

History in the frame of Photo (Discourse analysis of Kermanshah Family Photos from Qajar to Revolution)

Karimi, J.^I, Amouzadeh, M.^{II}

<https://dx.doi.org/10.22084/CSR.2022.25530.2050>

Received: 2022/01/06; Accepted: 2022/06/14

Type of Article: **Research**

Pp: 167-198

Abstract

The primitive Images on the walls of the caves indicate the desire of humans to represent their lives or express their wishes. These motifs have an undeniable relationship with the macro realities of the production method, political system, power hierarchy and value system. We examine these axes by focusing on the photo as a text. Based on theory and method of semiotics and poststructuralist discourse analysis, we have tried to describe these pictorial texts in the first place; then analyzed the implicit meanings and secondary meanings of the photographs; and Finally, analyzed their relation to the dominant social and discourse trends in the three periods of Qajar, Pahlavi and the first decade after the Islamic Revolution of 1979. The field of the research is family photos in Kermanshah and finally 32 sample photos were selected and analyzed. The analysis of photos of the Qajar period shows the dominance of the patriarchal discourse and assigning the phenomenon of photography to the elite and political class. During the first period of Pahlavi, photography was popular among the wealthy class, and in Pahlavi II, among the wealthy and middle class; in the first period of patriarchy, modernism (Westernization) and in the second period, feminism and consumerism are the central signifiers. In the post-Islamic revolution period, (1980d) with the spread of photography tools among the common people, we can see traditional clothing, the creation of an intimate atmosphere among family members and the reduction of patriarchal discourse. Findings show that overall the process of developments in Kermanshah and national developments in this area are similar. Also, in this historical process, technology has served the wishes of the ruling discourses, but in case of differences between the two, technology has gone its own way and was not necessarily at the command of the rulers.

Keywords: Discourse Analysis, Family Photo, Myth, Semiology of Photo, Social History.

I. Associate Professor in Sociology, Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran (Corresponding Author). **Email:** J.karimi@razi.ac.ir

II. M.A.in Sociology, Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, Razi University, Kermanshah, Iran.

Citations: Karimi, J. & Amouzadeh, M., (2023). "History in the frame of Photo (Discourse analysis of Kermanshah Family Photos from Qajar to Revolution)". *Two Quarterly Journal of Contemporary Sociological Research*, 11(21): 167-198 (doi: 10.22084/csr.2022.25530.2050).

Homepage of this Article: https://csr.basu.ac.ir/article_4661.html?lang=en

1. Introduction

A major part of our understanding of the surrounding, which is related to the facts, is associated with the image. The image shows the perception of a social organization; the image can represent external realities and we can reread and analyze that reflected reality. The image shows the perception of a social organization; the image can represent external realities and we can read and analyze that reflected reality. Photography was invented in Europe in 1839 and very soon, in 1842, during the period of Naser al-Din Shah Qajar, it was imported to Iran. However, the process of its development and expansion has been different among different classes and institutions in Iran. The family genre is one of the different genres of photography and it is affected by the general situation of the society as well as this social institution itself. As Bourdieu believes that “at the moment of taking a photo, they are playing a role, he says that these norms have a class basis” (Bornett 2011: 81). In addition, family photos tend to have the same and similar patterns (Frozanpour 2012). Our study is a step in examining the relationship between society and art, and we have tried to obtain a historical, albeit limited, picture of the cultural and social discourses governing Kermanshah society through the study of family photos. Also, examining some social changes represented in these photos, in three political periods, is part of the objectives of the study. Because we believe that, in the end, the central values of the dominant political discourse have been represented and engraved in works of art, including photography. This influence can even be much more than changing the content and form of the photo and sometimes it has gone to the threshold of banning and rejecting the whole of this art-industry.

2. Materials and Methods

There is a real relationship between artworks and the contexts of their creation, and the overt and hidden meanings of texts, at least, always have traces of reality. Study and analysis of these traces can be carried out with special methods such as semiotics or discourse analysis and narrative analysis, etc. Therefore, in this research, two approaches of semiotics (Barth) and post-structuralist discourse analysis (Laclau and Mouffe) have been chosen as theoretical bases and research methods.

