Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

"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 Elahi[1]✉ | **Hadii Azari Azqandi**[2]

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: hadiazari@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

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

نحوه‌ی بازنمایی زنان در آثار عکاسان خبری ایران پسا انقلاب: تحلیل گفتمان انتقادی آثار کریستین اسپنگلر و ژیل پرس[۱]

مهسا الهی[۱] | هادی آذری 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

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ 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 اسپنگلر.

چکیده

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 محجبه 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 پساانقلاب در آثار عکاسی ژیل پرس و کریستین اسپنگلر می‌پردازد. این پژوهش از طریق بررسی دقیق عناصر بصری و متون پیرامونی به‌دنبال کشف و آشکارسازی گفتمان نهفته در این عکس‌ها است. روش فرکلاف با تکیه بر طیفی از عناصر بصری و متنی، تجزیه‌وتحلیل جامعی از انتخاب‌های خلاقانه عکاسان و گفتمان‌های زیربنایی آن‌ها را امکان‌پذیر می‌کند. مقاله‌ی حاضر با بررسی روایت بصری ثبت‌شده توسط این عکاسان، ادعا می‌کند که تصاویر آن‌ها بینش منحصربه‌فردی در مورد ماهیت چندوجهی بازنمایی زنان در ایران پساانقلاب 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، تجزیه‌وتحلیل 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 اسپنگلر نوعی همدلی با زنان ایرانی وجود داشته و آن‌ها را به رغم نوع پوشش‌شان، سوژه‌هایی کنشگر به‌تصویر می‌کشد، عکس‌های پرس بیشتر بر انفعال و به‌حاشیه‌رانده‌شدن زنان تاکید دارد.

استناد: الهی، مهسا و آذری ازغندی، هادی (۱۴۰۳). نحوه‌ی بازنمایی زنان در آثار عکاسان خبری ایران پسا انقلاب: تحلیل.... *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۶ (۱)، ۱۳۷-۱۵۵.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2024.367298.666283

ناشر: مؤسسهٔ 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 شده‌است.

مقدمه

در شرایط بحران همانند جنگ یا انقلاب در کشورهای مختلف، عکاسی ه مثابه نوعی خدمت به مردم در انعکاس وضعیت نامناسب و ناملایمات 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 آینه ای 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 سال های 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 تاثیر می‌گذارد و عکاسی مستند اجتماعی با پرداختن به مواردی که گفتمان حاکم نادیده‌شان می‌گرفت به کنشی سیاسی بدل شد (آذری ازغندی، 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 (مترجم‌زاده،۱۳۹۳، ۵۷).

در حقیقت وقوع انقلاب و در ادامه، جنگ تحمیلی، داستان عکاسی ایران را اساسا متحول کرد و عکس را به سندی خدشه ناپذیر برای به تصویرکشیدن واقعیت های 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 موزهٔ هنرهای معاصر در سال ۱۳۶۰، به خوبی از این مسئله خبر می دهد. اظهارات کاوه گلستان به عنوان یکی از شناخته شده ترین عکاسان ایران در دههٔ شصت، به خوبی این نگرش را جمع‌بندی می کند:

«عکس مسائل اجتماعی خاص را حل می کند... 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). بااین حال از سال های پایانی دهۀ شصت، شاهد شکلگیری نگرش های متفاوتی به عکاسی هستیم.

