Journal iranian political sociology

Vol. 5, No.11, Bahman2023

https://doi.org/10.30510/psi.2022.333716.3246

Abstract:

Little research has been done about the impact of the political, social and cultural structures of the Eslahat period on the process of documentary photography, this is important because documentary photography with social documentary and News approaches in recording social events of this period. This article, while studying how the documentary photography trend is in this period, the role of the ruling power policies on the documentary photography trend is examined by using some of Lukacs and Hauser's views. In this qualitative research, the research method is descriptive-analytical and information collection is through review of printed written and electronic literature.

Studies show that documentary photography was influenced by the policies and ideology of the ruling power during the Eslahat period, and despite the political and social open space, photographers could not reflect the spirit of their time in all its dimensions. Factors such as publication of press, appearance of news agencies, organizing competitions, photography annals, exhibitions, and the publication of photography books contributed to the development of documentary photography during the Eslahat Period and factors such as the prohibition of photography and censorship were an obstacle to its progress. Photographs that were in line with the ideology of the ruling political power or were one of its idealisms were supported. It can be said that according to the arguments presented, how the documentary photography trend in the Eslahat period has relatively in line with the views expressed by Lukacs and Hauser.

Keywords: Ruling Power, Documentary Photography, Open Space, Reflection, Spirit of the Time

ماهنامه علمی (مقاله علمی_پژوهشی) جامعه شناسی سیاسی ایران، سال پنجم،شماره یازدهم، بهمن ۱۴۰۱،صص ۵۷۵۰-۵۷۳۲
https://doi.org/10.30510/psi.2022.333716.3246

عنوان مقاله: نقش ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند ایران در دوره‌ی اصلاحات (با تاکید بر آرای دو جامعه‌شناس هنر، جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر)

حسن رجبی‌نژاد مقدم پاپکیاده[۱]
سید علی روحانی[۲]

تاریخ دریافت :٦ /١٤٠١/٣
تاریخ پذیرش: ١٤٠١/٦/١

چکیده:

در خصوص تاثیر ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوره‌ی اصلاحات بر روند عکاسی مستند مطالعات کمی صورت گرفته است، این موضوع از لحاظ کاربرد عکاسی مستند با رویکردهای مستند اجتماعی و خبری در ثبت رویدادهای اجتماعی این دوره حائز اهمیت است. این مقاله با هدف مطالعه‌ی رابطه‌ی وقایع این دوره و عکاسی مستند، چگونگی نقش سیاست‌های قدرت حاکم بر روند عکاسی مستند را با استفاده از برخی آرای لوکاچ و هاوزر بررسی می‌کند. در این پژوهشِ کیفی، روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات از طریق مرورِ ادبیات مکتوب چاپی و الکترونیکی می‌باشد.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات تحت تاثیر سیاست‌ها و ایدئولوژی قدرت حاکم بوده و با وجود فضای باز سیاسی و اجتماعی، عکاسان نتوانستند روح زمانه‌ی خود را با تمامی ابعادش بازتاب دهند. مولفه‌هایی چون انتشار مطبوعات، ظهور خبرگزاری‌ها، برگزاری مسابقات، سالانه‌های عکاسی، نمایشگاه‌ها و چاپ کتاب‌های عکاسی در پیشرفت عکاسی مستند دوره‌ی اصلاحات موثر بودند و عواملی همچون ممنوعیت‌ها، سانسور و ممیزی مانع پیشرفت آن بودند، و عکس‌هایی که در راستای ایدئولوژی قدرت سیاسی حاکم بود و یا از ایده‌آلیسم‌های آن محسوب می‌شدند مورد حمایت قرار می‌گرفتند. می‌توان گفت که بر طبق مباحث ارایه شده، جریان عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات به طور نسبی منطبق بر آرای مطرح شده از لوکاچ و هاوزر می‌باشد.

واژگان کلیدی: قدرت حاکم، عکاسی مستند، فضای باز، بازتاب، روحِ زمانه

[۱]دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران(نویسنده‌ی مسئول). hassanrajabinejad@gmail.com
[۲]دکترای علوم سیاسی، دانشیار دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر. Alirouhani@art.ac.ir

۱- مقدمه:

بخش مهم و تاثیرگذار عکاسی معاصر ایران پس از انقلاب ۱۳۵۷ خورشیدی و خصوصا در دولت اصلاحات را عکاسی مستند تشکیل می‌دهد که یکی از مهم‌ترین شاخه‌های کاربردی عکاسی و گرایش غالب آن در دنیا است، این شاخه از عکاسی بعنوان یک رسانه در طول حیات خود متاثر از قدرت‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم، تغییر و تحولات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بوده است. دولت اصلاحات با ایجاد و فراهم‌کردن فضای باز سیاسی و اجتماعی، همزمان با پدیده‌ی جهانی‌شدن فرهنگ، تاثیرات متفاوتی بر عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوره‌ی خود گذاشت که این تاثیرات در انواع هنرها خصوصا عکاسی مستند به وضوح خود را نشان داد.

این مقاله تلاش دارد که عکاسی مستند ایران در دوره‌ی اصلاحات را با استفاده از برخی از آرای دو جامعه‌شناس هنر، جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر بررسی نماید، هدف فرعی دیگر، تبیین و کشف عوامل ساختاری سیاسی و اجتماعی است که در فراز و نشیب‌های عکاسی مستند ایران در این دوره نقش داشته‌اند. برای رسیدن به این اهداف، مقاله‌ی حاضر به ترتیب به دنبال پاسخ به سوال اصلی و فرعی زیر است: نقش و تاثیر سیاست‌های قدرت حاکم بر عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات از منظر برخی از آرای لوکاچ و هاوزر چگونه بوده است؟ چه مولفه‌هایی در فراز و نشیب‌های عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات نقشی موثر و مثبت و یا نقشی بازدارنده و منفی داشته‌اند؟ با توجه به اینکه روش پژوهش این مقاله کیفی و از نوع تاریخی می‌باشد، بنابراین فرضیه محور نیست. مقاله‌ی حاضر می‌تواند، در تجربه‌آموزی و دستیابی به بینشی که رهگشای آینده‌ی عکاسی ایران باشد، نقشی موثر قلمداد شود و منبعی باشد برای توسعه و غنای دانسته‌های موجود درباره‌ی عکاسی مستند ایران؛ از طرفی دیگر هر چه از دوران اصلاحات دورتر می‌شویم، تغییرات ساختاری و تحولات کلان، عامل فراموشی ما از رویدادهای این دوران می‌شود، که عاملی دیگر است در اهمیت و ضرورت این مقاله.

مقاله‌ی حاضر ضمن تعریف مختصری از عکاسی مستند، توضیح کوتاهی در رابطه با پیشینه‌ی پژوهش، چارچوب مفهومی و روش تحقیق دارد و برای وارد شدن به مبحث اصلی مقاله، نگاهی اجمالی به اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوره‌ی اصلاحات دارد و در مبحث اصلی، سعی می‌گردد در حد امکان نقش و تاثیر سیاست‌های قدرت حاکم بر عکاسی مستند ایران در این دوره و عوامل تاثیرگذار بر آن را کشف، استخراج و تحلیل نماید؛ بنا به مبحث نظری، عکس‌هایی برای روشن شدن موضوعِ هر مبحث ارایه می شود. محدوده‌ی مطالعاتی عکاسی مستند در مقاله‌ی حاضر شامل عکاسی از وقایع اجتماعی(عکاسی مستند اجتماعی، عکاسی خبری) می‌شود و موضوعات دیگر همچون عکاسی مناظر و طبیعت، معماری، علمی و غیره را شامل نمی‌شود و همچنین این مقاله فقط شامل حال عکاسان ایرانی می‌شود که در محدوده‌ی سرزمین ایران در طول این دوره فعالیت نموده‌اند.

