

## عکاسی و مدرنیته ی ایرانی\*

### ( بررسی نقش دوربین عکاسی و عکس در فرآیند مدرنیته ی ایرانی مابین انقلاب سفید و انقلاب اسلامی)

محمد ستاری<sup>۱\*</sup>، منصور برومند<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
<sup>۲</sup> کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۹/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۲)

#### چکیده

پیوند تنگاتنگ عکاسی و مدرنیته ی غربی، امری انکارناپذیر است. در واقع این ابزار بیانی را، یکی از حاملین اصلی فرهنگ مدرنیستی غرب می دانند. لذا با توجه به ارتباط دو سویه ی مدرنیته ی غربی و شرقی و حضور بلافاصله عکاسی در دوران قاجار، پژوهش حاضر به بررسی نقش این ابزار در مدرنیته ی ایرانی طی دهه های چهل و پنجاه شمسی، دورانی که مدرنیزاسیون به شدت به ساختار این جامعه ی رو به توسعه تزریق می شد، خواهد پرداخت. لذا عطف به ریشه یابی مدرنیته ی غربی در چهار تغییر مسیر تفکر غربی یا همان نیهیلیسم و همچنین ارتباط هستی شناختی دوربین عکاسی با این چهار تغییر مسیر حیاتی در سیر تفکر غربی در حکم چهار نیروی نابودکننده ی نظام های ارزشی دوران پیشامدرن، نگاهی اجمالی به نقاط تلاقی چهار اصل فوق و گفتمان غالب «بازگشت به اصل» در دوره ی مورد نظر، با توسل به زانر عکاسی خانوادگی و عکاسی هنری و به شیوه ای استقرایی و تاریخ مدارانه، صورت خواهد گرفت. از این حیث، با توجه به نقش کمرنگ عکاسی در فرآیند مدرنیته ی ایرانی، فقدان تجربه نیهیلیسم مدرن و متعاقباً عدم حصول فرهنگ مدرنیستی در مدرنیته ی ایرانی، شاهد فقدان تجربه ی جامعه ای مدرن در ایران خواهیم بود.

#### واژه های کلیدی

عکاسی، مدرنیته، نیهیلیسم، طبقه، متوسط، هنرمند.

\* این مقاله برگرفته از پایان نامه ی کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: "نقش عکس در مدرن سازی ایران در دوران پهلوی دوم (دهه ی چهل و پنجاه)" به راهنمایی نگارنده اول، در گروه عکاسی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران است.  
 \*\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۲۷۵۲، نمابر: ۰۲۱-۶۶۴۶۱۵۰۴، E-mail: sattari@ut.ac.ir

## مقدمه

پا به منصفه ظهور گذاشت، در هیئت همان آیینی دو بعدی و تخت، راه پر مخاطره‌ی زندگی بشر را به این سمت و سو سوق داد؛ به نیهیلیسمی که امروزه آن را تجربه می‌کنیم؛ به روزگار مصرف و تولید بی‌رویه‌ی تصاویر. از این منظر، در وصف دوربین و عکس بسیار گفته‌اند. روان‌شناسان، جامعه‌شناسان، نشانه‌شناسان، منتقدین هنری و ... در طول تاریخ اندیشه‌ی غرب، بالأخص پس از ورود نافذ عکس و دوربین در میان عموم مردم به واسطه‌ی تولیدات گداک<sup>۴</sup>، همواره به جایگاه و تأثیرات این محصول دنیای مدرن اشاره داشته‌اند؛ محصولی که خود از بطن تجربیات اولین شهروندان مدرن تاریخ بشری زاده شد و به سرعت در اعطای ویژگی‌هایی نو، اعم از جمعی و فردی به همین شهروندان، و حتی به شهرهای محل زندگیشان مؤثر افتاد. اختراع دوربین عکاسی، که به زعم بسیاری از متفکران این حوزه، خاستگاهی اجتماعی در غرب داشته، و چه در فرانسه و نیز در انگلستان، که هر دو به عنوان اولین دولت - ملت‌های مدرن شناخته می‌شوند، پیوندی ارگانیک با دیگر گفتمان‌های مهم آن دوره پیرامون علم‌گرایی، فردگرایی، رئالیسم، شرق‌شناسی و ... برقرار کرده بود، خود حاکی از آن است که می‌توان چشم بردیچه‌ی دید دوربین گذاشت و از این منظر، به برخی رخدادها و تحولات این جوامع مدرن و یا در حال توسعه نگریست. لذا، با توجه به حضور فعال تر دوربین‌های عکاسی در دو دهه‌ی پایانی حکومت پهلوی دوم، در میان مردمی که به واسطه‌ی انقلاب سفید<sup>۵</sup> و بالأخص، اصلاحات ارضی، به سمت شهرها هجوم آوردند و بدل به شهروندان مدنی جامعه‌ای رو به توسعه شدند، همچنین با توجه به شکل‌گیری منسجم طبقه‌ی متوسط در این برهه و با توجه به حضور اولین گالری‌ها و هنرمندان عکاس از دهه‌ی چهل به بعد، حضور نشریات عکس، سینما، تلویزیون و ... در نهایت، همسویی اتفاقات فوق با شکل‌گیری گفتمان "بازگشت به خویشتن"<sup>۶</sup>، که چه در حوزه‌ی فلسفه، جامعه‌شناسی و تاریخ‌نگاری ما، و چه در حوزه‌ی ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی ... به گفتمان غالب بدل شد، نگارندگان انجام چنین تحقیقی را حائز اهمیت دانسته و سعی دارند از منظر دوربین عکاسی، نگاهی اجمالی به چگونگی تحقق یا عدم تحقق مدرنیته‌ی ایرانی طی این دو دهه [۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی] بیندازند.

دوربین عکاسی به عنوان ابزاری پرکاربرد، از بدو حضورش در حیات پویای انسان مدرن، چه آنجا که در دست صاحبان قدرت و در مسیر هژمونی‌های سیاسی آنان به خدمت گرفته و چه آنجا که به آیینی کشف تگه پاره‌ای از "خویشتن" در نگاه جستجوگر کودکی بدل شده، همواره نقشی حیاتی و تعیین‌کننده را در دیالکتیک تاریخی جوامع مختلف ایفا کرده است. اهمیت این نقش در تغییر و تحولات سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... این جوامع، زمانی برجسته‌تر می‌شود که این حضور ناگهانی به لحاظ زمانی، مقارن با دو رویداد مهم می‌شود؛ یکی، چرخشی در جهان بینی انسان مدرن غربی نسبت به پیرامونش با چهار سیر نزولی<sup>۱</sup> تفکر غربی، در حکم چهار نیروی نابودکننده‌ای که در مسیر خود، همه نظام‌های ارزشی کهن و مابعدالطبیعه را نفی می‌کنند، و دیگری مباحثات و منازعات جدی متفکرانی برجسته، پیرامون مفاهیمی بالتسبه نو، از قبیل مدرنیته، مدرنیسم، مدرنیزاسیون، شهر، شهروند، دموکراسی و ...؛ مباحثاتی که هنوز در سطح اول گفتمان‌های فکری اندیشمندان و متفکران جهان به چشم می‌خورند. این مباحثات، مخصوصاً در کشورهای در حال توسعه‌ای چون ایران، واجد اهمیت دوچندان هستند. چالش‌های مهمی چون هویت فردی و جمعی، بیگانگی از خود، غرب‌زدگی<sup>۲</sup>، ناسیونالیسم، مدرنیته‌ی بومی و یا بازگشت به خویشتن، به طرح پرسش‌هایی می‌انجامند که با قدری اغماض می‌توان ادعا کرد تمامی اندیشمندان ایران، از زمان انقلاب مشروطه ۱۲۸۵ تا انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و حتی تا به امروز، همواره در صدد یافتن پاسخ‌هایی به آنها بوده‌اند. با این حال، هم‌زمانی حضور دوربین با پیدایش چنین تغییر نگرش، موضوعات و مفاهیم کلیدی در کشورهایی چون ایران، واجد وجوه افتراق بسیاری با آنچه در غرب رخ داده، است. به هر روی، آنچه بدیهی می‌نماید، نقش پررنگ دوربین عکاسی در شکل‌گیری سبکی از زندگی است که امروزه شاهد آن هستیم؛ سبکی که در غرب، بر اساس دیالکتیکی طبیعی، منطقی و پیش‌رونده، پس از دوران مدرن به وضعیت پسامدرن امروزی رسیده و در مورد کشورهای جهان سوومی چون ایران، شاید هنوز پاسخی قطعی به طی طریق این چنین داده نشده است. در واقع دوربین عکاسی، علاوه بر اینکه به عنوان ابزاری جدید و محصولی برآمده از تاریخ علوم فیزیک و شیمی

## مبانی نظری

### مدرنیته، مدرنیزاسیون، مدرنیسم

«مدرنیته از سرچشمه‌های بسیاری تغذیه شده است: کشفیات بزرگ در قلمرو علوم پایه، صنعتی شدن امر تولید، افت و خیزهای عظیم در شمار و ترکیب جمعیت، دولت‌های ملی با ساختار و عملکردی بوروکراتیک، جنبش‌های اجتماعی توده‌ای، و دست

آخر، آن سیلابی که همه این مردمان و نهادها را با خود حمل می‌کند و به پیش می‌راند، بازار جهانی سرمایه‌داری. این فرآیندهای اجتماعی در قرن بیستم جملگی "مدرنیزاسیون" نام گرفته‌اند که به طیف بس متنوعی از خیال‌ها و ایده‌ها دامن زده‌اند که جملگی