پیکربندی جدیدی که جامعـه ی ایـران پـس از انقـلاب در بـسیاری از جهات متحمل شده بود، لزوم بازسازی تصاویر مربوط به ایرانیانِ پس از انقلاب، که تفـاوت انـان را با هویت پیشین شان روشن سازد، به وضوح احساس می‌شد. رسانه‌های غربی با توسل بـه تـصاویر یکپارچه‌ای که پس از انقلاب با هدف تبلیغ اسلام برای خارج فرستاده می‌شد، به کلیشه‌ی تصویری جدیدی پیرامون زنان ایرانی دست یافتند. از انجا که یکی از تغییرات بنیادین این انقلاب را در تغییـر نحوه‌ی نگرش به زنان می-توان دید، تصاویر زنان ایرانی، محوریت شناسایی فرهنگ ایرانی به عنوان دیگریِ فرهنگی را یافتند. این دیگریِ فرهنگی به گونه‌ای در رسانه‌های امریکایی تصویر و بازتولید می‌شوند، که تصور امکان گونه‌ای دیگر از تصویرِ زنـان ایرانـی بـرای مخاطبـان آمریکـایی دشـوار می‌نماید. در این تصاویر زنان ایرانی با خصایصی که در صدد فروکاسـتن هویـت ملـی آنـان اسـت، تصویر می‌شوند. این تصاویری که از زنان ایرانی در رسانه‌های غربـی و خـصوصاً در رسـانه هـای آمریکایی ارائه می‌شود، در راستای اهداف استعماری این کشورها هستند. در واقع بـا تـصویر کـردن این سوژه‌ها این کشورها بر سلطه‌ی رسانه‌ای خود بر کشورهای حاشـیه‌ای مـی‌افزاینـد. در حقیقت وظیفه‌ی رسانه‌های جمعی این است که تنوعی از نگرش‌هـا و تأویـل‌هـای ممکـن از موضـوعات مختلف را منتشر سازند ولی آنچه در این رسانه‌ها به عنـوان سیاسـتی محـوری در نمـایش دیگـریِ فرهنگی اعمال می‌شود، مبتنی بر ارائه‌ی تصویری یکسویه و جانبدار از این فرهنگ‌هـا اسـت (بیات، ۱۳۸۹).

بیان مسئله

از دیدگاه آرنولد هاوزر[1] آثار هنری بازتاب‌دهنده‌ی شرایط اقتصادی و اجتماعی محسوب می‌شوند که این موضوع می‌تواند به بحران و شرایط سیاسی، دینی و فرهنگی نیز تعمیم داده‌شود. وی اشاره می‌کند: « هنر می‌تواند هم به صورت منفی و هم مثبت، ساختارهای یک جامعه‌ی ویژه را بیان کند، با بغضی از ساختارهای جامعه موافقت کند و با بعی دیگر موافق نباشد، برخی از ویژگی‌های یک جامعه را تقویت نماید و با برخی دیگر مخالفت کندو 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 عل کرده و به عنوان سوپاپ اطمینان باشد» (هاوزر، 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، متاثر 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 خصوصا عکاسی مستند تاثیر داشته و عکاسی مستند نیر به نوبه‌ی خودبر 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 به‌واسطه‌ی 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]، فرانسوآ لوشون[۵]، باب دیر[۶] و کریستین اسپنگر[۷] اشاره کرد.

این پژوهش می‌کوشد تا با تمرکز بر بازنمایی زنان در موقعیت پساانقلاب 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 اسپنگلر به‌عنوان 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 صورت‌گرفته در خصوص عکاسی انقلاب اسلامی، در کل کمتر به آثار اسپلنگر 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 می پرداختند 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 می رساند. 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 می پردازد. او با بررسی آثار سه عکاس مرد غیرایرانی و پنج عکاس ایرانی (به جز مریم زندی بقیه عکاسان مرد هستند) سعی در یافتن رویکرهای 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 دیدگاه های مختلف پیرامون تعریف دقیق عکاسی خبری و مستند از نگاه رولان بارت می پردازد 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، می پردازد. 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 صرفا 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 کتاب های 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 صرفا به ابعاد زیبایی شناسی 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 درشیوه 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 زین الصالحین و نعمت الله فاضلی نیز در مقاله «عکس، گفتمان، فرهنگ تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران» (۱۳۹۶) با تاکید 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 عکی در الگوی فرهنگی را بررسی کرد. زین الصالحین 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 عکسش گزینش 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 عکی 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 شده‌است. تجزیه و تحلیل کیفی به ما امکان داد تا عمیقا 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[1] و پساساختارگرای 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. به‌عنوان‌مثال، 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، تجزیه‌وتحلیل مکالمه بر تجزیه‌وتحلیل دقیق الگوهای مکالمه و تعامل تمرکز می‌کند تا بفهمد که چگونه معنا در طول ارتباط ساخته می‌شود. ارنستو لاکلائو[2] 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 پساساختارگرایی نشانه بازمی‌گردد 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 برمی شمارد:

"اول، تحلیل گفتمان یک پیام رسانه ای را به عنوان یک گفتمان تمام عیار مستقل بررسی می کند. تحلیل محتوا در پژوهش ارتباطات جمعی معمولا برای یافتن روابط (یا همبستگی ها) میان این و یا آن ویژگی – اغلب محتوا و گاهی سبک – پیام‌ها و ویژگی های فرستنده/ سخنگو یا خوانندگان انجام می گیرد... دوم اینکه، هدف تحلیل گفتمان عمدتا تشریح داده های کیفی است و نه داده های کمّی. سوم اینکه، درحالی که تحلیل محتوا عمدتا [بیشتر] بر مبنای داده‌های مشاهده‌شدنی و محاسبه‌پذیری چون واژه‌ها، عبارات، جمله‌ها و یا ویژگی‌های سبک شناختی مبتنی است، تحلیل گفتمان... به ساختارهای معنا شناختی شالوده ای هم توجه دارد و فرض ها، ارتباط ها، دلالت‌ها و راهبردها را هم روشن می سازد... تحلیل گفتمان در قالب نظریه‌های تجربی، تلاش می کند قوانین یا اصول شالوده‌ای این ساختارها، تولید و درک پیام رسانه ای 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 تجزیه‌وتحلیل زبان مورداستفاده 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 نه‌تنها ویژگی‌های زبانی یک متن، بلکه عملکردها و ساختارهای اجتماعی را که تولید و تفسیر آن متن را شکل می‌دهند، تجزیه‌وتحلیل کنند. یکی از کمک‌های قابل‌توجه 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 عقیده‌ی فرکلاف، ایدئولوژی متکلف بازنمودن جهان از دید منافعی 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[1] ایدئولوژی نظام‌های عقاید با نظام باور هستند که از نگاه اجتماعی‌ـ شناختی به‌مثابه‌ی بازنمایی‌های مشترک گروه‌های اجتماعی به‌عنوان اصول بنیادین چنین بازنمایی‌هایی هستند(Van Dijk,2001:2-3). تحلیلِ انتقادی گفتمان، رویکرد «واقعگرایانهٔ انتقادی» است که بر این امر تأکید دارد که جهان اجتماعی، «به‌گونه‌ای اجتماعی برساخته می‌شود». در همین جهت است که او این‌چنین اعلام می‌کند که تحلیلِ 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 تحلیلِ انتقادی گفتمان را توجه به نقش روابط قدرت و نابرابری‌ها در ایجاد کژی‌های اجتماعی به‌خصوص توجه به جنبه‌های گفتمانیِ روابط قدرت و نابرابری‌ها می‌داند؛ یعنی توجه به روابط دیالکتیکی مابینِ گفتمان و قدرت و تأثیراتی که آن‌ها بر سایر روابط موجود در فرآیند اجتماعی و عناصر این روابط بر جای می‌گذارند. تحلیلِ گفتمانِ انتقادی همچنین از ایدئولوژی به‌عنوان «معنایی که در خدمت قدرت است»، پرسش به عمل می‌آورد؛ یعنی شیوه بازنماییِ جنبه‌های جهانِ اجتماعی که موجب به وجود آمدن، تداوم یا روابط نابرابرانهٔ 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 به‌مثابه 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. درحالی‌که کار فرکلاف به‌طور 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 تجزیه‌وتحلیل 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 ابزاری 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 توصیفِ متن، تفسیرِ 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 نشانه شناختی: باید برای رمزگشایی معنای عناصر بصری از تحلیل نشانه شناختی 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 سلسله مراتبی 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.

