

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

بررسی تغییر مفهوم عکاسی در ایران در گذار از گفتمان انقلابی به سازندگی بر اساس نظریه نهادگرایی گفتمانی

هادی آذری ازغندی^۱، اصغر فهیمی‌فر^۲، علی شیخ مهدی^۳

چکیده

این تحقیق می‌کوشد سیر تحول مفهوم عکاسی ایران در دو دهه نخست پس از انقلاب را در زمینه گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی حاکم بر هر دوره بررسی کند. در این پژوهش از روش‌شناسی «نهادگرایی گفتمانی» بهره گرفته شده است که در آن، هم‌زمان به نقش نهادها و ایده‌ها توجه می‌شود. در واقع از طریق تجزیه و تحلیل نظرات عکاسان ایرانی و همچنین بررسی گفتمان حاکم بر سازمان‌های متولی عکاسی تلاش می‌شود تا نشان دهیم با گذار از گفتمان انقلابی (دهه نخست انقلاب) به گفتمان سازندگی، چگونه عکاسان ایرانی به تدریج از صرف ثبت واقعیت (گرفتن عکس) فاصله گرفته‌اند و به جنبه ذهنی و بیان فردی (ساختن عکس) روی آورده‌اند. به عبارت دیگر، این پژوهش نشان می‌دهد چگونه ارزش مستندنگارانه عکس به تدریج جای خود را به ارزش هنری و نمایشی می‌بخشد. مطابق نتایج، با نزدیک شدن به سال‌های پایانی دهه شصت، با قوت گرفتن نگرش فرمالیستی، ابتدا مقوله تعهد و رسالت در عکاسی کمرنگ شد و در نتیجه تحولاتی مانند دانشگاهی شدن عکاسی، رشد سازمان‌های متولی عکاسی و افزایش کتاب‌های نظری، عکاسان به شکلی از ساخت عکس روی آوردند که ذهنیت عکاس را بیش از پیش در خلق اثر دخیل سازند.

واژه‌های کلیدی: عکاسی ابداعی، عکاسی ایران، عکاسی مستند، گفتمان سیاسی، نهادگرایی گفتمانی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹

^۱. استادیار گروه ارتباط تصویری و عکاسی، دانشگاه تهران، تهران (نویسنده مسئول)، hadiazari@yahoo.com

^۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

^۳. دانشیار گروه انیمیشن و سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

مقدمه

نزدیک به سه سال پس از ابداع یا به بیانی دقیق‌تر، اعلام عمومی عکاسی در ۱۸۳۹ میلادی در فرانسه، این هنر جدید در دوران قاجار به ایران وارد شد و در زمان سلطنت ناصرالدین‌شاه جایگاه ویژه‌ای یافت. نخستین عکاسان ایرانی عموماً از دو طریق با عکاسی آشنا شدند: ۱. از طریق سفر به اروپا و تحصیل در غرب؛ ۲. از طریق عکاسان اروپایی که به ایران آمده بودند. از جمله این عکاسان می‌توان ژول ریشار (بعدها رضا ریشار) و موسیو کارلیان را نام برد (ستاری، ۱۳۸۴: ۸-۹). با این حال، عکاسی در دوران قاجار عمومیت نیافت و بیشتر به دربار، اشراف و گروهی خاص محدود ماند. در دوران پهلوی، عکاسی به‌عنوان وسیله‌ای برای ثبت خاطرات، جایگاهی در میان طبقه متوسط شهری یافت. در توضیح این اقبال عمومی باید به سبک‌تر و قابل‌حمل‌تر شدن ابزار و ادوات عکاسی نیز اشاره کرد. همچنین در این دوران شاهد قوت‌گرفتن کارکردهای تجاری عکاسی هستیم. تشکیل اتحادیه عکاسان تهران در دهه ۱۳۳۰ به‌خوبی مؤید این امر است (عکس، ۱۳۶۵: ۳۰). برگزاری نمایشگاه‌های عکس از دهه چهل شمسی به بعد، با آثار عکاسانی نظیر احمد عالی، ابراهیم گلستان و ابراهیم هاشمی در گالری ایران و قندریز و همچنین شکل‌گیری «انجمن عکاسان آبادان»، نشان از جدی‌تر شدن عکاسی غیرتجاری و عکاسی به‌مثابه شکلی از بیان هنری دارد. علاوه بر این، در بازه دهه ۱۳۳۰ تا سال ۱۳۵۷ شمسی، هجده عنوان کتاب در زمینه عکاسی به چاپ رسید که عمدتاً به مسائل فنی اختصاص داشتند (عکس، ۱۳۷۱: ۵۰-۵۴). در هر صورت، در سال‌های پیش از انقلاب، جنبه کاربردی عکاسی در تبلیغات و پرتره بر جنبه هنری و بیانی آن تفوق داشت. تا پیش از وقوع انقلاب اسلامی، از ۱۳۰ نمایشگاه برگزارشده در گالری قندریز، تنها ۱۱ نمایشگاه به عکاسی اختصاص داشت (عکس، ۱۳۶۵: ۱۳).

با این حال، وقوع انقلاب و در ادامه، جنگ تحمیلی، داستان عکاسی ایران را اساساً متحول کرد و عکس را به سندی خدشه‌ناپذیر برای به‌تصویرکشیدن واقعیت‌های اجتماعی بدل ساخت. برگزاری چند نمایشگاه عکس در روزهای انقلاب و پس از آن، از به‌نمایش‌گذاشتن 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،

به‌خوبی از این مسئله خبر می‌دهد. اظهارات کاوه گلستان به‌عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین عکاسان ایران در دههٔ شصت، به‌خوبی 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» (عکس، ۱۳۶۹: ۳۴). باین‌حال از سال‌های پایانی دههٔ شصت، شاهد شکل‌گیری نگرش‌های متفاوتی به عکاسی هستیم و این تحقیق می‌کوشد به چگونگی وقوع این تغییرات پاسخ دهد. در واقع در این پژوهش فرض بر این است که با تغییر گفتمان‌های سیاسی، آرا و افکار حاکم بر عکاسی نیز تغییر می‌کند. البته این تغییر نه به‌صورت یکباره و دفعتی و خودبه‌خود، بلکه در نتیجهٔ شکل‌گیری سازمان‌های جدید دولتی و نیمه‌دولتی در حوزهٔ عکاسی، فعالیت گسترده‌تر سازمان‌های خصوصی از جمله گالری‌ها، مجلات و ناشران صورت گرفت. این تغییر در فضای سیاسی و فرهنگی، با تغییر آرا و نگرش عکاسان در خصوص عکاسی همراه بود که گفتمان حاکم بر عکاسی در خود نهادهای دولتی را نیز دستخوش تغییر کرد.

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر، تاریخی و توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی صورت گرفته است. در این پژوهش، با تجزیه و تحلیل نظرات و ایده‌های عکاسان تأثیرگذار و شناخته‌شده در هریک از این دو دوره و هم‌زمان تحلیل ایده‌های حاکم بر سازمان‌های متولی عکاسی، گفتمان حاکم بر عکاسی در هر دوره و همچنین نحوهٔ تغییر مفهوم عکاسی در گذار از گفتمان انقلاب به سازندگی توضیح داده می‌شود. در واقع علاوه بر بررسی تأثیر شکل‌گیری سازمان‌های جدید در حوزهٔ عکاسی اعم از دولتی، نیمه‌دولتی و خصوصی بر تغییر معنا و مفهوم عکس، در هر دوره با بررسی و تحلیل آرای ده عکاس شناخته‌شده و تأثیرگذار نشان می‌دهیم چگونه یک تعریف و مفهوم از عکاسی در هریک از این دوره‌های سیاسی مسلط شده است و در ادامه نیز با تغییر آرای عکاسان، این تعریف نیز رفته‌رفته تغییر می‌کند. از طرفی برای دسترسی به دیدگاه‌های عکاسان، مجلهٔ عکس به‌عنوان تنها مجله‌ای که از میانهٔ دههٔ شصت تا ابتدای دههٔ نود به‌صورت مستمر و جدی منتشر شده است، انتخاب

شد. مجله عکس به‌عنوان تنها مجله تخصصی در زمینه عکاسی تا سال‌های پایانی دهه هفتاد شمسی، از اقبال و تأثیرگذاری بالایی در میان عکاسان برخوردار بوده است.

پیشینه تحقیق

با وجود تحقیقات متعددی که درخصوص عکاسی ایران دوره قاجار صورت گرفته است، عکاسی ایران در سال‌های پس از انقلاب تا حدی یک حوزه ناپژوهیده باقی ماند. علاوه بر این، پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه نتوانستند تصویر معناداری را از سیر تحول عکاسی ایران در این دوران ترسیم کنند؛ برای نمونه محمد خدادادی مترجم‌زاده در کتاب *کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی در ایران (۱۳۲۰-۱۳۸۰ خورشیدی)* (۱۳۹۳)، نگاهی به سیر تحول عکاسی در ایران در پنج دهه منتهی به دهه هشتاد شمسی ارائه داد. مترجم‌زاده در این به بررسی نحوه تکوین و تثبیت معنای عکاسی در قالب یک پیشه و صنعت و در ادامه به‌عنوان بیانی هنری و در این رابطه، به بررسی نقش سازمان‌های متولی عکاسی پیش و پس از انقلاب پرداخت. با این حال، وی در این پژوهش بیشتر بر محتوای تغییر تمرکز داشت و چندان به نحوه تغییر کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی علی‌الخصوص بعد از انقلاب توجه نکرد. از سویی، تحقیق او چندان به خود تصاویر نپرداخت و بیشتر کلیتی از فضای عکاسی را ترسیم کرد. در نتیجه آرا و نگرش‌های خود عکاسان نیز مغفول واقع شد. 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، تحلیلی کیفی از تاریخ عکاسی در ایران از دریچه گفتمان‌کاوی ارائه دادند. چارچوب تحلیلی این پژوهش با اتکا به اندیشه‌های میشل فوکو در باب قدرت و دیدگاه‌های استورات 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. صیاد نبوی نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «معاصر بودن در عکاسی متأخر ایران» (۱۳۹۱)، به بررسی چگونگی گذر عکاسی از مدرن به معاصر و تکوین عکاسی به‌مثابه هنر معاصر در ایران

پرداخت. او نهمین دوسالانه عکس ایران در سال ۱۳۸۳ را سرآغاز تکوین جریان معاصر در عکاسی متأخر ایران دانست. از نظر نبوی، از آنجا که عکاسان ایرانی بر روند مدرنیسم در عکاسی مداخله و تأثیرگذاری نداشتند، در یک ناهم‌زمانی با روند جهانی عکاسی به سر می‌برند. او همچنین معتقد است در فضای پسااستعماری فراهم‌شده بعد از انقلاب و شرایط خاص خاورمیانه، از اواسط دهه هشتاد، عکاسان ایرانی شروع به دامن‌زدن به تفاوت‌های محلی و هویتی کردند. محمدعلی بیدختی در رساله دکتری خود با عنوان «کاربرد شیوه نقد تکوینی در شناخت و تحلیل عکاسی ایران» (۱۳۸۹)، در دانشگاه تربیت مدرس، با به‌کارگیری روش نقد تکوینی، به تجزیه و تحلیل آثار گروهی از عکاسان ایرانی پرداخت. او در این رساله، نقبی نیز به تاریخ عکاسی ایران در دوره قاجار و پهلوی زد و زمینه‌های تثبیت عکاسی به‌عنوان یک رسانه و همچنین شکلی از هنر را به‌صورت اجمالی بررسی کرد. به‌رغم اینکه بیدختی به سراغ آثار عکاسی می‌رود، تلاش او در شناخت و تحلیل عکاسی ایران تنها به آثار هفت عکاس خلاصه می‌شود و نمی‌تواند نظرگاهی منسجم به عکاسی ایران بعد از انقلاب ارائه دهد.