۲- پیشینه‌ی پژوهش:

در رابطه با موضوع پژوهش، چند کتاب، پایان‌نامه و مقاله رهگشای پژوهشگر بوده‌اند که از آنها در نگارش این مقاله با ذکر منابع، تاثیر و الهام گرفته‌ام و گاها اقتباس کرده‌ام، و باید گفت که درباره‌ی ماهیت و محتوای

نظری مقاله‌ی حاضر، منبعی یافت نشد که به طور مستقیم به بررسی جامع و هدفمندِ نقش ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر عکاسی مستند ایران در دوره‌ی اصلاحات بپردازد و تمامی تحولات و رویدادهای تاریخی و سیاسی، و رخدادهای اجتماعی و فرهنگی را به همدیگر بپیونداند، و از جامعیت زمانی و موضوعی، همچون موضوع این مقاله برخوردار باشد، بلکه تنها اشاراتی گذرا در این ارتباط ارایه داده‌اند، که به ذکر مهمترین آنها به اختصار اکتفا می‌کنم. سید روح‌الله موسوی‌نسب در پایان‌نامه‌اش تحت عنوان:"مقایسه‌ی هویت اجتماعی در عکس‌های مستند اجتماعی دوران قاجار و عکس‌های مستند اجتماعی معاصر"(۱۳۹۵) پس از مقایسه‌ی مولفه‌های هویت ساز عکس‌های مستند اجتماعی این دو دوره، نتیجه گرفت که در عکس‌های دوران معاصر، به دلیل جهانی‌شدن فرهنگ‌ها، مولفه‌هایِ هویت‌ساز معماری و آداب و رسوم بیشتر در خرده فرهنگ‌ها مشاهده می‌شود. پایان‌نامه‌ی مهدی عرشی با عنوان:"جایگاه هنر عکاسی در پژوهش‌های مردم‌شناسی"(۱۳۹۵) عنوان می‌کند که عکاسی مستند توجه ویژه‌ای در ثبت موضوعات مردم شناسی دارد و می‌تواند در شناخت چگونگی اجرا و نشانه‌های باورهای آیینی در رشته‌های علوم اجتماعی نقشی اساسی داشته باشد. حمیده نوری در پایان‌نامه‌اش با عنوان:"بررسی تاثیر رخدادهای اجتماعی بر عکاسان ایرانیِ سال‌های ۱۳۷۰-۱۳۹۰"(۱۳۹۱) تاثیر رخدادهای سیاسی و اجتماعی را بر روی زندگی و حرفه‌ی نُه نفر از عکاسان ایرانی بررسی کرد. او محدودکردن آزادی عکاس، سانسور عکس، هنجارهای اجتماعی، ایجاد فضای امنیتی، نبود سیستم حمایتی و قانونی قوی، نبود امنیت شغلی، و تکنولوژی را مانع عمل عکاسان در ایران می‌داند. پایان‌نامه‌ی محمد رحیمی با عنوان:"تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تاثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران"(۱۳۸۹) با نگاهی بر رویکرد مستندنگارانه‌ی جدید به عکاسی دنیا از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، نتیجه می‌گیرد که عکاسی مستند معاصرِ ایران، امروز بسیار شخصی‌تر، شاعرانه‌تر، ذهنی‌تر و درونی‌تر شده و به دلیل نبود بستر لازم همپای عکاسی مستند جهان پیش نرفت. اکثر کتاب‌های عکاسی چاپ شده درباره‌ی دوران اصلاحات نیز، بیشتر به عنوان آلبوم تصویری مستند هستند با نوشتاری کوتاه درباره‌ی عکاس، یا توضیحاتی درباره‌ی عکس‌ها، و تعدادی نیز درباره‌ی مباحث نظری عکاسی مستند در قالب گفتگو و آموزش هستند، که به ذکر نام مهمترین‌شان اکتفا می‌کنم. کتاب"کاوه گلستان، عکسها و یک گفت و گو"(۱۳۸۳)؛"نبض زمان"(۱۳۸۴)؛"سال سی: روزنگار مصور ایران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷-۱۳۸۷"(۱۳۹۱)؛" کارکرد های فرهنگی-هنری عکاسی در ایران(۱۳۸۰-۱۳۳۰خورشیدی)"(۱۳۹۳)؛ و کتاب‌هایی از این دست که تعدادشان خصوصا از دوره‌ی اصلاحات به بعد افزایش یافت. نوشتار مهران مهاجر تحت عنوان"قصه‌ی شاهد ایرانی/ نیم نگاهی به برخی مسائل عکاسی مستند ایران"در مجله‌ی حرفه- هنرمند(۶۴) نگاهی شخصی و گزینشی به روند تاریخی جریان عکاسی مستند ایران دارد، بدون اینکه این روند را بررسی و تحلیل نماید.

۳- چارچوب مفهومی:

در چارچوب مفهومی از برخی از آرای جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر در حوزه‌ی جامعه شناسی هنر استفاده می شود. لوکاچ به نسل اول جامعه شناسی هنر یعنی "زیبایی شناسی جامعه شناختی" تعلق دارد، از نگاه این گرایش، "درون هنر" اهمیت دارد و در پی برقراری پل‌های ارتباطی میان هنر و جامعه است. او درباره‌ی هنر

همانند محصولی تاریخی و اجتماعی بحث کرده و بر زمینه‌ی مادی تکامل هنر تاکید داشت. به باور او"زیربنای اقتصادی نمی‌تواند بطور مستقیم روبنای فرهنگی را تعیین کند، چون جامعه از بخش‌های مختلف تشکیل شده که دارای روابط پیچیده‌ای هستند و همانند یک کلیّت به حساب می‌آیند، او این روابط پیچیده را وساطت[1] نامید. از نظر لوکاچ هر بخش از یک جامعه‌ی مشخص را باید جزئی از کل آن جامعه به حساب آورد که کلیّت اجتماعی[2]نام دارد، و هر بخشی از جامعه بواسطه‌ی سرشت کلیّت شکل می‌گیرد. به همین دلیل فرهنگ توسط زیربنا و به صورت مستقیم شکل نمی‌گیرد بلکه نظم و ترتیب خاص بخش‌های مختلفِ کلیّتِ اجتماعی، آن را شکل می‌دهد، و نظام‌های سیاسی و اقتصادی و بخش‌های مختلف نیز به نوبه‌ی خود از بخش فرهنگ تاثیر می‌گیرند. برای فهم آثار هنری و چگونگی شکل‌گیری آنها باید تولید این آثار را به مانند بخشی از یک کلیّت اجتماعی خاص در نظر بگیریم و روابط بین بخش‌های مختلف، همانند سیاست، اقتصاد، نظام آموزشی و حوزه‌های تولید هنری را بررسی کنیم. برگرفته از"(انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵،۵۸)

از نظر لوکاچ آثار مختلف هنری، زمانی خلق می‌شوند که رویداد و تحول بزرگی در تاریخ، مثل انقلاب، درگیری بین دو جناح، طبقه و گروه رخ‌دهد و یا بیماری همه‌گیر، زلزله و غیره به وقوع بپیوندد. به باور او در کتاب «تاریخ و آگاهی طبقاتی» "آمادگی یک طبقه برای دست‌یابی به تسلط {حاکمیت} بدین معناست که او به پشتوانه‌ی منافع و آگاهی طبقاتی خود، می‌تواند مجموع جامعه را بر اساس منافع خویش سازمان دهد، در تحلیل نهایی، مسئله‌ی تعیین کننده و اساسی در هر مبارزه‌ی طبقاتی این است که کدام طبقه در لحظه‌ی مناسب و تعیین کننده، توانایی و آگاهی طبقاتی برای سازمان‌دهی کل جامعه را داراست."(لوکاچ،۱۳۷۷،۱۶۳) و هر طبقه‌ای که نتواند این سازماندهی را انجام دهد، نقشِ فرودست در جامعه را بازی‌خواهد کرد و توان این را ندارد که در سیر تاریخ تاثیری بازدارنده و یا پیش برنده دا شته با شد. او اثر ادبی را بازتاب واقعیات اجتماعی می‌دانست و آن را به عنوان آیینه‌ای می‌دانست که عصر و دوره‌ی خود را به صورت انفعالی بازتاب می‌دهد."اثر ادبی بازتاب واقعیات اجتماعی یا همان محتوای اثر است، لیکن محتوی به شکلی مستقیم در اثر ردیابی نمی‌شود؛ بلکه حاملان راستین ایدئولوژی در هنر، به جای آنکه محتوای تجربه‌پذیر باشد، شکل‌های اثرند. بنابراین شکل اثر بازتاب محتوای آن است و محتوی در اثر نمود پیدا نمی‌کند مگر به صورت شکل."(ولی پور،۱۳۸۶،۱۲۴) بر این ا ساس م سئله‌ی فرمِ اثر در دیدگاه مارکسیستی به کنار نهاده نمی شود، بلکه روی این مسئله تمرکز می‌شود که ایدئولوژی و کلیت اجتماعی و وساطت و یا قدرت حاکم چگونه فرم اثر را شکل می‌دهند. در راستای نظر لوکاچ درباره‌ی بازتاب، ویکتوریا الکساندر درباره‌ی رویکرد بازتاب چنین تعریفی دارد:"رویکرد بازتاب بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی درباره‌ی جامعه به ما می‌گوید."(الکساندر، ۱۳۹۶،۵۴) بر طبق رویکرد بازتاب روح زمانه و یا روح دوران در اثر هنری متجلی و بازتاب می‌شود به این شرط که اثر رئالیستی با شد و در اثر رئالیستی ابعاد مختلفی از منا سک زندگی واقعی، خود را برای ما آ شکار می‌کنند. از نظر لوکاچ آثار هنری واقع‌گرایانه، تنها آثاری ه ستند که زندگی اجتماعی را به تمام معنی باز سازی می‌کنند، و همانند بودن ساختار آثار واقع‌گرایانه با ساختار واقعیت موجود را موجب دگرگونی نظام اجتماعی موجود می‌دان ست. بر این ا ساس می‌توانیم بگوییم "هنر را نمی‌توان جدای از محیط پیرامونش در نظر گرفت، علی‌الخصوص زمانی که مسائلی همچون تکنولوژی و یا طبقه‌ی اجتماعی در کار باشد."(دآلوا،۱۳۹۴،۷۱) لوکاچ فقط رئالی سم انتقادی را که می‌تواند تمامی ایدئولوژی‌ها و جهان‌نگری‌ها را پ شت سر بگذارد، رئالی سم واقعی می‌دانست او خصوصیات یک رئالیست واقعی را چنین می‌دانست:" اشتیاق آتشین به واقعیت،