مدرنیته‌ای این چنین که اغلب در جوامع شرقی مشاهده می‌شود را، "مدرنیزاسیون و مدرنیسم از بالا" می‌نامند. از این منظر، درحالی‌که کشور ایران با انقلاب مشروطه به عرصه‌ی تجدّد وارد شد و با اقداماتی از جمله تأسیس دارالفنون در سال ۱۲۳۰، تأسیس وزارت پست و تلگراف در ۱۲۵۶، چاپ و انتشار روزنامه‌های رسمی اطلاع و ایران و ترجمه‌آثاری چون اصول نیوتن، منشأ انواع داروین<sup>۱</sup> و ... سعی در پیشبرد فرایند مدرنیزاسیون داشت، می‌توان نمود تجربه‌ی مدرنیته‌ی نامنجمش را در شورش‌های پیاپی اما نافرجام مردمی، طی این انقلاب تا بحبوحه‌ی انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، بالأخص دهه‌ی اول پهلوی دوم شاهد بود.<sup>۲</sup> با این حال، آنچه قطعیت تجربیات ناقص مدرنیته در ایران را متزلزل می‌کند، انقلاب مردمی سال ۱۳۵۷ است. انقلابی که به نظر خاستگاهی درون مرزی داشته است. بی‌گمان برخی از مهم‌ترین ریشه‌های این انقلاب را می‌توان در آرای جلال آل احمد<sup>۳</sup> و علی شریعتی<sup>۴</sup> جستجو کرد. در واقع، به رغم اعمال شدید "مدرنیزاسیون از بالا" در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی از جانب حکومت پهلوی<sup>۵</sup> - یکی از مهم‌ترین اهداف این پروژه، سعی در شکل‌گیری و تکوین طبقه‌ی متوسط شهری بوده است - مدرنیسمی نوظهور با خاستگاهی دینی پا به عرصه‌ی اجتماع و فرهنگ جامعه می‌گذارد. لذا، در حالی که انقلاب ۱۳۵۷ ایران، اهتزاز بیرق برخی از مهم‌ترین شعارهای فرهنگ مدرنیستی غرب، من جمله عدالت خواهی و آزادی را به عنوان اهداف اصلی خود معرفی می‌کند، پیرو نظریات علی شریعتی، توشل به اعتقادات دینی، نمادها، سنت‌ها و آداب و رسوم تاریخ اسلامی ایران را نیز، از ضرورت‌های نیل به این اهداف برمی‌شمارد. به بیانی دیگر، به موازات مسیری که مدرنیزاسیون طی این دو دهه در ایران پیش گرفته است، بُعد مدرنیستی مدرنیته نیز با تمام قوا راه خود را به عرصه‌ی مدرنیته‌ی ایرانی باز کرده اما این بار با شعارهایی شاید ناهمگون و ناهمساز با آنچه از دیالکتیک طبیعی غرب برخاست. در واقع، گفتمان "بازگشت به خویشتن اسلامی" با توجه به هم‌زمانی با انقلاب‌های دانشجویی سال ۱۹۶۸ فرانسه<sup>۶</sup>، حذف تجربه‌ی مدرنیسم غربی و خاستگاه آن یعنی چهار حرکت نزولی سیر تفکر غرب را در دستور کار خود قرار می‌دهد. گویی قرار بر آن بود که جامعه‌ی ایران، مدرنیته را بر مبنای آرای متفکرین رادیکال<sup>۷</sup> و با اثکاء به فرهنگ بومی خود پیش برده تا در دام نیهیلیسم غرب - این نیهیلیسم یکی از علل اصلی جنگ‌های جهانی اول و دوم در غرب بود - گرفتار نشود. با این همه، تجربه‌ی اکتونیت ایران، گویای این امر است که ما یکی از افراطی‌ترین اشکال نیهیلیسم، یعنی نیهیلیسم مصرف‌گرایی را به شکلی فراگیر در سطوح مختلف جامعه شاهدیم. این تصویر از جامعه‌ی کنونی ایران، و آن طی طریق بر مبنای نسج مدرنیته‌ی بومی، نشانگر وضعیتی مشکوک است. گذار از نیهیلیسم عرفانی - این نیهیلیسم دنیا را هیچ می‌داند تا مبداء را دریابد - به نیهیلیسم مصرف‌گرایی - این نیهیلیسم ارزش‌های فرهنگی را در کالا مستحیل می‌کند - با حذف ایستگاه نیهیلیسم مدرن و آن چهار حرکت نزولی تفکر، بانی اصلی این وضعیت مشکوک است. اما با آنکه تشریح و تفسیر این وضعیت

می‌کوشند مردان و زنان را به سوزه‌ها [افعالن] و همچنین ابژه‌های [موضوعات] مدرنیزاسیون بدل سازند، و به آنان قدرت تغییر جهان را عطا کنند. طی قرن گذشته، این خیال‌ها و ارزش‌ها، به صورتی کلی و نه چندان دقیق، تحت نام "مدرنیسم" دسته‌بندی شده‌اند» (برمن، ۱۳۷۹، ۱۵). از این حیث، در نگاهی کلی می‌توان مدرنیته را به دو بخش سخت‌افزاری، "مدرنیزاسیون"، و نرم‌افزاری، "مدرنیسم"، تقسیم کرد. این در حالیست که «این دوگانگی که از ویژگی‌های فراگیر فرهنگ معاصر است، نباید پیوند ما را با یکی از فراگیرترین حقایق زندگی مدرن قطع کند: درآمیختگی نیروهای مادی و معنوی این زندگی، و وحدت تنگاتنگ نفس مدرن با محیط مدرن» (همان، ۱۵۷ و ۱۵۸). پذیرش این نقطه نظر بدین معنا است که پی‌ریزی شالوده‌های بخش سخت‌افزاری مدرنیته، بی‌توجه به اهمیت ریشه‌های مدرنیستی آن، ساختاری متزلزل از مدرنیته‌ای منسجم را بنا خواهد کرد. در واقع، به رغم آن که کلان‌واژه مدرنیزاسیون، مفهومی بالنسبه ابزکتیو<sup>۸</sup> است و می‌توان تعریفی مشابه از آن را در جغرافیاهای گوناگون (در اینجا غرب و شرق) ارائه داد، کلان‌واژه مدرنیسم، مفهومی بالنسبه سابلزکتیو<sup>۹</sup>، که پیوند تنگاتنگ آن با فرهنگ و مشتقاتش، ارائه‌ی تعریفی واحد را از آن سلب کرده است، منوط به تاریخ و شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در هر جامعه‌ی خاص است. تا جایی که مارشال برمن<sup>۱۰</sup> نیز در ارائه‌ی تعریف مدرنیسم، صرفاً به دو واژه خیال‌ها و ارزش‌ها بسنده کرده است. خیال ایجاد تغییرات بر مبنای ارزش‌هایی نوین. ارزش‌هایی که برساخته «چهار حرکت در حکم چهار نیروی نابودکننده‌ای بوده‌اند که در مسیر خود، همه‌ی نظام‌های ارزشی کهن را که آرمان‌های مابعد الطبیعه غرب بر آن بنا شده بود، نفی می‌کنند. این چهار حرکت نزولی در مسیر تفکر غربی عبارتند از: نزول از بینش شهودی به تفکر تکنیکی (تکنیکی شدن تفکر)، نزول از صور جوهری به مفهوم مکانیکی (دنیوی شدن عالم)، نزول از جوهر روحانی به سوانق انسانی (طبیعی شدن انسان)، نزول از غایت‌اندیشی و معاد به تاریخ‌پرستی (اسطوره‌زدایی از زمان) (شایگان، ۱۳۹۱، ۴۷). این چهار حرکت را که بر روی هم، همه‌ی بخش‌های هستی، اعم از طبیعت، انسان، تفکر و مبداء، را در بر می‌گیرد، می‌توان نیروی مضمحل‌کننده نیهیلیسم نامید» (همان، ۴۷ و ۴۸) و شاید بتوان ادعا کرد که ریشه‌یابی وجوه افتراق مدرنیته‌ی غربی با مدرنیته‌ی شرقی و در اینجا ایران نیز، از همین نیهیلیسم و چهار نیروی بنیادینش نشأت می‌گیرد.

### مدرنیته‌ی ایرانی (وضعیت مشکوک)

به راستی جامعه‌ی مدرنیته که از اوایل قرن پانزدهم و با دیالکتیکی برآمده از تجربیات زیسته انسان غربی و متناسب با هیئت او دوخت و دوز شد، برانزده جوامع شرقی و در اینجا ایران نیز بوده است؟ «مدرنیسم» و "مدرنیزاسیون" در جامعه ایرانی، به طور جدی به شکل پروژه‌های آشکارا غیرمردمی مدرنیزاسیون دوران شاه، تحکیم دستگاه مقتدر حکومت، و شورش‌های اجتماعی عظیم بعدی شناخته می‌شود» (میرسپاسی، ۱۳۹۳، ۴۹). تحقّق

عینی نیهیلیسم می‌شود (دادبه، ۱۳۹۵، ۵۲). با این حال، به دلیل کارکردهای میان‌رشته‌ای عکاسی، این ارتباط دو سویه به همین جا محدود نمی‌گردد. نقش عکاسی در برساختن فرهنگ تصویری جوامع سرمایه‌داری - امروزه شاهد نقش حیاتی تصویر در ساختار فرهنگی این جوامع هستیم - از همان ابتدای پیدایش این پدیده و همزمان با تأکید انسان مدرن، جستجوگر و پوزیتیویست<sup>۲۰</sup> بر اهمیّت عینیت‌گرایی به دلیل باور به طبیعت پیرامون به عنوان منبع شناخت و باور به چشم‌مداری حقایق علمی - دقت مادی محض که صفت بارز عکاسی است (ولز، ۱۳۹۳، ۲۴)، باعث شده که هیچ نظام تصویری، قدرت بازنمایی واقع‌گرایانه طبیعت را تا بدین حد نداشته باشد - انکارناپذیر است. در واقع، اگر ریشه نفی علم شهودی، خدا و متعاقباً ابطال تدریجی ارزش‌های مابعدالطبیعه را در باورهای علمی جدید انسان مدرن قلمداد کنیم، ابزار تحقق این امر در بدو کار را می‌توان عکاسی دانست. در واقع، عکاسی نه تنها با اسطوره‌زدایی از زمان دینی و اخروی، جایگاه آن را به عنوان مفهومی علمی در مطالعات بشر مستحکم کرد - ویژگی نمایگی<sup>۲۱</sup> عکس‌ها، بازنماینده‌ی ارتباط بین مقوله‌ی نور و زمان هستند - که به واسطه‌ی همان دقت مادی محض در بازنمایی پیرامون نیز، جایگاه قدسی مفهوم "طبیعت رازآلود" را متزلزل کرد و هم‌راستا با آرای متفکرین نوظهور "ماده‌گرا"، تأییدی مضاعف بر تقلیل طبیعت به ماده کرد. از همین رو، مقارنت تاریخی میان طلوع خود و افول دین<sup>۲۲</sup>، و به تبع آن ارتباطش با نیهیلیسم را نیز مستدل کرد.