ضرورت تحقیق

هرچند در سال‌های گذشته تحقیقات دامنه‌داری در زمینه عکاسی قاجار صورت گرفته است و پژوهشگران داخلی و خارجی عکاسی را از زوایای گوناگون واکاوی کرده‌اند، در بحث عکاسی معاصر ایران با نوعی کمبود پژوهش تاریخی مواجهیم که موجب ناشناخته‌ماندن تاریخ عکاسی ایران بعد از انقلاب شده است؛ این در حالی است که عکاسی در سال‌های بعد از انقلاب، به‌دلیل دانشگاهی‌شدن و همچنین توجه نهادهای دولتی و گسترش مطبوعات، به‌لحاظ کمی رشد چشمگیری داشته است. این شناخت ناکافی و سطحی از عکاسی معاصر ایران، در میان دانشجویان و عکاسان جوان به‌نوعی سردرگمی بدل شده است که تا حدودی زیادی با سنت عکاسی پیش از خود بیگانه‌اند. به عبارت دیگر، در بخش ادبیات تحقیق به‌جز چند پایان‌نامه و مقاله که به‌صورت اجمالی و جزئی به فزایندهایی از عکاسی معاصر ایران پرداخته‌اند، تاکنون شاهد پژوهشی نبوده‌ایم که سیر تحول عکاسی را به شکلی دقیق و در ارتباط با دیگر حوزه‌های

اجتماعی و سیاسی مورد مذاقه قرار دهد. این مقاله می‌کوشد با بهره‌گیری از روش‌شناسی نهادگرایی گفتمانی، سیر تحول عکاسی ایران در دو بازه تاریخی را در یک بستر کلان‌تر فکری بررسی کند و نشان دهد که مفهوم و معنای عکاسی در سال‌های پس از انقلاب چرا و چگونه تغییر کرده است.

چارچوب نظری

استفاده از کلمه نهاد، قدمتی بسیار طولانی دارد؛ تا حدی که آدام اسمیت^{xv} نیز به تأثیر نهادها بر عملکرد اقتصادی واقف بود و در کتاب ثروت ملل، بیش از هشتاد بار واژه نهاد را به کار گرفت. اهمیت نهادگرایی به حدی است که رابرت پاتنام زایش علم سیاست و نهادگرایی کلاسیک را هم‌زمان می‌داند (کاظمی، ۱۳۹۲: ۳). در واقع در دهه‌های اخیر بر این مسئله تأکید شده است که بدون توجه به نقش نهادها، تبیین‌ها از پدیده‌ها ناقص و یک‌سویه خواهد بود. با این حال به نظر می‌رسد همچنان اجماع و تعریف یکسانی از نهاد که مورد قبول متفکران نهادگرا باشد، وجود ندارد؛ برای مثال کامونز^{xvi} نهاد را «هرگونه عمل دسته‌جمعی که اعمال فردی را کنترل کند» می‌نامد و دون پورت نیز به نوبه خود نهاد را «هرگونه تفکر پذیرفته‌شده یا عرف متداول جامعه و یا هر نوع تفکر مقبول و یا عادات [انجام امور]» تعریف می‌کند (کیوانی امینه، ۱۳۸۵: ۹۳). نهادها را می‌توان قراردادهایی میان انسان‌ها دانست که «کنش‌های متقابل انسانی را ساختارمند کرده» و قوانین رسمی، قوانین غیررسمی (برای مثال، عرف‌ها) و همچنین خصوصیات اجرایی آن‌ها را دربرمی‌گیرند (متوسلی و نیکونستی، ۱۳۹۰: ۵۶).

به بیان ساده، نهاد قاعده‌ای است که نهادینه‌شده باشد و نهادینه‌شدن فرایندی است که از طریق آن، قواعد و هنجارهای خاص به‌گونه‌ای رواج می‌یابند که کنش مطابق آن‌ها مورد پذیرش است و تخطی از آن‌ها موجب طرد و محرومیت می‌شود. فرکلاف نیز نهادهای اجتماعی را دربردارنده صورت‌بندی‌های ایدئولوژیک-گفتمانی گوناگونی می‌داند که معمولاً یکی از آن‌ها بر سایرین مسلط می‌شود. از نظر فرکلاف، فاعلان نهادی «مطابق با هنجارهای یک صورت‌بندی ایدئولوژیک-گفتمانی پرورش می‌یابند که ممکن است از شالوده‌های ایدئولوژیکی آن آگاه نباشند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۵). البته در اینجا باید به تفاوت نهادها با سازمان‌ها نیز اشاره کرد. شاید بتوان مانند نورث، نهادها را «قواعد بازی و سازمان‌ها را بازیکنان آن» بازی تعریف کرد

(متوسلی و نیکونسبتی، ۱۳۹۰: ۵۹). از نظر نورث، سازمان‌ها مجموعه‌ای از افرادی هستند که حول هدفی مشترک برای دستیابی به اهداف معین متحد شده‌اند (حسینی‌زاده، ۱۳۹۱: ۸۴).

اشکال مختلف نهادگرایی‌های جدید اعم از نهادگرایی انتخاب عقلانی، نهادگرایی تاریخی و نهادگرایی جامعه‌شناختی می‌کوشند چیستی نهاد، چگونگی شکل‌گیری و تغییر آن را توضیح دهند (متوسلی و نیکونسبتی، ۱۳۹۰: ۵۵)، اما ایراد اصلی این اشکال نهادگرایی جدید، نداشتن توجه کافی به مقوله عاملیت و کنشگری و «ارائه تعریفی صلب از نهاد» است که در آن، «کنشگران (البته اگر اساساً وجود داشتند) دارای ترجیحاتی ثابت بودند یا از لحاظ هنجاری متصلب» عمل می‌کردند (Schmidt, 2008: 313). برای فرار از این وضعیت، متفکرانی در این سه نهادگرایی به ایده‌ها و گفتمان روی آوردند و آن‌ها را جدی گرفتند. این چرخش به سمت ایده‌ها که از آن با عنوان «چرخش اندیشگانی^{xvi}» یاد می‌شود، به شکل‌گیری موج چهارمی انجامیده که نهادگرایی گفتمانی نامیده می‌شود. در واقع این درک از عامل تغییر به مثابه [انسانی] «متعقل»^{xviii} که از طریق تعاملات گفتمانی دست به تأمل درباره ایده‌ها و تولید ایده‌هایی می‌زند «که به عمل جمعی ختم می‌شوند»، بنیان نظریه‌پردازی نهادگرایی گفتمانی پیرامون سازوکار تغییر است (Schmidt, 2010: 13). نهادگرایی گفتمانی کوشیده است پاسخی به همان ایراد اساسی در نهادگرایی‌های قبلی باشد که به عاملیت و ایده‌های کنشگران بی‌توجه بودند. در واقع از نظر اشمیت، کنشگران در نهادها دارای دو خصیصه قابلیت‌های اندیشگانی پسینی^{xix} و قابلیت‌های گفتمانی پسینی^{xx} اند که به آن‌ها توأمان امکان حفظ و تغییر نهادها را می‌دهد. به عبارت دیگر، قابلیت‌های اندیشگانی پیشینی به کنشگران امکان عمل در قالب و چارچوب این نهادها را می‌دهد و هم‌زمان قابلیت‌های گفتمانی پسینی به کنشگران «امکان تفکر انتقادی درباره این نهادها و متعاقباً تغییر آن‌ها را می‌بخشد» (Schmidt, 2011: 3). این نهادگرایی گفتمانی از دو منظر، بنیان‌های اشکال قدیمی نهادگرایی را به چالش کشیده است: «از منظر هستی‌شناسانه (اینکه نهاد چیستند، چگونه خلق می‌شوند، تداوم می‌یابند و تغییر می‌کنند) و از منظر شناخت‌شناسانه (ما از نهادها چه می‌توانیم بفهمیم و اینکه چه عاملی موجب تغییر یا حفظ نهاد می‌شود)» (Schmidt, 2008: 313).

به این ترتیب، نهادگرایی گفتمانی در قیاس با دیگر اشکال نهادگرایی، به مقوله تغییر نهادی منظری متفاوت می‌گشاید. به‌طور خلاصه باید گفت سه نهادگرایی جدید اعم از انتخاب عقلانی، تاریخی و جامعه‌شناختی، در یک چیز مشترک‌اند: ۱. آن‌ها بهتر از آنکه تغییر را توضیح دهند، قادر به توضیح تداوم و پایداری یک وضعیت‌اند؛ ۲. بنا به استدلال اشمیت، در هر سه چارچوب تحلیلی، نهادها بیشتر حکم مانع و امری بازدارنده را دارند؛ ۳. در تعریفی که این سه نحله از نهادها ارائه می‌دهند، نهادها حکم موجودیت‌هایی ثابت، ساکن (استاتیک) و محدودکننده را پیدا می‌کنند که این مسئله در تضاد با قابلیت تغییر تدریجی نهادها قرار می‌گیرد. از طرفی، متفکران این سه نحله نهادگرایی، تغییر را منتسب به عاملی بیرونی دانسته‌اند که پیامد یک شوک خارجی است؛ این در حالی است که در نهادگرایی گفتمانی، عاملان متعقل، از طریق «تأمل، جدل و اجماع بر حول ایده‌ها، اقدام به تغییر یا حفظ نهادهایشان می‌کنند» (Schmidt, 2010: 3 & 13). درواقع در این پژوهش نشان می‌دهیم چگونه قابلیت‌های اندیشگانی پیشینی کنشگران حوزه عکاسی (عکاسان، منتقدان و دست‌اندرکاران) به آن‌ها امکان ایجاد سازمان‌های متولی عکاسی و عمل در قالب مفهوم و معنایی مشخص از عکاسی به‌عنوان یک امر نهادی را می‌دهد و در ادامه چگونه قابلیت‌های گفتمانی پسینی این کنشگران به آن‌ها امکان تغییر همان معنای نهادینه‌شده را می‌بخشد، اما این تغییر، یک تغییر دفعتی نیست و نیازمند سازوکارهایی است که این پژوهش آن‌ها را عیان می‌کند.

درواقع نهادگرایی گفتمانی به‌دنبال آن است که نشان دهد چگونه تعاریف خاص در میان کنشگران نهادینه می‌شوند و در ادامه تغییر می‌یابند و دچار تحول می‌شوند. درواقع در این رویکرد این‌گونه نیست که در اثر یک عامل صرفاً بیرونی و خارجی شاهد یک تغییر دفعتی و ناگهانی در نهادها باشیم. از سویی، نهادگرایی گفتمانی به سه شکل از تغییر باور دارد که عبارت‌اند از: ۱. لایه‌بندی^{xxi}؛ ۲. چرخش^{xxii}؛ ۳. تبدیل^{xxiii}. در حالت لایه‌بندی، ایده‌های جدید، قوانین جدیدی بر همان قوانین قدیمی می‌افزایند. شکل دوم تغییر شامل چرخش، زمانی به‌وقوع می‌پیوندد که ایده‌های جدید قوانین و قواعد قدیمی را انکار می‌کنند. در حالت تبدیل نیز ایده‌های جدید، کارایی‌های جدیدی به قوانین و قواعد قدیمی می‌بخشند (Schmidt, 2010: 8).