تعصب‌ورزی به واقعیت و جنبه‌ی اخلاقی آن، صداقت نویسنده، سرسختی به پای‌بندی بی‌واسطه و ذهنی از جهان."(لوکاچ،۱۳۸۱،۲۰) از نظر او اگر چنین نویسنده‌ای در موقعیت انتخاب بین"ایدئولوژی‌های خود و روند واقعی حوادث داستان قرار بگیرد، همواره دومی را بر اولی ترجیح خواهد داد و واقعیت را فدای گرایش‌های ایدئولوژیک خود نخواهد کرد."(ولی پور،۱۳۸۶،۱۲۴) به نحوی دیدگاه مارکسیستی این توانایی را دارد، آثار هنری‌ای را که قدرت به چالش کشیدن ایدئولوژی‌های مسلط یا قدرت حاکم را دارند را تحلیل و بررسی نماید و در این زمینه بالزاک را مثال می‌زند که با وجود اینکه به نظام سلطنتی علاقه داشته، در آثار خودش سقوط اشراف و به قدرت رسیدن طبقه‌ی متوسط را نشان می‌دهد. ولی نویسندگانی هستند که برخلاف آن عمل کرده و مسیر حرکت اشخاص داستانی خود را برطبق ایدئولوژی خود مشخص می‌کنند نه بر اساس دیالکتیک درونی شخصیت‌های داستانی. آنچه که از اندیشه‌های لوکاچ در این مقاله، به عنوان چارچوب مفهومی مورد استفاده قرار می‌گیرد بحث او در ارتباط با وساطت و کلیّت اجتماعی و تشکیل فرهنگ توسط بخش‌های مختلف کلیّت اجتماعی و روابط بین حوزه‌های مختلف، نقش طبقات و همچنین آرای او درباره‌ی زمینه‌های تولید اثر هنری، ساختار آثار واقع‌گرایانه و نظریه‌ی بازتاب او می‌باشد.

آرنولد هاوزر یکی از موثرترین تاریخ‌نگاران و تحلیل‌گران تاریخ هنر در حوزه‌ی تحلیل مارکسیسم تاریخی در قرن بیستم به حساب می‌آید. متفکرین و مفسرین مارکسیست تاریخی بر این عقیده‌اند که آثار هنری تولید شده توسط هنرمندان را نهادهای مختلف اجتماعی از راههای گوناگون و به روش‌های مختلف خریداری می‌کنند، این آثار هنری"ساختارهای اجتماعی زمان خود را در قالب‌ها [یا فرم‌ها] و محتواهای زیباشناختی‌شان، بازمی‌تابند و «رمزگشایی» می‌کنند؛ آثار هنری حامل ارزش‌هایی‌اند که لزوما برای همه‌ی زمان‌ها معتبر نیستند و ممکن است صرفا برای گروه‌های خاصی که آنها را در موقعیت‌های اجتماعی ویژه «مصرف می‌کنند» ارزشمند[یا معتبر] باشند."(رامین،۱۳۹۹،۷۶) اصلی‌ترین موضوعی که متفکرین و منتقدین مارکسیستی در ارتباط با هنر وجه مشترک دارند؛ این است که"طبقات حاکم و بالای جامعه و حتی طبقات میانه از امتیازات تولید آثار هنری زیبا برخوردار هستند، و افراد طبقات پایین به علت مشکلات مادی و نداشتن دانش فنی لازم، مشغولیت‌های کاری و عدم فراغت و وقت آزاد، توان تولید آثار هنری را ندارند؛ و از طرفی دیگر طبقات حاکم و بالا برای تولید اثر هنری از امکانات زندگی و معیشت مادی طبقه پایین، که توده‌ی عظیمی از افراد جامعه را تشکیل می‌دهند، کم می‌کنند تا به امیال خود برسند، و دیگر اینکه روابط طبقات اجتماعی بواسطه‌ی محتواهای زیباشناختی‌ای که آثار هنری ارایه می‌دهند، بازتاب می‌یابند و این محتواها علاوه بر بازتاب ایدئولوژی طبقات حاکم، بر سلطه‌گری‌شان مُهر تایید می‌زنند، همچنین هنر زمانی برای جامعه ارزشمند است که موجب انقلاب شود یا در پیکار انقلابی مشارکت داشته باشد، تحول تاریخی ایجاد کند و تضاد طبقاتی را نشان دهد. برگرفته از"(رامین،۱۳۹۹،۷۷) همچون هنر پیشاکمونیستی که "حاوی لحظه‌ی بالقوه‌ای از حقیقت است. ولی این لحظه بالقوه‌ی حقیقت، در انتظار است که از رهگذر اعمال انقلابی، به فعل درآید."(رامین،۱۳۹۹،۷۹) هاوزر به نسل دوم جامعه‌شناسی هنر یعنی جنبش«تاریخ اجتماعی هنر» که بیشتر بر نقش هنر در اجتماع متمرکز است، تعلق دارد. او می‌نویسد:"رابطه‌ی متقابل بین هنر و اجتماع را نمی‌توان بسادگی معکوس کرد. جامعه هر چه باشد پدیده‌ای زیبایی شناختی نیست، حال آنکه هنر دستاوردی آشکارا اجتماعی است. هنر هر چه باشد، از جمله، محصول نیروهای اجتماعی و سرچشمه‌ی تاثیرات اجتماعی است. "(هاوزر،۱۳۸۲،۳۳۶) او در کتاب «تاریخ اجتماعی هنر» می‌نویسد:"هر انقلابی پیش از آنکه هنر را تغییر دهد

باید جامعه را دگرگون سازد، هر چند خودِ هنر وسیله‌ی این دگرگونی است و در معرض رابطه‌ی پیچیده‌ای از کنش و واکنش با جریان اجتماعی قرار دارد."(هاوزر،۱۳۷۷،۷۹۳) از دیدگاه هاوزر آثار هنری بازتاب‌دهنده‌ی شرایط اقتصادی و اجتماعی محسوب می شوند که این مو ضوع می‌تواند به بحران و شرایط سیا سی، دینی و فرهنگی نیز تعمیم داده شـود. او می‌نویسـد:"هنر می‌تواند هم به صـورت منفی و هم مثبت، سـاختارهای یک جامعه‌ی ویژه را بیان کند، با بعضی از ساختارهای جامعه موافقت کند و با بعضی دیگر موافق نباشد، برخی از ویژگی‌های یک جامعه را تقویت نماید و با برخی دیگر مخالفت کند و آنها را تضعیف نماید، هنر می‌تواند هم به عنوان یک سلاح و ابزار تبلیغاتی عمل نماید و هم به عنوان یک عامل دفاعی و پدافند عمل کند و به عنوان شیر اطمینان باشد. برگرفته از"(هاوزر،۱۳۸۲،۳۲۶) آنچه که از آرای هاوزر در این پژوهش، به عنوان چارچوب مفهومی مورد ا ستفاده قرار می‌گیرد تاثیر طبقات مختلف اجتماعی بر تولید آثار هنری، نظریه بازتاب آثارِ هنریِ او و همچنین کارکردها و تاثیرات هنر بر ساختارهای یک جامعه می‌باشد.