## عکاسی و مدرنیته‌ی ایرانی

«اختراع دوربین عکاسی به معنای شیئیّت یافتن تغییر مفهوم سوژه و ابژه‌ایست که در قرون وسطا به ترتیب به معنای امر واقعی و ذهنی بود. در واقع، این تغییر معنای سوژه و ابژه، در متافیزیک این ابزار نهفته است» (دادبه، ۱۳۹۵، ۳۷). گویی عکاس، به واسطه‌ی ابزاری که در دست دارد، در مقام فردی جستجوگر و اندیشمند، توجه خود را بیش از پیش معطوف به پیرامون کرده، و روح انسان متجدّد را با فشار دکمه‌ی شاتر، رها می‌کند. روحی که بلومبرگ آن را "کنجکاوی" می‌نامد، و «در یکی از پرمایه‌ترین تفاسیری که در باب تجدّد نوشته شده، آن را رکن اصلی تجدّد می‌داند» (میلانی، ۱۳۸۷، ۹۱). در حالی که این روح جستجوگر را در میان اروپایی‌ها، نه تنها با اختراع پدیده‌ای چون عکاسی، که با حضور مکتبی ادبی - هنری چون رئالیسم، و فلسفی چون پوزیتیویسم شاهدیم، مشابه آن را در ایران جز در میان معدودی از افراد برخاسته از طبقه‌ی متوسط، که از قضا بستر اصلی رشد این گروه نیز هست، مشاهده نمی‌کنیم. طبقه‌ای که تنها درصد بسیار اندکی از جمعیت ایران را در سال‌های انقلاب ۱۳۵۷ تشکیل می‌داد<sup>۲۳</sup>. از این حیث، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان کاربرد دوربین در جوامع شرقی، در پژوهش حاضر، ایران، با جوامع غربی نیز، در همین رکن اساسی نهفته است. پیدایش دوربین در غرب، همان طور که پیش‌تر هم بدان اشاره شد، خاستگاهی کاملاً طبیعی داشت و به همین دلیل، پس از ارائه‌ی

در حوزه‌های پژوهشی چون تاریخ، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و... انجام پذیر است، نگاهی به آن از منظر دوربین نیز قابل تأمل است. در واقع، ارتباط دوربین عکاسی با نیهیلیسم مدرنی که از قضا، به واسطه‌ی کاربرد افراطی همین ابزار در عصر جدید، به نیهیلیسم مصرف‌گرایی بدل شده از یک سو، و پیشینه‌ی حضور این ابزار مدرن در جامعه‌ی ایران، بالأخص در دوره‌ی مذکور و هم‌زمان با گفتمان "بازگشت به خویشتن اسلامی"، و نیز نقش طبقه‌ی متوسط در جایگاه تولیدکنندگان عکس و حضور اولین هنرمند عکاس در این بازه از سوی دیگر، مزید برعلی هستند مبنی بر این که عکاسی می‌تواند در ترسیم برخی مختصات این وضعیت مشکوک، ما را یاری رساند. از این منظر، شفاف‌سازی آنچه در التقاط و انفکاک دو بخش اصلی مدرنیته، یعنی مدرنیاسیون و مدرنیسم رخ داده است را، می‌توان از منظره‌یاب دوربین عکاسی ردیابی کرد، چرا که دوربین عکاسی به عنوان ما به ازای عینی این چهار اصل مدرنیته‌ی غربی، بهترین ابزار است که در هویت‌یابی مدرنیته ایرانی، نقاط تلاقی این دو مسیر را روشن می‌کند.

## نیهیلیسم و عکاسی

نیهیلیسم ریشه در جابه‌جایی عالم خیال به عالم معقولات دارد. از این حیث، در عرصه‌ی جرد اجتماعی، نیهیلیسم برآیند تکنیکی شدن تفکر، دنیوی شدن عالم، طبیعی شدن انسان و اسطوره‌زدایی از زمان است؛ مواردی که، از قضا، عکاسی نقشی کلیدی در سیر تکوینشان داشته است. در واقع، مهم‌ترین مفاهیمی که با وساطت دوربین عکاسی و عکس در نگاه انسان دست‌خوش تغییر می‌شوند: ۱. درک او نسبت به "زمان" به واسطه‌ی تسخیر آن توسط

عکاسی؛

۲. درک او نسبت به خویشتن در جایگاه سوژه‌ی گزینش‌گر به واسطه انتخاب زوایای دید و کادربندی؛

۳. درک او نسبت به اشیاء و جهان پیرامون به واسطه‌ی تدقیق دوربین در جزئیات و ناخودآگاه دیدمانی و

۴. تغییر در شیوه‌ی "شناخت" او با تأکید بسیار بر چشم‌مداری، عمل‌گرایی و تجربه‌باوری به واسطه‌ی واقع‌گرایی عکاسی

است، که این همه را می‌توان در همان پنج ویژگی ذاتی عکاسی، کادر، زمان، جزئیات، شیء و زاویه دید که جان سارکوفسکی<sup>۱۶</sup> بدان‌ها اشاره دارد<sup>۱۷</sup>، خلاصه کرد. عکاسی را می‌توان از دو منظر کلی با نیهیلیسم مرتبط دانست. از یک سو، عکاسی به عنوان زبانی بیانی، قائم به تصویر است و از این حیث، ادامه‌دهنده‌ی سنت هنرهای بصری است. همان طور که نقاش غربی در بزنگاهی تاریخی و تحت تأثیر سیر تفکر غرب، با تغییر یافت اثر از تزیین به سیستم هارمونی، از مُدال به تُنال، از هم‌گرایی به مرکزگرایی و از حقیقت‌بینی به واقع‌بینی، آغازگر تاریخ رئالیسم<sup>۱۸</sup> تصویری می‌شود و بدین ترتیب پیوند ارگانیک خود با نیهیلیسم را برقرار می‌کند، عکس نیز در ادامه به عنوان غایت رئالیسم در تصویرگرایی و در جایگاه "اسطوره واقعیّت"<sup>۱۹</sup>، بدل به ما به ازای

«در غرب طبقه بورژوازی قرن نوزدهم که به سرعت به پایه ها و ستون های نظم اجتماعی تبدیل شد، با رسیدن به خودآگاهی نوینی، عکاسی را ابزاری برای ابزار وجود یافت» (شیخ، ۱۳۸۴، ۵)، در ایران نیز، «بهره گیری از دوربین، چه در حوزه های عمومی یا خصوصی، عکاسی چهره را عمومیت بخشید و پرچم دار آن طبقه ی متوسط بود» (همان، ۱۷). این طبقه ی اجتماعی، بستر شد و نمود فرهنگی جدید بوده است. همان فرهنگی که از آن با نام "مدرنیسم" یاد می شود. گسترش این اقشار میانی، در دوره ای که عکاسی اختراع می شود، منجر به ایجاد بستری می گردد که تاریخ اجتماعی عکاسی را بدون لحاظ آن نمی توان بررسی نمود. در حالی که گیدنز<sup>۲۶</sup> یکی از مهم ترین ویژگی های این طبقه ی نوظهور در جوامع مدرن را، "آگاهی طبقاتی" می داند<sup>۲۷</sup> و بودلر<sup>۲۸</sup> آن را به دلیل میل به پیشرفت و تحقق بخشیدن به آینده ستایش می کند<sup>۲۹</sup>، بی شک دوربین عکاسی نیز به عنوان ما به ازای عینی شکل افراطی "میل به دانستن"، در پیوندی تنگاتنگ با این طبقه قرار می گیرد. هم اینانند که در دهه ی چهارم برای اولین بار در جایگاه تولیدکنندگان عکس قرار می گیرند. از این حیث، دوربین عکاسی را می توان به عنوان وسیله ای مشابه تلویزیون قلمداد کرد و مالکیت چنین کالایی را به مثابه جزیی از شاخص های استاندارد زندگی طبقه ی متوسط محسوب کرد (بورديو، ۱۳۸۷، ۲۶).<sup>۳۰</sup> در این دهه، علاوه بر جراید، «تلویزیون نیز از نظر فرهنگی، انگیزه همگانی شدن عکس را تقویت می کند. این انگیزه در همسویی واردات فراوان مواد و ابزار عکاسی، به شکل گیری اجتناب ناپذیر دغدغه و دل مشغولی جدید قشر متوسط می انجامد»<sup>۳۱</sup> (مترجم زاده، ۱۳۹۳، ۵۴). لذا، در حالی که «دهه ۱۳۴۰، آغاز اقتدار نسبی قشرهای اصلی طبقه ی متوسط و شهرنشین بود و این طبقه، پایه ی مادّی پیدایش و تحکیم فرهنگ مدرن ایران بود» (احمدی، ۱۳۹۵، ۱۱۲) و عطف به این مهم که در دو دهه مورد نظر، کلیدی ترین کاربردهای عکاسی، به جز جراید، در حوزه عکاسی خانوادگی و عکاسی هنریست، و از قضا خاستگاه عکاسی خانوادگی و هنری نیز همین طبقه ی اجتماعی است، لذا در ادامه، رَدّ عکاسی، نیهیلیسم و نقش شان در مدرن سازی کشور بر مبنای ویژگی های این دو ژانر عکاسی بررسی خواهد شد.