عکاسی به مثابه یک نهاد

هنر به همان اندازه که منبعث از خلاقیت و اراده فردی است، متأثر از شرایط و وضعیت اجتماعی نیز هست؛ برای مثال هنر دوران رنسانس به همان میزان که مرهون آثار هنرمندانی از جمله داوینچی، میکلائو و جوتو است، متأثر از جریان روشنگری، جنبش اصلاح دینی و اکتشافات علمی است. در واقع هنر همواره حائز یک بعد و جنبه اجتماعی است. از نظر ژرژ باستید، هنر در نفس خود یک امر جمعی است و «یک نهاد واقعی اجتماعی را تشکیل می‌دهد» (باستید، ۱۳۷۴: ۲۸۲). در واقع خود تلاش برای ارائه تعاریف متفاوت از هنر در دوران مختلف، بر نهادبودن هنر مهر تائید می‌زند؛ تعاریفی که براساس آن‌ها افراد بتوانند به درک مشترکی از معنای هنر دست یابند. عکاسی نیز در مقام یک قالب و فرم هنری از این قاعده مستثنا نیست و معنای آن در دوره‌های تاریخی مختلف متحول شده است. ابداع عکاسی در غرب با شکل‌گیری و تکوین طبقه متوسطی ملازم شد که به دنبال ابزاری برای خودبیانگری بود و عکاسی می‌توانست حکم این ابزار را برای این طبقه نوظهور داشته باشد (Freund, 1980: 20). پژوهش‌های متأخر نشان می‌دهد هم‌زمان با اعلام عمومی عکاسی در فرانسه، در بیست نقطه از جهان افراد مختلفی مدعی اختراع فرایندی شبیه عکاسی شده بودند که این مسئله بیش از پیش بر عکاسی به‌عنوان پدیده‌ای متأثر از تحولات اجتماعی و اقتصادی صحنه می‌گذارد (Warner, 2010: 30). هرچند اولین متون منتشرشده در زمینه عکاسی بر پیوند ناگسستنی عکس با واقعیت تأکید دارند و فرانسوا آراگو^{xxi} در معرفی قابلیت‌های عکاسی، از توانایی آن در تسریع روند ثبت جزئیات هیروگلیف‌های مصری یاد می‌کند (Trachtenberg, 1980: 17)، از دهه‌های پایانی قرن نوزدهم تلاش‌هایی صورت گرفت تا با کمرنگ‌شدن رابطه میان عکاسی و واقعیت، عکاسی بیش از پیش به یک تصویر بدل و براساس معیارهای زیبایی‌شناسانه به رسمیت شناخته شود. در این مورد می‌توان به جنبش «تصویرگرایی» اشاره کرد که در آن عکاسان می‌کوشیدند با محوکردن، زدودن حاشیه و چاپ عکس روی سطوح بوم‌مانند و حتی کار روی عکس با قلم‌مو، کیفیتی نقاشی‌گونه به عکس ببخشند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که در تصویرگرایی، «کیفیات هنری بیش از واقعیت اسنادی ارزش دارد» (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۲۹). پل

بورژوا در کتاب زیبایی‌شناسی عکاسی در سال ۱۹۰۰ با اشاره به اینکه عکاسی یک فعالیت مکانیکی و خودکار ساده نیست، به این مسئله اشاره می‌کند که عکاسی «علاوه بر دست، به مغز نیاز دارد» (شارف، ۱۳۹۱: ۲۴۵). همان‌طور که از سطور بالا مشخص می‌شود، در غرب نیز معنا و مفهوم عکاسی رفته‌رفته از عکس به‌مثابه سند به عکس به‌عنوان تصویر تغییر کرده و با تغییر گفتمان حاکم بر آن، عکاسی به‌عنوان شکلی از فعالیت هنری که ذهن هنرمند در آن دخیل است، به رسمیت پذیرفته می‌شود. در ایران نیز می‌توان کمابیش همین تغییر را در معنا و مفهوم عکاسی در گذار از گفتمان‌های سیاسی بعد از انقلاب و در پیوند با تعریف هنر و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی ردگیری کرد. در تمایز میان مفهوم عکس به‌مثابه سند و عکس به‌عنوان تصویر، باید خاطر نشان کرد که در حالت نخست، ارزش عکس بیشتر از آنکه منبعث از ارزش‌های زیباشناختی و صوری باشد، از اهمیت و ارزش تاریخی و داستانی که روایت می‌کند، نشئت می‌گیرد؛ برای مثال، یک عکس بی‌کیفیت و تار از صحنه شهادت یک سرباز که ارزش‌های زیباشناسانه ندارد، ارزش خود را مدیون جنبه مستندنگارانه خود در ثبت یک لحظه خاص و ویژه است. در مقابل، عکس به‌مثابه تصویر، ارزش خود را نه از یک روایت تاریخی، بلکه از ویژگی‌های صوری خود و التذاذ بصری که در بیننده ایجاد می‌کند، به‌دست می‌آورد. به عبارت دقیق‌تر، در تاریخ عکاسی، رویکرد عکس به‌مثابه سند را تلاشی برای ثبت «رونوشت‌هایی عینی و ماشینی شمرده‌اند که ویژگی مشخصه‌شان، فراوانی جزئیات و سودمندی عملی است» (ادواردز، ۱۳۹۳: ۳۵)؛ حال آنکه در رویکرد عکس به‌عنوان تصویر، عکاس می‌کوشد با تمهیدات مختلف، نوآوری و ذهنیت خود را در ثبت تصویر دخیل کند. در ادامه نشان می‌دهیم چگونه یک مفهوم و تعبیر خاص از عکاسی، در دوران انقلابی نهادینه شده است و در نتیجه تغییر نگرش عکاسان و همچنین شکل‌گیری سازمان‌های جدید سبب ایجاد تغییر نهادی در مفهوم عکاسی در ایران در دوران سازندگی می‌شود.

گفتمان انقلابی (۱۳۵۸ تا ۱۳۶۸)

انقلاب اسلامی ایران که در بهمن ۱۳۵۷ به پیروزی رسید و در فروردین ۱۳۵۸ در قالب حکومت جمهوری اسلامی ظهور یافت و با رأی ۹۹ درصدی مردم مشروعیت سیاسی یافت، یک نظام ایدئولوژیک و میراث دار انقلابی بود که همه ابعاد زندگی انسان ایرانی را متحول کرد.

پایان دادن به ۲۵۰۰ سال نظام شاهنشاهی، از حاشیه به مرکز آمدن دین و روحانیون در سپهر سیاسی و تقابل با غرب، تنها بخشی از تحولات کلانی بود که جامعه ایرانی بعد از بهمن ۱۳۵۷ پشت سر گذاشت. یک سال بعد از آغاز جنگ تحمیلی، دولت میرحسین موسوی (۱۳۶۰-۱۳۶۸) در بحبوحه جنگ دست به تدوین برنامه پنج سال آینده کشور زد که با افزایش دخالت و نقش دولت در اقتصاد همراه بود. در نتیجه در عرصه اقتصادی، بهره‌مندی همگانی از حداقل‌های امرارمعاش و تلاش برای کم کردن یا پنهان کردن فاصله طبقاتی در صدر مأموریت‌های دولت قرار گرفت. در واقع در سال‌های جنگ و دولت موسوی، عدالت اجتماعی به مهم‌ترین مسئله دولت بدل می‌شود (حسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۴۶-۱۴۷).

در دوران دولت میرحسین موسوی، در عرصه فرهنگی نیز مانند اقتصاد، حکومت‌سالاری اعتقادی حاکم بود و سیاست‌های فرهنگی را عمدتاً هیئت حاکم تعیین می‌کرد؛ البته به‌رغم وجود دریچه‌هایی مانند مجلات «سخن» و «آدینه» که از سال‌های میانی دهه شصت فعالیت خود را آغاز کردند (میرسلیم، ۱۳۸۴: ۲۷۲ و ۲۷۳). در دهه شصت، گرایش مقبول عام به قطعیت و جزمیت بود و بر همین اساس نیز در مسائل فرهنگی سختگیری می‌شد. رویکرد فکری-فرهنگی غالب در بخش اعظم دهه شصت را دین‌گرایی معتقد به حاکمیت فقهی-مکتبی شکل می‌داد که تحت رهبری امام خمینی به میدان عمل آمد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت در حوزه فرهنگی در گفتمان انقلابی-سنتی دهه شصت، نگاه به درون، بومی‌گرایی فرهنگی، مبارزه با تهاجم و استحاله فرهنگی و ناتوی فرهنگی مطرح و قالب بود (صدیق سروستانی و زائری، ۱۳۸۹: ۱۵ و ۱۷). در واقع در این دوران، گفتمان حاکم بر هنر و به تبع عکاسی را می‌توان در این جمله امام خمینی (ره) خلاصه کرد که هنر را «دمیدن روح تعهد در کالبدی انسانی» تعبیر کرده بود.

گفتمان انقلابی و عکاسی به مثابه تعهد

پر بی‌راه نیست که بگوییم عکاسی ایران با انقلاب نه تنها از حاشیه به متن آمد، بلکه جانی دوباره گرفت. بسیاری از عکاسان مطبوعاتی آن زمان که در روزنامه‌ها، مجلات، ارگان‌های دولتی و خبرگزاری‌هایی مانند خبرگزاری فارس مشغول به کار بودند، به ناگاه خود را در بحبوحه

رویدادهایی یافتند که جهان فقط از دریچهٔ دوربین آن‌ها قادر به دیدنشان بود. از جمله عکاسان شاخص این دوران باید به کاوه گلستان عکاس نشریهٔ تایم اشاره کرد که میلیون‌ها نفر در سراسر جهان از طریق عکس‌های او در جریان وقایع انقلاب قرار می‌گرفتند. کاوه گلستان در این خصوص در گفت‌وگویی این‌طور گفت: «برای من افتخارآمیز بود که توانسته بودم خونی که بر سنگفرش خیابان ریخته شده بود، به تمام مردم دنیا نشان دهم» (ستاری، ۱۳۸۴: ۵۰). در اسفند ۱۳۵۷ نمایشگاه عکسی از آثار بهمن جلالی، رعنا جوادی و دو عکاس دیگر از رویدادهای انقلاب، ده‌ها هزار نفر را روانهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران کرد. نمایشگاهی که اندکی بعد به ابتکار کریم امامی چاپ یکی از اولین کتاب‌های عکس در ایران را رقم زد. این روندی بود که با انتشار کتاب شورش با عکس‌هایی از کاوه گلستان و محمد صیاد ادامه یافت. در کل از ۳۵ کتاب عکس (تصویری) که تا پایان سال ۱۳۶۸ در ایران به چاپ رسید، ۱۸ کتاب (معادل ۵۱ درصد) کتاب‌ها به وقایع جنگ و انقلاب تعلق دارد (عباسی، ۱۳۷۳: ۵۰-۵۴). علاوه بر این، دو نمایشگاه در سال ۱۳۶۰ در موزهٔ هنرهای معاصر تهران با عنوان «کودک، ایمان، رهایی» و «عکاسی معاصر ایران-کودک» برگزار شد. بررسی آثار ارائه‌شده در این نمایشگاه از دو نکته حکایت می‌کند. نخست اینکه همهٔ آثار مستند هستند و هیچ نشانه‌ای از دست‌بردن در عکس یا ساخت عکس وجود ندارد. از این گذشته، تأکید آثار بر رنج و آلام کودکان کار یا کودکان مناطق محروم، از تحکیم عکاسی به‌عنوان رسالتی اجتماعی حکایت می‌کرد (تصویر ۱). این نگاه، بر رابطهٔ ناگسستنی عکاسی با واقعیت مبتنی بود و عکس را به‌عنوان سندی خدشه‌ناپذیر از واقعیت بیرونی مفروض می‌داشت؛ آن‌گونه که ولز^{xxv} بیان می‌کند «عکاسی اساساً کنشی است مبنی بر عدم مداخله» (پرایس و ولز، ۱۳۹۰: ۴۰). بازن نیز اصالت در عکاسی را از اصالت در نقاشی متمایز می‌داند و علت آن را در «ماهیت اساساً عینی عکاسی» عنوان می‌کند. از نظر او، سرشت عینی عکاسی، اعتباری به آن می‌بخشد که دیگر شیوه‌های تصویرسازی آن را ندارند (بازن، ۱۳۸۲: ۱۱).