۴- روش تحقیق:

روش تحقیق این پژوهش توصـیفی- تحلیلی، از نوع مطالعات کیفی اسـت. داده‌ها و اطلاعات اولیه با مرورِ ادبیات مکتوب چاپی، تصـویری و الکترونیکیِ مربوط به دوره‌ی اصـلاحات، جمع‌آوری و مورد مطالعه قرار گرفت. انتخاب عکس‌ها برای این مقاله، از منابع مختلف و از طریق نمونه‌گیری از جامعه‌ی پژوهش انجام گرفت و از ترکیب دو روش «غیراحتمالی هدفمند» به علت حجم زیاد عکس‌ها، و روش«احتمالی خوشه‌چینی» به علت عدم وجود فهرست کاملی از عکس‌های دوره‌ی اصلاحات، استفاده شد. مقاله‌ی حاضر از روش‌شناسی تاریخی جهت تحلیل داده‌های کیفی بهره می‌برد، که یکی از روش‌هایی اسـت که در تحقیقات کیفی اسـتفاده می‌شـود و مبتنی بر رویکرد اسـتقرایی اسـت."مسـیر اجرای پژوهش تاریخی با جمع‌آوری داه‌های کمی و کیفی مربوط به گذشـته از منابع معتبر و تحلیل آن‌ها انجام می‌شـود. داده‌ها درباره‌ی «مردم، معانی، وقایع یا ایده‌ها» در ارتباط با گذشـته هسـتند." (قاسـمی و گروه مولفین،۱۳۹۹،۲۹۶) این پژوهش"شـامل مطالعه، درک و شـرح رویدادهای گذ شته ا ست. هدف آن ر سیدن به نتایجی مربوط به علل تاثیرات یا روندهای گذ شته ا ست."(قا سمی و گروه مولفین،۱۳۹۹،۲۹۶) و همچنین در پی آسیب‌شناسی و حقیقت‌جویی است و"متکی بر تحلیل‌های منطقی مبتنی بر داده‌های پژوهشی است. در این مرحله پژوهشگر به «توصیف و سپس تبیین داده‌ها» به عنوان، دو گام اصلی در تحلیل داده‌های تاریخی می‌پردازد. (قاسمی و گروه مولفین،۱۳۹۹،۳۰۴) و نهایتا پژوهشگر"با رویکردی تفسیری و انتقادی به بحث و نتیجه‌گیری از یافته های پژوهش می‌پردازد ... و به واقعیت های تاریخی معنی می‌بخشد."(قاسمی و گروه مولفین،۱۳۹۹،۳۰۵)

۵- عکاسی مستند:

می‌توان گفت تمامی عکس‌هایی که از ابتدای تاریخ عکاسـی تاکنون خلق شـده‌اند، به عنوان سـند تصـویری محسـوب می‌شـوند ولی نمی‌توان تمامی آنها را در زمره‌ی عکاسـی مسـتند به حسـاب آورد، چون گونه‌های دیگری از عکاسی از بدو تولدِ آن خلق شده‌اند و مرز شفاف و مشخصی هم بین آنها وجود ندارد و به همین دلیل ارایه‌ی تعریفی مشخص و مرزبندی شده را برای عکاسی مستند سخت‌تر می‌نماید. در دوره‌های مختلفِ تاریخ عکاسی، با رویکردهای مختلفی همچون درک مشکلات اجتماعی، اصلاح‌گرایی، اطلاع‌رسانی، برقراری ارتباط بین چیزهای با اهمیت، ارایه‌ی گزارش، تایید واقعیت، آیینه‌ی با حافظه، شاهد بی‌طرف رخدادها، مدرک و سند معتبر و ... به عکا سی م ستند پرداخته شده، شاید بتوانیم عکا سی م ستند را به زیر شاخه‌های مهمی

همچون عکاسی مستند اجتماعی، گزارشگری جنگ، خبری، و مستندنگاری از مناظر و ابنیه تقسیم کنیم و مرزهای مشترک زیادی بین آنها قائل شویم. بی‌شک عکاس در هر یک از شاخه‌ها می‌تواند؛ نگاه انتقادی، ارزیابی‌کننده، بررسی کننده، همراهی کننده و غیره داشته باشد و یا لحظات مهم سیاسی، اجتماعی و تاریخی و یا یک مکانی را ثبت نماید. عکس‌ها می‌توانند در رسانه‌ها، زمان‌ها، محیط‌ها و مکان‌های مختلف همچون روزنامه‌ها، کتاب‌ها، موزه‌ها و حتی گالری‌های هنری به عنوان یک اثر هنری؛ رسانه‌های دیجیتال و الکترونیکی، شبکه‌های اجتماعی و غیره و با اهداف مختلف ارایه و استفاده شوند. روی هم رفته عکاسی مستند درباره‌ی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم شناخت بیشتری به ما می‌دهد، درباره‌ی مردمان نقاط مختلف، فرهنگ‌ها، شهرها، روستاها و دنیای پیرامون انسان‌ها؛ و ما را بر آن می‌دارد تا با نگاهی خاص و ویژه به دنیا و هرآنچه در آن است بنگریم، باندیشیم و دنیای خود را بسازیم.

۶- اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی در دوره‌ی اصلاحات (۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴خورشیدی)

مردم ایران در دوم خرداد سال ۱۳۷۶ که سال «حماسه‌ی دوم خرداد» لقب گرفت، با امید به آینده‌ی بهتری از نظر معیشت و زندگی، و برای بازشدن فضای سیاسی- اجتماعی، سیدمحمد خاتمی را به عنوان رئیس‌جمهور ایران انتخاب کردند. در دوران آغاز به کار دولت اصلاحات اکثریت طبقه‌ی متوسط جدید مدرن که در دوران سازندگی جایگاهی نداشتند."پس از دوم خرداد، فرصت بیشتری برای فعالیت طبقه‌ی متوسط جدید پدید آمد و سیر صعودیِ رشد این گروه همچنان ادامه پیدا کرد؛ با این حال در جدال با بخش‌های سنتیِ بلوک قدرت به سر می‌بردند."(قاسمی و زارع‌زاده،۱۳۹۲،۷۷) و خاتمی نیز"بر ضرورت تقویت جمهوریت نظام، آزادی‌های سیاسی و اجتماعی، جامعه‌ی مدنی، قانون‌گرایی، حقوق زنان و جوانان و تنش‌زدایی در روابط خارجی تاکید می‌کرد. ایشان در عرصه‌ی اقتصادی نیز از ضرورت اصلاح در روندهای اقتصادی پیشین با تاکید بر رشد توام با عدالت و شفاف‌سازی و قانون‌گرایی سخن می‌گفت، و لذا گفتمان این دولت را گفتمان «اصلاحات» نامیده‌اند."(فوزی،۱۳۹۹،۱۶۷) در دولت اصلاحات رشد اقتصادی و سرمایه‌گذاری افزایش، و نرخ تورم و بیکاری شیبی کاهشی داشت ولی شکاف طبقاتی مابین قشر بالا و پایین جامعه تداوم داشت. احزاب سیاسی رشدی دو برابری داشتند، تشکل‌های غیر دولتی[۳] انجمن‌ها و نهادهای تخصصی تاسیس شدند؛ مشارکت زنان و جوانان در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی افزایش یافت، و جنبش دانشجویی جان تازه‌ای به خود گرفت. و"متولیان فرهنگی کشور در این دوران بر ضرورت وجود تنوع فعالیت‌های فرهنگی و کنترل نداشتن حکومت بر کالاها و فرآورده‌های فرهنگی، قبل از انتشار و تولید و بسنده‌کردن به نظارت، پس از تولید و انتشار و به رسمیت شناختن تنوع این کالاها در بازار فرهنگی و عدم سختگیری در عرصه‌ی فرهنگ تاکید می‌کردند."(فوزی،۱۳۹۹،۱۸۷) فضای باز بوجود آمده برای مطبوعات، افزایش تیراژ کتاب و تنوع در انتشار را بهمراه داشت، خصوصا در تعداد روزنامه‌ها تا حدی که به این دوران از فعالیت مطبوعات، «بهار مطبوعات» نام نهادند. ولی با توجه به نشر برخی مباحث چالش‌برانگیز در خصوص مباحث دینی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی،«توقیف زنجیره‌ای» روزنامه‌های اصلاح‌طلب که به روزنامه‌های«دوم خردادی» معروف بودند، انجام پذیرفت.