## عکاسی خانوادگی

در حالی که همسو با مدرنیزاسیون از بالا، انبوهی از تصاویر به واسطه ی جراید تحت نظارت حکومت پهلوی تولید و در سطح جامعه توزیع می شوند، عرصه عکاسی خانوادگی، بازنماینده ی راستین سبک زندگی، فرهنگ، اعتقادات و باورهای جمعی مردمان هر جامعه و در برهه ی زمانی مورد نظر، طبقه ی متوسط است. لذا می توان با اتکا به نمونه پژوهی در این حوزه و نشانه شناسی<sup>۳۲</sup> تصاویر مورد نظر، بر مبنای شرایط اجتماعی این دو دهه، مروری بر روایاتی داشت که از خلال عکس های خانوادگی طبقه ی متوسط ایرانی بازنمایی می شوند. بی شک در این روایات، خیالات و ارزش های این طبقه ی اجتماعی را می توان مشاهده کرد و بر اساس

محصولات گداک<sup>۳۵</sup> به بازار و با هجوم گسترده ی مردم به سمت آنها، جایگاه شان به عنوان مصرف کنندگان تصاویر، به سرعت به تولیدکنندگان شان تغییر یافت. این گونه است که ابزاری نوظهور، با پتانسیل های بالقوه اش، پس از کاربرد فراگیر در تمام سطوح نظری و عملی یک جامعه، حتی به عنوان ابزاری مصرفی، تأثیری همه جانبه خواهد گذاشت و ویژگی های ذاتی اش بالفعل خواهند شد. این در حالی است که «در ایران، نه تنها خاستگاه عکاسی، چه به لحاظ مفهومی و چه در واقعیت امر، چهاردیواری ها بود: چهاردیواری کاخ ها، منازل اعیان و دست آخر عکاس خانه ها» (شیخ، ۱۳۸۴، ۴). در دوران پهلوی نیز، همچنان که رشد مدرنیزاسیون و نمودهایش چون گسترش سریع مناطق شهری، وسایل ارتباط جمعی، ساختارهای دیوان سالارانه، جنبش های اجتماعی توده ای و ... جز در پایتخت و چند کلانشهر به چشم نمی آمد، عکاسی هم به عنوان یکی از برجسته ترین نمودهای مدرنیزاسیون، در شرایطی مشابه قرار می گرفت. در واقع، «در سال های دهه ۱۳۳۰، به ویژه پس از کودتای سال ۱۳۳۲، آنچه می توانست اشتیاق مردم را به موضوعی همچون عکاسی برانگیزد، در اصل بر اهتمام دولتمردان ایران و کمک های همه جانبه دولت وقت آمریکا، در شتاب دهی مضاعف به مسئله تجدّد در میان اقشار متوسط جامعه مبتنی بود» (مترجم زاده، ۱۳۹۳، ۱۲۳). هرچند به سرعت، رسانه ی تلویزیون جایگزین عکس و عکاسی شد، که این نیز جای تأمل بسیار دارد. به این ترتیب، شاهد یکی از عواقب "مدرنیزاسیون از بالا" در جوامع شرقی چون ایران هستیم. تکنولوژی و در اینجا دوربین عکاسی و عکس، به صورت کاملاً ناگهانی، تداخلی مبهم را میان انسان ایرانی و جهان پیرامونش منجر می شود و شاید به همین دلیل بود که کاربرد این ابزار به عنوان فرمی بیانی در هنرهای تصویری، مورد استقبال هنرمندان ایرانی در دو دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ واقع نشد. این ابهام و سردرگمی، زمانی به چشم می آید که بدانیم «اولین مطالب نقد گونه درباره عکاسی در سال های ۱۳۴۷، یعنی حدود صد سال پس از ورود این محصول غربی به ایران، به صورت مستمر با موضوع نمایشگاه های عکس، جریان های عکاسی و دیدگاه های عکاسان مطرح کشور، در برخی جراید پدید آمد» (همان، ۷۵). گویی تا بدان موقع، هنوز کسی نیاز به ارائه ی توضیحاتی در باب رمزگان این پدیده ی وارداتی و در عین حال تأثیرگذار، احساس نمی کرد. لذا، جهت بررسی نقش اجتماعی عکاسی در ایجاد مدرنیته ی فرهنگی در سطح ملی، با توجه به حضور کم رنگ کثرت توده ها در مناسبات شهری و همچنین، نقش قدرت وقت در شتاب دهی مضاعف به امر تجدّد، ناچاریم نقش طبقات فرودست و مصرف گرای مرفه را به نفع گروهی که ذیل مفهوم گسترده تر و چندوجهی طبقه ی متوسط می گنجد، نادیده بگیریم.

## طبقه ی متوسط و عکاسی

شکل گیری طبقه ی متوسط به عنوان رکن اصلی مدرنیته در جوامع مدرن غربی در سده ی نوزدهم و همزمان با رشد "مدرنیزاسیون"، غیرقابل انکار است. از این حیث، در حالی که

آن، مدرنیسم ایران را مورد ارزیابی قرار داد. آیا ریشه اعتقادات این طبقه‌ی نوظهور نیز همچون کثیرتوده‌ها، کماکان در خاک دین و عرفان گسترده است یا نشانه‌هایی از سیر تفکر نزولی غرب را نیز در این دسته از تصاویر خواهیم دید؟

### نمونه پژوهی

جدول ۱، یک نمونه از مجموعه جداولی است که براساس مرور شش مجموعه آلبوم‌های خانوادگی متعلق به شش خانواده از طبقه‌ی متوسط شهری، تنظیم شده است.

لذا، با توجه به ستون مربوط به موضوعات، می‌توان عکس‌های آلبوم‌های خانوادگی را در ۵ بخش کلی، که هرکدام واجد درون‌مایه‌هایی هستند، تقسیم‌بندی کرد:

۱. طبقه‌ی متوسط و مراسم جشن

• درون‌مایه‌ی پوشش

• درون‌مایه‌ی خوش‌گذرانی

۲. طبقه‌ی متوسط و نهادهای آموزشی

• درون‌مایه‌ی علم‌آموزی

۳. طبقه‌ی متوسط و محیط اداری

• درون‌مایه‌ی انضباط

۴. طبقه‌ی متوسط و تفریحات

• درون‌مایه‌ی پوشش

• درون‌مایه‌ی کالا

• درون‌مایه‌ی خوش‌گذرانی

۵. طبقه‌ی متوسط و تولد فرزندان

• درون‌مایه‌ی هویت

با مرور شش آلبوم خانوادگی متعلق به شش خانواده از طبقه‌ی متوسط، می‌توان چند درون‌مایه‌ی اصلی را منتسب به این عکس‌ها دانست. طبقه‌ی متوسط ایرانی، در بازه مورد نظر، در راستای بازنمایی هویت طبقاتی خود و بروز سطحی از آگاهی که وامدار تجدد و صد البته، ابعاد گوناگون مدرنیزاسیون است، به ارزش‌گذاری بر نشانه‌هایی از همین دست به وسیله‌ی عکاسی اصرار می‌ورزد. درون‌مایه‌ی "پوشش" در عکس‌های مربوط به مراسم جشن و تفریحات - میل به پوشش کم به عنوان کنشی رفتاری از جانب طبقه‌ی متوسط را، نشان از میل اعضای آن به کسب آزادی و بروز هویت فردی تفسیر کرده‌اند<sup>۳۴</sup>، درون‌مایه‌ی علم‌آموزی در عکس‌های مربوط به نهادهای آموزشی - یکی از مشخصه‌های بارز طبقه‌ی متوسط را، "میل آنان به دانستن" می‌دانند - و درون‌مایه‌ی انضباط - از ویژگی‌های اجتماعی طبقه‌ی متوسط، بالأخص شاغلین اداری است -، هر یک به عنوان عناصری فرهنگی و مورد تأیید طبقه‌ی متوسط، گویای تغییرات صورت گرفته در نگرش آنها است. آنان با این خودتأییدگری و براساس این خصائل، نه تنها هویت خود را برمی‌سازند، که درصدد بیان آن نیز برمی‌آیند. آنان خود را در کنار کالاهایی غربی چون "خودرو" و "لباس غربی" بازنمایی می‌کنند و از این حیث، نه تنها تجدد را پاس می‌دارند، که برخی از ارزش‌های انسانی خود را نیز از این طریق باز می‌نمایانند. هاله‌ی قدسی، اکنون برگردد کالا جمع می‌شود<sup>۳۵</sup> و این، دلالتی در عزل انسان از جایگاه ملکوتی به جایگاه زمینی است. از این منظر، دوربین نقشی مهم در این چرخش نگاه ایفا می‌کند، که این تنها یکی از چهار پل ارتباطی میان عکاسی و نیپیلیسم به شمار می‌رود. از این حیث، دوربین و کاربردی بیش از این در دست طبقه‌ی

جدول ۳۱- نوع آلبوم، تعداد عکس آلبوم، نوع و سایز عکس، محتوای عکس، گردآورنده: زن - بازنشسته آموزش و پرورش، تعداد آلبوم‌ها: ۸ عدد.

