Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

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

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

Discourse Analysis of Subalternity: Photographic Representation of Subalterns in Iran (1970-2010)

Fatemeh Zahra Amir Ebrahimi Khoramshahr[1]✉ | Seyed Mehdi Moghimnejad Hosseini[2] | Mohammad Reza Moridi[3]

1. Corresponding Author, Tehran University of Art,, Tehran, Iran. Email: fz.amirebrahimi@student.art.ac.ir
2. Assistant Professor at Faculty of Visual ART Tehran University of Art of Tehran University of Art,Tehran, Iran. Email: moghimnejad@gmail.com
3. Assistance Professor, Tehran Art University, Iran.Email: moridi@art.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 13 April 2023
Received in revised form:24 July 2023
Accepted: 30 July 2023
Published online: 27 November 2023

Keywords:

discourse analysis, Michel Foucault, subaltern, representation, social documentary photos of Iran.

ABSTRACT

Social documentary photography of Iran has a small contribution in representing the problem of subalternity and that generally relies on hegemonic discourses. The aim of this essay is to analyze the discourse of subalternity in its photographic representation. For achieving this, the social documentary photos of Iran between the 1970s and 2010s, by homogeneous sampling, have been studied in the qualitative method of discourse analysis. According to Foucault's interpretation it is shown how photography as an institutional apparatus has represented the discourse of Iran's subalternity which have been formulated by foregrounding some statement in each decade. The results of this essay showed that the photographic representation of the discourse of subaleternity can be divided into three distinct periods; First, the representation of subalterns in the social discourse of the 1970s, with the main statement of "proletarit" and "mustazaf" were often called to the scene of the revolution by representing ideal bodies as a symbol of resistance. Second, the representation of subalterns in the cultural discourse of the 1990s, with the main statement of "vulnerable class", which often becaming visible in a metamorphosed form at the gallery by representating passive and idle bodies as a symbol of lost innocence. Third, the representation of subalterns in the neoliberalism discourse of the 2010s, with the main statement of "abnormal", "less privileged" or "unproductive groups", often became subjugated and invisible as potential criminals by the representation of grotesque and exotic bodies, then being exiled to places far away from the consumer society.

Cite this article: Amir Ebrahimi Khoramshahr, F. & Moghimnejad Hosseini, S.M (2023). Discourse Analysis of Subalternity: Photographic Representation of Subalterns in Iran…, *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 15 (1), 53-73.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.357309.666235

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.357309.666235

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

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

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

تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰

فاطمه زهرا امیرابراهیمی خرمشهر [۱]✉ | سیدمهدی مقیم‌نژاد حسینی [۲] | محمدرضا مریدی [۳]

۱. نویسنده مسئول، کارشناسی ارشد دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. رایانامه: fz.amirebrahimi@student.art.ac.ir

۲. استادیار گروه عکاسی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. رایانامه: moghimnejad@gmail.com

۳. دکتری جامعه‌شناسی و استادیار دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. رایانامه: moridi@art.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

کلیدواژه‌ها:
تحلیل گفتمان، میشل فوکو، فرودست، بازنمایی، عکاسی مستند اجتماعی ایران.

چکیده

عکاسی مستند اجتماعی ایران، سهم اندکی در بازنمایی مسئلهٔ فرودستی داشته است؛ و آنچه از فرودستی بازنمایی می‌کند، متکی بر گفتمان‌های هژمونیک هر عصر است. هدف مقالهٔ حاضر تحلیل بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی در بستر گفتمان‌های هژمونیک سال‌های انقلاب و پس از آن است. بدین منظور عکس‌های مستند اجتماعی ایران بین دهه‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰ به روش تحلیل گفتمان، تحلیل شده‌اند. با نمونه‌گیری همگون از عکس‌های مستند اجتماعی ایران، نشان داده می‌شود که گفتمان فرودستی به تعبیر فوکو با برجسته‌سازی چه گزاره‌هایی در هر دهه صورت‌بندی شده و عکاسی به عنوان آپاراتوس نهادی، چگونه آن را بازنمایی کرده است. نتایج این مقاله نشان داد که بازنمایی عکاسانهٔ گفتمان فرودستی به سه دورهٔ متمایز قابل تفکیک است؛ اول، بازنمایی فرودستان با گزارهٔ اصلی «رنجبر انقلابی» و «مستضعف» در گفتمان اجتماعی دههٔ ۱۳۵۰، اغلب با بازنمایی بدن‌هایی آرمانی و انقلابی به مثابه نمادی از مقاومت به صحنه انقلاب فراخوانده شدند. دوم، بازنمایی فرودستان با گزارهٔ اصلی «قشر آسیب‌پذیر» در گفتمان فرهنگی، اغلب با بازنمایی بدن‌هایی منفعل، بیکار و معرف معصومیت از دست‌رفته در جامعهٔ هنجارمند دههٔ ۱۳۷۰ با صورتی استحاله‌یافته به گالری‌ها راه یافتند. سوم بازنمایی فرودستان با گزارهٔ اصلی «نابهنجار»، «کمتر برخوردار» یا «گروه‌های غیرمولد» در گفتمان سیاسی دههٔ ۱۳۹۰، اغلب با بازنمایی بدن‌هایی گروتسک و اگزوتیک به مثابه گروه‌های بالقوه بزهکار یا مجرمان، با فروکاست به ابژهٔ ناکارآمدِ جامعهٔ مصرفی با تبعید به نامکان‌هایی دور از جامعه به انقیاد درآمده و نامرئی شدند.

استناد: امیرابراهیمی خرمشهر، فاطمه زهرا.، مقیم‌نژاد حسینی، سیدمهدی. و مریدی، محمدرضا. (۱۴۰۲). تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰؛ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۱)، ۵۳- ۷۳.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.357309.666235

© نویسندگان.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2023.357309.666235

مقدمه

به نظر می‌رسد فرودستان سهم اندکی در رسانه‌های تصویری چون تلویزیون، سینما و البته عکاسی داشته‌اند؛ نه تنها تصویر فرودستان کمتر بازنمایی می‌شود بلکه بازنمایی آنها توأم با جهت‌گیری بر اساس معیارهای هژمونیک هر دوره است. «عکاسی مستند اجتماعی»[۱] نیز به عنوان رسانه در مواجهه با واقعیت‌های اجتماعی همچون فرودستی، گزینشی و جهت‌دار عمل می‌کند؛ این امر ناشی از درهم تنیدگی رابطهٔ عکاسی و مناسبات قدرت/دانش، معیارهای هژمونیک و رویه‌های گفتمانی است که بازنمایی عکاسانه از واقعیت نیز ذیل آنها شکل می‌گیرد.

بازنمایی[۲]، بخش ضروری آن فرآیندی است که معنا را میان اعضای یک فرهنگ تولید و مبادله می‌کند و از همین روی گاه بازنمایی، تولید دانش نیز تعریف می‌شود. عموماً دانش ما از جهان به واسطهٔ رسانه‌ها شکل می‌گیرد؛ دانشی که به عنوان مخاطب از مفاهیمی مانند جنسیت، نژاد، مذهب و طبقه اجتماعی داریم، مفاهیمی برساخته در بازنمایی رسانه و به تعبیری دیگر «گفتمانی»[۳] است. از منظر میشل فوکو [۴] (۱۹۷۰) نیز بازنمایی با نهادهای سیاسی، صور گوناگون زندگی اجتماعی و نظام‌های منع و اجبار مرتبط است و در مطالعهٔ آن باید بر تاریخ، قدرت و دانش متمرکز شد.

روابط، رویه‌ها و نهادهای قدرت/دانش نقشی اساسی در تولیدات بصری و اشکال بازنمایی دارند. عکاسی نیز اغلب این مناسبات قدرت را بازتولید و تثبیت می‌کند. بازنمایی عکاسانه، نسخه‌هایی از فرهنگ را خلق می‌کند که «قدرت» در آن نقش اصلی را در تجربه واقعیت دارد. لذا عکاسی به عنوان ابزار تکنولوژیک به خدمت آپاراتوس‌های نهادی در می‌آید؛ واقعیت را گزینش و برجسته‌سازی می‌کند و بخش‌هایی از آن را طرد و به حاشیه می‌راند. در این مقاله به سازوکار درهم تنیده عکاسی و گفتمان‌های قدرت می‌پردازیم تا نشان دهیم چگونه بازنمایی فرودستی در بستر تحولات اجتماعی ایران جهت‌داده شده و دچار تغییر در صورت‌بندی گشته است.

در این میان، عکاسی مستند اجتماعی با رویکرد ثبت صریح[۵] و بی‌دخل و تصرف، در ایران به ویژه در سال‌های انقلاب و متأثر از گفتمان‌های این دوره، به بازنمایی رویدادهای اجتماعی و مفاهیمی چون فرودستی پرداخت. در این مقاله، این پرسش مرکزی دنبال می‌شود که: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در سال‌های انقلاب –دههٔ ۱۳۵۰– و پس از آن تا دههٔ ۱۳۹۰، چه تحولاتی داشته است؟ چگونه گفتمان‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، صورت‌بندی متفاوتی از بازنمایی فرودستانِ جامعه را شکل داده‌اند؟ به منظور پاسخ به این پرسش‌ها با روش تحلیل گفتمان و مبتنی بر آرای فوکو، عکس‌های مستند اجتماعی ایران را واکاوی و چگونگی بازنمایی فرودستی را مطالعه خواهیم کرد.

---

۱. صورتی از عکاسی که عمدتاً با هدفی بیرونی در جهت اطلاع‌رسانی اجتماعی عمل می‌کد. (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۸۷).

2. Representation

3. Discoursive

استوارت هال (۱۹۹۷) با اتکا بر «نظریه هژمونی» گرامشی این شکل از انتقال معنا به‌واسطهٔ بازنمایی را گفتمانی می‌داند.

4. Michel Foucault (1970)

5. Straight

عکاسی صریح بر ارائهٔ جزییات و ثبت دقیق و خودکار واقعیت تأکید دارد و در مقابل عکاسی دستکاری و صحنه‌پردازی شده قرار می‌گیرد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۸۳).

پیشینهٔ پژوهش

در گفتمان‌شناسیِ فرودستی در ایران، پیشینهٔ چندانی وجود ندارد و عمدتاً منابع موجود متکی بر تبارشناسی مفهوم فقر است. دو پیشینهٔ حاضر به سبب جامعیت متن و متأخر بودنشان مورد استفاده قرار گرفته‌اند. صدیقه پیری (۱۳۹۵) در تبارشناسی فقر در ایران، دو «گفتمان اخلاق‌گرا و مدیریت‌گرا» را قابل تفکیک می‌داند. بر اساس این پژوهش، گفتمان مدیریت‌گرا از بدو ورود مدرنیته به ایران، در دورهٔ پهلوی اول، صورت‌بندی شده و در آن فقر در میان سلسله مراتب آسیب‌های فردی و اجتماعی تهدیدی تراژیک است. این پژوهش، صورت‌بندی فرودستی در ایران را آغاز پروژهٔ مدرنیزاسیون می‌داند. سیما حسن‌دخت‌فیروز (۱۴۰۰) در «تبارشناسی میدان واژگانی فرودست» سه میدان را برای بازنمایی فرودست برمی‌شمارد؛ ورود واژهٔ «رنجبر» از دههٔ ۱۳۳۰؛ سپس ورود «مستضعف» و حضورش تا کمی بعد از انقلاب اسلامی و نهایتاً «قشر آسیب‌پذیر و دهک‌پایین» در دهه‌های متأخر.