در ایران تحولاتی مانند انقلاب، آشوب‌های سیاسی متعاقب آن و همچنین دفاع مقدس موجب شد تا تعریف عکاسی به‌عنوان رسالت و تعهدی اجتماعی در میان عکاسان تقویت و به‌نوعی نهادینه شود. این نگاه به عکاسی را به‌خوبی در نگرش خود عکاسان آن دوران می‌توان پیگیری کرد. امیرعلی جوادیان از عکاسان جنگ، در همان سال‌ها می‌گوید: «عکاسان

ثبت‌کنندگان بی‌ریا و صادق حقیقت‌اند... و آنچه از عکاسی متعهد انتظار می‌رود آن است که در خدمت تعالی و تکامل بشر باشد» (جوادیان، ۱۳۶۶: ۱۳). ناصر ابراهیمی از عکاسان پرکار دهه شصت نیز در همین زمینه این‌طور بیان می‌کند: «آنچه عکاسان ما را متعهد می‌کند، لزوم یک همیاری بزرگ برای ثبت خلاقانه لحظات و وقایع سرنوشت‌ساز انقلاب و ایران اسلامی» است (ابراهیمی، ۱۳۶۶: ۱۴). از نظر محمود جهرمی رجبی، فارغ‌التحصیل مدرسه عالی سینما و تلویزیون، نیز عکاسی «نوعی خدمت به جامعه است؛ درست همانند پزشکی». او عکاسی را متعهد می‌داند که با بازگ کردن مسائل جامعه به معضلات و نیازهای آن می‌پردازد (جهرمی رجبی، ۱۳۶۷: ۲۰). همچنین عباس باقریان که در سال ۱۳۶۰ مجموعه‌ای از او با عنوان ماهیگیران، در موزه هنرهای معاصر به نمایش درآمد معتقد بود عکاسی باید «متأثر کند، بخنداند، بیدار کند، گاهی ستمگری را افشا کند و ستم‌دیده را به فریاد وادارد» (باقریان، ۱۳۶۷: ۱۱). مجید دوخته‌چی‌زاده نیز به‌عنوان یکی از اولین فارغ‌التحصیلان مدرسه عالی و تلویزیون و سینما در رشته عکاسی و گرافیک، بر این باور است که «اعتقادات مذهبی، روحیه وطن‌پرستی، عقاید سیاسی و فلسفه صحیح... به او یاری می‌رساند تا در هیئت انسان متعهد، به رسالت خویش عمل کند» (دوخته‌چی‌زاده، ۱۳۶۸: ۱۳). همچنین افشین شاهرودی که در آن دوران به‌دلیل برگزاری نمایشگاه و نگارش نقد، چهره مهمی در عکاسی ایران به‌حساب می‌آمد، هنر و عکاسی را «سلاحی می‌داند برای تعمق و رسوخ در عمق مسائل اجتماعی و زخم‌های عفونی پیکر اجتماعی» با هدف اصلاح و درمان آن‌ها (شاهرودی، ۱۳۶۶: ۳۳). مهدی منعم نیز به‌عنوان یکی از پرکارترین عکاسان آن دوران، عکاسی را نه فقط کاری تفریحی و تفننی، بلکه عملی مؤثر در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی می‌داند که می‌تواند «منعکس‌کننده پیروزی‌های یک ملت و یا نشان‌دهنده ذلت‌ها و شکست‌های یک جامعه باشد» (منعم، ۱۳۶۷: ۱۴).



تصویر ۱. کاوه گلستان، امتحان، ۱۳۶۰، نمایشگاه عکس معاصر ایران-کودک

منبع: موزه هنرهای معاصر تهران

خرده‌گفتمان‌های سیاسی و معنای عکاسی

هرچند از سال‌های ابتدایی دهه شصت و علی‌الخصوص با انقلاب فرهنگی، شاهد نوعی انقباض فکری در کشور هستیم، از میانه دهه شصت شمسی نشانه‌های گشایش فکری نمایان می‌شود که از آن جمله می‌توان به انتشار نشریاتی از جمله کیهان فرهنگی، آدینه و دنیای سخن اشاره کرد؛ برای مثال رویه کیهان فرهنگی به اعتقاد گردانندگان آن بر «سعه صدر در حوزه هنر و ادب بود» (میرسلیم، ۱۳۸۴: ۲۳۷)؛ برای نمونه مجله آدینه امکان همنشینی میان دگراندیشانی نظیر احمد شاملو، رضا براهنی، احسان نراقی و مراد فرهادپور را فراهم آورد که این مسئله به‌نوبه خود به‌معنای طرح ایده‌های نو در حوزه ادب و هنر بود (همان: ۲۴۹).

از سویی، در این سال‌ها، فضاهایی مانند گالری گلستان، سینما و تئاتر کوچک به برگزاری گاه‌به‌گاه نمایشگاه‌های عکس مبادرت می‌کردند و عملاً خرده‌گفتمان‌هایی در زمینه عکاسی را که متفاوت با آن نگرش تعهدمحور بود، بازنمایی می‌کردند؛ برای مثال سیف‌الله صمدیان در مقام یکی از عکاسان شناخته‌شده دهه شصت، در سال ۱۳۶۷ بر «نیروی استثنایی دیدن» در عکاسی تأکید می‌کند (صمدیان، ۱۳۶۷: ۲۵). همچنین منصور صانع که به‌دلیل درخشش در جشنواره‌های

سینمای جوان و نگارش کتبی از جمله «پیدایش عکاسی در شیراز» در زمره عکاسان شناخته شده به شمار می‌آید، با مقایسه عکاسی با شعر و موسیقی، آن را یک ابزار بیانی و دریچه‌ای «به جهانی غیر از دنیای مادی» توصیف می‌کند (صانع، ۱۳۶۸: ۲۴).

به‌عنوان یک نشانه دیگر از شکل‌گیری گفتمانی متفاوت و جدید درخصوص عکاسی در سال‌های پایانی دهه شصت، باید به مجموعه مقالات محمد تهرانی، عکاس و منتقد، با عنوان «عکاسی از صنعت تا هنر» اشاره کرد که در آن به تمایزگذاری میان عکاسی به‌عنوان هنر و عکاسی به‌عنوان تکنیک می‌پردازد. از نظر تهرانی، عکاسی زمانی از هنر فاصله می‌گیرد «که بخواهد وسیله‌ای باشد در خدمت چیزهای دیگر» از جمله تحقیقات علمی، تبلیغات کالا یا مطبوعات (تهرانی، ۱۳۶۸: ۴۴ و ۴۵). نکته مهم درخصوص مقاله حاضر این است که برای اولین بار تلاش شده تا از عکاسی به‌عنوان هنر، تعریفی ارائه شود. آثار عکاسانی مانند تورج حمیدیان و همچنین نمایشگاه گروهی دانشجویان عکاسی در سالن سینما و تئاتر کوچک تهران، تبلورهایی ابتدایی از این تغییر اندیشگانی در عکاسی‌اند که در سال‌های پس از آن و در دوران سازندگی رفته‌رفته از حاشیه به متن آمدند. به عبارت دیگر، معمولاً می‌توان در نهادهای اجتماعی یک صورت‌بندی ایدئولوژیک-گفتمانی مسلط و یک یا چند صورت‌بندی ایدئولوژیک-گفتمانی «تحت سلطه» تشخیص داد (بحرانی، ۱۳۸۹: ۶۸). در هر صورت تا پایان دولت میرحسین موسوی، ثبت متعهدانه واقعیت اجتماعی به‌عنوان گفتمان غالب بر عکاسی حاکم ماند که عکس‌های به‌نمایش درآمده در جشنواره‌های ملی نیز مؤید این مسئله است (تصاویر ۲ و ۳).



تصویر ۲. امیرعلی جوادیان، معلول، ۱۳۶۸، هفتمین جشنواره سینمای جوان

منبع: مجله عکس



تصویر ۳. افشین شاهرودی؛ بروجرد، ۱۳۵۹

منبع: مجله عکس

سازمان‌های عکاسی در گفتمان انقلابی

در دهه نخست انقلاب و تا پایان دولت میرحسن موسوی، سازمان‌های اصلی متولی عکاسی، دولتی بودند و بخش خصوصی تأثیر چندانی بر روند و گفتمان عکاسی نداشت. به علاوه در این دوران، از هیچ کانون یا انجمن مردم‌نهادی که از تشکیل‌یابی خود عکاسان ایجاد شده باشد، خبری نبود؛ بنابراین موزه هنرهای معاصر با برگزاری سالانه‌های عکس و انجمن سینمای جوانان ایران نیز با جشنواره‌های سراسری و منطقه‌ای، عملاً جریان و گفتمان اصلی در عکاسی را تا پایان سال دوره انقلابی تشکیل می‌دادند که عکاسی را در ذیل نوعی تعهد و رسالت اجتماعی تعریف می‌کرد و ذهنیت عکاس و بحث ساخت یا دستکاری عکس در آن جایی نداشت؛ برای نمونه بخش عکس پنجمین جشنواره سینمای جوان در سال ۱۳۶۶ با موضوعاتی از جمله دفاع مقدس، زندگی، فرهنگ و هنر، طبیعت ایران و فنون عکاسی برگزار و سخنرانی‌هایی با موضوعات عکاسی سه‌بعدی و عکاسی و جنگ ایراد شد (نجفی، ۱۳۹۲: ۷۲). تا سال ۱۳۶۸ در هیچ‌کدام از جشنواره‌های عکاسی که این دو سازمان برگزار کردند، هیچ نشانه‌ای از ساخت عکس به چشم نمی‌خورد.

