کنار هم قرار دادن تصاویر زندگی روزمره با لحظات تأملی آرام، بینندگان را به همدلی با واقعیت‌های زیسته زنان ایرانی و شناخت انسانیت آن‌ها در میان آشفتگی انقلاب و تغییرات اجتماعی دعوت می‌کند.

منابع

- آذری ازغندی، هادی و فهیمی‌فر، اصغر و شیخ محمدی، علی (۱۴۰۰). *بررسی مفهوم عکاسی در ایران در گذر از گفتمان انقلابی به سازندگی بر اساس نظریه نهادگرایی گفتمانی*، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱۰، صفحات ۲۱۰ - ۲۲۴.
- _____ (۱۴۰۱). *عکاسی و سیاست در ایران پیش‌انقلابی: نبرد بر سر تصویر ایران*، نشریه هنرهای زیبا_هنرهای تجسمی، شماره ۲، صفحات ۱۱۵-۱۲۱.
- بیات، پگاه (۱۳۸۹). *بررسی عکاسی ایران پس از انقلاب اسلامی از نگاه هنرمندان و منتقدین غرب*، پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد رشته عکاسی، دانشگاه هنر.
- جهانگیری، جهانگیر و بندرریگی‌زاده، علی (۱۳۹۲). *زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان*، دوفصلنامه علمی-پژوهشی، شماره ۱۴، صفحات ۸۲ - ۵۷.
- رجبی‌نژاد مقدم، حسن و روحانی، سیدعلی (۱۴۰۱). *نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با تاکید بر برخی از آرای جورج لوکاج و آرنولد هاووزر*، نشریه علمی باغ نظر، سال ۱۹، شماره ۱۱۷، صفحات ۳۳-۴۶.
- زمانیان، پویا (۱۳۹۸). *بررسی نشانه‌های مشترک تصویری در عکاسی انقلاب اسلامی بر اساس الگوی پیرس*، دوفصلنامه علمی پژوهشی هنر، سال ۹، شماره ۱۸، صفحات ۱۵-۱.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. گروه مترجمان، چاپ اول، نشر مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، مک دائل، دانیل (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه‌ی حسینعلی نوذری، چاپ اول، نشر فرهنگ گفتمان، تهران.
- مترجم زاده، محمد (۱۳۹۳). *کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی در ایران*، چاپ اول، نشر مرکب سپید، تهران.
- وان دایک، تئون‌ای (۱۳۷۸). *تحلیل گفتمان: پژوهش و کاربرست آن در ساختار خبر*، ترجمه محمدرضا حسن زاده، تهران: پژوهش معاونت سیاسی صدا و سیما جمهوری اسلامی.
- هاووزر، آرنولد (۱۳۶۳). *فلسفه تاریخ هنر*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، نشر نگاه. تهران.

Fairclough, Norman (2010) *Critical Discourse Analysis; The Critical study of Language*. Publisher Longman, London.

Van Dijk, Teun (2001) *Political Discourse and Ideology*, working paper, unpublished, pp 2-3.

Peress, Gilles (1984) *Telex Iran: In the Name of Revolution*.

[Lyford, Amy](#) (2016) *Acts of Memory: Gilles Peress's Telex: Iran, Then and Now*.