در تبارشناسیِ عکاسی ایران، زین‌الصالحین و فاضلی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «سیاست و بازنمایی» با تبارشناسی عکاسیِ ایران، بازنمایی عکاسانهٔ دههٔ ۱۳۵۰ را پیامدِ صورت‌بندی «گفتمان اجتماعی» در این دوره می‌دانند؛ همچنین آنها (۱۳۹۶) در مقالهٔ «عکس، گفتمان، فرهنگ تحلیل کارکردهای گفتمانی عکس در ایران»، غالب آمدن «گفتمان فرهنگی» بر بازنمایی عکاسانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ را نتیجه می‌گیرند. این مقالات با تمرکز بر کارایی عکاسی در طبقهٔ متوسط، تنها در دوره‌های گفتمانی تاریخی همسو با مقالهٔ حاضر است. در مدیوم سینما، ساره امیری و محمدرضا مریدی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «اسطورهٔ فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز»، با تحلیل بازنمایی فقر در سینمای دههٔ ۱۳۹۰ نتیجه می‌گیرند که در جامعهٔ مصرفی، بازتولید کلیشه‌های فرهنگی در جهت به‌حاشیه‌رانی فقرا، به برساخت فقرای تقدیرگرا، تبعیدی و مقصر می‌انجامد. این مقاله در قرابت مفهومی با یکی از دوره‌های تاریخیِ پژوهش حاضر است.

در پژوهش‌های غیرفارسی در حیطهٔ تبارشناسیِ عکاسی مستند، جان تگ (۱۹۸۸) در «بار بازنمایی»، با تبارشناسی عکاسیِ غرب، تمام عکس‌های سدهٔ نوزدهم را مستند می‌نامد، چرا که بر این باور است، عکاسی با هر شکل از بازنمایی، همواره آپاراتوسی نهادی است که متکی به خود نبوده و در خدمت گفتمان‌های هژمونیک هر عصر است و با مطالعهٔ آنها به عنوان سند می‌توان گزاره‌های گفتمانی را بازشناخت. لیز ولز (۱۳۹۰) در «عکاسی: درآمدی انتقادی» با نقد نظریه‌های عکاسی در بستر گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی، بازنمایی عکاسانه را روندی در ابژه‌سازی می‌داند که درون روابط قدرت/دانش شکل می‌گیرد. آلن سکولا (۱۳۹۷) در «بایگانی و تن» متأثر از آرای فوکو با تمرکز بر نقش عکاسی به عنوان دستگاهی فرهنگی و ایدئولوژیک، استعمار کارگران صنعتی در جامعهٔ سرمایه‌داری در بازنمایی عکاسانه و فرایند بایگانی‌ساز بازشناسی می‌کند. مقالهٔ حاضر با نظرات این منتقدین در حیطهٔ عکاسی همسو است.

مبانی نظری

«فرودست[1]» اصطلاحی است که توسط آنتونیوگرامشی[2]، مارکسیست و فعال سیاسی به کار گرفته شده و توسعهٔ نظری یافته است. فرودست در ادبیاتِ گرامشی اساساً به هر شخص یا گروهِ «رده پایین و در رنج»، در یک جامعهٔ خاص که تحت سلطهٔ هژمونیکِ طبقهٔ نخبگانِ حاکم است، اطلاق شده که حقوق اساسی مشارکت آنان به عنوان همان ملت در ساختن تاریخ از سوی قدرت انکار می‌شود» (گرامشی، ۱۹۷۱: ۴۱). گروه‌های مدنظر گرامشی کارگران و دهقانانی بودند که توسط رهبر حزب ملی فاشیست، تحت ستم و تبعیض

[1]. Subaltern
[2]. Antonio Gramsci

قرار داشتند. از نظر گرامشی، تنها راه رها شدن فرودست از استیلای گروه‌های حاکم، برچیده‌شدن الگوی ارباب/رعیتی بود که با رشد آگاهی آنان از وابستگیِ گروه غیرنخبه به فرهنگ هژمونیِ[۱] طبقه حاکم، صورت می‌پذیرفت؛ این اندیشه که «نقش حیاتی دهقانان را به عنوان یک گروه مجزا در بخش پایین جامعه آشکار می‌کرد»، به عاملیت گروه‌هایی اشاره داشت که جدا از طبقهٔ کارگرِ صنعتی بودند. با الهام از همین دیدگاه گرامشی، پژوهشگران جنوبِ آسیا با نام «گروه مطالعات فرودستان[۲]» به رهبری رانجیت گوها[۳]، در زمینهٔ تاریخ‌نگاری دهقانان به عنوان یک نیروی آگاهِ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی فعالیت می‌کنند. این گروه نیز به عاملیت دهقانان هندی و آگاهی آنان از تأثیر قیام بر حکومت استعماری تأکید دارند (لویی، ۲۰۱۲).

در همین زمینه از منظر گایاتری اسپیواک[۴]، منتقد پسااستعماری[۵]، موقعیت‌هایی وجود دارند که درون ساختارِ هیچ تاریخِ مبتنی بر «ابرواژه‌هایی چون طبقه، ملت، زن، کارگران و استعمارزده» قابل روایت نیستند (به نقل از مورتون، ۱۳۹۲: ۳۸). اسپیواک به جای ابرواژه‌های سیاسی، کلمهٔ فرودست را به کار می‌بندد که گسترهٔ وسیعی از جایگاه‌های مختلف فاعلیت را دربر می‌گیرد؛ جایگاه‌هایی که از قبل توسط گفتمان‌های مسلط سیاسی تعریف شده‌اند (به نقل از مورتون، ۱۳۹۲: ۷۵). اسپیواک (۲۰۰۸)، در مقالهٔ «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟[۶]» دامنه واژهٔ فرودست را به «گروه‌های پایین‌تر و در نتیجه کم‌پیداتر جامعه برای تاریخ‌نگاری‌های استعماری و تاریخ‌نگاری‌های ملی بورژوایی جهان سوم» گسترش می‌دهد. دیدگاه او از فرودست به طور عام، شامل کشاورزان تهی‌دست یا سازمان‌نیافته، قبیله‌نشینان و گروه کارگران ساده است و به طور خاص، شهروندان زن که به شکلی مضاعف به حاشیه رانده شده‌اند (مورتون، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

در ایران، تمرکز مطالعاتی حوزهٔ فرودستی عمدتاً بر فقر یا تهی‌دستی است. صدیقه پیری (۱۳۹۵) در تبارشناسی گفتمان‌های تاریخی فقر در ایران، دو گفتمان مسلط، «گفتمان اخلاق‌گرا» و «گفتمان مدیریت‌گرا» را قابل تفکیک می‌داند. در گفتمان اخلاق‌گرا، فقر به عنوان«مسئله» نگریسته نمی‌شود؛ گفتمان جدید، با مسئله شدن فقر، گفتمان نامرئی شدن انسان فقیر و خاموشی صدای او است. هدف کنترل فقراست و دوگانهٔ فقیر و ثروتمند به نهایت خود می‌رسد. فقیر با رویکردی آسیب‌شناسانه، ندار، کج‌رو و نیازمند امداد و درمان است، چراکه فقر تهدیدی تراژیک و واقعیتی نگران‌کننده است. از سویی دیگر براساس پژوهشی دیگر میدانِ واژگانی فرودست تا پیش از مشروطه اساساً در فضای سیاسی ـ اجتماعی ایران معاصر وجود نداشته و تنها تقابل سادهٔ سلطان/رعیت بوده است. از اواخر قرن سیزدهم خورشیدی تا بحال، سه میدان به وجود آمده‌اند؛ اول در آستانهٔ مشروطه و ورود «گفتمان سوسیالیستی» که «رنجبر» بدل به مفهومی اصلی و برای چندین دهه مشخصهٔ گفتمان‌های مبارز می‌شود؛ از سال‌های پایانی دههٔ ۱۳۳۰، با روی کارآمدن «گفتمان اسلام‌گرا» تا انقلاب ۵۷ و کمی پس از آن، واژهٔ «مستضعف»، بازنمایی‌کنندهٔ فرودست است و در دهه‌های اخیر، واژه‌های متأخرترِ «قشرآسیب‌پذیر»، «دهک‌پایین» و «کمتربرخوردار» وارد می‌شوند. می‌توان گفت که بازنمایی فرودستان در ایرانِ پس از مشروطه به دو شکل امکان یافته است؛ اول، در جهانی حماسی–انقلابی و با رویکردی سوژه‌ساز که در آن فرودست با عناوینی

---

۱. Hegemony. هژمونی عبارت است از تولید و اشاعهٔ جهان‌بینی‌ای توسط نخبگان طبقهٔ حاکم که بدون توسل به خشونت، سرکوب‌شدگان را متقاعد به پذیرفتن شرایط و انقیاد در وضعیت سیاسی می‌کند (باگز، ۱۹۸۴: ۱۶۱).

2. Subaltern Studies Group
3. Ranajit Guha
4. Gayatri Chakravorty Spivak
5. Postcolonialism
6. Can the Subaltern Speak? (2008)

چون رنجبر و مستضعف به مثابه سوژه‌ای مبارز، فراخوانده می‌شود؛ دوم، در جهانی با رویکرد آسیب‌شناسانه که در راستای برنامه‌های توسعهٔ نظم جدید، فرودست به عنوان قشرآسیب‌پذیر، دهک پایین و کمتر برخوردار، مدیریت می‌شود (حسن‌دخت‌فیروز، ۱۴۰۰).

آصف بیات (۱۴۰۰)، با شرح مختصری از دههٔ ۱۳۳۰، آغاز اصلاحات ارضی و مهاجرت روستاییان به شهر را در شکل‌گیری فرودستان[۱] مؤثر می‌داند و در ادامه به واکاوی نقش انقلاب اسلامی بر زیستِ فرودستان ایران در فواصل دههٔ ۱۳۵۰ تا پایان دههٔ ۱۳۷۰ می‌پردازد. او با بررسی استراتژی‌های زیستی فرودستان سعی در بازنمایی عاملیت و صدای آنها دارد. بیات اعتقاد دارد با آنکه فرودستان در وضعیت پیشا–سیاسی انگاشته می‌شوند با این حال منفعل نیستند و در تلاش برای بقای خود به مقاومت می‌پردازند. هرچند به نظر می‌رسد فرودستان گاه به مرکز گفتمان سیاسی فراخوانده می‌شوند، در عمل از تمامی مناسبات، روابط و رویه‌ها طرد و به حاشیه رانده می‌شوند. علیرضا صادقی (۱۴۰۱) به تأسی از رویکرد بیات، به بررسی نولیبرالیسم ایرانی در سال‌های آغازین دههٔ ۱۳۹۰ می‌پردازد که بخش عمده‌ای از تحقیقات وی متمرکز بر فرودستان است. او نیز، برای فرودستان اشکال مختلف مقاومت را تعریف و با در نظر گرفتن نوعی خودآگاهی برای این گروه‌ها، از عاملیت‌شان بحث می‌کند. «بینش جامعه‌شناختی نیاز است که به پیچیدگی‌های زندگی فرودستان راه یابد، از عاملیت‌شان سیاست‌زدایی نکند، اشکال روزمرهٔ مقاومت‌شان را در برابر نیروی بازار، دولت و گروه‌های اجتماعی برخوردار نادیده نگیرد و یا به زبان صاحبان قدرت برنگرداند» (صادقی، ۱۴۰۱: ۲۷). از نظر وی گفتمان «توانمندسازی اجتماع محلی» یا «شهروند بازار» که در ایران از سمت نولیبرال‌ها، بانک جهانی و سیاست‌گذاران حمایت می‌شود، فرودستان را به عنوان «جمعیت حاشیه‌ای و کژکردار» که باید کارکردی شوند، تعریف می‌کند که در مسیر تثبیت برنامهٔ تعدیل ساختاری در عمل شکلی از مصادرهٔ قابلیت‌های فرودست بوده است (صادقی، ۱۴۰۱: ۲۲ـ۲۶).