گفتمان سازندگی

روی کارآمدن جناح میانه‌رو روحانیت مبارز (هاشمی رفسنجانی) بعد از دولت چپ‌گرای میرحسین موسوی، با تجدیدنظر در سیاست‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی همراه بود که از آن جمله می‌توان به «خصوصی‌سازی یک هزار بنگاه دولتی، رشد از طریق سرمایه‌گذاری خصوصی و خارجی»، دریافت وام از منابع جهانی و به عبارت دقیق‌تر، «پذیرش قواعد سرمایه‌داری بین‌المللی» و متعاقباً فراهم‌آمدن زمینه برای مطرح‌شدن افکار و گفتارهای فرهنگی متنوع و نوگرا، عرفی و روشنفکرانه اشاره کرد (بحرانی، ۱۳۸۹: ۱۲۵). از طرفی، در دو سه سال پایانی دهه ۱۳۶۰ و هم‌زمان با روی کارآمدن دولت سازندگی، تعداد مطبوعات و مراکز و نهادهای فرهنگی متعلق به رویکردهای متنوع عرفی، نوگرا و دین‌گرا افزایش یافت. در سال ۱۳۶۷، فقط ۱۸۳ نشریه در کشور منتشر می‌شد و تا سال ۱۳۶۸ تنها ۳ نشریه جدید رسماً اجازه انتشار یافت که نشان از رشد دو درصدی در تعداد نشریات داشت، اما در فاصله ۱۳۶۸ تا ۱۳۶۹، تعداد نشریات جدید به ۹۱ نشریه رسید که به معنای رشد ۴۹ درصدی بود. در سال‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۷۱ به رقم قابل‌توجه ۴۶۳ نشریه در کشور رسید. در سال ۱۳۷۲ به‌تنهایی در شهر تهران ۹ روزنامه منتشر می‌شد. این رشد چشمگیر نشریات زمینه‌ساز برگزاری اولین جشنواره مطبوعات در زمستان ۱۳۷۲ شد (میرسلیم، ۱۳۸۴: ۳۸۳).

در ادامه نیز نشریاتی مانند هفته‌نامه بهمن با مدیرمسئولی عطاءالله مهاجرانی و سردبیری علیرضا علوی‌تبار، نخستین بسترهای همگرایی دین‌گرایی میانه‌رو با نوگرایی و عرف‌گرایی را فراهم آورد. مهاجرانی در سرمقاله شماره نخست این نشریه نوشت: «بهمن قائل به فضای روشن و نشاط‌انگیز و تحرک‌آفرین تضارب آرا و اندیشه‌ها است» (همان: ۲۸۶). از جمله مواضع مطرح‌شده در بهمن می‌توان به نقد بوروکراسی صدور مجوز که سلب‌کننده پویایی و خلاقیت فرهنگی در جامعه بود، اشاره کرد؛ تأکید بر «نقش هدایت‌کنندگی دولت در سپهر فرهنگی، به‌جای مداخله و کنترل فعالیت‌های فرهنگی» از جمله مواردی بود که در این هفته‌نامه تعقیب و تأکید می‌شد (همان: ۲۸۷). در این دوران هرچند هنر و به‌تبع آن عکاسی از منظر متولیان امر در ذیل یک رسالت اجتماعی و ابزاری برای تعالی معنوی تعریف می‌شود، اندک‌اندک در نتیجه

شکل‌گیری سازمان‌های جدید در حوزه عکاسی و همچنین وقوع یک تغییر اندیشگانی در خود عکاسان، شاهد شکل‌گیری نگرش‌هایی متفاوت به مقوله عکاسی هستیم.

گفتمان سازندگی و عکس به‌مثابه تصویر

مفهوم و معنای عکاسی در دوران سازندگی در نتیجه چند عامل دستخوش تغییر و تحول می‌شود که از آن جمله می‌توان به رشد طبقه متوسط شهری، پویایی فکری در نتیجه گشایش فضا برای گفتمان‌های دگراندیش، نوگرا و عرفی، رشد دانشکده‌های عکاسی و توسعه بخش خصوصی اشاره کرد؛ برای مثال در سال ۱۳۶۵، ساکنان مناطق شهری ۵۴/۸ درصد از جمعیت کشور را تشکیل می‌دادند و این میزان در سال ۱۳۷۵ به ۶۲/۸ درصد افزایش یافت (بحرانی، ۱۳۸۹: ۱۲۳ و ۱۲۶). در واقع رشد طبقه متوسط که علاوه بر خواسته‌های اقتصادی و سیاسی نیازمند شیوه‌ای سهل‌الوصول برای بیان هنری است، در تغییر معنای عکاسی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. در همین رابطه و به‌عنوان یکی از اولین نشانه‌های این چرخش در مفهوم عکاسی، باید به اظهارات تورج حمیدیان درخصوص نمایشگاهی که در گالری گلستان در سال ۱۳۶۹ برگزار کرد اشاره کرد مبنی بر اینکه «در پس این فرم‌ها منظور خاصی نهفته نیست» که نشان از رنگ‌باختن بحث رسالت و تعهد اجتماعی-سیاسی در عکاسی دارد (امیرلوئی، ۱۳۶۹: ۱۴).

هرچند در دوران سازندگی نیز عکاسانی مانند محمد اسلامی‌راد و محمد بهارناز در ذیل آن نگاه متعهد، عکاسی را راهی مشارکت «در جنگ بین پلیدی و پاکی» (امیرلوئی، ۱۳۷۰: ۶-۴۵) یا وسیله‌ای برای انعکاس مشکلات و «اصلاح جامعه» (امیرلوئی، ۱۳۷۱: ۴) می‌دیدند. باین‌حال به نظر، کفه ترازو در سال‌های دهه هفتاد رفته‌رفته به سمت دریافت شخصی و ابزاری برای بیان ذهنیات عکاس سنگین می‌شود؛ برای مثال منوچهر گرشاسبی که در فروردین ۱۳۷۰، نمایشگاهی در نگارخانه سبز برگزار می‌کند، با بیان اینکه انگیزه او ابراز احساس از طریق ترکیب‌بندی است، می‌گوید: «عکس باید تحت تأثیر نگرش عکاس واقع شده باشد و به عبارت دیگر، خصوصی‌تر گرفته شود» (امیرلوئی، ۱۳۷۰: ۵). جاسم غضبانپور به‌عنوان یک عکاس مستند پرکار در سال ۱۳۷۱ در گفت‌وگو با مجله عکس این‌طور می‌گوید: «عکس عالی و باشعور عکسی است که انتقال‌دهنده ذهنیت عکاس باشد» (امیرلوئی، ۱۳۷۱: ۳۱). به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های ساخت عکس در آن سال‌ها باید به آثار فتومونتاژ ژاکلین میرصادقی، عکاس ترک‌تبار اشاره کرد

که آثارش علاوه بر نمایش در نمایشگاه‌های سالانه، مرتب در مجله عکس به چاپ می‌رسید. آثار میرصادقی که با استفاده از فتومونتاژ پدید می‌آمدند، در مرز میان رؤیا و واقعیت معلق‌اند. خود میرصادقی درباره دریافتش از عکاسی می‌گوید: «عکاسی مستند در واقع یک راه در جست‌وجوی حقیقت مادیات است.» (میرصادقی، ۱۳۶۹: ۲۶). در اینجا نیز عکاسی با زدوده‌شدن از آن تعهد سیاسی-اجتماعی، در مقام رسانه‌ای برای دستیابی به ماهیت پدیدارها تعریف می‌شود (تصویر ۶).

این زدوده‌شدن معنا و مفهوم عکاسی از تعهد اجتماعی-سیاسی، زمینه را برای طرح ایده‌هایی فراهم می‌آورد که بر جنبه‌های بیانی و هنری عکاسی تأکید دارد؛ برای نمونه تمدن صراحتاً از عکاسی به عنوان یک هنر یاد می‌کند و با بیان اینکه عکس‌ها می‌توانند بینش بصری مردم را ارتقا دهند، می‌گوید عکاسی «همانند هنرهای دیگر قادر است احساس هنرمند را به مخاطب منتقل کند» (امیرلوئی، ۱۳۷۲: ۳۷). مجید شهرتی اصل درباره نمایشگاه خود در کانون عکاسان همراه می‌گوید: «یک عکس در واقع یک قطعه ادبی است، اگر واژه‌ها را با عناصر تشکیل‌دهنده عکس برابر بدانیم» (امیرلوئی، ۱۳۷۲: ۳۶). یحیی دهقانپور نیز در سال‌های میانی دهه ۱۳۷۰ می‌گوید: عکاسی «ابزاری است که به نظر من از تمامی هنرها به زبان نزدیک‌تر است» (امیرلوئی، ۱۳۷۴: ۲۵).

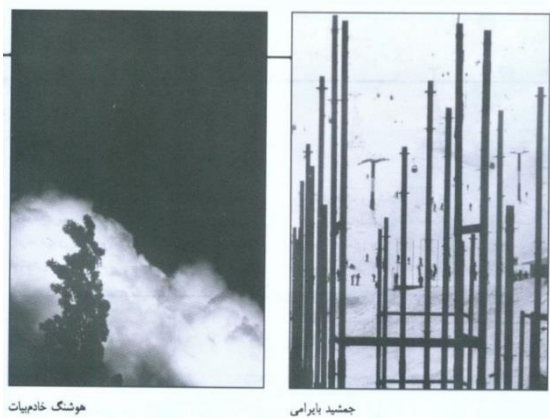
تغییر نگرش عکاسان و مطرح‌شدن بحث ذهنیت عکاس و کاهش استیلای عکاسی به عنوان رسالت و تعهدی اجتماعی که از سال‌های پایانی دولت موسوی شروع شده بود، در ادامه به نهادهای دولتی نیز رسوخ کرد. در همین زمینه، موزه هنرهای معاصر در خرداد و تیر ۱۳۷۰ اقدام به برگزاری نمایشگاهی با عنوان «نگاهی به طبیعت‌گرایی در هنر» با آثاری از جمشید بایرامی، جهانگیر چراغی، ابراهیم گلستان، ژاکلین میرصادقی و مجتبی آقایی کرد. آثار ارائه‌شده در این نمایشگاه، تلفیقی از مناظر خوش‌نما، ترکیب‌بندی‌های جذاب، بازی‌های نور و سایه‌اند و دیگر از تصاویر محرومان، جنگ و آلام اجتماعی خبری در میان این تصاویر خبری نیست. هرچند در این نمایشگاه هنوز نشانی از ساختن عکس یا عکاسی ابداعی وجود ندارد، این نمایشگاه را

می‌توان نشانه‌ فاصله‌گرفتن موزه هنرهای معاصر از آن نگرش مستند اجتماعی مسلط دانست (تصاویر ۴ و ۵).



تصویر ۴. تورج حمیدیان، بدون عنوان: ۱۳۶۹

منبع: مجله عکس



هوشنگ خادریات

جمشید بایرامی

تصویر ۵. از نمایشگاه «نگاهی به طبیعت‌گرایی در هنر»، ۱۳۷۰

منبع: مجله عکس

رشد سازمان‌های عکاسی و تغییر مفهوم عکاسی

به موازات نهادهای دولتی و نیمه‌دولتی، نقش بخش خصوصی در عکاسی نیز در دهه هفتاد و در دوران سازندگی تقویت شد. اگر در دهه ۱۳۶۰ نمایشگاه‌های عکس انفرادی و گروهی به گالری‌ها و افراد معدودی محدود می‌شد، با آغاز دهه ۱۳۷۰ به تدریج با افزایش شمار گالری‌ها در تهران شاهد برگزاری نمایشگاه‌های عکس متعددتری از عکاسان هستیم؛ برای مثال گالری سیحون به‌تنهایی در ماه‌های مهر، بهمن و اسفند ۱۳۷۰، میزبان سه نمایشگاه عکس از نصرالله کسرائیان، فرشاد فدائیان و صادق تیرافکن بود. در دی‌ماه ۱۳۷۰ نمایشگاه عکسی از تورج حمیدیان در گالری گلستان برپا شد. به این‌ها باید نمایشگاه‌های عکس برگزارشده در گالری سبز و هفت‌ثمر را نیز افزود. آغاز به کار نشریه «تصویر» در دی‌ماه ۱۳۷۱ به صاحب‌امتیازی و مدیرمسئولی سیف‌الله صمدیان نیز نشان از پویایی بیشتر در عکاسی دارد (عکس، ۱۳۷۱: ۲).