تجزیه‌وتحلیل 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 به‌عنوان 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 اشپنگلر 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 اشپنگلر 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 قرارمی‌دهد و به نقش زنان و اهمیت آنان در روزهای پس از انقلاب ایران تمرکز می‌کند. در این تصاویر چگونگی تأثیر انقلاب به‌عنوان 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 می-گیرد. 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 به‌طور مشخص و دنباله‌دار در این تصاویر دیده‌می‌شود 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 به‌عنوان یک کنشگر و فعال اجتماعی تأکید کند که هویت خود را از انگاره‌های مذهبی و اسلامی کسب می‌کند؛ اما هدف اصلی تصویر به‌طورکلی 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 اسپلنگر 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 ارزش های 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 برمی انگیزد. حجاب و حیا، به نقطه کانونی تبدیل می شود که نشان‌دهنده‌ی تلاقی دین، سیاست و پویایی جنسیتی در این دوره از تاریخ ایران است. این تصویر به عنوان شاهدی 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 نشان‌می‌دهد. 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.(تصویر۲) 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 نشان‌می‌دهد که در حال استفاده از وسایل شهربازی هستند.(تصویر۳) 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 قرارگرفته‌اند 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 شهربازی‌های کشورهای اروپایی و آمریکایی است و عکس زنی نیز روی آن‌که نمایانگر ظاهر و تفکر زن در غرب است کشیده شده است. این تصاویر و بازی‌ها در دوران حکومت پهلوی در فضاهای عمومی مثل شهربازی‌ها رواج داشت و گرایش حکومت پهلوی به مصادیق غرب‌گرایی در مورد زنان به‌عنوان 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 خانواده ها بر تداوم زندگی روزمره در میان این تحولات تاکید می‌کند و روحیه‌ی ایرانیان را برای یافتن شادی و ارتباط حتی در زمانه‌ی تغییر به نمایش می گذارد. 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 نشان‌می‌دهد.(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 نصب‌شده 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 می-کنند و در فضای خصوصی خود می‌تواند از لباس‌هایی متنوع‌تر بهره بگیرند و این مساله منافاتی با مقوله‌ی پوشش و حیاء نیز ندارد.

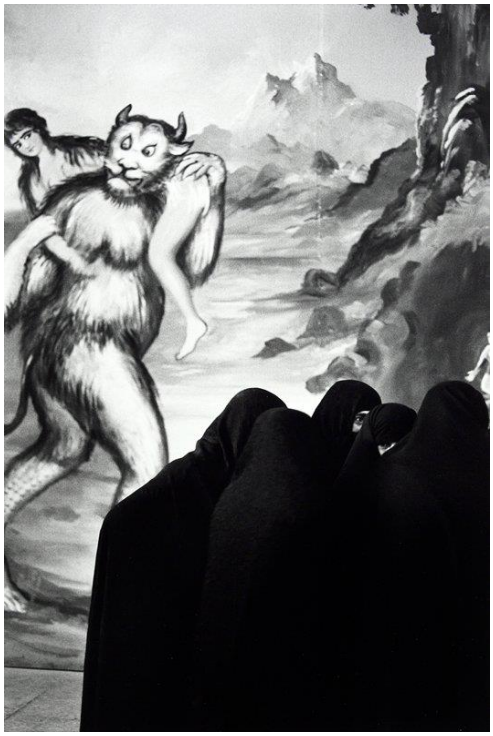
تصویر ۴- کریستین اسپنگلر، زنان جوان در مغازه فروش لباس عروس، ۲۰ مارچ ۱۹۷۹، تهران، سایت گتی ایمیجز

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 درصحنه 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 قرارمی‌گیرند 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 شناخته‌شده 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، ایالات‌متحده، 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 قرارگرفته است صرفاً تصاویری است که با محوریت زنان ثبت‌شده‌اند.