The field of our research is the family photos of Kermanshah city in the three periods of Qajar, Pahlavi and the first decade after the revolution of 1379. All photos (204 items) are collected from sources and documents available in

the libraries of the Faculty of Social Sciences, the Cultural Heritage Library, the Culture and Guidance Library in Kermanshah, family albums and also available on virtual networks. According to the necessary criteria (such as belonging to the people of Kermanshah, the historical period of the photo, clarity, etc.), 32 photos have been selected and analyzed. In general, four signs have been examined: first, the people present in the photo frame, second, the clothing and make-up of the people, third, the pose and the looks of the people, and the fourth sign is the space and the place of photography. In the second stage, the secondary messages and their explanation in each historical period have been presented separately.

3. Discussion

The review of the research background shows that so far no study has been done on the society of Kermanshah with an emphasis on photography and sociological analysis. In general, the researches in this field have two main directions: one, the technical view (both in the sense of the research method and in terms of the principles of photography) And second, the social view. With the second orientation, we tried to analyze the concepts and technical features of photography with a sociological perspective and with regard to its social context. The oldest photo of Kermanshah is related to the pre-constitution period. In the city of Kermanshah, like the capital, photography has been limited to aristocrats and politicians. This monopoly continued until the Pahlavi period. Despite the arrival of modernity in Iran at the end of the Qajar period, Iranian society and the city of Kermanshah still had a patriarchal and undemocratic culture and discourse. During the first Pahlavi period, the modernization of grammar spread and the implementation of projects such as the establishment of the women's center, the discovery of the hijab, etc. affected the culture of the society; including the decline of patriarchy and the beginning of the formation of the middle class. And photography was also made available to this class. In the photographs of this period, one can see a kind of consumerism and symbols such as femininity, westernization and authoritarianism. The Islamic revolution brought about major cultural changes that were in the opposite direction to the previous period. In addition, access to photography tools had become easier and more common in big cities. The photos of this course show changes in the type of family relationships, people's clothing, and the relationship of photos with religious ideology.

4. Conclusion

The arrival of modernization has been able to gradually change some common beliefs and traditions among people. Therefore, since a hundred years ago, Iranian society has been involved in a conflict between the desire to modernize and preserve its traditions. These developments can be seen in family photos. One of the examples of these changes is the type of people's clothing. The change of coverage has been affected by both the technology itself and the discursive changes of governance systems. In all three historical periods examined, the dominant discourse has been influenced by the ruling regimes and they have been able to promote their central values by controlling and directing the means of modernization. However, since technology is not neutral, in cases where there was a difference between the nature of technology and the demands of the ruling discourse, technology has defied the rulers. For example, in the photos of the post-revolution period, despite the hegemony of the religious discourse, the type of covering in the private sphere and even in the public sphere still has a relation with the discourse before the revolution. In these cases, technology has preferred recording reality to obedience. If the time frame of this research is changed to the last three decades of Iranian society, more telling results will be obtained.

تاریخ در قاب عکس

گفتمان کاوی عکس‌های خانوادگی شهر کرمانشاه از قاجار تا انقلاب

جلیل کریمی^۱، مؤگن عموزاده^{II}

شناسه دیجیتال (DOI): <https://dx.doi.org/10.22084/CSR.2022.25530.2050>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۴