نکتهٔ واجد اهمیت در این مقاله، تحول شیوهٔ بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی در پی تغییرات گفتمانی مابین اواخر دههٔ ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰ است که پیامد روابط قدرت و دانش از آغاز اصلاحات ارضی تا تفوق نئولیبرالیسم در ایران است. اگر عکاسی را رسانه تلقی کنیم، این خصلت رسانگی بر روند خلق و پیدایش اجتماعی واقعیت، اثرگذار است؛ رسانه‌ای که از طریق روابط و رویه[۲]های قدرت، امور را بازنمایی می‌کند؛ بازنمایی نه امری خنثی بلکه جهت‌دار است و اغلب در خدمت گفتمان هژمونیک عمل می‌کند. تحلیل گفتمان فرودستی از خلال بازنمایی عکاسانه‌ای رخ می‌دهد که عکاسی در آن عملکرد یک آپاراتوس نهادی را دارد. این نگاه انتقادی به بازنمایی عکاسانه از دههٔ ۱۹۷۰میلادی شکل گرفته است که در ارزیابی روش‌های بازنمایی، عکاسی را واسطه‌ای در رابطهٔ بین استعمارشده و استعمارگر می‌داند؛ عکاسی همانا از آن خود کردن ابژه‌ای است که از آن عکس گرفته می‌شود و به نوعی بیانگر «رابطهٔ قدرت/دانش» است (ولز، ۱۳۹۰: ۱۱۰). در بازنمایی عکاسانه، ما با نوعی تولید دانش درون گفتمان مواجه هستیم که جان تگ[۳] (۱۹۸۸)، در «بارِ بازنمایی»[۴]، آن را نوع خاصی از نظارت و مشاهده، تشریح می‌کند و عکاسی مستند را به تعبیر فوکو نوعی «رویهٔ ابژه‌سازی[۵]» می‌داند که بخشی از فرآیند وارسی[۶] تلقی می‌شود. این نگاه به عکاسی، در بازنمایی برساخته‌ای چون فرودستی در عکس‌های مستند اجتماعی قابل بررسی است، چرا که عطف توجه به اینکه جریان غالب عکاسی به نوعی در خدمت گفتمان‌های هژمونیک هر دوره است، این شکل از عکاسی بیشترین ادعا را مبنی بر ثبت صریح و بی‌دخل و تصرف واقعیت دارد.

---

۱. در متن اصلی انگلیسی نویسنده واژهٔ فرودست (سابالترن) را بکار برده اما در ترجمهٔ فارسی، تهی‌دستان شهری ترجمه شده است.

2. procedure
3. John Tagg
4. Burden of Representation (1988)
5. Procedure of Objectification
6. Examination

چهارچوب نظری

فوکو (۱۳۹۳) مجموعه‌ای از گزاره[1]ها را تا زمانی که متعلق به صورت‌بندی[2] مشترکی باشند، «گفتمان»[3] می‌نامد. گفتمان متشکل از تعداد محدودی گزاره است که مجموعه‌ای از شرایط وجودی برای آنها قابل تعریف است؛ گفتمان در این معنا، بی‌زمان نیست و تماماً تاریخی است. تاریخ، محدودیت‌ها، تقسیم‌بندی‌ها، تحولات و اشکال خاص زمان‌مند خود را تحمیل می‌کند. به تعبیر سارا میلز[4]، فوکو «گزاره» را بخش تجزیه‌ناپذیر گفتمان در نظر می‌گیرد (میلز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). گزاره یک ساختار نیست، بلکه یک «کارکرد»[5] است. «گزاره، کارکردی است در حال انجام که در راستایی عمودی با تمام آن واحدهای دیگر انجام گرفته است» (میلز، ۱۳۸۸: ۱۳۲). گزاره امری انتزاعی نیست؛ گزاره ماده‌مند، زمان‌مند و تاریخ‌مند است و با تغییر در هریک از این شرایط، هویت یک گزاره نیز تغییر خواهد کرد (فوکو، ۱۳۹۲: ۵۲).

آنچه در تحلیل گفتمان[6] برای فوکو اهمیت می‌یابد؛ نشان دادن مرزبندی‌های ویژه، اشکال گسست، تحول و شیوه‌های خاص شکل‌گیریِ گزاره‌ها در یک دورهٔ مشخص است. در صورت‌بندی گفتمانی، «وحدت گفتمان» امری نیست که در به هم پیوستگی متداوم یک موضوع تعریف شود، بلکه وحدت گفتمان، فضایی است که موضوعات در آن به وجود می‌آیند، دائماً تغییر می‌یابند و به عنوان مثال با یک نام مشخص ـ جنون ـ مورد بررسی قرار می‌گیرند (اسمارت، ۱۳۸۵ :۴۹). فوکو برای شناخت گفتمانِ دوره‌های مختلف، با پرسش از آنکه چه پیوندی میان این نهادها برقرار است، بیمارستان، آزمایشگاه، کتابخانه و شرح‌حال‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد و ارتباط آنها را در برساختن موضوعات یک گفتمان تحلیل می‌کند؛ این‌ها منابع گزاره هستند که مدام در حال تغییر و تأثیر بر روی گزاره‌های یک گفتمان هستند. «روابطی همچون رابطهٔ میان بیمارستان و مجموعه‌ای از تکنیک‌ها و قواعد مربوط به کیفیت مشاهده و شناخت بدن انسان» (فوکو، ۱۳۹۳: ۹۶).

صورت‌بندی گفتمانی یا «اپیستمه[7]» قواعدی است که در یک دوره، بر تفکر و رفتار انسان‌ها دارد. به همین دلیل، اپیستمه باعثِ ایجاد دانش‌ها و نهادهای اجتماعی می‌شود و شیوه‌های تفکر و همچنین رویه‌ها را مشخص می‌کند. «اپیستمه ترکیبی از دانش و قدرت است» (خاتمی، ۵۸۵:۱۳۹۴). «در هر فرهنگی، در زمانهٔ معین همیشه یک بنیان معرفتی وجود دارد که شرایط امکان هرگونه دانش را تعیین می‌کند» (فوکو، ۸:۱۳۸۰). در همین راستا «آرشیو»[8] گزاره واجد اهمیت است. از منظر فوکو: «آرشیوِ گزاره، پیش از هر چیز، قانون حاکم بر آنچه ممکن است گفته شود و نیز سامانه‌ای که بر ظهور گزاره‌ها به مثابه رویدادهایی یکتا حاکم است» (فوکو، ۱۳۹۳: ۱۹۲). آرشیو، مجموعهٔ متون به جای مانده از یک فرهنگِ تاریخی، مؤسسات و نهادهایی نیست، بلکه معرف صورت‌بندی‌های گفتمانی است که نظام گفتمانی و تغییر شکل گزاره‌ها را تعیین می‌کند.

از منظر فوکو، سوژه در گفتمان خلق می‌شود؛ «گفتمان تجلی آشکارِ سوژهٔ متفکر، دانا و سخنگو نیست، بلکه برعکس، کلیتی است که در آن پراکندگی سوژه و گسستگی‌اش با خود، ممکن است تعین یابد» (فوکو، ۱۹۷۲: ۵۵). سوژه در بحثِ فوکو از قدرت و

---

1. Statement
2. Formation
3. Discourse
4. Sara Mills
5. Practice
6. Discourse Analysis
7. Episteme
8. Archive

«مقاومت[1]» به دو شکل معنا هویت؛ یکی به معنی منقاد دیگری بودن در برآیند کنترل و وابستگی، دیگری به معنی پای‌بند به هویت خویش بودن منوط به آگاهی یا خودشناسی. هر دو معنی حاکی از وجود نوعی قدرت‌اند که منقاد است (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۸). در توضیح مقاومت، دیدگاه فوکو از سوژه، براساس مبارزاتی است که آن را «ویژگی‌های مهم جوامع مدرن» می‌نامد و بحث را «هرجا قدرت هست، مقاومت هم هست» شروع می‌کند، یعنی «به موازات شبکهٔ روابط قدرت، کثرتی از اشکال گوناگون مقاومت نیز شکل می‌گیرد». مقاومت‌ها نه تنها محکوم به شکست دائمی نیستند بلکه، آن‌ها «نقطهٔ مقابلِ تقلیل‌ناپذیر» روابط قدرت هستند (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۷۴).

روش تحقیق

این مقاله از نظر روش، کیفی و بر پایهٔ تحلیل گفتمان فوکویی است. از این منظر که فوکو با تعریف مقاومت، درجه‌ای از عاملیت را برای سوژه باز می‌شناسد و در مفهوم فرودستی نیز عاملیتِ سوژه مد نظر است، دستگاه فکری فوکو در تحلیل گفتمان فرودستی مناسب شناخته شد. قلمرو پژوهش، مجموعه عکس‌های مستند اجتماعی از عکاسان تأثیرگذار ایران مابین دهه‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰ است. این متون بصری به شیوهٔ نمونه‌گیری همگون[2] به منظور پایین‌آوردن تنوع و انتخاب نمونه‌هایی مشابه به هدف انطباق‌پذیری در گروه‌های وسیع‌تر (پتون، ۲۰۱۵: ۲۳۶) انتخاب شده‌اند و تقریباً مجموعه عکس‌هایی معرف جریان غالب عکاسی ایران هستند. در دههٔ ۱۳۵۰، با توجه به اصلاحات ارضی به عنوان مهم‌ترین آرشیو گزاره، اثرگذاری تاریخی‌اش بر گفتمان‌های دهه‌های بعد و بازنمودش در متون تصویری دههٔ ۱۳۵۰، مجموعهٔ «گذار» اثر *نصراله کسراییان* انتخاب شده است؛ با توجه به اینکه گفتمان‌های اجتماعیِ حاضر در این دهه گفتمان چپ‌گرا و گفتمان اسلام‌گرا هستند، دو مجموعهٔ «کارگر، روسپی و مجنون» اثر *کاوه گلستان* و «به ما نگاه کنید» اثر *مهشید نوشیروانی* انتخاب شده‌اند. برای جامعهٔ انضباطی دههٔ ۱۳۶۰ ایران، مجموعهٔ «کانون اصلاح و تربیت» اثر *ساسان مویدی* برگزیده شده و در دههٔ ۱۳۷۰، عطف توجه به گفتمان هژمونیک فرهنگی و گفتمان واژگانی فرودست، مجموعه عکس‌های «قهوه‌خانه» اثر *پیمان هوشمندزاده* و «پهلوان مادر» اثر *امید صالحی* انتخاب شده‌اند. برای دههٔ ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ که به نوعی همخوانی گفتمانی دارند با توجه به تغییرات میدان واژگانی فرودست و نیز تغییر در صورت‌بندی گفتمان هژمونیک و جامعهٔ مصرفی این دهه، مجموعه‌های «گناهکار یا بی‌گناه» اثر *تهمینه منزوی*، «دروازه غار» اثر *حامد سوداچی* و «رانده شده از بهشت» اثر *هاشم شاکری* به عنوان نمونه‌هایی که دربرگیرندهٔ گزاره‌های گفتمانی این دوره است انتخاب شده‌اند.