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 خیابان های 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 قابل‌تحلیل است. (تصویر ۵)



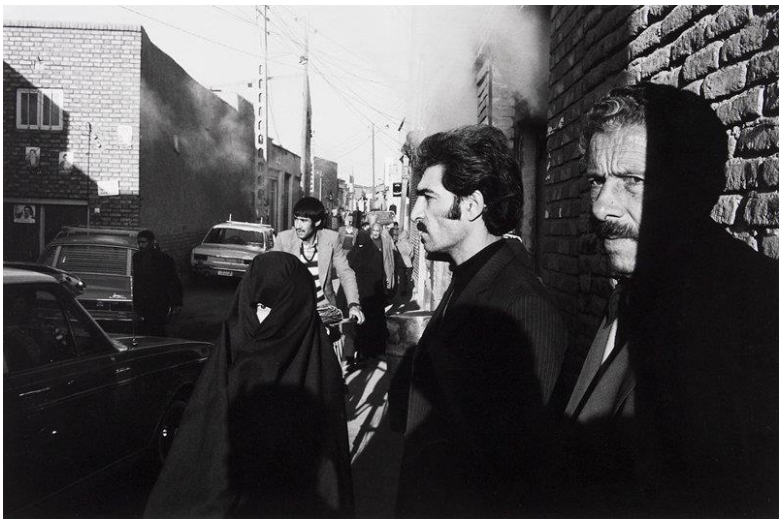
تصویر ۵- ژیل پرس، شهربازی، ۱۹۸۰، تهران، منبع artsmia.org

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 پساانقلاب 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.

تصویر٦ - 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 برگزارشده 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 سکوهای ورزشگاه، پشت مرد اسلحه به دست نشسته‌اند نیز قابل‌توجه است. در اینجا به نحوی شاهد تضادی بین قدرت و استیلای 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، احتمالا 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 اعمال‌شده 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 پرداخته‌شده است. بسیاری از فضاهای عمومی، ازجمله 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 منحصربه‌فرد تبدیل می‌شوند و تأثیر بصری آن‌ها جذابیت زیبایی‌شناختی و داستان‌گویی را دوچندان می‌کند. او اغلب از تکنیک های قاب‌بندی غیرمتعارف برای ثبت سوژه-هایش 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 تاثیر 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 عملا بیانی تصویری است برای تضادها و کنتراست‌های شدید که پرس در جامعه‌ی پساانقلابی 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 درحالی‌که 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 پرآشوب 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 تاکید 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 دیده‌می‌شود. 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 تاکید 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 واقعیت های زیسته زنان ایرانی و شناخت انسانیت آنها در میان آشفتگی انقلاب و تغییرات اجتماعی دعوت می کند.

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***، جامعه شناسی هنر و ادبیات، شماره ۱۰، صفحات ۲۱۰ – ۲۲۴.

ـــــــــــــــ،(۱۴۰۱). ***عکاسی و سیاست در ایران پیشاانقلابی: نبرد بر سر تصویر ایران***، نشریه هنرهای زیبا_هنرهای تجسمی، شماره۲، صفحات ۱۲۱–۱۱۵.

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 لوکاچ و آرنولد هاوزر***، نشریه علمی باغ نظر، سال ۱۹، شماره ۱۱۷، صفحات ۴۶–۳۳.

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 دانل، 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، تئون.ای (۱۳۷۸). ***تحلیل گفتمان: پژوهش و کاربست آن در ساختار خبر***، ترجمه محمدرضا حسن زاده، تهران: پژوهش معاونت سیاسی صدا و سیمای جمهوری اسلامی.

هاوزر، 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.