شماره آلبوم	نوع آلبوم	تعداد عکسها	نوع عکس‌ها	توضیحات
۱	آلبوم مقوایی سیاه رنگ	۱۷۰ عکس	سیاه و سفید سایزهای مختلف	پرتزه‌های راوی و اعضای خانواده - خانواده همسر - جمع همکاران - دوستان
۲	آلبوم چسبی	۸۰ عکس	سیاه و سفید سایزهای مختلف	عکس‌های قدیمی پدر - پرتزه‌های سنین مختلف چیدمان شده در یک صفحه - مهمانی‌های خانوادگی تولد برادرزاده
۳	آلبوم چسبی	۸۰ عکس	سیاه و سفید / رنگی سایزهای مختلف	عکس‌های مهمانی‌های خانوادگی و عروسی
۴	آلبوم با صفحات شش تایی	۱۸۰ عکس	سیاه و سفید / رنگی ۴ × ۶	عکس‌های مهمانی‌های خانوادگی و عروسی
۵	آلبوم چسبی	۱۰۰ عکس	سیاه و سفید / رنگی سایزهای مختلف	عکس‌های پدر - عکس‌های دوران پیشاهنگی - عکس‌های سیاه و سفید عروسی برادر و دختر بزرگ - عکس‌های رنگی عروسی دختر کوچک
۶	آلبوم با صفحات شش تایی	۱۸۰ عکس	سیاه و سفید / رنگی ۱۰ × ۱۵	مهمانی‌های خانوادگی - مراسم ازدواج برادر عکس‌های نوه‌ها
۷	آلبوم با صفحات شش تایی	۱۸۰ عکس	سیاه و سفید / رنگی ۱۰ × ۱۵	پرتزه‌های سیاه و سفید آتلیه‌ای مربوط به سنین مختلف - عکس‌های رنگی مربوط به مهمانی‌های خانوادگی
۸	آلبوم چسبی	۸۰ عکس	رنگی سایزهای مختلف	مهمانی‌های دوستانه و فامیلی مراسم عروسی - عروسی نوه - عکس‌های سفر کیش

( بهرام آبادیان، ۱۳۹۱، ۷۰ )

چنین گفتمان‌هایی را جز در مکتوبات تبیین‌کنندگانش - در اینجا آل احمد و علی شریعتی -، در آثار هنری نیز می‌توان یافت. حتی شاید بتوان ادعا کرد که این آثار، بازتاب جامع‌تری از آنچه به واقع در سطح جامعه، تحت تأثیر این گفتمان رخ می‌دهد را، منعکس می‌کنند. از این حیث، رمان‌ها و داستان‌ها، اشعار، نقاشی‌ها، فیلم‌ها و ... که زاده ذهن تیزبین و آگاه به پیرامون هنرمندان هستند، یکی از موثق‌ترین منابع بازنمایی شرایط اجتماعی و گفتمانی هر دوره‌ای هستند. منابعی که هر یک با فرم بیانی خاصی توسط هنرمند اجرا می‌شوند. هنرمندی که خاستگاه پیدایشش، طبقه‌ی متوسط شهری است. همان طبقه که طبق نظر گیدنز، واجد "آگاهی طبقاتی" است و اولین بارقه‌های حضورش در سطح جامعه، در دوران پهلوی اول به چشم می‌آید. هنرمندانی که از قضا در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، تحت تأثیر گفتمان غالب دست به خلق آثارشان می‌زنند. در حالی که در عرصه سینما و ادبیات، نمونه‌های بسیاری از این دست داریم، بی‌شک سرآمدان این حوزه را می‌توان در میان هنرمندان تجسمی مشاهده کرد. مکتب سقاخانه، مابه‌ازای هنری گفتمان "بازگشت به اصل" بوده است.

در واقع، "سقاخانه" نام شناخته‌شده‌ترین جریان هنری دهه ۱۳۴۰ بود که تقریباً به صورت هنر رسمی آن زمان درآمد و توجه محافل خارجی را نیز به خود جلب کرد. هنرمندان سقاخانه، هویت ایرانی رانه در حال (جامعه در حال گذار) بلکه در گذشته (سنت‌های غنی فرهنگی) می‌جستند و از این رو، در انتخاب مواد و موضوعات کار خود به میراث گذشتگان رجوع می‌کردند. در نقاشی‌ها و مجسمه‌های آنان، عناصر خوشنویسی و معماری سنتی، نقوش و رنگ‌های کاشی و قالی، نقش مایه‌های روستایی و عامیانه، نمادهای مذهبی و غیره در تکنیک‌ها و ترکیب‌بندی‌های مدرن ارائه می‌شد. ... اگرچه سقاخانه کوششی جدی برای وفق دادن سنت و مدرنیته بود، اما با "مسئله" برخوردی صوری داشت و جهت‌گیری‌اش عمدتاً تزئینی بود (پاکباز، ۱۳۹۳، ۲۱۴ و ۲۱۵). شاید بتوان اذعان داشت که «تنها اهمیت این بازگشت تمام و کمال به میراث تصویری گذشته، در ارتباط فرمال آن با نقاشی مدرن است. سقاخانه بر خلاف قالی و مینیاتور، توانایی آن را پیدا کرد تا وجهه‌ای از مدرن‌شدگی در ایران را بنمایاند و از این رو طبیعتی هم‌خوان با روند مدرنیزاسیون یافت» (اسماعیل زاده، ۱۳۹۵، ۲۹۲). گرچه بازنمایی این وجهه‌ی مدرن‌شدگی نیز، عاری

متوسط ایرانی‌تن نمی‌دهند. در واقع، ردیابی دیگر تأثیرات این ابزار بر نگرش تجددگرایانه‌ی طبقه‌ی متوسط را باید به واسطه تأملات هنرمندان - طبقه‌ی متوسط بستری مناسب جهت تولید هنرمندان در جوامع مدرن است - در پدیده‌ای این چنین دنبال کرد.

## عکاسی هنری

### طبقه‌ی متوسط و هنرمند

«جنبش‌های توده‌ای که بر گفتمان بازگشت به اصل استوار بودند، معمولاً در شرایط زیر- که شرایط بیشتر انقلاب‌های قرن بیستم است - پدید آمدند؛ مدرنیزاسیون سریع و از بالا، رواج شهرنشینی از بین سبک‌های سنتی زندگی و بالاخره، مغلوب سلطه نیرومند خارجی شدن» (میرسپاسی، ۱۳۹۲، ۲۵۹). در ایران نیز به دلیل شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی که همه معلولان تقابل جامعه‌ی سنتی ایران با پدیده‌ی مدرنیته‌ی غربی‌اند، چنین گفتمان درون‌مرزی شکل می‌گیرد. در واقع، «ظهور دولت نوین و اقتدارگرایی پهلوی، مدرنیزاسیون از بالا و پدید آمدن از خود بیگانگی در میان جماعت مهاجر شهری از عواملی هستند که شرایط اجتماعی- سیاسی را برای ظهور ایدئولوژی "بومی‌گرا"یی که مبتنی بر نظریه "بازگشت" است، مهیا می‌کند» (همان، ۲۰۱). بازتاب



تصویر ۱- درون‌مایه‌ی انضباط.



تصویر ۲- درون‌مایه پوشش و کالا.



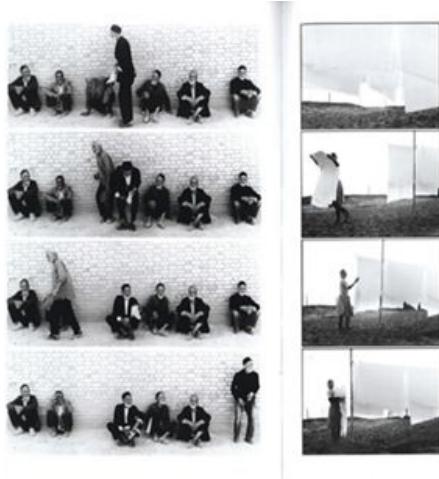
تصویر ۳- مکتب سقاخانه اثر حسین زنده‌رودی.

مأخذ: <https://fa.wikipedia.org>

هنرهای تجسمی را ایفا می‌کند؟

## احمد عالی و عکاسی<sup>۳۷</sup>

«احمد عالی به احتمال قریب به یقین، نخستین عکاسی است که در سال ۱۳۴۲، نمایشگاه انفرادی عکاسی به شکل متداول و امروزی در تالار فرهنگ برگزار کرد» (مترجم زاده، ۱۳۹۳، ۹۰). در واقع، او اولین کسی است که دوربین را به عنوان ابزار و عکس را به عنوان فرمی بیانی در حوزه‌ی هنر معرفی کرد. او پس از سال‌ها فعالیت در زمینه نقاشی و کسب مهارت بسیار در آن، در جستجوی زبانی نو در عرصه‌ی هنرهای تصویری، به سراغ عکاسی رفت. با توجه به تأکید این پژوهش بر برخی ویژگی‌های ذاتی عکاسی و متعاقباً پیوند آن با نیهیلیسم، آثار احمد عالی از این حیث حائز اهمیت است که عکاس مشخصاً اصرار بر خلق تصاویری ممتکی بر خصایل ذاتی عکاسی دارد. در حالی که «کلاً عکاسی مدرن می‌کوشید تا با بهره‌گیری از نور، شکل، ترکیب بندی، تضادهای رنگ سایه‌ای به مثابه واژگان اصلی تصویر، هم به شکل واقعی و هم به شکل استعاره‌ی، شیوه‌های



تصویر ۵ - احمد عالی.  
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)