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۱۶۷-۱۹۸

چکیده

تصاویر ابتدایی روی دیوار غارها و نقوش حک شده بر دیواره‌های باستانی بر میل انسان و گروه‌های انسانی بر بازنمایی زندگی خود یا بیان آرزوها دلالت دارد. این نقوش نسبت انکارناپذیری با واقعیت‌های کلان شیوه تولید، نظام سیاسی، سلسله مراتب قدرت و نظام ارزش‌ها دارند. اما امروزه جهان به طور کلی به تصویر بدل شده است و انسان بدون تصویر خود احساس تنهایی می‌کند؛ نوآوری‌های تکنولوژیک و تغییرات گفتمانی مجال استفاده بیشتر و متنوع‌تر از ابزار ثبت تصویر خود را فراهم کرده‌اند. این پژوهش در تلاش است تا این محورها را با تمرکز بر عکس در مقام متن بررسی کند. عکس واقعیت‌های اجتماعی را به صورت عینی و ضمنی در خود ذخیره می‌کند و نمایش می‌دهد و نگارندگان با نظریه و روش نشانه‌شناسی و گفتمان‌کاوی پساساختارگرا کوشیده‌اند در وهله نخست این متن‌های تصویری را توصیف کنند؛ سپس به تحلیل معانی ضمنی و دلالت‌های ثانویه عکس‌ها پرداخته و در نهایت نسبت آن‌ها را روندهای اجتماعی و گفتمانی مسلط، در سه دوره قاجار، پهلوی و دهه اول پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ بیان کنند. قلمرو پژوهش، عکس‌های خانوادگی موجود در کرمانشاه است و در نهایت ۳۲ عکس نمونه انتخاب و تحلیل شده است. تحلیل عکس‌های دوره قاجار نشان‌دهنده سلطه گفتمان مردسالار و اختصاص پدیده عکاسی به قشر اشراف و سیاسی است. در دوره پهلوی اول، عکاسی در بین قشر مرفه رواج داشته و در دوره دوم پهلوی در بین قشر مرفه و متوسط؛ در دوره اول مردسالاری، حکومت سالاری و فرنگی‌مآبی (مدرن بودن یا غرب‌گرایی) و در دوره دوم، زنانگی، فرنگی‌مآبی و مصرف‌گرایی دال‌های محوری هستند. در دوره پس از انقلاب اسلامی، یعنی دهه ۱۳۶۰، با گسترش ابزار عکاسی در بین قشر عامه، پوشش سنتی، ایجاد فضای صمیمانه در بین اعضای خانواده و کاهش گفتمان مردسالاری دیده می‌شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در مجموع فرآیند تحولات در کرمانشاه و تحولات سراسری در این حوزه شباهت بسیار دارند؛ هم‌چنین می‌توان گفت که در این فرآیند تاریخی، تکنولوژی به خواست‌های گفتمان‌های حاکم خدمت کرده است، اما در صورت ظهور تفاوت بین آن دو، تکنولوژی راه خود را رفته و الزاما به فرمان حاکم نبوده است.

کلیدواژگان: اسطوره، تاریخ اجتماعی، عکس خانوادگی، گفتمان‌کاوی، نشانه‌شناسی عکس.

I. دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (نویسنده مسئول).

Email: J.karimi@razi.ac.ir

II. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

ارجاع به مقاله: کریمی، جلیل؛ و عموزاده، مؤگن، (۱۴۰۱). «تاریخ در قاب عکس (گفتمان‌کاوی عکس‌های خانوادگی شهر کرمانشاه از قاجار تا انقلاب)». پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر، ۱۱(۲۱): ۱۶۷-۱۹۸. (doi: 10.22084/csr.2022.25530.2050)

صفحه اصلی مقاله در سامانه نشریه: https://csr.basu.ac.ir/article_4661.html?lang=fa