در دوره‌ی اول اصلاحات، نوعی همگرایی عمومی و فرهنگی بین دولت و مردم به صورت نسبی رخ داد ولی به تدریج تعارض و ناهمگرایی رو به افزایش نهاد،"به نظر می‌رسد پدیده‌ی جهانی‌شدن بر مقوله‌ی ناهمگرایی فرهنگی در ایران موثر است، در حالی که دستگاه‌های رسمی فرهنگ، آموزه‌ها، نگرش‌ها و

جلوه‌های فرهنگ غربی را که وجه بارزتر فرهنگ جهانی بدان منسوب است، مردود می‌داند. در قلمرو فرهنگ غیر رسمی، همنوایی و همگرایی بیشتری با جهانی شدن فرهنگ به چشم می‌خورد. نوع پوشش بسیاری از نوجوانان و جوانان، اعم از دختر یا پسر، مُد لباس، مدل آرایش موی سر، آهنگ‌های مورد علاقه، هنر پیشگان و ورزشکاران محبوب آنها و ... جملگی حاکی از توجه فرهنگ غیررسمی به فراسوی مرزهاست... تعبیر تهاجم فرهنگی مصداقی بارز از تنافر فرهنگ رسمی و فرهنگ غیررسمی در زمینه‌ی جهانی‌شدن فرهنگ است."(ملک‌پور،۱۸۲،۱۳۸۱) پیوستن مراکز دانشگاهی و علمی و بخش خصوصی به شبکه‌ی جهانی وب و استفاده گسترده از کامپیوتر موجب ارتباطات بیشتر در سطوح مختلف اجتماعی در عرصه‌ی ملی و بین‌المللی گشت. با افزایش استفاده از اینترنت، شاهد افزایش رسانه‌های الکترونیکی و دیجیتالی در فضای فناوری وب هستیم. خاتمی با استفاده از تریبون سازمان ملل و طرح ایده‌ی گفتگوی تمدن‌ها، توانست نظر مثبت جامعه‌ی جهانی نسبت به خود و نظام حاکم را جلب نماید. تشنج‌زدایی در عرصه‌ی روابط بین‌الملل از اهداف اصلی دولت اصلاحات بود که موجب گسترش و تقویت همکاری با همسایگان و کشورهای منطقه و بهبود روابط با اروپا شد، این عامل موجب افزایش قیمت نفت در بازارهای جهانی شد ولی در دور دوم ریاست‌جمهوری خاتمی بسیاری از این روابط با کشورهای اروپایی، به علت ادعایی مبنی بر اقدام مخفیانه‌ی فعالیت هسته‌ای ایران و اتهام تلاش برای ساخت سلاح هسته‌ای از سال ۱۳۸۱ رو به وخامت گذاشت.

۷- نقش ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات

بعد از گذشت حدود دو دهه از تسلط قدرت حاکم در ایرانِ پس از انقلابِ ۱۳۵۷ و تحمیل محدودیت‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی؛ جامعه‌ی ایران بیش از پیش تشنه‌ی آزادی، نشاط، سرگرمی و غیره بود. تحولات سیاسی و تغییر در ساختار طبقاتی جامعه‌ی ایران در دو دهه‌ی اول انقلاب، موجب گوناگونی نیازهای اجتماعی طبقات مختلف، و تمایل مردم به داشتن شرایط زندگی بهتر، امکانات، رفاه و تفریحات بیشتر شده بود؛ با آمدن دولت اصلاحات، محدودیت‌ها به تدریج کم‌رنگ‌تر شد و فضای اجتماعی ایران با توجه به سیاست‌های طبقه‌ی سیاسی جدید که حاکم شده بود و همچنین آگاهی طبقاتی مردم، به شدت و سریع در حال تغییر بود؛ همین تغییرات شگرف که به قول لوکاچ همچون وقوع یک انقلاب بود، مورد توجهِ عکاسان مستندنگار قرارگرفت، آنها جنبه‌های مختلف این تغییرات اجتماعی و طبقاتی شکل گرفته را موضوع عکاسی خود قرار دادند، بازتاب تصویری واقعیت‌های اجتماعی و محتوای عکس‌ها علاوه بر نشان‌دادن شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی ایران در این دوره، به نوبه‌ی خود، گسترش و پیشرفت عکاسی مستند را رقم‌زد، می‌شود گفت روی‌کارآمدن اصلاح‌طلبان نویدبخش دوران جدیدی برای عکاسی و عکاسان مستندنگار ایران بود، ولی محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های باقیمانده از دو دهه‌ی قبل و همچنین فشارهای طیف مخالف اصلاح‌طلبان و ایدئولوژی‌های مسلط سنّتی، مانعی بزرگ بر سر راه عکاسان بود،"اصلاحات شرایط زیست اجتماعی هنرمندان را تغییر داد، اما نه آگاهی اجتماعی آنان را. گشودگی فضا در دوره‌ی اصلاحات هم زمان بود با جریان نئولیبرالیسم و جهانی شدن در عرصه‌های اقتصاد و فرهنگ که تاثیرات آن را به وضوح در عرصه‌ی هنر امروز ایران مشاهده می‌کنیم."(پاکباز،۱۳۹۸،۸۳)(تصاویر ۱ تا ۶)

ت صویر ۱- یلدا معیری؛ رواج نگهداری سگ و حیوانات خانگی دیگر در برخی طبقات اجتماعی؛ تابستان ۱۳۷۷.

ت صویر ۲- هنگامه فهیمی؛ نخستین نمایشگاه زنده‌ی لباس زن ایرانی، سالن حجاب تهران؛ ۹ اسفند ۱۳۸۱.

تصویر ۳- مرتضی نیکو بذل مطلق؛روزهای آخر زندگی یکی از جانبازان شیمیایی ارتش جمهوری اسلامی ایران؛ ۱۰ مرداد ۱۳۸۰.

تصویر ۴- فرهاد سلیمانی؛ زندگی مردم خرمشهر ۱۵ سال پس از پایان جنگ؛ خرداد ۱۳۸۲.

تصویر ۵- شهروز شریفی نسب؛ بازدید مردم از مناطق جنگی جنوب کشور، شلمچه؛ اسفند ۱۳۸۳.

تصویر ۶- امیر خلوصی؛ شادی مردم از راه‌یابی تیم ملی فوتبال ایران به جام جهانی ۲۰۰۶، میدان ولیعصر تهران؛ ۱۸ خرداد ۱۳۸۴.

همزمان با اوایل دوره‌ی اصلاحات و باز شدن فضای سیاسی کشور یکی از روش‌های رقابت سیاسی بین جناح‌های سیاسی چپ و راست(اصلاح‌طلب و اصول‌گرا)، شروع به کار تعداد زیادی از روزنامه‌ها و مجلات

به صورت چاپ رنگی بود که توانستند با به کار بردن عکس‌های رنگی، مخاطبان زیادی را جذب کنند، در این میان تعداد زیادی از عکاسانِ جوان و جویای نام جهت پوشش عکاسی مستند و خبری، جذب این رسانه‌ها شدند."رشد مطبوعات باعث شد عده‌ای بی‌آنکه بروند دانشکده‌ی علوم ارتباطات درس بخوانند یا لیسانس خبرنگاری بگیرند، در دل این تب و تاب نشریات رشد کنند. این عده چه در عکاسی ما و چه در عرصه‌ی خبر و گزارش کم نیستند. می‌خواهم بگویم آزادی های نسبی در روزنامه‌نگاری، رشد به همراه می‌آورد."(سربخشیان،۱۳۸۴،۲۱) عکاسان با بازتاب تصویری واقعیت‌های اجتماعی، موجب پیشرفت رسانه‌ی تابعه‌ی خود می‌شدند و روزنامه‌ها نیز به نوبه‌ی خود با چاپ عکس‌ها موجب معروفیت عکاسان و همچنین پیشرفت عکاسی مستند و خبری ایران می‌شدند، ولی توقیف روزنامه‌ها و مجلات و جدال بین جناح‌های سیاسی مانعی بود برای کار و پیشرفت عکاسان، در چنین فضایی عکاسان با توجه به گرایش و دیدگاه سیاسی خود جذب رسانه‌هایی می شدند که هم‌راستا با دیدگاه سیاسی شان باشد؛ و در اکثر عکس‌هایی هم که در رسانه‌های وابسته به جناح‌های سیاسی ارایه می‌شدند رنگ و بوی این جناح‌بندی‌ها در آنها دیده می‌شد.(تصاویر ۷ و ۸)"در عکاسی خبری دو حالت وجود دارد. بعضی از عکاس‌های خبری می‌گویند وظیفه‌ی ما نشان دادن است؛ ما آن چیزی را که اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهیم. بعضی از عکاس‌ها هم می‌گویند من قضاوت می‌کنم و قضاوتم را هم نشان می‌دهم."(سربخشیان،۱۳۸۴،۲۴)