از ابهام نیست. در حالی که یکی از مهم‌ترین محورهای اساسی فرم بصری مدرن را، انتزاع<sup>۳۶</sup> می‌دانند، و از این حیث نیز، انتزاع در خلق آثار مکتب سقاخانه، سهمی بسزا دارد، آنچه ما بدان توجهی نداریم، نقش اساسی این انتزاع در خود مدرنیته است. «چیزی که ما به عنوان سوژه مدرن یا زندگی مدرن از آن نام می‌بریم، تا حد زیادی بر اساس انتزاع ساخته شده است... نکته اصلی آن است که تجرید و انتزاع، جزئی از تجربه مدرنیته است، این همان خلاء یا شکاف درونی‌ای است که اصولاً ارزش‌ها و حقیقت سوژه مدرن با آن گره خورده است. از این حیث ما نه در شکل سیاسی، نه در شکل اجتماعی، و نهایتاً نه در شکل هنری آن، این انتزاع را آگاهانه تجربه و درونی نکرده‌ایم و به همین دلیل هم هست که وقتی با نمود آبستراکشن در آثار هنری مواجه می‌شویم، به نظر مسخره می‌آید، چون این انتزاع در اینجا چیزی نیست جز همان آرایه دکوراتیو، همان تزیین فرهنگی که این انتزاع را به عنوان نمود بی‌واسطه‌ای از مدرنیسم درک می‌کند. در واقع، سوژه ایرانی، حاضر به پذیرش فقدان‌های همواره فرد را در فاصله‌ای از تجربه بی‌واسطه خویش قرار می‌دهد، نیست. در این زمینه، آن روحیه‌ای که بولدراز آن حرف می‌زند، شاید همان رویه‌ی اصلی مدرنیته باشد: این که سوژه مدرن به جای این که همواره در حال دیدن اشیاء باشد، در حال دیدن خودش است که دارد اشیاء را می‌بیند. در اینجا به نظر می‌رسد ما نمی‌توانیم تجربه کنیم و تجربه‌کردن را فقط در شکل آنی و بی‌واسطه‌اش درک می‌کنیم. آثار خلق شده نیز مستقیماً متأثر از همین تجربه‌های آنی بدون میانجی است» (فرهادپور، ۱۳۹۵، ۱۸۳ و ۱۸۴). لذا، گرچه این نحلّه هنری نیز همچون سلف نظری خود، نمایانگر کوششی فرهنگی برای صورت مجدد بخشیدن به مدرنیته است، اما از آنجا که جز اخبار آن انتزاع حاکم بر غرب را نشنیده و ندیده، مدرنیته‌ی بومی‌اش، واجد خیالات و ارزش‌هایی در تقابل با خاستگاه آن انتزاع، یعنی چهار سیر نزولی تفکر غربی است. اما آیا دوربین به عنوان مهم‌ترین و جامع‌ترین ابزار بیانی عصر مدرن، و عکاس هنرمند در جایگاه شخصی که مهم‌ترین ابزار تفویض هویت فردی و جمعی در عصر مدرن را در اختیار دارد، در این برهه‌ی تاریخی ایران معاصر، نقشی چون دیگر اسلاف خود در حوزه‌های



تصویر ۴ - احمد عالی.  
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)



می شود. توجه عالی به ویژگی های عکاسانه تا جایی پیش می رود که «او در نقاشی هایش نیز از عکاسی کمک می گیرد» (همان، ۱۷). در واقع، فارغ از اینکه عکاس تا چه اندازه به نقش پررنگ عکاسی در مدرنیته واقف بوده- در سال های آغازین دهه ی چهل، همچنان تأملاتی جدی پیرامون عکاسی صورت نمی گرفته است-، بی گمان نفس استفاده از دوربین به عنوان ابزاری بیانی در حیطه هنر، ترویج مفاهیمی جدید را به همراه می داشت. مفاهیمی که می توانست با تحلیل و بررسی عکس ها و ویژگی های بصری آنها، به نحوی ایزکتیو وارد حوزه فکری ایرانیان شود. اهمیت این تأثیرگذاری زمانی دوچندان می شود که بدانیم عموم ایرانیان، به سختی تن به ارتباط با متن و نوشتار می سپردند و بیشتر علاقه مند به ارتباطات دیداری و شنیداری بودند. از این حیث، هجوم بی وقفه ی آنها به سمت سینما و تلویزیون، بیش از هر چیز گویای این امر است. لذا، در حالی که مدرنیسم موکداً عکاسی را رسانه ای خاص با کیفیات و ویژگی هایی خاص می انگاشت و بخشی اعظم از فرهنگ خود را بر دوش این ابزار بیانی حمل می کرد، در ایران و در دوره ی مورد نظر، آنگونه که درخور مدرنیزاسیون پیش رونده ی جامعه بود، وقعی به آن نهاده نشد. با این حال، تدقیق در عکس های احمد عالی، گویای این امر است که وی خواسته یا ناخواسته، با بکارگیری زبان عکاسی، بازنماینده ی همان سیرهای نزولی تفکر غربی در آثارش است. شاید برای اولین بار در تاریخ تصویرگری ایران، عکاس هنرمند، عامدانه، با تأکید بر رئالیسم عکاسی، به واسطه ی وجوه نمایه ای نشانه های تصویری، در برخی عکس هایش مفهوم زمان را به چالش می کشد (تصاویر ۴ و ۵).

در عکس هایی از این دست، آنچه در تصویر رخ می دهد، تأکیدی است مضاعف بر موقعیت سوژه که به واسطه ی اهمیت به جزئیات تصویر در قاب هایی بعضاً نامتعارف حاصل می شود. در اینجا زمانی محدود و مشخص به واسطه ی روایتی منقطع و کوتاه و با حذف آنچه پیش و پس از کنش سوژه رخ می دهد، به تسخیر تصویر درآمده است. مشابه بسیاری از روایات کوتاه زندگی بیننده، با این تفاوت که ابزار دوربین این همه را به یک شیء بدل کرده است. این تأکید است مضاعف بر ابعاد مادی هر آنچه پیرامون ما می گذرد. در اینجا نور و زمان، دو عنصر حیاتی در فرایند تبدیل روایاتی مستقیم و تک بعدی به اشیایی بی جان با ویژگی هایی مرگ آساینده<sup>۳۸</sup>. گویی عکس، زندگی را در مرگ مستحیل کرده است. در پاره ای دیگر از تصاویر، عالی بر خلاف عکس های منظره رایج، سعی در تقلیل طبیعت به اشکالی انتزاعی و قائم به خطوط و هندسه دارد (تصاویر ۶ و ۷). انتخاب کادرهایی بسته، تأکیدی است بر اشیاء، بافت آنها و جزئیاتی که اغلب در تصاویر معمول از طبیعت به چشم نمی آیند. همچنین، اصرار به برجسته سازی نقش نور و سایه در کنار عناصری چون خط، شکل و هندسه نیز بی دلیل نیست. در اینجا مجازی از جزء به کل صورت گرفته است. گویی، طبیعت در برشی کوتاه از زمان، به واسطه ی نور، به ابعادی هندسی و املاهی مادی تقلیل یافته است. این همه، به علاوه ی تلاش عکاس بر دخل و تصرفی

ادراکی نوینی را بدست دهد» (ولز، ۱۳۹۲، ۳۲۹)، احمد عالی نیز «با تأکید بر اشیاء، بها بخشیدن به جزئیات و موضوعات بی اهمیت از طریق تأکیدهای صوری و زوایای دید متنوع، اصرار بر استفاده از روابط جدید میان فرم، خط، اندازه و هندسه، نور و سایه، به دخل و تصرف در طبیعت و واقعیات آن می پرداخت و نهایتاً بیان شخصی خود را شکل می داد» (عالی، ۱۳۸۹، ۱۱-۱۷). در واقع، ارتباط عکاس با پیرامونش، با میانجی گری دوربین عکاسی، وجه افتراق اوست با دیگر هنرمندان هم عصر خود. در اینجا تجربیات آنی و بی میانجی نقاشان و مجسمه سازان، با میانجی گری ابزاری خود بسنده با ویژگی هایی ذاتی و منحصر به فرد، نه تنها شیوه ها و اشکالی جدید از دیدن را برای عکاس پدید می آورد، که منجر به خلق بدیع ترین تصاویر برای اولین بار در تاریخ تصویرگری ایران



تصویر ۶- احمد عالی

تصویر ۶- احمد عالی.  
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)



تصویر ۷- احمد عالی.  
مأخذ: (عالی، ۱۳۸۹)

است. او روح انسان جستجوگر را که "بلومبرگ" رکن اساسی تجدد می خواندش، با فشار دکمه شاتر به معنای واقعی کلمه آزاد می کند. اما سؤال اینجاست که چرا آثار وی در دوره مورد نظر، حتی در میان طبقه‌ی متوسط هم مخاطبینی جدی ندارد؟ در واقع، احمد عالی جزء معدود هنرمندان تجسمی است که در دوره مورد نظر، وارد گفتمان "بازگشت به اصل" نمی شود. او نه تنها به این عرصه توجه چندانی ندارد، که با تجلیل از عکاسی و فرهنگ مدرنیستی نشأت گرفته از آن، مسیری جدید را در تاریخ عکاسی ایران باز می کند. مسیری که می توانست محملی مناسب برای فرهنگ مدرنیستی باشد. فرهنگی که در آن، ارزش های ماوراءالطبیعه، جای خود را به ارزش هایی این جهانی و مبتنی بر امور واقع بدهند.