به صحنه آوردن فرودستان/ بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی دههٔ ۱۳۵۰

در ایران تغییر اپیستمه، با آغاز پروژهٔ مدرنیزاسیون و در رأس آن اصلاحات ارضی رخ داد و منجر به تغییر در صورت‌بندی گفتمانی شد. فرودستی در «گفتمان مدیریت‌گرای دورهٔ پهلوی اول» با گزاره‌های مدرن صورت‌بندی شد و از مفهوم سنتی –مبتنی بر نوعی نگاه عارفانه و احترام‌آمیز– فاصلهٔ معناداری گرفت (پیری، ۱۳۹۵). در این دوره، عکاسی صرفاً ابزار تبلیغ پروژهٔ مدرنیزاسیون بود. اوایل دههٔ ۱۳۳۰، با رشد مطبوعات، پیوند محکمی بین ژورنالیسم و فتوژورنالیسم به دلیل انتشار عکس‌های مستند از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲شکل گرفت (کریمی، ۱۳۹۰: ۱۱). این امر سبب شد تا عکاسی به عنوان یک رسانهٔ اطلاع‌رسان در به تصویر کشیدن رویدادهای اجتماعی شناخته شود. این روند در دههٔ ۱۳۵۰ با صورت‌بندی «گفتمان اجتماعی» و برساخت هویت‌های مدرن همچون طبقهٔ متوسط

[1]. Resistance
[2]. Homogeneous Sampling

شهری و گروه‌های فرودست شدت بیشتری یافت (زین‌الصالحین و فاضلی، ۱۳۹۴). عکاسی در دو دههٔ پایان حکومت پهلویِ دوم، بواسطهٔ انقلاب سفید، هجوم مردم به سمت شهرها و برساخت شهروندان مدنی جامعهٔ رو به توسعه، نقش مهمی در بازنمایی این تحولات داشته است (برومند و ستاری، ۱۳۹۸).

دههٔ ۱۳۵۰، از یک سو با صورت‌بندی «گفتمان اجتماعی» در ایران بواسطهٔ رشد طبقهٔ نوظهور متوسط شهری مواجه شد و از دیگر سو با مشکلات عدیده در پروژهٔ مدرنیزاسیون، اصلاحات ارضی و ادامهٔ آن، بروز پدیدهٔ مهاجرت به شهرها و حاشیه‌نشینی (پیری، ۱۳۹۵: ۱۶۲). آنچه گروه‌های فاقد امتیاز و فرودستان را برمی‌ساخت، فرآیند حاشیه‌نشینی به دلیل رشد ناموزون و مدرنیزاسیون کاذب در این دهه‌ها بود (بیات،۱۴۰۰: ۵۵). گستردگی مهاجرت‌های روستاییان به شهرها، دههٔ ۱۳۵۰ را نهایتاً به بزنگاهی در تاریخ ایران بدل کرد که بیش از هر زمان دیگر به دلیل اختلاف آشکار طبقاتی، گفتمان‌های اجتماعی به عرصهٔ کنش‌گری و رویارویی با گفتمان سیاسی ورود کردند. از جملهٔ این کنش‌گری‌ها، بازنمایی مسائل اجتماعی از جمله زیست فرودستان در رسانهٔ عکاسی با رویکردی سوژه‌محور بود. در واقع بدل‌شدنِ گروه‌های مهاجر روستایی به فرودستان و حاشیه‌نشینان در گذار از سنت به مدرنیته، عمده مسئلهٔ گفتمان فرودستی دههٔ ۱۳۵۰ و از اولین موضوعات در بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی است.

مجموعهٔ «گذار» اثر *نصراله کسراییان* با تمرکز بر قوم‌نگاری[1]، تصاویری را بازنمایی می‌کند که هشدارهایی جدی مبنی بر یک گسست تاریخی در ایران هستند. بازنمایی روستای متروکه، روستاییان حاشیه‌نشینِ دستفروش و در نهایت خیل چادرهای مهاجرین روستایی در بزرگ‌ترین میدان پایتخت که در مجادلهٔ گفتمان‌ها با برجسته‌سازیِ گزاره‌های انقلابی به صحنه مبارزاتی فراخوانده می‌شدند. بسیاری از این عکس‌ها نگاه پرسشگر سوژه است که سرسختانه مقاومت می‌کند. بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی در مجموعهٔ «گذار»، بازنمایی کنش سوژهٔ فرودست در دوگانهٔ قدرت/ مقاومت است.

(تصاویر ۱و ۲). کسراییان، نصراله (۱۳۹۷). اقتباس از کتاب «گذار»، تهران: نظر

(تصاویر ۳ و ۴). کسراییان، نصراله (۱۳۹۷). اقتباس از کتاب «گذار»، تهران: نظر

[1]. Ethnolography

فرودستان دهۀ ۱۳۵۰ که جمعیت زیادی از ایران را تشکیل می‌دادند، «در گفتمان سیاسی شرور و در گفتمان اجتماعی قربانی تلقی می‌شدند» (بیات، ۱۴۰۰: ۵۳). اینان به فراخور دعواهای ایدئولوژیکِ چپ‌گراها و اسلام‌گراها، با بدل شدن به سوژه‌ای مبارز در جریانات سیاسی عاملیت یافتند. به زعم گرامشی (۱۹۷۱) «تاریخ گروه‌های فرودست قطعه قطعه و دوره‌ای است، چرا که حتی زمانی که شورش می‌کنند نیز تابع فعالیت گروه‌های حاکم هستند».

گفتمان چپ‌گرا در ایران، پایگان بسیاری از اعتراضات به شکاف طبقاتی بود که در دهۀ ۱۳۵۰ با بازنمایی فرودستان با گزارۀ رنجبر، آنان را به صحنۀ مبارزۀ انقلابی فرامی‌خواند. این رویکرد در مجموعۀ سه‌گانۀ «کارگر، روسپی، مجنون» اثر *کاوه گلستان* بازنمایی شده است. این سه‌گانه رویکردی تماماً سوژه‌محور دارد و ارائۀ آن در روزنامۀ آیندگان حاکی از بار رسانگی عکاسی در دهۀ ۱۳۵۰ است. مجموعه با نگاهی انتقادی به مدرنیته، سه سوژۀ مرد، زن و کودک را در سه هویت و سه مکان برساختۀ مدرنیته به مثابه قربانیان سیاست‌های ناکارآمد پروژۀ مدرنیزاسیون و اصلاحات ارضی بازنمایی می‌کند. از منظر فوکو با شروع مدرنیته، صورت‌های جدیدی از تبعیت درون روابط و رویه‌های قدرت ایجاد شد (نقل از لوکس، ۱۳۷۰: ۳۴۳). کارگر، روسپی و مجنون هویت‌های برساخته در مکان‌های نوظهور مدرنی بودند که در دیدگاه چپ‌گرا به تبعیت وادار شدند. هویت مردِ کارگر این سه‌گانه، با بازنمایی پوشاکی مندرس ـ با تأکید بر وصله‌های درشت ـ و دستان پینه‌بسته در ساختمان‌های نیمه‌کاره، دال بر زیستی با شرایط ناعادلانۀ اجتماعی برساخته می‌شود. رنجبرانی که عموماً در قاب تصویر با نگاهی ناامید اما مطالبه‌گر بازنمایی می‌شوند. هویت روسپی، در اتاقک‌های کثیف و کم‌نور، با چهره‌های ستم‌کشیده در قلعه‌ای برساخته می‌شود که زنان دیگر اجازه ورود به آن را ندارند. بازنمایی برگه بهداشت در دست یکی از این زنان، استیلای گفتمان حاکم بر این مکان و آدم‌هایش را در روابط قدرت/دانش متذکر می‌شود. هویت مجنون این سه‌گانه، کودک طردشده از اجتماع و خانواده به خواست جامعۀ مدرن و گفتمان مسلط است که در بسیاری از قاب‌ها رنجی که به او می‌رود بازنمایی می‌شود. در تحلیل روابط قدرت/دانش در سوژه‌سازی و ابژه‌سازی، نهادهای تیمارستان، بیمارستان و زندان، نه تنها زمینه‌هایی برای ایجاد و شکل‌گیری روابط قدرت و اِعمال آن هستند، بلکه علاوه بر آن آزمایشگاه‌هایی برای مشاهده و ثبت نیز هستند که درون آنها ساختارهای دانش دربارۀ دیوانه، بیمار، مجرم و سوژۀ جنسی شکل می‌گیرد (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۳۸ـ۱۳۹). با ظهور مدرنیته در ایران، نهادهای بسیاری در ساختار قدرت/دانش، علاوه بر تأکید بر ارزش‌های طبقۀ مسلط، به تولید دانش پرداختند و در اکثر مواقع قربانیان، مطرودین فرودست بودند. مجموعه سه‌گانۀ مذکور با بازنمایی مکان‌های زیستیِ پررنج، در نقد از اِعمال قدرت بر سوژه و روند ابژه‌سازی در ساختار دانش، هویت رنجبر را برمی‌سازد و رنجبر انقلابی را به صحنه فرامی‌خواند.

(تصاویر ـ ۵، ۶ و ۷). گلستان، کاوه (۱۳۵۶). از مجموعه «کارگر، روسپی، مجنون»، اقتباس از https://www.kavehgolestan.com

از دیگر گفتمان‌های مهم و اثرگذار در دههٔ ۱۳۵۰، گفتمان اسلام‌گرا بود. در گفتمان اسلام‌گرا، گروه‌های فرودست ذیل مفهوم «مستضعف» ـ واژه‌ای برآمده از دیدگاه اسلامی با دادن منزلتی به آن ـ به صحنهٔ مبارزه فراخوانده شدند؛ کاربرد واژهٔ مستضعف، کنشی نیز در برابر گفتمان چپ‌گرا در جهت رد آن و جذب حداکثری جامعه به سمت معیارهای اسلامی بوده است. قدمت انگارهٔ مذهب و تنیدگی آن بر پیکرهٔ جامعه ایران، سبب می‌شود تا در حساس‌ترین برههٔ تاریخ، گفتمان اسلام‌گرا بر سایر گفتمان‌های در عرصه، غالب و صاحب قدرت سیاسی هژمونیک شود. فرودستان با گزارهٔ اصلی مستضعف در عکس‌های مجموعهٔ «به ما نگاه کنید» اثر *مهشید نوشیروانی* بازنمایی می‌شوند. این مجموعه در بازنمایی گروه‌های کارگری و فرودستان همچنان رویکردی سوژه‌محور و آرمانی دارد. اصلی‌ترین بستر ارائهٔ مجموعه یکی از مهم‌ترین کتاب‌های عکس ایران، «پنج نگاه به خاک» است. بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی، مستضعفین را با بدن‌هایی آرمانی و مبارز، نگاه‌هایی سرسخت و جمعیتی ایستاده و متحد به صحنه فرامی‌خواند. این عکس‌ها که در ماه‌های اولیه پس از انقلاب گردآوری شده‌اند با بازنمایی کارگران در کارخانه‌ها، منزلتی برخواسته از عاملیتِ مستضعف را بدان اعطا می‌کنند؛ از دیگر سوی نمادهایی همچون عکسی از رهبر انقلاب، زیست فرودست را در خانه‌های کوچک حاشیهٔ شهر بازنمایی می‌کند و هویت مستضعفین انقلابی را برجسته می‌سازد.