تصویر ۷- اجتماع هواداران بسیج دانشجویی در اعتراض به روند فعالیت مطبوعات ضد انقلاب؛ ۲۱ مهر ۱۳۷۷. هواداران دفتر تحکیم وحدت به توقیف روزنامه‌های زنجیره‌ای اصلاح‌طلبان؛ ۱۰ اردیبهشت ۱۳۷۹.

تصویر ۸- منصوره معتمدی؛ تجمع و اعتراض

در این دوران تاسیس خبرگزاری‌های جدید همچون ایسنا، فارس و غیره با حمایت نهادهای سیاسیِ وابسته به دولت، نقشی اساسی در جذب عکاسان مستند و خبری داشتند. بسیاری از عکاسان روزنامه‌ها و مجلات با توقیف روزنامه‌های به اصطلاح «دوم خردادی»، به سمت خبرگزاری‌های تازه تاسیس کوچ کردند، این خبرگزاری‌ها در تشکیل سرویس عکس و بازتاب گزارش‌ها و مقالات تصویری از رویدادهای مختلف بسیارکوشیدند که بی‌شک در پیشرفت عکاسی مستند و خبری ایران بسیار موثر بودند.(تصاویر ۹ تا ۱۲)

تصویر ۹- محمد حسین حیدری؛ادای احترام شالیکاران گیلانی به کاروان شهیدان، رودسر؛ اردیبهشت ۱۳۸۰.

تصویر ۱۰- امیر خلوصی؛ مجهز شدن سپاه پاسداران به موشک‌های شهاب ۳، نخستین موشک بالستیک میان برد ساخت ایران؛ ۲۹ تیر ۱۳۸۲.

تصویر ۱۱- مرتضی نیکوبذل مطلق؛ استعفای نمایندگان اصلاح طلب مجلس آیت‌الله خامنه‌ای ششم در اعتراض به رد صلاحیت برخی کاندیداهای دوره هفتم؛ ۱۲ بهمن ۱۳۸۲.

تصویر ۱۲- مهدی قاسمی؛ از سد کرخه؛ ۱۸ آذر ۱۳۸۳.

آمدن دوربین‌های دیجیتال در دوره‌ی اصلاحات به عرصه‌ی عکاسی ایران و استفاده از لنزهای فوکوس خودکار موجب تسهیل عکاسی، ثبت و بازتاب سریع رویدادها در رسانه‌ها گردید. با رشد قارچ‌گونه‌ی مطبوعات و نیاز رسانه‌ها به عکاسان برای رقابت جدی‌تر با یکدیگر، علاوه بر قدرت گرفتن عکاسان در رسانه‌ها، امکان درج نام عکاسان در زیر عکس‌های چاپ شده از خود فراهم شد، در این راستا «انجمن صنفی عکاسان مطبوعات» به عنوان یک «نهاد مدنی» در سال ۱۳۷۸ تشکیل شد که اولین نمایشگاه آثار اعضای خود را با همکاری نهاد دولتی «خانه‌ی هنرمندان ایران» در سال ۱۳۸۱ برپا کرد، این عوامل پیچیده همچون «وساطت» در رشد و پیشرفت جایگاه عکاسان در رسانه‌ها موثر بودند.

روی کار آمدن اصلاح‌طلبان همراه بود با تشنج‌زدایی در عرصه‌ی روابط بین‌الملل، پدیده‌ی جهانی‌شدن فرهنگ و روابط بیشتر ایران با دنیا و ایجاد فضای باز سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که موجب شد تا هنرمندان، در کنار خلق اثر، در فضای امن‌تری همچون گالری‌های خصوصی به عنوان نهادهای مستقل و یا موزه‌ی هنرهای معاصر تهران به عنوان یک نهاد و حامی دولتی که الگویی برای ممیزی آثار استفاده می‌کرد و ایدئولوژی قدرت حاکم را بازتاب می‌داد، به نمایش آثارشان بپردازند و از این طریق اندیشه‌های نسبتا

آزادی‌خواهانه و لیبرال در محیط هنری کشور برای اولین بار پس از انقلاب در این دوره بیشتر هویدا گشت. بر این اساس برگزاری مسابقات، جشنواره‌ها و سالانه‌های عکاسی به مرور و بیش از پیش رونق گرفتند. برگزاری هشتمین نمایشگاه بین‌المللی عکس ایران، در سال ۱۳۷۷ در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران نمونه‌ای از آن است. (تصاویر۱۳ و ۱۴) تاسیس گالری‌های هنری همچون راه ابریشم، طراحان آزاد، هفت ثمر و غیره توسط نهادهای خصوصی و بکارگیری شیوه‌های نوینی در گالری‌داری و نمایش آثار کمک شایان توجهی در حمایت از حرکت‌های مدرنیستی در عکاسی مستند معاصر ایران

تصویر ۱۳- حسن غفاری؛ زلال، بخش مستند اجتماعی، هشتمین دوسالانه‌ی عکس، ۱۳۷۷.

تصویر ۱۴- علیر ضا نیک نژاد؛ بدون عنوان، بخش مستند اجتماعی، هشتمین دوسالانه‌ی عکاسی ایران، ۱۳۷۷.

و پیشرفت آن داشت. ولی آنچنان هم گالری‌ها آزادی عمل در نمایش آثار نداشتند و همچنان ممیزی و محدودیت‌هایی برای نمایش برخی آثار از طرف وزارت ارشاد وقت و قدرت حاکم وجود داشت، که گالری‌ها و عکاسان را با مشکلاتی روبرو می ساخت نمونه‌ای از آن را می‌توان نمایشگاه عکس‌های پرستو فروهر در سال ۱۳۸۰ در گالری گلستان مثال زد که وزارت ارشاد مانع برگزاری آن شد و در واکنش به این ممانعت، گالری گلستان قاب‌های خالی عکس‌ها را به نمایش گذاشت. ولی قدرت عکاسی مستند و خبری در این دوره به اندازه‌ای رسید که می‌شود گفت برای اولین بار عکس‌های خبری در گالری‌های خصوصی به نمایشگاه درآمدند و به قیمت‌های بالایی هم فروخته شدند که یک نوع موفقیت برای عکاسی مستند و خبری در این دوران بود، چرا که عکاسی خبری به بازار هنر معاصر ایران راه پیدا کرد و از نظر اقتصادی، نوعی حمایت مالی و درآمدزایی برای عکاسان بود. نمونه‌ی آن را می‌توان نخستین نمایشگاه انفرادی عکس‌های حسن سربخشیان در گالری گلستان در سال ۱۳۸۳ مثال زد.

بنیاد نهادن مسابقات عکاسی در سطح ملی با حمایت مادی و معنوی نهادهای دولتی و خصوصی از اتفاقات مثبتِ دیگر در دوره‌ی اصلاحات در عکاسی مستند ایران بود. برگزاری اولین«جایزه‌ی سالانه‌ی عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان» در سال ۱۳۸۳ از آن جمله است، این شکل از برگزاری مسابقات و نمایشگاه‌ها با همکاری چند نهاد و موسسه، در پی قدرت گرفتن نهادهای خصوصی در کنار نهادهای دولتی بود که نشان از توجه بخش فرهنگی دولت اصلاحات به مواردی از این قبیل داشت.(تصاویر ۱۵ تا ۱۸)

تصویر ۱۵- مهدی قاسمی؛ از مجموعه عکس، اولین جایزه‌ی سالانه‌ی عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳.