## نتیجه

مصرف گرایی "منجر شود. از این حیث، شاهد نقش کم رنگ این ابزار مدرن در فرایند مدرنیته ایرانی هستیم. لذا، با توجه به نقش پررنگ عکاسی در شکل گیری و تکوین فرهنگ مدرنیستی، تدقیق در چگونگی کاربرد عکاسی در حوزه ی فرهنگی مدرنیته ی ایران در دهه هایی که از قضا، بُعد "مدرنیزاسیون" به سرعت در جامعه در حال پیشروی است، گویای این امر است که این کشور، جامعه ای مدرن را آن طور که بایسته است، تجربه نکرده. در واقع، فقدان تجربه نیهیلیسم و متعاقباً عدم حصول فرهنگ مدرنیستی در مدرنیته ی ایرانی، فقدان تجربه ی جامعه ای مدرن را برای ایران به همراه داشته است.

بصری در دنیای پیرامون، چارچوب نگاه او را شکل می دهد. هنرمند فاعلی است به غایت کنش گر، جستجوگر، راغب به دانستن و مهم تر از همه تجربه گر<sup>۴</sup>، که سعی در شناخت دنیای اطراف خود دارد. او با توسل به فاصله، زوایای دید، تقارن، نور، و... گویی ارتباط انسان، نگاه و طبیعت را به نسبت هایی کمی تقلیل داده و از این حیث، تداخلی را در ارتباط بصری میان انسان ایرانی و طبیعت پیرامونش ایجاد کرده است. لذا، با مروری اجمالی بر آثار احمد عالی، علی رغم فقدان خط سیری مشخص در آثارش، می توان اذعان داشت که وی با توسل به پتانسیل ابزار دوربین عکاسی، در جایگاه یک فلانور<sup>۵</sup> تمام عیار، به گوشه و کنار هنرهای بصری سرک کشیده و سعی در کشف زبانی نو در این حوزه داشته

می توان اذعان داشت که گرچه بی توجهی به پدیده ی عکاسی در فرایند مدرنیته ی ایران، خود معلول عللی پیشینی است، اما کاربرد آن در همین موارد معدود، عکاسی خانوادگی و هنری نیز آغازگر مسیری است که مفهوم "نیهیلیسم" را در ذهن برخی از شهروندان طبقه ی متوسط ایرانی بالأخص هنرمندی عکاس چون احمد عالی به چالش می کشد. از این حیث، تمرکز بر این ابزار می توانست فرهنگ مدرنیستی غرب را بیش از پیش و نه صرفاً در زمینه های مصرف گرایی، که به لحاظ اندیشگانی نیز مورد توجه اصحاب تفکر قرار دهد و درنگی بیشتر را در گذار مدرنیسم ایرانی از "نیهیلیسم عرفانی" به "نیهیلیسم

## پی نوشت ها

- ۱ امر بیرونی گفته می شود که یک امر عینی است.
- ۲ به معنای ذهنی و درونی می باشد. در فلسفه پدیدارشناختی به امر درونی در مقابل امر بیرونی یا اِبژکتیو گفته می شود.
- ۳ Marshall Berman.
- ۴ رجوع شود به ص ۸۲ کتاب تاریخ ایران مدرن نوشته ی یرواند آبراهامیان.
- ۵ «چنین گفته شده است که «تجدید حیات اسلام را می توان به مثابه واکنشی در برابر بحران دولت مدرن سکولار، تلقی کرد. از این بحران می توان به تنگی نفس دولت تعبیر کرد» (میرسیاسی، ۱۳۹۳، ۱۴۵). این مهم نه فقط مربوط به انقلاب ۵۷، که در ارتباط با شکل گیری بنیادگرایی اسلامی در دوران کودتای ۱۳۳۲ نیز به چشم می آید.
- ۶ برای آگاهی از ارزیابی فشرده زندگی و اندیشه جلال آل احمد نگاه کنید به: Mottahdeh, Mantle of the Prophet, pp. 287-336
- ۷ برای آشنایی با تحقیقی ارجمند درباره دیدگاه های شریعتی، نگاه کنید به: Abrahamian, Radical Islam, pp. 105-125
- ۸ برای آگاهی از چگونگی اعمال مدرنیزاسیون در این دوره، به فصل پنجم (انقلاب سفید محمدرضا شاه) کتاب تاریخ ایران مدرن نوشته یرواند آبراهامیان مراجعه شود.
- ۹ بسیاری از باورهای دوران پسامدرن ریشه در شورش های دانشجویی سال ۱۹۶۸ فرانسه دارد.

- ۱ در اینجا واژه نزولی معنای ارزشی نداشته و صرفاً اشاره به سیر حرکت از بالا به پایین دارد.
- ۲ گفتمان (Discourse)، گردش و انتشار یک مفهوم یا مجموعه ای از مفاهیم است (ولز، ۱۳۹۲، ۴۳۶).
- ۳ غرب زدگی برخلاف آنچه خیلی ها تصور می کنند، شناسایی غرب نیست بلکه ناشی از ناآگاهی از تقدیر تاریخی غرب، یا به عبارت دیگر جهل نسبت به آن است: جهل به آنچه که در پس مظاهر فریبنده این تاریخ می گذرد، جهل به آن چهار حرکت نزولی که زیربنای تفکر غربیست، جهل به اینکه بیشتر مفاهیم جاری امروز در ایران و در بسیاری از کشورهای آسیایی که از نظام های ارزشی و ایدئولوژی های غربی گرفته شده است، در تفکر سنتی ما نه مصداقی دارد و نه ما به ازائی و این امر، برخلاف نظر بسیاری، فقط ضعف و ناتوانی نیست بلکه مربوط به شناخت و دیدی است که از مبدأ، طبیعت و انسان، و به عبارت دیگر، از حقیقت داشته ایم، یعنی دیدی که دچار آن چهار حرکت نزولی که پیش از این ذکر کردیم، نشده است.
- ۴ رجوع شود به کتاب «داستان عکاسی» ص ۵۴ نوشته مایکل جان لنگفورد.
- ۵ انقلاب سفید، مجموعه اصلاحاتیست که طی یک همه پرسی در تاریخ ۶ بهمن ۱۳۴۱ به تأیید رسید.
- ۶ به معنای بیرونی و شهودی گفته می شود. در فلسفه پدیدارشناختی به

کانون پرورش فکری، موزه هنرهای معاصر، دانشگاه و مراکز آموزش فراگیر دیگر و نیز انتشارات تخصصی، به رغم موفقیت نسبی در برخی عرصه های کاری خویش، در همراهی با هم، جریان پیشرو و فراگیری را پدید نیاوردند (مترجمزاده، ۱۳۹۳، ۱۱۹).

۳۲ نشانه شناسی یا علم نشانه ها، ریشه در دیدگاه هایی دارد که فریدینان دو سوسور در دوره زبان شناسی عمومی (۱۹۱۶) مطرح کرد. نشانه شناسی اساساً به تحلیل نظام مند رفتارهای فرهنگی می پردازد و هدف آن در نهایت، ایجاد روشی تجربی و اثبات پذیر برای تحلیل نظام های ارتباطی انسان است. در این تحلیل، تمرکز بر نشانه هایی معطوف است که در کنار یکدیگر متنی را می سازند که باید دست به خوانش و تفسیر آن زد (ولز، ۱۳۹۲، ۴۴).

۳۳ در بررسی آلبوم های خانوادگی خانواده های ایرانی، از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده که بر اساس متغیرهای کمی مثل طبقه اجتماعی، پیش زمینه فرهنگی و شهرنشین بودن، اقدام به نمونه گیری و براساس متغیرهای کیفی از جمله نوع آلبوم ها و عکس ها، نحوه چیدمان و روایت، اقدام به تحلیل آلبوم ها شده است. برای مشاهده ی تمام این جداول رجوع شود به رساله خانم شیرین بهرام آبادیان با عنوان «بررسی روایت های زندگی از طریق آلبوم های عکس خانوادگی».

۳۴ از نگاه مارکس، لباس نشان نحوه زندگی کهنه و وهم آلوده است و عربانی و برهنگی مبین حقیقتی که تازه کشف و درک شده است: در آوردن لباس و برهنه شدن، یعنی رسیدن به آزادی معنوی و واقعی شدن (برمن، ۱۳۷۹، ۱۳۱).

۳۵ در فرآیند مدرنیته، هاله قدسی اشیاء و به طریق اولی طبیعت، از آنها سلب شده است. از این منظر، بی شک عکاسی همان ابزار مدرنی است که هر آنچه سخت و استوار است را دود می کند و به هوا می برد و مجدداً، همین هاله را، این بار از جنسی دیگر و نه در ارتباط با فراجاهان، که در ارتباط با نهیلیسم مصرف گرایی، برگرد کالاها مصرفی جمع می کند. همان «بتواریگی کالا»، که مشخصه ضروری عصر مصرف گرایی است (رجوع شود به بخش «از دست رفتن هاله تقدس»، صفحات ۱۴۰-۱۴۶ کتاب تجربه ی مدرنیته نوشته مارشال برمن).

### 36 Abstraction.

۳۷ هادی شفائیه، متولد سال ۱۳۰۲، از دیگر عکاسان مطرح دوره ی مورد نظر است که با پرتوهای متعددی که از هنرمندان هم عصر خود برداشته، بر یکی از مهم ترین ویژگی های فرهنگ مدرنیستی، «هویت فردی»، تأکید می مضاعف کرده و از این حیث، همچون احمد عالی، از ابزار دوربین عکاسی و عکس در جهت ترویج مفاهیمی مدرن استفاده کرده است. همچنین تجربیات عکاسی پرتوهای دیگر عکاس آن دوره، فخرالدین فخرالدینی، و عکاس قوم نگار، نصرالله کسرائیان، که هر یک، آگاهانه یا ناآگاهانه، اما به دلیل استفاده از این ابزار، به نحوی بر برخی از مفاهیم چنین فرهنگی اصرار ورزیده اند. ۳۸ عکاسی و مرگ از دیرباز پیوندی ناگسستنی با یکدیگر داشته اند. کریستین متز بر این باور است که «ویژگی هایی که یک عکس را بدل به بتواره می کند، - سکون و سکوت آن، قابلیت آن در منجمد کردن لحظه گذشته-ویژگی هایی مرگ آسانند» (ولز، ۱۳۹۲، ۲۳۹).