(تصاویرـ ۸ و ۹). نوشیروانی، مهشید (۱۳۹۹). از مجموعه «به ما نگاه کنید»، اقتباس از https://1emkan.com

آنچه علاوه بر گزاره‌های گفتمانی دههٔ ۱۳۵۰ در بازنمایی عکاسانهٔ این مجموعه رخ می‌دهد، گزاره‌هایی حاکی از تفاوت در بدن‌های مردان و زنان طبقه‌ای یکسان ـ پوشش نیمه‌عریان بعضی از مردان و حجاب کامل زنان ـ است که به صراحت بازنمایی انگارهٔ مذهب و انگارهٔ مردسالاری در مرکز گفتمان اسلام‌گرا می‌باشد؛ گفتمانی که این بار قدرت سیاسی مسلط را در دست گرفته است.

(تصاویرـ ۱۰ و ۱۱). نوشیروانی، مهشید (۱۳۹۹). از مجموعه «به ما نگاه کنید»، اقتباس از https://1emkan.com

استحاله یافتن فرودستان/بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی دههٔ ۱۳۷۰

دههٔ ۱۳۶۰ با ورود به جامعهٔ انضباطی پس از انقلاب، رویکردهای غالب گفتمانی به سمت یکدست‌سازی و رام ساختن افراد پیش می‌رود. فوکو، در تعریف جامعهٔ انضباطی، فرایند پیکره‌بندی سوژه را محصول دستگاه‌های طردکننده[1]ای می‌داند که در عصر مدرنیته شدت گرفت و هدفِ آن، نظم‌بخشی به نهاد اجتماعی و تداوم آن بود (فوکو، ۱۳۸۴: ۱۹). او جامعهٔ مدرن را زندانی بزرگ و سراسربین می‌داند که سوژه در آن با کمترین مقاومت به درونی‌سازی گفتمان‌های مسلط می‌پردازد و بواسطهٔ معیارهای بهنجارساز به ابژه‌ای بدل می‌شود که رژیم‌های دانش آن را از پیش تعبیه کرده‌اند. معیارهای بهنجارساز در کارگاه، مدرسه و ارتش با خرده مجازات‌هایی اِعمال می‌گردند (نقل از اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۱۳). در دههٔ ۱۳۶۰ با تأکید بر «وحدت‌گرایی سیاسی، هنجارمندی فرهنگی و یکسان‌سازی اجتماعی»، تفاوت و فردیت اهمیت کمتری می‌یابد (مریدی، ۱۳۹۸: ۶۸). عکاسی مستند اجتماعی، ضمن بازنمایی جامعهٔ انضباطی و آرمانگرای دههٔ ۱۳۶۰، به سراغ فرودستانی می‌رود که در تغییرات پیش آمدهٔ پس از انقلاب همچنان طرد و به حاشیه رانده شده هستند. مجموعهٔ «کانون اصلاح و تربیت» اثر *ساسان مؤیدی* با پرداختن به کودکانِ در بند، جامعهٔ انبوه از نظارت، یکسان‌سازی و هنجارمندی را بازنمایی می‌کند. عکس‌ها، به نوعی برآمده از فضای نظارتی دههٔ ۱۳۶۰ ایران در ابعاد کوچک هستند. روند وارسی[2] افراد به عنوان ابزار انضباط‌بخشی با تصویر انبوه کاغذ، پوشه‌ها، عکس‌های بایگانی و حضور نمایندگان قدرت بازنمایی می‌شود؛ همچنین ظاهر افراد در موی تراشیده و لباس‌های یکدست، بازنمایی گفتمانِ نظم‌بخشی دههٔ ۱۳۶۰ است که قصد برساخت بدن‌هایی رام و مطیع را دارد. اگرچه شیوهٔ بازنمایی عکاسانهٔ این دهه در قرابت با گزاره‌های گفتمان عکاسیِ دههٔ ۱۳۵۰، همچنان رویکردی سوژه‌محور و صریح دارد، اما آنچه بازنمایی می‌شود، جامعهٔ انضباطی با هدف مطیع‌سازی افراد در دههٔ ۱۳۶۰ و حرکت به هنجارمندی در دههٔ پیش‌رو است.

(تصویر- ۱۲ و ۱۳). مویدی، ساسان (۱۳۶۸)، از مجموعه «کانون اصلاح و تربیت»، اقتباس از مجموعه شخصی عکاس

بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی در دههٔ ۱۳۷۰ با غالب‌آمدن رویکرد هنری بر رویکرد رسانگی عکاسی صورت‌بندی می‌شود. دههٔ ۱۳۷۰، دههٔ ورود «گفتمان فرهنگی» است. از منظر فوکو، فرهنگ درون روابط قدرت شکل می‌گیرد؛ روابطی که درون نظام‌های گفتمانی به شکلی استراتژیک به سوی فرد جهت‌گیری می‌شوند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۲۴). استوارت هال با معرفی بازنمایی به عنوان فرایند تولید و انتشار معنا، تحلیل فرهنگ را واکاوی نسبتِ فرهنگ با قدرت و سیاست می‌داند (هال، ۱۳۹۱: ۲۵). رویکرد عکاسی در دههٔ ۱۳۷۰ بواسطهٔ شکل‌گیری نهادهای فرهنگی و نقش این نهادها در تولید دانش‌های آکادمیک و مباحث نظری، دچار تغییرات اساسی می‌شود. دهه‌ای که در آن دیگر اثری از شعارهای آرمانی و انقلابی نیست؛ واژهٔ مستضعف کارکردی ندارد و به واژهٔ

[1]. Exclusion
[2]. Examination

«قشرآسیب‌پذیر» استحاله می‌یابد (حسن‌دخت فیروز، ۱۴۰۰). سال‌های پایانی جنگ، در بسیاری از مواضع سیاسی تغییراتی ایجاد گشت؛ دولت به دلیل برنامه‌های توسعهٔ کشور، نیازمند وام و سرمایه‌گذاری غربیان بود. این امر پیش‌شرط‌هایی چون اصلاحاتی در حوزهٔ اجتماعی و فرهنگی را در پی داشت. در همین دوران، رویکرد مسئولین هنر و عکاسی نیز دچار تغییر شد؛ حجت‌السلام زم، سرپرست حوزهٔ هنری تبلیغات اسلامی در مراسم افتتاح «خانهٔ عکاسان ایران» در سال ۱۳۷۳ می‌گوید: «عکاسی فقط ثبت وقایع تلخ اجتماعی نیست. عکاسی فقط در خدمت فقر و تراژدی نیست. امروز، دنیا از قدرت عکاسی برای اصلاحات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی بهره می‌گیرد[۱]». به سبب رشد روزافزون نهادها بالاخص نهاد گالری که جنبهٔ هنری عکاسی را تقویت می‌کرد، عکاسی مستند اجتماعی که تا پیش از این نقش یک رسانهٔ اطلاع‌رسان در روزنامه و کتاب را بر عهده داشت، به بازنمایی معیارهای زیبایی‌شناسانه در رویکردی مؤلف‌محور گرایش یافت. این گرایش با متهم کردن مستند اجتماعی به کلیشه‌نمایی و سیاه‌نمایی، منجر به طرد بسیاری از گزاره‌های مستند اجتماعی از جمله صراحت و سوژه‌محوری شد. فرودستان در این رویکرد، یا به طور کل از بازنمایی عکاسانه حذف یا با صورتی استحاله‌یافته بر دیوار گالری‌ها مرئی شدند. در واقع در این دهه، با مخفی شدن امر سیاسی در پس امر فرهنگی، عکاسی به عنوان آپارتوس نهادی در مقام عامل ارتباط با جامعه به بازنمایی گزاره‌های گفتمان جدید پرداخت. گفتمان فرادستانه‌ای که با نگاهی شاید خودخواهانه، فرودست را در شکلی نوستالژیک بازنمایی می‌کرد.

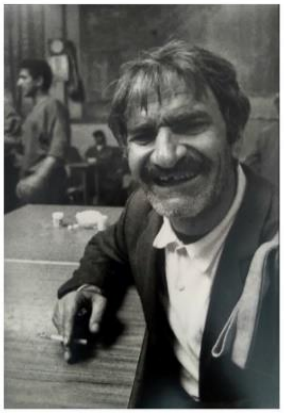
جریان غالب عکاسی ایرانِ دههٔ ۱۳۷۰ عموماً با «رویکرد تفنن‌آمیز و بازیگوشانه در بازنمایی واقعیت» با تولید عکس‌هایی همراه شد که به شکلی فزاینده تحت تأثیرِ معیارهای زیبایی‌شناسانه بودند؛ و در اکثر مواقع از ثبت بی‌دخل و تصرفِ واقعیت طفره می‌رفتند (محمدی، ۱۳۹۹: ۵۰). در دههٔ ۱۳۷۰، بازنمایی عکاسانهٔ موضوعات اجتماعی نیز بیشتر معطوف به فرم هنری می‌شود تا سوژهٔ انسانی؛ و عموماً سوژهٔ فرودست را به ابژهٔ زیبایی‌شناسانهٔ عکسِ در مقام هنر تقلیل می‌دهد. این رویکرد با به حاشیه‌رانی گزاره‌های رسانگی عکس، به فرصت‌گذاشتن برای ترکیب‌بندی عناصر صحنه روی می‌آورد و در این بین از فیلم‌های پرکنتراست و گرین بالا برای نیل به لذت بصری بهره می‌برد. مجموعهٔ «قهوه‌خانه» اثر *پیمان هوشمندزاده* نمونه‌ای گویا است که در آن معیارهای زیبایی‌شناسانه بیش از سوژهٔ فرودست برجسته می‌شوند. فرودستان در این مجموعه روستاییانِ مهاجر به شهر در استراحت‌گاهی چون قهوه‌خانه هستند که عمدتاً با بدن‌هایی جدا از هم، منفعل، بیکار و چهره‌هایی خندان حاکی از رضایت، بازنمایی می‌شوند. صورتی از اِعمال قدرت در گفتمان فرهنگی وجود دارد که با بازتولید در نهادها و در یک تکرار منظم شکل می‌گیرد؛ قدرتی حکومتی که بر همهٔ نهادهای موجود در جامعه، جهت هنجارمند ساختن و نظم‌دهی آن برای قرار گرفتن در مسیر سرمایه‌داری اِعمال می‌شود. در این فرآیند، هدف غایی و آن چیزی که از افراد خواسته می‌شود، پذیرفتن شرایط موجود است؛ لبخندی که بر چهرهٔ فرودست در عکس‌های این مجموعه بازنمایی می‌شود دال بر این پذیرفتن است. عکس‌های این مجموعه مردانی نشسته و عمدتاً بیکارند که تک به تک در فریم‌ها بازنمایی می‌شوند و آن شکل از دوشادوشی مستضعف در ایستادگی و اتحادِ دههٔ ۱۳۵۰ به چشم نمی‌خورد. برجسته‌سازی بدن‌هایی نشسته، تنها و بیکار، هویتی مضرّ و در معرض قضاوت را در جامعهٔ هنجارمند دههٔ ۱۳۷۰ برمی‌سازد. در این دهه «تصویر فقر با کلیشه‌های تصویری رسانه‌ها همراه می‌شود. فقرا مظنون به جرم هستند» (مریدی، ۱۳۹۸: ۱۰۸). بازنمایی روستاییان مهاجر به حاشیهٔ شهرها که اغلب بیکار و نابهنجارند، «معصومیتی از دست رفته» را دائماً در جامعهٔ اخلاق‌گرا و هنجارمند مورد قضاوت قرار می‌دهد، قضاوتی که عقب ماندن این گروه‌ها را نیز بر عهدهٔ خودشان می‌داند. بسیاری از این تصاویر با پس‌زمینه‌های محو، تصویر نقاشی‌های

---

[۱]. مجله عکس، سال هشتم، شمارهٔ ۸، ص ۱۵.