شکل‌گیری سازمان‌های جدید، رشد کتب و مجلات عکاسی، با ایجاد نگرش‌هایی نوین به مفهوم عکاسی همراه است. در کنار توجه نهادهای فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی^{xxvi} به عکاسی، با توجه به بازشدن فضای سیاسی-فرهنگی جامعه در سال‌های بعد از جنگ و مطرح‌شدن مباحثی نظیر خصوصی‌سازی و تقویت جامعه مدنی در میان روشنفکران و اصحاب رسانه، اولین تلاش‌ها برای سامان‌دادن به یک نهاد غیردولتی در میان عکاسان با تشکیل «گروه عکاسان همراه» در سال ۱۳۷۱ و با برپایی نمایشگاه عکس گروهی و انفرادی از عکاسانی از جمله مجید شهرتی و علی تمدن آغاز شد. در ادامه فعالیت‌های گروهی در حوزه عکاسی، «کانون عکس دانشجوی» نیز اعلام موجودیت کرد.

گذشته از سازمان‌های خصوصی مردم‌نهاد، در این دوران شاهد شکل‌گیری قسمی از سازمان‌ها هستیم که می‌توان از آن‌ها با عنوان سازمان‌های نیمه‌دولتی یاد کرد؛ برای مثال در تابستان سال ۱۳۷۳، «خانه عکاسان ایران» با مدیریت احمد ناطقی در ذیل حوزه هنری آغاز به کار کرد که به‌صورت ماهانه و سالانه اقدام به برگزاری نمایشگاه‌های عکس و همچنین سخنرانی‌ها و سمینارهایی درخصوص عکاسی معاصر ایران کرد (عکس، ۱۳۷۳: ۱۴-۱۵). اندکی بعد در راستای افزایش نهادهای نیمه‌خصوصی-نیمه‌دولتی عکاسی، با حمایت شهرداری،

عکاسخانه شهر با اهدافی از جمله بدل‌شدن به موزه دائمی عکس، کتابخانه تخصصی عکاسی، برگزاری کلاس‌های علمی و نظری و آرشیو عکس، در اردیبهشت سال ۱۳۷۴ شروع به فعالیت کرد (امیرلویی، ۱۳۷۴: ۶). مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهری تهران در زمرة سازمان‌هایی بود که با برگزاری نمایشگاه‌های عکس و چاپ کتاب، در تغییر ذائقه عکاسان تأثیرگذار بود که از آن جمله می‌توان به نمایشگاه عکس یحیی دهقانپور با عنوان «کوهپایه‌های تهران» در نگارخانه منطقه یک اشاره کرد. آثار دهقانپور را که بر مناظر شهری و مظاهر فرهنگ عامه تکیه دارند، باید اولین تلاش نظام‌مند برای زدودن عکاسی مستند از آن جنبه تعهدمحور دانست.

به موازات تغییر مفهوم و معنای عکاسی در نزد عکاسان که آن را فارغ از تعهد و رسالت تعریف می‌کند، شاهد ایجاد یک چرخش اندیشگانی در متولیان حوزه عکاسی نیز هستیم؛ برای مثال محمد صحفی، رئیس وقت موزه هنرهای زیبا درخصوص اهداف موزه، از برگزاری سالانه‌های عکس می‌گوید: «ما بر آنیم که با ارج‌گذاری بر هویت ملی، فرهنگی و مذهبی به دنبال نوآوری هم باشیم» (امیرلویی، ۱۳۷۱: ۱۶). حجت‌الاسلام زم، سرپرست حوزه هنری تبلیغات اسلامی، در مراسم افتتاح خانه عکاسان ایران در سال ۱۳۷۳ می‌گوید: «عکاسی فقط ثبت وقایع تلخ اجتماعی نیست. عکاسی فقط در خدمت فقر و تراژدی نیست. امروز در دنیا از قدرت عکاسی برای اصلاحات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی بهره می‌گیرند» (امیرلویی، ۱۳۷۳: ۸-۱۵).

در ادامه واکنش سازمان‌های متولی عکاسی به این تغییر اندیشگانی در زمینه عکاسی در نزد عکاسان و پذیرش آن در سازمان‌های دولتی متولی عکاسی بود که تصمیم گرفته شد تا ششمین نمایشگاه سالانه عکس در سال ۱۳۷۲ برای اولین بار در دو بخش «مستند اجتماعی» و «ابداعی» برگزار شود. در فراخوان این نمایشگاه در تعریف عکاسی ابداعی این‌طور آمده بود: «کاربرد خلاقانه عکاسی در راستای تفکر و ذهنیت عکاس و برانگیختن ذهن تماشاگر برای تفسیر پیام عکس» (عکس، ۱۳۷۲: ۲ و ۳). در بیانیه هیئت داوران این نمایشگاه نیز وظیفه عکاسی [مستند اجتماعی] از یک سو «ثبت تصاویر واقعی از جهان امروز» و عکاسی ابداعی پاسخی به «نیاز ذاتی انسان به کشف و درک زیبایی» و همچنین «جست‌وجو و مکاشفه در ابعاد غیرمادی و ناملموس پدیده‌ها» تعریف شده بود (کتاب نمایشگاه بین‌المللی دوسالانه عکس ایران، ۱۳۷۳) (تصاویر ۷ و ۸). این مسئله نشان از پذیرش تغییر اندیشگانی در زمینه عکاسی در نزد

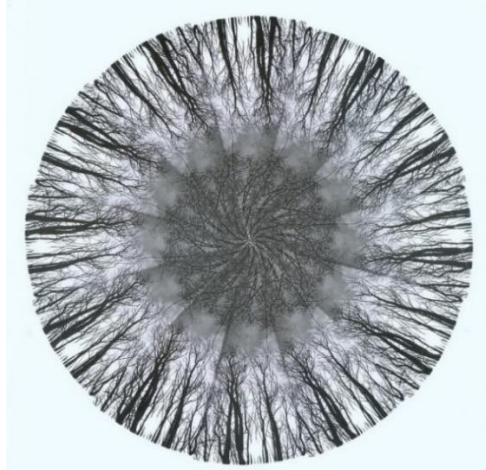
بررسی تغییر مفهوم عکاسی در ایران در گذار از گفتمان انقلابی به ...

سازمان‌های دولتی دارد که دیگر عکس را بر پایه صرف ارزش مستندنگارانه یا رسالت و تعهد اجتماعی نمی‌بیند. در واقع این مسئله نشان می‌دهد تغییر اندیشگانی در خصوص مفهوم و معنای عکاسی به علت قابلیت اندیشگانی پسینی عکاسان، به تدریج سبب ایجاد تغییر نهادی در معنا و مفهوم عکاسی در سازمان‌های متولی عکاسی می‌شود.

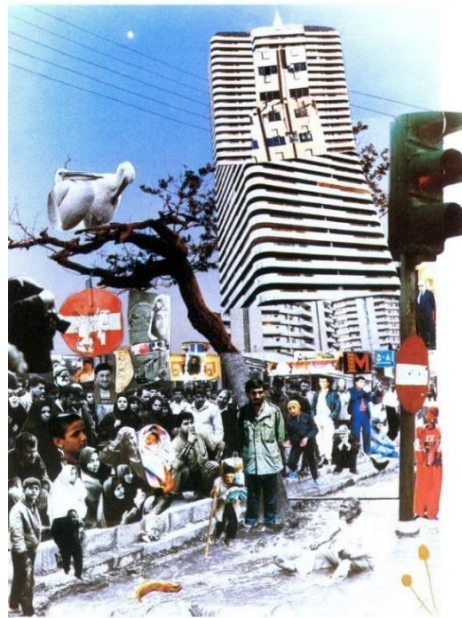


تصویر ۶. ژاکلین میرصادقی، ۱۳۷۰، بدون عنوان

منبع: مجله عکس



تصویر ۷. اسماعیل عباسی، از مجموعه «طبیعت، صنعت، انسان»: ۱۳۷۲
منبع: کتاب پنجمین نمایشگاه سالانه عکس ایران



تصویر ۸. علی تمدن؛ تهران: ۱۳۷۳
منبع: کتاب ششمین سالانه عکس ایران

تجزیه و تحلیل داده‌ها

عکاسی در دهه نخست انقلاب تا حدی زیادی زیر سایه انقلاب و جنگ باقی ماند و چندان از کارکرد اطلاع‌رسانی و بازنمایی واقعیت و به اعتباری جنبه مستندنگارانه‌اش فاصله نگرفت. استیلای بخش دولتی، نبود نشریات تخصصی و پویانبودن فضای فکری از جمله مواردی بود که در این وضعیت تأثیرگذار بودند. در واقع در پرتو رخدادهایی مانند انقلاب و جنگ تحمیلی و همچنین حاکم شدن نگرش‌های چپ‌گرایانه بر دولت، حداقل تا سال‌های پایانی دهه ۱۳۶۰، مفهوم عکس به‌عنوان سندی خدشه‌ناپذیر از واقعیت و همچنین شکلی از رسالت و تعهد اجتماعی نهادینه شد. با این حال، با گذار به دوران سازندگی و در نتیجه توجه به بخش خصوصی، رشد جمعیت شهری و طبقه متوسط، و ایجاد پویایی در فضای فکری در نتیجه رشد کمی و کیفی نشریات، شاهد ایجاد دیدگاه‌ها و گفتمانی متفاوت در زمینه عکاسی هستیم. دیدگاه‌هایی که با کاهش جنبه رسالت و تعهد اجتماعی و حرکت به سوی نوعی فرمالیسم شروع می‌شود و به سمت ساخت عکس حرکت می‌کند. گذشته از آثار به‌نمایش درآمده در جشنواره‌های ملی و سراسری، آرا و دیدگاه‌های عکاسان به‌خوبی مؤید این گذار است.