۳۹ دوربین، سلاحی ایده آل برای کسب آگاهی در شکل افراطی و زیاده طلب آن است (سونتاگ، ۱۳۹۳، ۲۰).

۴۰ پرسه زن یا فلانور، مفهومی است که از زبان فرانسه به عاریه گرفته شده و به معنای «قدم زنی» است. شارل بودلر، شاعر و نویسنده ی فرانسوی، مفهومی دیگر از آن مشتق کرد که به معنای فردی است که در شهر قدم می زند تا آن را شخصاً تجربه کند. به علت استفاده ی بودلر و دیگر اندیشمندان در حوزه های مختلف اقتصادی، فرهنگی و ادبی، پرسه زن مفهومی مهم در پدیده های شهری و مدرنیته شد. پرسه زنی تنها به قدم زنی در خیابان های شهر محدود نمی شود، بلکه می تواند شیوه ای از تفکر فلسفی و زندگی باشد.

## فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۴)، تاریخ ایران مدرن، ترجمه ی محمد ابراهیم فثاحی، چاپ دوازدهم، نشر نی، تهران.

۱۵ در تلقی رادیکال از مدرنیته (که توسط مارکس، هابرماس، گیدنز و برمن ... به تفصیل بیان شده است)، مدرنیزاسیون به مثابه رویدادی تجربی و عملی است که جوامع را از وضعیت «مادّی» مشقت بارشان رها می کند. تلقی رادیکال با تأکید بر مدرنیته به مثابه موقعیتی مادّی می کند، در واقع امکانی برای تعبیری «بومیتر» از مدرنیزاسیون فراهم می آورد (میرسپاسی، ۱۳۹۳، ۲۷ و ۲۸).

16 John Szarkowski.

۱۷ رجوع شود به مقاله «چشم عکاس»، صفحات ۱۵۵-۱۶۷ از کتاب «نظریه عکاسی».

18 Realism.

۱۹ مشخصه ی مهم عکاسی - در تقابل با تصویرپردازی دیجیتال - وابستگی شدید و از همین رو رجوع آن به شخص یا شیئی مادی است که در لحظه ی نوردهی اولیه حضور دارد. این حضور مادّی، خاستگاه یا منبع امکان پذیری تصویر است، و از این رو، عکس نمایه ای است که بر آنچه زمانی موجودیتی مادّی داشته، اشاره دارد. همین مَبَشِ نمایه ای عکس، منشأ اعتبار آن، و در نتیجه، خاستگاه بحث های نظری مهمی در مورد واقع گرایی و صدق است (ولز، ۱۳۹۲، ۵۲). از این حیث، رولان بارت عکس را در جایگاه «اسطوره واقعیت» قرار می دهد.

۲۰ پوزیتیویسم (positivism)، همان گونه که تبار معنایی این اصطلاح نشان می دهد، پوزیتیویسم بر چیزی پای می فشارد که معین و ثابت است، یعنی بنیانی واقعی دارد. پوزیتیویسم بر شیوه ی استنتاج منطقی و روش های تحقیق تجربی و از جمله بررسی اجتماعی تأکید می کند و از نظر تاریخی با عصر ویکتوریا در بریتانیا پیوند می خورد، هر چند که ریشه های آن به جریان های فلسفی متقدم تر در سده هجدهم باز می گردد (ولز، ۱۳۹۳، ۴۳۳).

۲۱ نمایگی (indexicality)، این اصطلاح به رشته ای از مفاهیم و ویژگی های عکس اشاره دارد که به سرشت نمایه ای این رسانه مربوط می شود. به سخن دیگر، این ویژگی ها نشان می دهند که چگونه می توان یک عکس را رد یا اثری شیمیایی از یک ابژه مادّی موجود (یا ابژه ای که زمانی وجود داشته) دانست که بر پایه گذر نور حاصل می شود. مثلاً مفاهیمی از قبیل ارتباط تنگاتنگ عکس با خاطره، گذشته، غیاب و حضور، و مرگ از همین ویژگی و وجه نمایه ای عکس ناشی می شوند، یا اینکه عکس را شاهدی ملموس بر وجود یک چیز می انگارند. نیز برخی می گویند «گرفتن» یک عکس، معادل نشانه روی به یک چیز در جهان است و این هم معنای دیگری است که به همین ویژگی و وجه نمایه ای مربوط می شود.

۲۲ «افول دین و طلوع عکاسی با یکدیگر متناظرند» (برجر، ۱۳۹۳، ۷۱).

23 Hans Blumenberg.

۲۴ رجوع شود به نمودار (ساختار طبقاتی)، ص ۲۵۴ کتاب تاریخ ایران مدرن نوشته ی یرواند آبراهامیان.

۲۵ رجوع شود به بخش «کدک و بازار فروش عمده» ص ۱۷۲، کتاب عکاسی: درآمدی انتقادی.

26 Anthony Giddens.

۲۷ آگاهی طبقاتی (social consciousness)، برای آگاهی بیشتر با این اصطلاح نگاه کنید به مقاله:

Blumin, Stuart M (April 1985), The Hypothesis of Middle-class formation in Nineteen-Century America: A critique and Some Proposals "The American Historical Review 90, no 2.

28 Charles Pierre Baudelaire.

۲۹ بودلر در دیباچه ای که بر مقاله «سالن سال ۱۸۴۶» نوشت، بورژوا را بشدت ستایش می کند.

۳۰ پیر بوردیو (Pierre Bourdieu)، اعتبار اجتماعی را به همراه خودشناسی، دو کارکرد مهم مشق عکاسی برای طبقه ی متوسط می داند.

۳۱ بنظر می رسد اگر آثار جامع و فراگیری چون «تاریخ عکاسی» اثر بی مونت نیوهال در سال های دهه ی ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ ترجمه می شد، بستری مناسب و بنیانی مستحکم را در جامعه ی فرهنگی و هنری ایران، برای شناخت عکاسی مدرن، همسو با شکل گیری تجدد اجتماعی و پدیداری نقش های جدید عکاسی، به سان رسانه یا فن یا هنر پدید می آورد. اما،

سونتاک، سوزان (۱۳۹۳)، *درباره‌ی عکاسی*، ترجمه‌ی نگین شیدوش، چاپ چهارم، نشر حرفه نویسنده، تهران.

شایگان، داریوش (۱۳۹۱)، *آسیا در برابر غرب*، چاپ دهم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

شیخ، رضا (۱۳۸۴)، *ظهور شهروند شاهوار*، ترجمه‌ی فرهاد صادقی، فصلنامه‌ی عکس‌نامه، سال پنجم، شماره ۱۹، صص ۴۰-۲۷.

عالی، احمد (۱۳۸۹)، *احمد عالی*، چاپ اول، نشر نظر، تهران.

فرهادپور، مراد (۱۳۹۵)، *دیالکتیک معکوس مدرنیسم در ایران*، در جستجوی زمان نو، چاپ اول، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

لنگفورد، مایکل جان (۱۳۸۶)، *داستان عکاسی*، ترجمه‌ی رضا نبوی، چاپ اول، نشر افکار، تهران.

مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۳)، *کارکردهای فرهنگی - هنری عکاسی در ایران*، چاپ اول، انتشارات مرکب سفید، تهران.

میرسپاسی، علی (۱۳۹۳)، *تأملی در مدرنیته‌ی ایرانی*، ترجمه‌ی جلال توگلیان، چاپ اول، نشر ثالث، تهران.

میلانی، عباس (۱۳۸۷)، *تجدد و تجدید ستیزی*، چاپ هفتم، انتشارات اختران، تهران.

ولز، لیز (۱۳۹۳)، *نظریه عکاسی*، ترجمه‌ی مجید اخگر، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران.

ولز، لیز (۱۳۹۲)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه‌ی مهران مهاجر و دیگران، چاپ دوم، انتشارات مینوی خرد، تهران.

احمدی، بابک (۱۳۹۵)، *هوای تازه: فضای روشنفکری دهه‌ی ۱۳۴۰*، در جستجوی زمان نو، چاپ اول، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

اسماعیل زاده، خیزران (۱۳۹۵)، *سقاخانه در تصویر تاریخ*، در جستجوی زمان نو، چاپ اول، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

برمن، مارشال (۱۳۷۹)، *تجربه‌ی مدرنیته*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، چاپ اول، انتشارات طرح نو، تهران.

برجر، جان (۱۳۹۳)، *درک عکس*، ترجمه‌ی کریم متقی، چاپ اول، انتشارات زبان تصویر، تهران.

بورديو، پیر (۱۳۸۷)، *عکاسی هنرمیان مانه*، ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد، نشر دیگر، تهران.

بهرام آبادیان، شیرین (۱۳۹۱)، *بررسی روایت‌های زندگی از طریق آلبوم‌های عکس خانوادگی*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۹۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ دوازدهم، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

حاجی محمد، سیامک (۱۳۹۱)، *بررسی نقش اجتماعی عکاسی و تأثیرات آن در تکوین نظم مدرن*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر تهران.

دادبه، آریاسپ (۱۳۹۵)، *روح زمان و روح هنر قاجار*، در جستجوی زمان نو، چاپ اول، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.

زین الصالحین، حسن (۱۳۹۲)، *تحلیل انتقادی گفتمان‌های تاریخ عکاسی ایران*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.