مناظر طبیعی و روستایی است که بازنمود نگاه رمانتیک و نوستالژیک طبقهٔ مسلطِ فرادست در بازنمایی فرودست استحاله یافته به ابژهٔ هنر است. این نگاه نوستالژیک در مجموعهٔ دیگر با پس‌زمینهٔ خانهٔ قدیمی حیاط‌دار تکرار می‌شود.

از نظر لاکلا و موف[1]، هویت‌ها ثابت و ازلی نیستند؛ هویت‌ها موقعیت‌هایی هستند که درون گفتمان‌ها به فرد یا گروه اطلاق می‌شوند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۷۲). در دههٔ ۱۳۷۰، کنش‌های فردی در جامعه بواسطهٔ تغییرات سیاست فرهنگی به برساخت الگوی زن دههٔ ۱۳۷۰ در بازنمایی موضوعات زنان انجامید و ویژگی‌هایی نظیر تحصیل، هدف‌مندی و کنش‌گری را برجسته ساخت (پیرونذیری، ۱۳۹۷). مجموعهٔ «پهلوان مادر» اثر *امید صالحی*، بازنمایی سه هویت برساختهٔ گفتمان فرهنگی، زن، معتاد و کودک، در نهاد خانواده و در بستر اقتصاد و سیاست است. این مجموعه با بازنمایی زنِ فرودست، شکلی متضاد با معیارهای الگوی زن دههٔ ۱۳۷۰ را برجسته می‌سازد. گزاره‌های بی‌سوادی، عدم کنش‌گری اجتماعی و انفعال در زن، بار دیگر به برساخت هویتی آسیب‌پذیر با معصویتی از دست رفته می‌انجامد. از سوی دیگر رشد کودک که یکی از دغدغه‌های جامعهٔ هنجارمند دههٔ ۱۳۷۰ است، آنجا که کودک فرودست بدن‌اش توامان در گرو امر اقتصادی و امر سیاسی، به ورطهٔ نابودی کشیده می‌شود به برساخت هویت پدرِ معتاد منتهی می‌شود. گزاره‌های جرم، اعتیاد، آسیب و خشونت خانوادگی در پدر بیکار خانواده با بدنی منفعل و نابهنجار برجسته می‌شود. بیکاری، بطالت و خنده‌های رضایتمند مجموعهٔ «قهوه‌خانه» در بسیاری از فریم‌های این مجموعه نیز تکرار می‌شود و مردان جوان تا مسن این عکس‌ها عموماً بیکار و مظنون بازنمایی می‌شوند. اواخر دههٔ ۱۳۷۰، شروع برساخت هویت‌های نابهنجار فرودست در بازنمایی عکاسانهٔ آن است.



(تصویر-۱۴، راست). هوشمندزاده، پیمان (۱۳۹۴). از مجموعه «قهوه‌خانه» اقتباس از کتاب «صد»، تهران: چشمه
(تصاویر- ۱۵و۱۶، چپ). صالحی، امید (۱۳۷۳)، از مجموعه «پهلوان مادر»، اقتباس از مجموعه خصوصی عکاس.
نامرئی کردن فرودستان/ بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی دههٔ ۱۳۸۰و ۱۳۹۰

اوایل دههٔ ۱۳۸۰، عکاسی مستند که از میانهٔ دههٔ پیش با طرد رویکرد صریح و سوژه‌محور به رویکرد مؤلف محور گراییده بود، با حذف سوژهٔ انسانی در اکثر تصاویر به بازنمایی مناظر شهری و طبیعی روی آورد. عکاسی با حرکت به سمت ناتورالیسم و فرمالیسم، گزاره‌های مستند اجتماعی را به شکلی مضاعف از بازنمایی عکاسانه حذف کرد. اواسط دههٔ ۱۳۸۰، با تمرکز بر فتوژورنالیسم، عکاسی مستند عموماً به بازنمایی موضوعات سیاسی یا رخدادهای طبیعی پرداخت. علاوه بر این دههٔ ۱۳۸۰، فضای عکاسی ایران به بهانهٔ

[1]. Laclau and Mouffe

رویدادهای بین‌المللی هنری تحت استیلای خصوصی‌سازی نهادی قرار می‌گیرد (آذری ازغندی، ۱۳۹۷: ۲۲۵). تقریباً اواخر دههٔ ۱۳۸۰، مجموعه عکس‌هایی مستند با نیم‌نگاهی به مسائل اجتماعی تولید می‌شوند که در آن نیز بازنمایی فرودستی بیش از هرچیز معطوف به دغدغه‌های گفتمان فرهنگی است.

اواخر دههٔ ۱۳۸۰، واژهٔ مستضعف که با به حاشیه رانده شدن در اواخر دههٔ ۱۳۶۰، گه‌گاه و به فراخور خواست گفتمان سیاسی به میدان می‌آمد، این بار به کلی و با ادعای جلوگیری از توقعات مردمی حذف شد. بعدتر در دوران پساجنگ، این ادعا از زبان یکی از مسئولین سیاسی به صراحت عنوان گردید: «اینکه در فرهنگ عمومی کلمهٔ مستضعف را به عنوان ارزشی پایدار تقویت کنیم، می‌تواند بدآموزی‌های هراسناکی به فرهنگ عمومی و اقتصادی کشور تحمیل کند»[۱]، هویت گروه‌های فرودست با تقلیل به واژگانی خنثی نظیر «نیازمند»، صورتی تهی از عاملیت سیاسی به خود گرفت. علاوه بر این، نهادهای مرتبط، کثرتی از گروه‌های فرودست را از کمک‌های حمایتی سلب صلاحیت کردند. کمیتهٔ امداد به عنوان بزرگ‌ترین نهاد حمایتی کشور، «طرح مددجویی» را به گروه‌های «نیازمند شدید»، زنان بدون همسر یا زنان با همسر «ازکارافتاده»، معطوف ساخت. بی‌شک «رویکردِ زنانه کردن فقر»، به زنانه نمایاندن و زنانه کردن کمک‌های حمایتی و خارج شدن گروه‌های زیادی از مردان بیکار یا کم‌درآمد از این قلمرو حمایتی انجامید (صادقی، ۱۴۰۱: ۸۷ـ۸۸). در بسیاری موارد، گروه‌های فرودست با طردشدگی مضاعف در رویکرد گفتمان سیاسی –مستضعف‌زدایی و مستحق‌زدایی– توانایی امرار معاش خود را از دست دادند. در همین دوران بازنمایی عکاسانه به سمت «ابژه‌سازی» از فرودست گرایش می‌یابد؛ ابژه‌هایی که بازتولید دغدغه‌های گفتمان فرهنگی در دههٔ پیش و برساخت معضل‌گونهٔ فرودستی است. تصویر فرودستی، بازنمایی انسان‌هایی در «زیست فلاکت‌بار و جدا مانده از جامعه» (صادقی، ۱۴۰۱: ۳۳) است که با فروکاست به ابژه‌هایی مجرم نظیر معتاد نمود می‌یابد. مجموعهٔ «گناهکار یا بی‌گناه» اثر *تهمینه منزوی*، معتادین، هویت و زیست‌شان در مکان‌های متروکه را با نگاهی فاصله‌دار از «دیگری» بازنمایی می‌کند. تمام عکس‌های مجموعه، ساختمان‌های ویرانه و متروکه، دیوارهای شکسته، کرکره‌های سوخته و زمین‌های انبوه از تل خاک و زباله هستند. معتادین بازنمایی‌شده در این فضاها که مردان سنین متفاوتی را شامل می‌شوند، عموماً در مرکز کادر به فرمان عکاس ایستاده‌اند، ابزار اعتیاد را در دستانی آلوده همراه دارند و نگاه‌شان حاکی از درماندگی و فلاکت است. یکی از این عکس‌ها دست بریده شده توسط کادر همراه یک برگهٔ دولتی را کنار بدنی سرافکنده بازنمایی می‌کند که گزارهٔ طردشدگی این افراد در گفتمان مسلط برجسته‌تر می‌سازد. رویکرد این مجموعه، برگرفته از معیارهای «جامعهٔ مصرفی» با برجسته‌سازی گزارهٔ «مجرم و خطرناک» در زیستی آلوده به اعتیاد میان متروکه‌ها، فرودست را نه در مقام انسانی در پی عاملیت که با «بدنی نابهنجار» در «نامکان» و «زیستی مخفیانه و نامرئی» به انقیاد می‌کشاند.

دههٔ ۱۳۹۰، با رشد بی‌سابقهٔ «خصوصی‌سازی و مؤلفه‌های اقتصادی نئولیبرالیسم»، به تغییر صورت‌بندی گفتمان فرودستی در پی فزونی یافتن رویکرد کالایی‌سازی و ابژه‌سازی در بازنمایی عکاسانهٔ آن انجامید. بخش زیادی از مجموعه عکس‌های این دهه به صورت رنگی و همراه با ویرایش تصویری در جهت کسب لذت‌های بصری و معیارهای بازار ساخته شده‌اند. مجموعهٔ «رانده شده از بهشت» اثر *هاشم شاکری*، از آن دست است؛ مجموعه‌ای عمدتاً با ساخت عکس‌هایی صحنه‌آرایی شده و کارگردانی‌شده[۲] نگاهی

---

[۱]. گفتگوی تلویزیون دولتی با محمد نهاوندیان، ۱۲ اسفند ۱۳۸۸، نقل از صادقی، ۱۴۰۱: ۸۷. محمد نهاوندیان در دوران پساجنگ سمت معاونت طرح و برنامه وزارت بازرگانی را برعهده داشته است.

[2]. Directorial

این شکل از عکاسی با فاصله گرفتن از واقعیت، به جای گرفتن عکس به آفریدن و ساختن عکس روی می‌آورد (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۸۹).

اگزوتیک به فرودست را بازنمایی می‌کند. در این بین در مجموعه‌های سیاه و سفید چون مجموعهٔ «میدان غار» اثر *حامد سوداچی*، تمهیدات بصری دیگری بکارگرفته شده است؛ استفاده از کنتراست بالا، گرین و لنزهای نامتعارف در ساخت تصاویری با اعوجاج، فرودست را با بدن‌های گروتسک بازنمایی می‌کند. توجه به صحنه‌آرایی و یا تحریف تکنیکی در شیوهٔ بازنمایی از مواردی است که فاصلهٔ زیادی تا ثبت صریح و بی‌دخل و تصرف، ایجاد و اصالت عکس مستند را خدشه‌دار می‌کند؛ این امر بر رویکرد کالایی‌سازی در بازنمایی عکاسانه دلالت دارد.