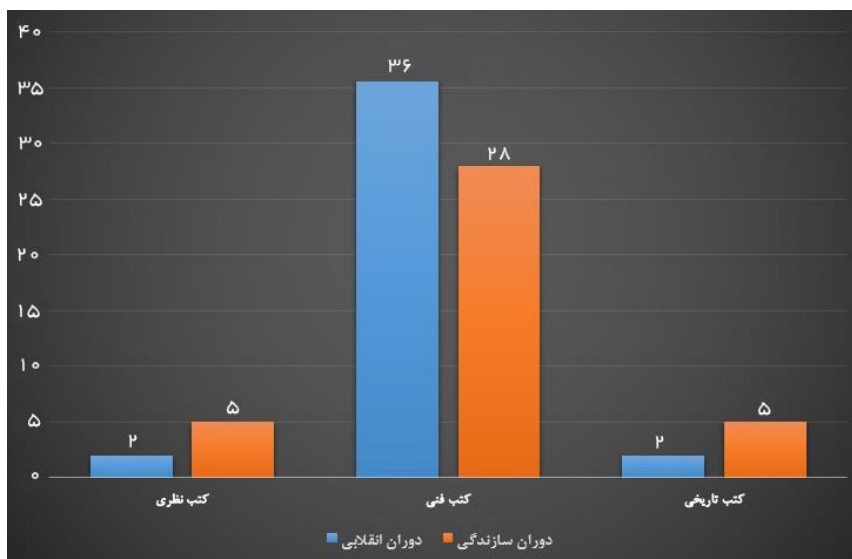
به‌عنوان یکی از دلایل چرخش اندیشگانی و تغییر معنای عکاسی باید به تأثیر کتاب‌های عکاسی در صورت‌بندی معنا و مفهوم عکاسی در ایران اشاره کرد. به عبارت دقیق‌تر، نبود کتاب‌های نظری و شمار زیادی از کتب فنی در دوران انقلابی مزید بر علت می‌شود تا نگاه تعهدمحور براساس ارزش مستندنگارانه بر عکاسی در این دوران حاکم شود. در حالی که در این دوران تنها دو کتاب در حوزه نظری به چشم می‌خورد، این تعداد در دوران سازندگی به پنج عنوان افزایش می‌یابد. در کل مجموع کتب نظری و تاریخی از چهار عنوان در دوره نخست به ده عنوان در دوره سازندگی افزایش می‌یابد (نمودار ۱). این افزایش شمار کتاب‌های نظری و تاریخی، یکی از دلایل شکل‌گیری ایده‌ها و آرای متفاوت در خصوص عکاسی در دوران سازندگی است.

به‌عنوان یک عامل مهم و تأثیرگذار دیگر در گذار مفهوم عکاسی از سند به تصویر، باید به نقش سازمان‌های متولی عکاسی اشاره کرد. با اینکه در دوران انقلابی تنها یک گالری به‌صورت

مرتب به برگزاری نمایشگاه عکس مبادرت می‌کرد، شمار فضاهاى خصوصی نمایش عکس تا پایان دوران سازندگی به چهار گالری افزایش یافت. علاوه بر این، در شرایطی که در دهه نخست انقلاب، هیچ سازمان نیمه‌دولتی در عکاسی فعالیت نداشت، در دوران سازندگی با تشکیل موزه عکسخانه شهر، خانه عکاسان ایران و مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهری، شاهد فعالیت سه سازمان نیمه‌دولتی در حوزه عکاسی هستیم. شایان ذکر است که شمار سازمان‌های کاملاً دولتی (انجمن سینمای جوان و موزه هنرهای معاصر) در این دو دوره ثابت ماند (نمودار ۳). از طرفی، یکی از دلایل تغییر نهادی مفهوم عکاسی را باید در چرخش اندیشگانی در نزد خود عکاسان جست‌وجو کرد. در دوران انقلابی از ده عکاس سرشناس و شناخته‌شده‌ای که آرایشان پیش‌تر مطرح شد، هفت نفر بر مسئله تعهد تأکید و تنها سه نفر عکاسی را چیزی غیر از تعهد و رسالتی اجتماعی تعریف کرده بودند. این در حالی است که در دوران سازندگی، این نسبت به دو در برابر هشت تغییر می‌کند. به این معنا که در سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶ از میان ده عکاس تأثیرگذاری که آرایشان در این پژوهش مطرح شده است، تنها دو نفر بر مقوله تعهد و رسالت در عکاسی تأکید دارند (نمودار ۱).

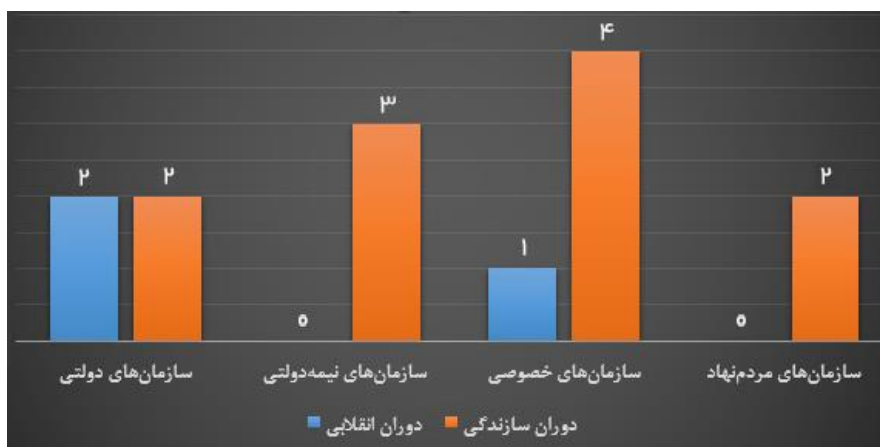
به‌طور خلاصه می‌توان گفت تغییر اندیشگانی که از سال‌های پایانی دهه شصت کلید خورده بود، بر حول سازمان‌های نوظهور خصوصی و نیمه‌دولتی در اوایل دهه ۱۳۷۰، شکل یک گفتمان بدیل و منسجم پیدا کردند. باین‌حال، ما در گذار از گفتمان انقلابی به سازندگی با یک تغییر یکباره و ناگهانی از گرفتن به ساختن یا به عبارتی از عکاسی متعهد به عکاسی ابداعی، مواجه نیستیم. در واقع در سال‌های نخستین گفتمان سازندگی، عکاسان با حفظ ارتباط خود با بازنمایی واقعیت، به شکلی از فرمالیسم روی آوردند و در ادامه نگاه آن‌ها به سمت ساخت عکس معطوف شد. این چرخش اندیشگانی در نزد عکاسان، متعاقباً به سازمان‌های دولتی متولی عکاسی رسوخ کرد که نتیجه آن گنجانده شدن بحث عکاسی ابداعی در ششمین نمایشگاه سالانه عکس ایران در سال ۱۳۷۳ بود. در واقع در اینجا با نوع اول تغییر در نظریه نهادگرایی گفتمانی اشمیت مواجه هستیم. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، در نوع اول تغییر یعنی لایه‌بندی، تعاریف و هنجاری جدید بر تعاریف قدیمی اضافه شد؛ بدون اینکه تعاریف و ارزش‌های قدیمی کنار بروند و منسوخ شوند. در اینجا نیز تغییر اندیشگانی در زمینه عکاسی و مطرح‌شدن مباحثی مانند عکاسی

به‌مثابه تصویر و ساخت عکس، به‌طور کل موجب کناررفتن گفتمان پیشین در حوزه عکاسی که بر رسالت و تعهد مبتنی بود نمی‌شود.

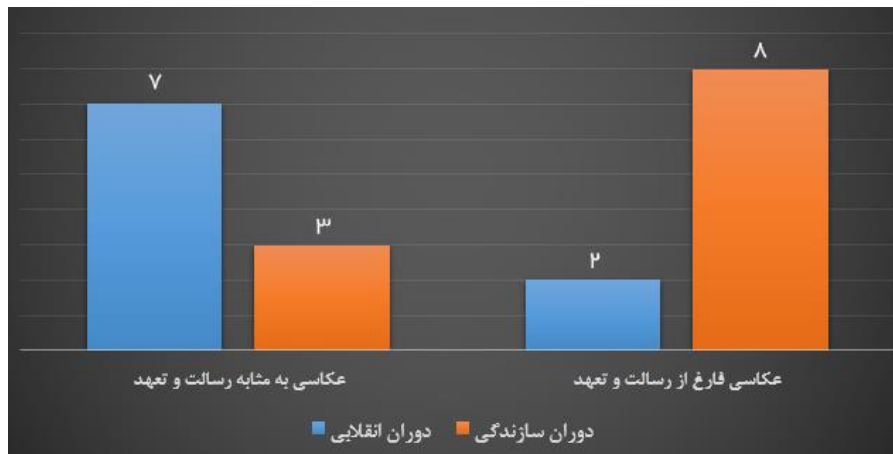


نمودار ۱. کتاب‌های غیرتصویری در دوران انقلابی و سازندگی به تفکیک موضوع

منبع: پژوهشی در کتاب‌های عکاسی چاپ‌شده در ایران



نمودار ۲. سازمان‌های متولی عکاسی در دوران انقلابی و سازندگی



نمودار ۳. تحلیل آرای عکاسان در دو گفتمان انقلابی و سازندگی

نتیجه‌گیری

سیر تحول معنا و مفهوم عکاسی در ایران، به دلیل استیلای سازمان‌های دولتی متولی عکاسی، منفک و مجزا از تغییر گفتمان‌های سیاسی نبوده است. در واقع در دهه نخست انقلاب و به عبارت دقیق‌تر، در دوران هشت‌ساله جنگ تحمیلی، به علت به‌حاشیه‌رفتن بخش خصوصی و پویانبودن فضای فکری در کشور، تعریف عکاسی به دلیل دو رخداد مهم انقلاب و جنگ به‌مثابه ثبت عینی واقعیت نهادینه شد و در ادامه، شاهد شکل‌گیری گفتمانی هستیم که عکاسی را با نوعی رسالت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیوند می‌زند. این مسئله در رویکرد و تعاریف جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های دولتی و همچنین آرای عکاسان این دوران به‌خوبی مشهود است و نگرش‌های متفاوتی که عکاسی را فارغ از مقوله رسالت و تعهد تعریف می‌کنند به حاشیه می‌روند، اما با پایان جنگ و روی‌کارآمدن دولت سازندگی، با توجه به رشد بخش خصوصی، گشایش نسبی فضای فکری و سیاسی در نتیجه رشد مطبوعات، شاهد ایجاد نوعی تغییر اندیشگانی در میان عکاسان هستیم که عکاسی را نه در پیوند با مقوله‌هایی نظیر تعهد و بازنمایی صرف واقعیت، بلکه در مقام کنشی خلاقه و در ارتباط با ذهنیت عکاس تعریف می‌کند. هرچند برخی عکاسان این نگرش را در سال‌های پایانی دولت موسوی پیگیری کردند، نگرش مزبور هرگز به گفتمانی مسلط بدل نشد و از این‌رو در حاشیه باقی ماند. این تغییر اندیشگانی در

دوران سازندگی، در سه مرحله سبب ایجاد یک تغییر نهادی در مفهوم عکاسی شد: ۱. عکاسان را ترغیب کرد تا با تشکیل کانون‌ها و انجمن‌های مردم‌نهاد مانند «کانون عکاسان همراه»، به یک خرده‌گفتمان منسجم در زمینه معنا و مفهوم عکاسی شکل دهند؛ ۲. با نفوذ در سازمان‌های نیمه‌دولتی جدید مانند خانه عکاسان ایران، این خرده‌گفتمان را از حاشیه به متن آورد؛ ۳. با پررنگ‌شدن بحث ساخت عکس و توجه به جنبه نمایشی و هنری عکاسی، این تلقی از معنای عکاسی به سازمان‌های دولتی متولی عکاسی از جمله انجمن سینمای جوان و موزه هنرهای معاصر نیز راه یافت و به یک گفتمان مسلط بدل شد. این مسئله نشان از یک تغییر نهادی در مفهوم عکاسی داشت که دیگر عکاسی را صرفاً بازنمایی عین به عین واقعیت و رسالتی برای بازنمایی درد و آلام جامعه نمی‌دانست و بیشتر بر جنبه هنری و ارزش زیبایی‌شناختی عکاسی تکیه داشت. در واقع عکاسان به دلیل قابلیت‌های اندیشگانی پسینی‌شان قادر به عمل در چارچوب معنا و مفهومی بودند که سازمان‌های متولی عکاسی از آن ارائه می‌دهند و در ادامه به لطف قابلیت‌های گفتمانی پسینی‌شان توانستند با وارد کردن ایده‌ها و تعبیر خود، تغییر نهادی را در مفهوم و معنای عکاسی در نزد این سازمان‌ها رقم بزنند.