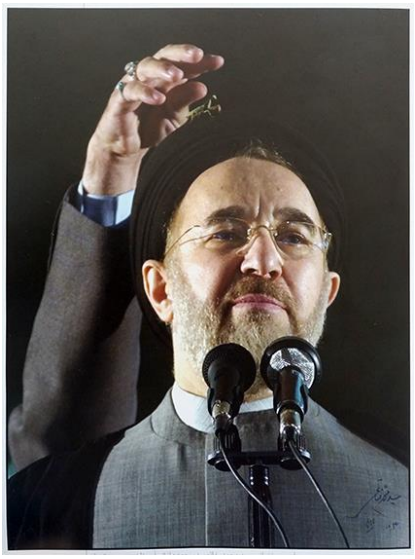
تصویر ۱۶- مزدک عیاری؛ از مجموعه‌ی عکس، اولین جایزه‌ی سالانه‌ی عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳.

تصویر ۱۷- امیر خلوصی؛ از مجموعه‌ی عکس مجلس شورای اسلامی، مجموعه‌ی عکس زندان زنان، اولین جایزه‌ی سالانه‌ی عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳.

تصویر ۱۸- مهگانوش کوچ لوکاچ و ارنولد هاوزر؛ از مجموعه‌ی عکس زندان زنان، اولین جایزه‌ی سالانه‌ی عکاسی مطبوعاتی کاوه گلستان، ۱۳۸۳.

در این دوران چاپ کتاب‌های عکاسی از آثار عکاسی مستند و خبری، کمک شایان توجهی به پیشرفت و رشد عکاسی مستند داشت. ولی ممیزی و سانسور عکس‌هایی، که ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم را بازتاب نمی‌دادند و در راستای آرمان‌های آن نبودند همچنان در چاپ کتاب عکس وجود داشت. کتاب «نبض زمان» از حسن سربخشیان نمونه‌ای شاخص از اینگونه کتاب‌ها است که به طور مستقل و توسط شخص عکاس به چاپ رسید. این کتاب در شرایطی چاپ و روانه‌ی بازار نشر شد که تعدادی از عکس‌های کتاب از طرف ممیزی اداره‌ی کتاب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در دوره‌ی اصلاحات به علل‌های مختلف، حذف شدند. و عکسی همچون «آخوندک بر عمامه‌ی رئیس‌جمهور خاتمی در حین سخنرانی»، به علت توهین تلقی‌شدن به رئیس‌جمهور نیز جزو عکس‌های سانسور شده بود ولی به دلیل اینکه رئیس‌جمهور قبلا بر روی این عکس

شخصا امضاء کرده بودند، حذف نشد که می‌توان همچنان نفوذ و نظارت قدرت سیاسی حاکم را در عرصه‌ی فرهنگ و هنر و حتی برای حذف یا باقی گذاشتن عکس‌های یک کتاب به وضوح مشاهده کرد. در همین دوران عکاسانی بودند که حتی پس از پایان جنگ دغدغه‌ی مستندنگاری از تاثیرات جنگ بر مردم را داشتند. کتاب «معجزه‌ی امید» از مهدی منعم از این دست آثار است که عکس‌های آن از ایده‌آلیست‌های قدرت حاکم و در راستای ایدئولوژی آن بوده و با حمایت یک نهاد وابسته به قدرت سیاسی حاکم و بدون سانسور به چاپ رسیدند، منعم سویه‌ی رئالیستی زندگی رزمندگان مجروح جبهه‌های جنگ را در حالی که به زندگی شخصی و کارهای روزمره‌ی معمول در دوران پس از جنگ می‌پرداختند، به شکل صریحی بازتاب داده است.(تصاویر ۱۹ و ۲۰)



تصویر ۱۹- حسن سربخشیان؛ مراسم سخنرانی سید محمد خاتمی در جمع دانش‌آموزان بسیجی در حالی که یکی از محافظین او حشره‌ی آخوندک را از روی عمامه‌ی او برمی‌دارد، تهران؛ مهر ۱۳۸۲.

تصویر ۲۰- مهدی منعم؛ جانباز جنگ در حال کار در مزرعه‌ی شالی، استان گیلان، شهرستان لنگرود؛ بهار ۱۳۷۲.(معجزه‌ی امید، ۱۳۷۸)

(سربخشیان، ۱۳۸۴: ۳۹)

"با رویداد دوم خرداد ماه ۷۶، راه‌های ارتباط با جهان هنر که بیست سالی قطع شده بود، ناگهان گشوده شد."(پاکباز،۱۳۹۸،۸۳) بدین ترتیب برخی عکاسان جوان و جویای نام در همکاری با آژانس‌ها، خبرگزاری‌ها و رسانه‌های داخلی و خارجی، توانستند در سطح ملی و بین‌المللی معروف شوند. باری با سیطره‌ی اقتدار قانونی و مردمی بر سیاستِ قدرت حاکم در این دوره، نهاد دانشگاه برای اولین بار پس از انقلاب فضای سیاسی بازتر و آزادی‌های متعارفی را تجربه کرد در این شرایط، خونی تازه به رگهای دانشگاه خصوصا رشته‌های هنری دمیده شد. در این میان دانشجویان و برخی اساتید عکاسی در کنار عکاسان مستندنگار آزاد، با امکان عکاسی آزادانه‌تر در سطح شهرها و روستاها، توانستند پروژه‌ها و مجموعه عکس‌هایی مستند از موضوعات مختلف همچون روسپیگری، زندان زنان، پارتی‌ها و مهمانی‌های خصوصی، دگرباشان جنسی،

موضوعات فرهنگی و بومی، محیط‌زیست و غیره با دیدگاهی درون‌گرایانه و متعهد که در پی کاویدن لایه‌های زیرین اجتماع بودند را عکاسی کنند.

۸- نتیجه‌گیری

در دوره‌ی اصلاحات، تقابل بین جناح‌های سیاسی اصلاح‌طلب و اصولگرا برای کسب قدرت و تسلط بر یکدیگر به عنوان طبقه‌ی حاکم و فرادست، خود عاملی شد برای خلق تصاویر عکاسی مستند. بنا به آرای مطرح شده از لوکاچ و هاوزر در این مقاله؛ تحلیل داده‌های به دست آمده نشان می‌دهد که عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات تحت تاثیر سیاست‌ها و ایدئولوژی قدرت حاکم قرار داشته و عوامل مختلف سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی به عنوان بخش‌های مختلف کلّیت اجتماعی، و بواسطه‌ی روابط پیچیده‌ی وساطت، تاثیرگذار بر چگونگی روند عکاسی مستندِ دوره‌ی اصلاحات بوده‌اند. ولی با وجود ایجاد فضای باز سیاسی و اجتماعی در دوره‌ی اصلاحات، به دلیل محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های ایجاد شده بر سر راه عکاسان توسط برخی نهادهای وابسته به قدرت حاکم و یا نیروها و جناح‌های سیاسی مخالفِ اطلاح‌طلبان،(چه از طریق توقیف و بسته‌شدن مطبوعات وابسته به این جناح، و چه از طریق عدم چاپ کتاب و یا عدم اجازه‌ی برگزاری نمایشگاه عکس و غیره و چه با اِعمال سانسور و ممیزی) عکاسی مستند نتوانست در بازتاب رخدادها و واقعیت‌های اجتماعی این دوران، نقش خود را به طور اساسی ایفا نماید و روح دوران و یا روح زمانه را در تمامی ابعادش به نمایش بگذارد و ایدئولوژی قدرت حاکم را به چالش بکشد. با توجه به شرایط سیاسی دوره‌ی اصلاحات، عکاسان نتوانستند آنچه را که از نظر لوکاچ رئالیسم انتقادی نام گرفت، به طور صحیح به انجام برسانند، چون یا ممنوعیت دسترسی به موضوعات برای عکاسی وجود داشت، و یا برای حفظ امنیت خود مجبور به خودسانسوری یا حذف برخی عکس‌های واقع‌گرایانه بودند چون اینگونه عکس‌ها قدرت حاکم را زیر سوال می‌بُرد؛ و فقط عکس‌هایی که در راستای ایدئولوژی قدرت حاکم بودند و یا جزء ایده‌آلیسم‌های آن محسوب می‌شدند، از آنها حمایت بعمل می‌آمد، و به قول هاوزر سکان عکاسی مستند در این دوره در دست طبقه‌ی سیاسی حاکم و مسلط جامعه قرار داشت. با رجوع به محتوای نمونه عکس‌های انتخاب شده از این دوره می‌توان تضاد طبقاتی در جامعه‌ی ایران و قدرت و تسلط ایدئولوژی حاکم را بوضوح در آنها مشاهده کرد. بر اساس نظر هاوزر، قدرت حاکم در این دوره بر طبق ایدئولوژی‌ای که مدّ نظر داشت، از عکاسی مستند به عنوان سلاح و ابزار تبلیغاتی استفاده کرده، و در پی تغییر و دگرگونی جامعه بر طبق آرمان‌های خود بوده است. بر طبق مباحث مطرح شده می‌توان گفت که جریان عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات به طور نسبی منطبق بر آرای مطرح شده از لوکاچ و هاوزر بوده است.