مجموعهٔ «میدان غار» در ابتدای امر با عنوانش، یادآور نامکانی است که نشانی از اعتیاد و جرم را حافظهٔ جمعی شهر و نیز حافظهٔ تصویری بواسطهٔ مجموعه‌هایی چون «گناهکار یا بی‌گناه»، با پیش‌فرضی مبتنی بر خطاکار بودن افراد را برجسته می‌سازد.[۱] چهره‌هایی بدترکیب از زنان و «دهانِ گشوده که خود دال بر افول و تنزل انسان است» (نقل از مریدی، ۱۳۹۸: ۱۸۰ـ۱۸۳)؛ بدن‌های مردانی که با سر در منجلابی فرورفته و پاهایشان در هوا معلق است؛ بازنمایی بدن‌هایی منزجرکننده و گروتسک هستند که «با طرد از تعاریف بدن کلاسیکِ[۲] مورد قبول جامعهٔ آبرومند به ساحت پنهانی وارد می‌شوند» (ولز، ۱۳۹۰: ۲۲۳ـ۲۲۴). عکسی نیز در این مجموعه بازنمایی سری بر زمین با قطع‌شدگی توسط کادر است که پایی با پوتین نظامی بر بالای سر ایستاده. به عقیدهٔ ناکین (۱۳۹۹)، مضمون اخته‌سازیِ نهفته، در بازنمایی بدن مذکر مُثله‌شده شکل می‌گیرد. این امر در عکس مذکور، با برش کادر و قطع سر مرد، گزاره‌ای مبنی بر قطع توان عاملیت فرودست و به انقیاد درآوردن اوست.

مجموعهٔ «رانده شده از بهشت[۳]» که بارها در جشنواره‌های خارجی، مقام‌ها و جوایز متعددی کسب کرده است، با شکلی از عکاسی صحنه‌پردازی‌شده و خلق تصاویری خوش‌منظر به لحاظ رنگ و ترکیب‌بندی به بازنمایی رانده‌شدگانی می‌پردازد که عموماً در قاب تصویر غایب‌اند و بیشترین سهم بازنمایی از آن ساختمان‌های یکدست و بدون معماری در بیابانی برهوت و ناکجاآباد است. در عکس‌هایی که فرودست حضور دارد عمدتاً بازنمایی با نگاهی اگزوتیک به سوژهٔ دختر بچه یا زن جوان به کالایی‌سازی رسیده و نهایتاً عکس‌هایی نیز به مانند جریان غالب عکاسی دههٔ ۱۳۹۰، به بازنمایی فرودست مغموم، مغفول و غیرمولد پرداخته است که نوع دیگری از برساخت فرودست به انقیاد درآمده در تبعید به نامکان است. در یکی از این عکس‌ها پیرزن، مرد، زن و کودکی در برهوت نامکان، همگی با حالتی از استیصال و سرافکندگی گرد آمده‌اند غیر از کودک که سر به آسمان دارد. فوکو در شرح جذام‌خانه‌هایی که بعدتر با مرزبندی سخت جامعهٔ سرمایه‌داری، محل اسکان فقرا، آوارگان و مجرمان شد می‌گوید: «این مرزبندی از لحاظ اجتماعی طرد و از لحاظ معنوی پذیرش دوباره بود» (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۲). عکس ذکر شده گزارهٔ تسلط گفتمان نولیبرالی ایران است که با درهم‌تنیدگی به انگارهٔ مذهب، بی‌تعینی فرودستان را در هم‌نشینی بهشت و نامکان‌ها به عرصهٔ بازنمایی می‌آورد.

---

[۱]. تهمینه منزوی در بیانیهٔ مجموعه «گناهکار یا بی‌گناه»، از محلهٔ «پامنار» در شرح نامکان‌هایی که بازنمایی کرده است نام می‌برد.

[۳]. در تغییر از جامعهٔ فئودالی به سرمایه‌داری و تاکید بر عرصهٔ خصوصی و عمومی، بدن کلاسیک، صاف، فاقد سوراخ و خودبسنده است (ولز، ۱۳۹۰: ۲۲۴).

[3]. Cast of Heaven

(تصویر- ۱۷، بالا، راست) منزوی، تهمینه (۱۳۸۶). از مجموعه «گناهکار یا بی‌گناه»، اقتباس از https://tahminehmonzavi.com
(تصاویر- ۱۸ و ۱۹، بالا، چپ)، سوداچی، حامد (۱۳۹۵). از مجموعه «میدان غار»، اقتباس از https://darz.art/fa/artists/hamed-sodachi
(تصاویر- ۲۰ و ۲۱ پایین). شاکری، هاشم (۱۳۹۷). از مجموعه «رانده شده از بهشت»، اقتباس از https://www.akkasee.com/news/1400

دههٔ ۱۳۹۰، با رشد رویکرد جامعهٔ مصرفی در تثبیت معیارهای نئولیبرالی، همچنین تسلط واضح امر سیاسی بر امر فرهنگی و امر اجتماعی، اساساً به مکان‌زدایی از فرودست انجامید. می‌توان استدلال کرد، شکل‌گیری گفتمان فرهنگی، پایگانی برای استقرار سیاست‌های نئولیبرالیسم بوده؛ و امر سیاسی با قرارگرفتن در پس امر فرهنگی و توسل بر حمایت عاملین این گفتمان به اجرای برنامه‌های اقتصادی پرداخته است. در جامعهٔ شبه پسااستعماری با گفتمان مسلط سرمایه‌داری، هویت فرودست این بار با واژگانی چون «کمتربرخوردار» و «غیرمولد» در وضعیتی بی‌مکان برساخته می‌شود. برساخت هویتی که با فایده‌مندی اقتصادی، سنجیده و به تدریج از حاشیهٔ شهرها به حاشیهٔ ارزش‌های جامعهٔ مصرفی طرد می‌شود. نهایتاً فرودست در این منطق با فروکاست به ابژهٔ مجرمِ گناهکار، مسبب ایجاد شرایطی خوانده می‌شود که محکوم به آن است (امیری و مریدی، ۱۳۹۸). در بسیاری از موارد، این نامکان‌ها هستند که به جای فرودست بازنمایی می‌شوند تا با طرد کامل و نامرئی ساختنِ انسان به انقیاد درآمده، هیچ شکلی از عاملیت برای او باقی نماند. بازنمایی عکاسانهٔ فرودستی در دههٔ ۱۳۹۰، حامل گزارهٔ بی‌مکانی در برساختی از زائد، مجرم و خطرآفرین است. بازنمایی عکاسانهٔ فرودست در دههٔ ۱۳۹۰، نه بازنمایی فرودست در صحنهٔ مبارزه و نه بازنمایی فرودست استحاله یافته، بلکه بازنمایی نامکان‌هایی است که فرودست در آن‌ها با بدن‌هایی گروتسک و اگزوتیک بازنمایی می‌شود؛ بازنمایی‌هایی که به دلیل آنکه بستر ارائهٔ آنها، بافتار اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ایران نیست، بخش وسیعی از رسانگی به شکل مضاعف زدوده می‌شود (باتلر، ۲۰۰۷: ۹۵۲)؛ آنچه از ابژهٔ به انقیاد درآمدهٔ فرودست باقی می‌ماند، بدن‌هایی مُثله شده در ساحتی غیرقانونی و در زیستی نامرئی است که از تصویر آرمان‌شهر نئولیبرالیستی حذف و به نامکان‌ها طرد می‌شود.

نتیجه‌گیری

بازنمایی عکاسانهٔ گفتمان فرودستی در متن تحولات اجتماعی ایران در فاصلهٔ دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰ به سه صورت‌بندی کلی قابل تفکیک است. اول، دههٔ ۱۳۵۰، گفتمان به صحنه‌آوردن فرودست با آرمان‌های انقلابی و هژمونیک شدن گفتمان اجتماعی است؛ سوژهٔ فرودست به سوژه‌ای ایدئولوژیک بدل و با مستضعف نامیده شدنش دارای منزلتی اجتماعی می‌شود. عکاسی مستند اجتماعی با تأکید

بر رسانگی عکاسی در آگاهی‌بخشی و رویکردی سوژه‌محور و صریح، فرودستان را با بدن‌هایی آرمانی و چهره‌هایی مصمم و استوار، مظهرِ ایستادگی و مقاومت بازنمایی می‌کند. این روند تقریباً با اندک تغییراتی تا اواخر دهۀ ۱۳۶۰ ادامه می‌یابد. دوم، دهۀ ۱۳۷۰، گفتمان استحاله‌یافتن فرودست در جامعۀ هنجارمند و هژمونیک شدن گفتمان فرهنگی است؛ با برساخت هویت آسیب‌پذیر، منزلت اجتماعی فرودست در معرض قضاوت قرار می‌گیرد. عکاسی مستند اجتماعی با رویکردی مؤلف‌محور با تأکید بر مواضع هنر در نهاد گالری، فرودستان را با بدن‌هایی نابهنجار، منفعل، چهره‌هایی رضایت‌مند و مطیع، مرئی می‌سازد. بخش اعظمی از دهۀ ۱۳۸۰، تمرکز عمدۀ جریان غالب عکاسی مستند بر فتوژورنالیسم است. سوم، اواخر دهۀ ۱۳۸۰ و دهۀ ۱۳۹۰، گفتمان نامرئی‌کردن فرودست در استقرار مطلق معیارهای نئولیبرالی است؛ با هژمونیک شدن گفتمان سیاسی، فرودست به ابژه‌ای خنثی تحت عنوان کمتربرخوردار و غیرمولد بدل و منزلت اجتماعی‌اش در زنانه‌شدن فقر و اعانه، فروکاسته می‌شود. عکاسی مستند اجتماعی با رویکرد کالایی‌سازی و طرد گزاره‌های رسانگی، فرودستان را با بدن‌هایی مُثله‌شده، گروتسک و اگزوتیک، چهره‌هایی خطرناک و مظهر انقیاد در طردشدگی به نامکان‌های دور بازنمایی می‌کند. نتایج حاصل از مقاله، در جدول شمارۀ (۱) به صورت خلاصه آورده شده است.

جدول شمارۀ (۱)

	گفتمان فرودستی	زمینه‌های اجتماعی	گفتمان هژمونیک	عکاسی مستند اجتماعی	گزاره اصلی	روایت تصویر	رویکرد عکاسانه	گزاره‌های برجسته‌سازی شده	مجموعه عکس
دهه ۱۳۵۰	**به صحنه آوردن فرودستان**	دهۀ آرمان‌های انقلابی؛ ایدئولوژیک شدن فرودست/ کارگران، تهی‌دستان و مستضعفین	گفتمان اجتماعی	بازنمایی مهاجرت و حاشیه‌نشینی	رنجبران انقلابی	فرودستان با چهره‌هایی مصمم، تصویر ایستادگی و مقاومت	بیان صریح و متعهدانه از سوژه فقر، عکس‌های غالباً سیاه و سفید	بدن‌های آرمانی و تنومند؛ در کارخانه و دیگر مکان‌های کار	گذار؛ سه‌گانه کارگر، روسپی، مجنون؛ به ما نگاه کنید
دهه ۱۳۷۰	**استحاله یافتن فرودستان/ مطیع کردن فرودستان**	دهۀ هنجارمندسازی و انتظار کارآمدی از فرودستان؛ استحاله یافتن فرودست در تغییر واژۀ مستضعف به قشر آسیب‌پذیر؛ تلاش برای هنجارمند و رام کردن سوژۀ فرودست	گفتمان فرهنگی	بازنمایی تیپ‌نگارانه زندگی طبقات پایین به مثابه خاطره جمعی در حال فراموشی و زندگی روستایی به مثابه معصومیت در حال افول	اقشار آسیب‌پذیر	فرودستان با چهره‌هایی خندان یا حاکی از رضایت، تصویر انفعال	مؤلف‌محور و متکی بر بیان فردی هنرمند، تصویر فقرا همچون ابژه دانش در عکاسی مستند اجتماعی و ابژه هنری با منظره‌سازی از تهی‌دستان	بدن‌های آرام، منفعل و در سکون؛ در پارک، قهوه‌خانه و دیگر مکان‌های استراحت‌گاهی	کانون اصلاح و تربیت؛ قهوه خانه؛ پهلوان مادر
اواخر دهه ۱۳۸۰ و دهه ۱۳۹۰	**نامرئی کردن فرودستان**	دهۀ مصرف‌گرایی، سیاست نئولیبرالیستی تقلیل واژۀ فرودست به غیرمولد و کمتربرخوردار؛ به انقیاد درآوردن و ابژه‌سازی فرودست، زنانه‌شدن فرودستی	گفتمان سیاسی	بازنمایی فرودست به مثابه ابژۀ کالایی‌شده، ابژۀ نئولیبرالیسم	مجرمان طردشده از جامعه	فرودستان با چهره‌های خطرناک، تصویر انقیاد، طرد و حذف	مؤلف‌محور و بازارمحور، عکس‌های غالباً رنگی، ویرایش، چیدمان و صحنه‌آرایی، استفاده از تمهیدات فنی و عدم صراحت	بدن‌های مثله‌شده، گروتسک، اگزوتیک، کالایی‌شده؛ در نامکان‌های شهری، ویرانه‌ها و فضاهای نامتداول و طرد شده از شهر	گناهکار یا بی‌گناه؛ دروازه غار؛ رانده شده از بهشت

منابع

آذری ازغندی، هادی (۱۳۹۷). مفهوم عکس در گذار از منطق ارتباطی گفتمان‌های انقلاب اسلامی ایران (۱۳۵۷ تا ۱۳۸۶). *رساله دکتری پژوهش هنر*، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

اسمارت، بری (۱۳۸۵). *میشل فوکو*. ترجمه لیلا جوانشانی و حسن چاوشیان، تهران: اختران.