منابع

۱. امیرلوثی، مسعود (۱۳۶۹). روایتی از طبیعت، گزارشی از نمایشگاه عکس تورج حمیدیان. ماهنامه عکس، ۴(۵)، ۱۲-۱۵.
۲. _____ (۱۳۷۰). نگاهی به طبیعت‌گرایی در هنر. ماهنامه عکس، ۵(۶)، ۴-۵.
۳. _____ (۱۳۷۰). گفت‌وگویی با محمد اسلامی‌راد. ماهنامه عکس، ۵(۶)، ۴۲-۵۳.
۴. _____ (۱۳۷۰). گفت‌وگویی کوتاه با منوچهر گرشاسبی. ماهنامه عکس، ۵(۵)، ۴-۶.
۵. _____ (۱۳۷۱). گفت‌وگویی با محمدرضا بهارناز. ماهنامه عکس، ۶(۵)، ۲۱-۲۵.
۶. _____ (۱۳۷۱). گفت‌وگویی با جاسم غضبانپور. ماهنامه عکس، ۶(۳)، ۲۸-۴۱.
۷. _____ (۱۳۷۱). گفت‌وگویی با محمد صفی. ماهنامه عکس، ۶(۸)، ۱۰-۱۶.
۸. _____ (۱۳۷۲). نگاهی به تهران، گزارشی از نمایشگاه عکس علی تمدن. ماهنامه عکس، ۷(۸)، ۵۴-۵۶.
۹. _____ (۱۳۷۲). گفت‌وشنودی با مجید شهرتی اصل. ماهنامه عکس، ۷(۹)، ۳۴-۳۹.
۱۰. _____ (۱۳۷۳). خبری که به وقوع پیوست! گزارشی از افتتاح خانه عکاسان ایران. ماهنامه عکس، ۸(۸)، ۱۴-۱۵.
۱۱. _____ (۱۳۷۴). عکسخانه شهر، چندضلعی عکاسی ایران. ماهنامه عکس، ۹(۴)، ۶-۷.
۱۲. _____ (۱۳۷۴). کوهپایه‌های تهران (گزارشی از نشست با یحیی دهقانپور). ماهنامه عکس، ۹(۱۰۴)، ۲۳-۲۷.
۱۳. ادواردز، استیو (۱۳۹۳). عکاسی، مهران مهاجر. چاپ سوم. تهران: انتشارات ماهی.
۱۴. ایزدی، رجب و رضایی‌نژاد، امیر (۱۳۹۲). مبانی اجتماعی و اقتصادی تحول در گفتمان‌های سیاسی مسلط در جمهوری اسلامی ایران. جستارهای سیاسی معاصر، ۴(۴)، ۴۷-۷۴.
۱۵. ابراهیمی، ناصر (۱۳۶۶). معرفی یک عکاس جوان. عکس، ۱(۶)، ۱۲-۱۵.
۱۶. بازن، آندره (۱۳۸۲). سینما چیست؟. محمد شهبان. چاپ دوم. تهران: انتشارات هرمس.
۱۷. باقریان، عباس (۱۳۶۷). معرفی یک عکاس. عکس، ۲(۴)، ۸-۱۶.
۱۸. بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹). طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر (۱۳۸۰-۱۳۲۰) (پژوهشی در گفتمان‌های سیاسی قشرهای میانی ایران). چاپ دوم. تهران: انتشارات آگاه.
۱۹. پرایس، دریک و ولز، لیز (۱۳۹۰). اندیشیدن در باب عکاسی در عکاسی: درآمدی انتقادی. گروه مترجمان. چاپ اول. تهران: انتشارات مینوی خرد.
۲۰. تهرانی، محمد (۱۳۶۸). عکاسی از صنعت تا هنر. ماهنامه عکس، ۳(۸)، ۴۴-۴۷.

۲۱. جوادیان، امیرعلی (۱۳۶۶). معرفی یک عکاس جوان. ماهنامه عکس، ۱(۴)، ۱۲-۱۵.
۲۲. جهرمی رجیبی، مسعود (۱۳۶۷). معرفی یک عکاس. ماهنامه عکس، ۲(۳)، ۱۸-۲۳.
۲۳. حسین‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۶). گفتمان‌های حاکم بر دولت‌های بعد از انقلاب در جمهوری اسلامی ایران. چاپ اول. تهران: انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
۲۴. حسینی‌زاده، سیدمحمدعلی (۱۳۹۱). از نهادگرایی تا گفتمان: درآمدی بر کاربرد نظریه‌های نهادگرایی در علوم سیاسی. علوم سیاسی، ۱۵(۶۰)، ۸۳-۱۰۸.
۲۵. دوخته‌چی‌زاده، مجید (۱۳۶۸). معرفی یک عکاس. عکس، ۳(۱-۲)، ۱۰-۱۵.
۲۶. زارعی، آرمان (۱۳۹۲). نهادگرایی جدید جامعه‌شناختی؛ رهیافتی برای تحلیل ثبات و تغییر. روش‌شناسی علوم انسانی، ۷۷، ۱۶۵-۱۹۳.
۲۷. ستاری، محمد (۱۳۸۴). در سیر تحول عکاسی. پتر تاسک. چاپ سوم. تهران: انتشارات سمت.
۲۸. شارف، آرون (۱۳۹۱). عکاسی و هنر. ترجمه حسن زاهدی. چاپ دوم. تهران: انتشارات انجمن سینمای جوانان ایران.
۲۹. شاهرودی، افشین (۱۳۶۶). معرفی یک عکاس. ماهنامه عکس، ۱(۱۲)، ۳۰-۳۶.
۳۰. صانع، منصور (۱۳۶۸). معرفی یک عکاس. ماهنامه عکس، ۳(۱۲)، ۲۴-۲۹.
۳۱. صدیق سروستانی، رحمت‌الله و زائری، قاسم (۱۳۸۹). بررسی گفتمان‌های فرهنگی پساانقلابی و روندهای چهارگانه مؤثر بر سیاست فرهنگی در جمهوری اسلامی. پژوهشنامه علوم اجتماعی، ۵۴، ۳۸-۹.
۳۲. صمدیان، سیف‌الله (۱۳۶۷). معرفی یک عکاس. ماهنامه عکس، ۲(۷)، ۱۸-۲۵.
۳۳. طاهری، میترا (۱۳۸۴). پژوهشی در کتاب‌های عکاسی چاپ‌شده در ایران. چاپ اول. تهران: نشر نگارینه.
۳۴. عباسی، اسماعیل (۱۳۷۱). فهرست کتاب‌های عکاسی. عکس، ۶(۷)، ۵۰-۵۴.
۳۵. عکس (۱۳۶۶). پای صحبت رحیم انوشفر. ۱(۲)، ۳۰-۳۱.
۳۶. _____ (۱۳۶۹). گفتگو با کاوه گلستان. ۴(۱۰)، ۳۲-۳۸.
۳۷. _____ (۱۳۷۰). رویدادهای عکاسی. ۵(۷)، ۲-۳.
۳۸. _____ (۱۳۷۱). رویدادهای عکاسی. ۶(۱۲)، ۲-۵.
۳۹. _____ (۱۳۷۲). رویدادهای عکاسی. ۷(۱۲)، ۲-۶.

۴۰. فرکلاف، نورمن (۱۳۹۰). تحلیل انتقادی گفتمان. گروه مترجمان. چاپ اول. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۴۱. کاظمی، حجت (۱۳۹۲). نهادگرایی به‌عنوان الگویی برای تحلیل سیاسی. دوفصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش سیاست نظری، ۱۳، ۱-۲۸.
۴۲. کیوانی امینه، محمد (۱۳۸۵). آشنایی با مکتب نهادگرایی. پژوهشنامه حقوق اسلامی، ۲۲، ۹۱-۱۲۰.
۴۳. لنگفورد، مایکل (۱۳۸۶). داستان عکاسی. رضا نبوی. چاپ اول. تهران: نشر افکار.
۴۴. منعم، مهدی، (۱۳۶۷). معرفی یک عکاس. عکس، ۲(۱۲)، ۱۲-۱۷.
۴۵. متوسلی، محمود و نیکونستی، علی (۱۳۹۰). تغییر نهادی، برنامه‌ریزی و بودجه. برنامه ریزی و بودجه، ۱۶(۳)، ۵۱-۶۸.
۴۶. میرسلیم، مصطفی (۱۳۸۴). جریان‌شناسی فرهنگی بعد از انقلاب اسلامی ایران (۱۳۵۷-۸۰)، مجری طرح: گروه تحقیق جهاد دانشگاهی، چاپ اول، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
۴۷. میرصادقی، ژاکلین (۱۳۶۹). معرفی یک عکاس. ماهنامه عکس، ۴(۹)، ۲۴-۲۸.
۴۸. نجفی، مسعود (۱۳۹۲). سی سال جشنواره بین‌المللی فیلم کوتاه تهران. چاپ اول، تهران: انجمن سینمای جوان.
49. Freund, G. (1980). *Photography & society*. David R Godine Pub.
50. Schmidt, V. (2010). Analyzing ideas and tracing discursive interactions in institutional change: From historical institutionalism to discursive institutionalism. In APSA 2010 Annual Meeting Paper.
51. Schmidt, V. A. (2010). Taking ideas and discourse seriously: explaining change through discursive institutionalism as the fourth 'new institutionalism'. *European political science review*, 2(1), 1-25.
52. Schmidt, V. A. (2008). Discursive institutionalism: The explanatory power of ideas and discourse. *Annu. Rev. Polit. Sci.*, 11, 303-326.
53. Schmidt, V. A. (2012). Scope, dynamics, and philosophical underpinnings. *The argumentative turn revisited: Public policy as communicative practice*, 85.
54. Trachtenberg, Alan (1980), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Heaven Conn.
55. Marien, M. W. (2010). *Photography: A Cultural History*. ed. Laurence King.

پی‌نوشت‌ها

^{xv}. Adam Smith (1723-1790)

^{xvi}. John Roger Commons (1862-1945)

^{xvii}. Ideational turn

^{xviii}. sentiment

^{xix}. background ideational capabilities

^{xx}. foreground discursive capabilities

^{xxi}. Layering

^{xxii}. Drift

^{xxiii}. Conversion

^{xxiv}. Francois Jean Dominique Arago: فرانسوا آراگو، دانشمند فرانسوی در تاریخ ۷ ژانویه ۱۸۳۹ با معرفی و

حمایت از عکاسی در فرهنگستان علوم فرانسه نقش مهمی در ثبت عکاسی ایفا کرد.

^{xxv}. Liz Wells (b. 1948)

^{xxvi}. برای نمونه در همین دوران، مرکز توسعه صادرات اقدام به برگزاری اولین نمایشگاه و مسابقه عکس در دو

بخش مناظر و فضاهای ایران و صنعت و اقتصاد ایران می‌کند.