به طور کلی می‌توان گفت مولفه‌هایی همچون انتشار روزنامه‌ها و مجلات، ظهور خبرگزاری‌ها، رونق‌گرفتن مسابقات، جشنواره‌ها و سالانه‌های عکاسی و برگزاری نمایشگاه‌ها توسط نهادهای دولتی و گالری‌های خصوصی، چاپ کتاب‌های عکاسی، فعال شدن نهاد دانشگاه و مواردی اینچنین در پیشرفت عکاسی مستند در دوره‌ی اصلاحات موثر بودند ولی با وجود بازشدن فضای سیاسی- اجتماعی و ایجاد آزادی‌های نسبی، عواملی همچون نفوذ و نظارت قدرت سیاسی حاکم، اعمال سانسور و ممیزی و غیره مانعی در پیشرفت عکاسی مستند بودند. به نظر می‌آید عکاسی مستند ایران از دوره‌ی اصلاحات وارد مرحله‌ی جدیدی در سیر تکامل خود در پس از انقلاب شده و بهار دوران خود را گذرانده است و می‌شود گفت نقطه‌ی اوج و شکوفایی عکاسی مستند و تحول در اندیشه‌های عکاسانه به صورت جدی و حرفه‌ای از این دوره در ایران آغاز شد.

یادداشت‌ها:

۱- Mediation
۲- Social Totality
۳- NGO (Non-Governmental Organization)

فهرست منابع

منابع فارسی:

کتاب:

۱- الکساندر، ویکتوریا(۱۳۹۶). جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر. ترجمه‌ی اعظم راودراد. تهران: فرهنگستان هنر.

۲- انگلیس، دیوید و هاگسون، جان(۱۳۹۵). جامعه‌شناسی هنر: شیوه‌های دیدن. ترجمه‌ی جمال محمدی. تهران: نشر نی.

۳- خدادادی مترجم‌زاده، محمد(۱۳۹۳). کارکردهای فرهنگی و هنری عکاسی در ایران:۱۳۸۰- ۱۳۳۰ خ. چاپ اول، تهران: نشر مرکب سفید.

۴- دِآلوا، آن(۱۳۹۴). روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر. ترجمه‌ی آناهیتا مقبلی و سعید حسینی. تهران: انتشارات فخراکیا.

۵- رافائل، ماکس(۱۳۷۹). سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر: پرودون، مارکس، پیکاسو. ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی. تهران: نشر آگه.

۶- رامین، علی(۱۳۹۹). نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر. تهران: نشر نی.

۷- سربخشیان، حسن(۱۳۸۴). نبض زمان: عکس‌های خبریِ حسن سربخشیان. تهران: حسن سربخشیان.

۸- طاهرخانی، رضا(۱۳۹۱). سال سی، روزنگار مصور ایران پس از انقلاب اسلامی. تهران: سازمان هنری رسانه‌ای اوج.

۹- فریدونی، علی(۱۳۹۳). عکاسان جنگ، علی فریدونی. چاپ اول، تهران: انتشارات انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس.

۱۰- فوران، جان(۱۳۷۷). مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی. ترجمه‌ی احمد تدین. تهران: موسسه‌ی خدمات فرهنگی رسا.

۱۱- فوزی، یحیی(۱۳۹۹). تحولات سیاسی اجتماعی در جمهوری اسلامی ایران ۱۳۵۷- ۱۳۹۹. تهران: انتشارات سمت.

۱۲- قاسمی، حمید و گروه مولفین(۱۳۹۹). مرجع پژوهش. چاپ اول، تهران: انتشارات اندیشه آرا.

۱۳- گلستان، لیلی و قزوینی، حمید (۱۳۸۳). کاوه گلستان: عکس‌ها و یک گفت و گو. چاپ اول، تهران: نشر دیگر.

۱۴- لوکاچ، گئورگ(۱۳۷۳). پژوهشی در رئالیسم اروپایی. ترجمه‌ی اکبر افسری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵- لوکاچ، جورج(۱۳۷۷). تاریخ و آگاهی طبقاتی. ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده. تهران: نشر تجربه.

۱۶- لوکاچ، جورج(۱۳۸۱). جامعه‌شناسی رمان. ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.

۱۷- لوکاچ، گئورگ(۱۳۸۸). رمان تاریخی. ترجمه‌ی شاپور بهیان. تهران: نشر اختران.

۱۸- مریدی، محمدرضا(۱۳۹۷).گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی معاصر ایران معاصر. چاپ اول. تهران: انتشارات کتاب آبان.

۱۹- ملک‌پور، علی(۱۳۸۱). تعارض فرهنگی دولت و مردم در ایران(۱۳۸۰-۱۳۵۷). تهران: انتشارات آزاد اندیشان.
۲۰- منعم، مهدی(۱۳۷۸). معجزه‌ی امید. تهران: بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی.
۲۱- هاوزر، آرنولد(۱۳۷۷). تاریخ اجتماعی هنر. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی. تهران: نشر خوارزمی.
۲۲- هاوزر، آرنولد(۱۳۸۲). فلسفه تاریخ هنر. ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی. تهران: نشر نگاه.

کتاب‌های منتشر شده‌ی خاص:

۲۳- اولین جایزه‌ی سالانه‌ی عکاسی مطبوعاتی ایران، کاوه گلستان(۱۳۸۳). تهران: نشر دیگر.

مقاله:

۲۴- قاسمی، صفت‌الله و زارع‌زاده، رسول(۱۳۹۲). پیامدهای (اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و امنیتی) ظهور طبقه متوسط جدید در ایران. فصلنامه‌ی آفاق امنیت، سال پنجم، شماره ۱۸.
۲۵- ولی‌پور هفشجانی، شهناز. بهار(۱۳۸۶). نگاهی به آرای جورج لوکاچ در زمینه‌ی نقد مارکسیستی. فصلنامه‌ی زبان و ادب، شماره‌ی ۳۱، ص ۱۲۲- ۱۳۶.

پایان‌نامه:

۲۶- رحیمی، محمد(۱۳۸۹). تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تاثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران. پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد عکاسی، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
۲۷- عرشی، مهدی(۱۳۹۵). جایگاه هنر عکاسی در پژوهش‌های مردم شناسی(با نگاهی به عکاسی مستند اجتماعی و آیینی). پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.
۲۸- موسوی نسب، سید روح‌الله(۱۳۹۵). مقایسه‌ی هویت اجتماعی در عکس‌های مستند اجتماعی دوران قاجار و عکس‌های مستند اجتماعی معاصر (مورد پژوهی: آثار آنتوان سوریوگین و عبدالله میرزا قاجار در دوران قاجار و آثار بهمن جلالی و کاوه گلستان در دوران معاصر). پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.
۲۹- نوری نیارکی، حمیده(۱۳۹۱). بررسی تاثیر رخدادهای اجتماعی بر عکاسان ایرانی: سالهای ۱۳۹۰-۱۳۷۰. پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد عکاسی، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

مجله:

۳۰- پاکباز، رویین(۱۳۹۸). مسئله‌ی تعهد اجتماعی هنرمندان تجسمی. فصلنامه‌ی حرفه: هنرمند، شماره ۷۱، ص ۸۱ تا ۸۴ .
۳۱- مهاجر، مهران(۱۳۹۶). قصه‌ی شاهد ایرانی: نیم نگاهی به برخی مسائل عکاسی مستند ایران. فصلنامه‌ی حرفه: هنرمند، شماره ۶۴، ص ۴۸ تا ۵۴.