امیری، ساره و مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸). اسطوره فقر در سینمای ایران: تحلیل نشانه‌شناختی فیلم ابد و یک روز. *نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، بهار و تابستان ۱۳۹۸، دوره یازدهم، شماره ۱، صص ۴۷ـ۶۵.

برومند، منصور و ستاری، محمد (۱۳۹۸). عکاسی و عکس در فرآیند مدرنیتهٔ ایرانی (بررسی نقش دوربین در فرآیند مدرنیته‌ی ایرانی مابین انقلاب سفید و انقلاب اسلامی). *هنر و معماری: نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، شماره ۷۷، صص ۱۰۵ـ۱۱۶.

بیات، آصف (۱۴۰۰). *سیاست‌های خیابانی، جنبش تهی‌دستان در ایران*. ترجمه سید اسداله نبوی چاشمی، تهران: شیرازه کتاب ما.

پیرونذیری، اشرف‌السادات (۱۳۹۷). فشارهای ساختاری و برسازی هویت جنسیتی در فیلم‌های سینمایی دهه‌ی ۱۳۷۰ شمسی (موردهای مطالعه: روزی که زن شدم، عروس آتش، دو زن). *نشریه تغییرات اجتماعی ـ فرهنگی*، زمستان ۱۳۹۷، سال پانزدهم، شماره ۵۹، صص ۱۷ـ۳۰.

پیری، صدیقه (۱۳۹۵). بازسازی معنایی فقر: تحلیل گفتمان‌های تاریخی فقر در ایران. *رساله دکتری جامعه‌شناسی توسعه اجتماعی روستایی*، دانشگاه تهران.

حسن‌دخت‌فیروز، سیما (۱۴۰۰). مطالعه حوزه واژگانی فرودستان در سپهر سیاسی ـ اجتماعی ایران معاصر. *رساله دکتری زبان‌شناسی*، دانشگاه شهید بهشتی.

خاتمی، محمود (۱۳۹۴). *مدخل فلسفه غربی معاصر*. به اهتمام مریم سادات، تهران: علم.

دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل (۱۳۷۹). *میشل فوکو فراسوی ساخت‌گرایی و هرمونتیک*. ترجمه حسین بشیریه، تهران: نی.

زین‌الصالحین، حسن و فاضلی، نعمت‌اله (۱۳۹۴). سیاست و بازنمایی (بررسی نقش ایدئولوژیک دوربین عکاسی و عکس در دوره‌ی پهلوی). *هنر و معماری، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، شماره ۶۳، صص ۷۹ـ۹۲.

صادقی، علیرضا (۱۴۰۱). *زندگی روزمرهٔ تهی‌دستان شهری*. تهران: آگاه.

کریمی، مرضیه (۱۳۹۰). بررسی عکاسی دورهٔ پهلوی دوم با استناد بر آرشیو مجلات. *پایان‌نامه ارشد عکاسی*، دانشگاه تهران.

کسراییان، نصراله (۱۳۹۷). *گذار*. تهران: نظر.

فوکو، میشل (۱۳۸۰). *نظم گفتار*. ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه.

فوکو، میشل (۱۳۹۲). *تاریخ جنون*. ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: هرمس.

فوکو، میشل (۱۳۹۳). *دیرینه‌شناسی دانش*. ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.

محمدی، آرام (۱۳۹۹). عکاسی ایران، از بی‌رسانگی در دهۀ ۱۳۶۰ تا بیش‌رسانگی در دهۀ ۱۳۸۰؛ (چگونه عکاسی از اقتباس واقعیت بیرونی به بازتاب واقعیت رسانه‌ای رسید؟). *رساله دکتری پژوهش هنر*، دانشگاه هنر تهران.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸). *هنر اجتماعی، مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر*. تهران: آبان/دانشگاه هنر.

مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳). *عکاسی و نظریه: بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرایی و پساساختارگرایی در نقد عکس*. تهران: اندیشه.

مورتون، استیفان (۱۳۹۲). *گایاتری چاکراورتی اسپیواک*. ترجمه نجمه قابلی، تهران: بیدگل.

میلز، سارا (۱۳۸۸). *گفتمان*. ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

میلز، سارا (۱۳۸۹). *میشل فوکو*. ترجمه داریوش نوری، تهران: مرکز.

ناکلین، لیندا (۱۳۹۹). *بدن تکه‌تکه‌شده؛ قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته*. ترجمه مجید اخگر. تهران: بیدگل.

ولز، لیز (۱۳۹۰). *عکاسی: درآمدی انتقادی*. ترجمه سولماز ختایی‌لر. تهران: مینوی خرد.

هال، استوارت (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*. ترجمه احمد گل‌محمدی، تهران: نی.

هوشمندزاده، پیمان (۱۳۹۴). *صد*. تهران: چشمه.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. تهران: نی.

Amiri, S., & Moridi, M. (2020). A Semiotic Analysis of The Poverty in The Iranian Cinema. *Sociology of Art and Literature*, 11(1), 47-65. [in persian]

Azari, H. (2018). The Photograph Concept Through Communicational Logic of Islamic Revelution Discources in Iran (1978-2008). PhD thesis. *Faculty of Art $ Arichitecture. Trarbiat Modares University*. [in persian].

Bayat. A. (2021). *Street Politics.* (Translated by Asadollah Nabavi), Tehran: Shirazeh Ketab Ma. [in persian].

Boggos, carl (1984). *The Two Revolutions: Gramsci and the Dilemmas of Western Mexican*. Boston: South End Press.

Boroumand, M. $ Sattari, M. (2019). Photography and Photographs in The Process of Iranian Modernity. *Fine Art Magazine- Visual Art, Tehran University*, 11(1), 47-66. [in persian].

Butler, J. (2007). Torture and The Ethics of Photography. *Environment and Planing D: Society and Space*,.25(6) 951-966, April 19.

Dreyfus. H. (2000). *Michel Foucoult Beyond Structuralism and Hermeneutics*. (Translated by Hossein Bashirieh). Tehran: Ney. [in persian].

Faucult, M. (1970). *The Order of Things*. London, Tavistock.

Faucult, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777-795.

Faucult, M. (1999). *Larde du Disourse*. (Translated by Bagher Parham). Tehran: Agah. [in persian].

Faucult, M. (2013). *Madness and Civilization.* (Translated by Fatemeh Valiani). Tehran: Hermes. [in persian].

Faucult, M. (2014). *The Archaeology of Knowledge*. (Translated by Nikou Sarkhosh & Afshin Jahandideh). Tehran: Hermes. [in persian].

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Trans: Noell Smith. New York: International Publishers.

Hall, S. (1997). *The Work of Representation.* In Cultural Representation and Signifying Practice, Saga Publication.

Hall, S. (2012). *Language, Culture and Society*. (Translated by Ahmad Golmohammadi). Tehran: Ney. [in persian].

Hasandokhtfirouz. S. (2021). A Study of the Lexical Field of Subalternity in Iran's Social and political Arena. PhD thesis, *Shahid Beheshti Universty*. [in persian].

Houshmandzadeh. P. (2015). *100.* Tehran: Cheshmeh. [in persian].

Jorgensen. M. (2010). *Discourse Analysis as Theory and Method*. (Translated by Hadi Jalili). Tehran: Ney. [in persian].

Karimi. M. (2011). Researching the Photography of the Second Pahlavi Period Based on Magazine Archives. *Master Thesis. Tehran University*.

Kasraeian. N. (2017). *Gozar*. Tehran: Nazar. [in persian].

Khatami. M. (2015). *Introduction to Contemporary Western Phiolosophy.* Tehran: Elm. [in persian].

Louai, E. (2012). Retracing the Concept of Subaltern from Gramsci to Spivak. *Historical Development and New Applications, in the African Journal History and Culture* (AJHC), 4(1), 4-4, January 2012.

Miles. S. (2009). *Discoures*. (Translated by Fattah Mohamadi). Zanjan: Hezareh Sevom. [in persian].

Miles. S. (2010). *Michel Foucault*. (Translated by Daryoush Nouri). Tehran: Markaz. [in persian].

Moghimnejad. M. (2014). *Photography and Theory*. Tehran: Andisheh. [in persian].

Mohamadi. A. (2020). Iranian Photography from Immediacy in 1360s to Hypermediacy in 1380s. PhD thesis of Research Art. *Tehran University of Art*. [in persian].

Moridi. M. (2019). *Social Art*. Tehran: Aban/ Tehran University of Art. [in persian].

Nochlin. L. (2020). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. (Translated by Majid Akhgar). Tehran: Bidgol. [in persian].

Morton. S. (2013). *Gayatri Chakravorty Spivak*. (Translated by Najmeh Ghabeli). Tehran: Bidgol. [in persian].

Piri. S. (2017). Conceptual Reconstruction of Poverty: Analysis of Historical Disourse in Iran. PhD Thesis, *Social Science Faculty, Tehran University*. [in persian].

Pironaziri. A. (1998). Structural Pressures and Construction of Gender Identity in Movies of the 1370s. *Socio-Cultural Changes Journal*, 15(59). 17-30. [in persian].

Quinn, P. (2015). *Qualitative Research and Evaluation Methods*. London: Sage Publication.
Sadeghi. A. (2021). *Daily Life of Subalterns*. Tehran: Agah. [in persian].
Samart. B. (2006). *Michel Foucault*. (Translated by L. Javanshani, $ h. Chavoshian). Tehran: Akhtaran.
Spivak, G. (2008). Can the subaltern speak? *In rhe Postcolonial Studies Reader*, Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffen. London and New York: routledge, 24-29.
Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Publisher, University of Minnesota Press.
Wells. L. (2019). *Photography: A Critical Introduction.* (Translated by Solmaz Khatalie Lar). Tehran: Minuye Kherad. [in persian].
Zeynolsallehin, H.$ Fazeli, N. (2015). Politic and Representation. *Fine Art Magazine- Visual Art, Tehran University*, 63. 77-92.