۱. مقدمه

شناخت جهان و طبیعت و خود، به مثابه میلی اولیه، در ابتدای زندگی بشر به صورت ساده و ابتدایی با استفاده از تصاویر حکاکی شده بر تخته‌سنگ‌ها و صخره‌ها بوده است؛ به‌ویژه، در مراحل مقدماتی تکامل انسان، نوع تعامل با طبیعت و غلبه بر نیروهای طبیعی دغدغه مهم بشر بوده و بدین منظور او در پی خلق ابزارها و کشف راه‌های بیشتر و بهتر برای آسان شدن زندگی خود بوده است. نقوش حک شده بر دیواره‌های غارها، بیانگر تلاش جادوگرمانانه انسان برای سیطره به جهان طبیعی، و نقوش حک شده بر آثار باستانی نشان از آرزوهای با واقعیت‌های گروه‌های انسانی است. این تصاویر مقدماتی و خام‌دستانه بودند، اما امروز جهان انسان به‌طورکلی به تصویر بدل شده است. «امروزه بخش عمده‌ای از درک ما از اطراف که به واقعیت‌ها مربوط می‌شود، با تصویر همراه است. فرهنگ انسانی که تاکنون مغلوب گفتار و زبان بوده است به تدریج به سوی تصویر و تصویرنگاری روی آورده است. تصویر، نشانگر طرز تلقی یک سازمان اجتماعی است» (بلاف، ۱۳۷۵: ۱۷)؛ به عبارتی دیگر، تصویر می‌تواند واقعیت‌های بیرونی را در خود بازنمایاند و ما می‌توانیم آن واقعیت بازتابیده را بازخوانی و تحلیل کنیم.

به قول «والتر بنیامین»، پیش از دوره مدرن، اثر هنری بر آئین استوار و ارزش‌گذاری آن مبتنی بر مناسک بوده است؛ اما در دوره مدرنیته و با بروز نوآوری‌های تکنولوژیک در نیمه سده نوزدهم میلادی، امکان تکثیر تکنولوژیک آثار هنری به شیوه‌ای انبوه فراهم شد؛ «از جمله دستاوردهای تکنولوژیک در دوره مدرنیته، صنعت عکاسی بود. با گسترش انقلاب صنعتی عکاسی نیز به عنوان یک صنعت گسترش یافت و رفته‌رفته، به‌ویژه در قرن بیستم چهره هنری خود را نشان داد» (فلوسر، ۱۳۹۴: ۲۶). همان‌گونه که با پیدایش نوشتار خطی زندگی بشر دستخوش تحولات و دگرگونی‌های فراوان شد، با اختراع عکس و دوربین زندگی بشر تغییرات اساسی در کسب و شناخت واقعیت داشته است. چنان‌چه «می‌توانیم عکاسی را هنری بدانیم که بیشترین ارتباط را با جامعه، مردم، سیاست، اقتصاد، تاریخ‌نگاری و روشن‌فکری دارد» (داورانی، ۱۳۹۲: ۹۵).

«عکس‌ها منابع شناخت عینی و اثباتی هستند و از این رو برای تاریخی که می‌خواهد در میان علوم به ظاهر عینی رفتار بشری جایی داشته باشد، اسناد مناسبی به‌شمار می‌آیند» (سکولا، ۱۳۸۸: ۲۱). «هر فناوری نوین، در هر بافت فرهنگی، تأثیرات و معانی و کارکردهای متفاوتی را از خود نشان می‌دهد. معنای عکاسی عمدتاً وابسته به بافت است» (همان: ۱۵). عکاسی نیز به مثابه ابزاری فرهنگی، تکنولوژی تصویری، وسیله و زبان ارتباط عمومی و اجتماعی و درنهایت به‌منزله رسانه و حتی هنر نقش به‌سزایی

در تغییر شیوه ادراک آدمی، فهم او از جهان و هم‌چنین تغییرات اجتماعی و فرهنگی جامعه دارد. عکاسی در سال ۱۸۳۹م. در اروپا اختراع شد و خیلی زود، یعنی در سال ۱۸۴۲م. در دوره قاجارها و پادشاهی «ناصرالدین‌شاه» به ایران وارد شد؛ از این‌رو، تاریخ عکاسی در ایران پیشینه‌ای هم‌ارز اصل آن در غرب دارد؛ با این حال، فرآیند تحول آن در بین طبقات مختلف و نهادها در غرب و ایران متفاوت بوده است. گرایش‌های اجتماعی بر عکس‌های خانوادگی نیز تأثیر می‌گذارند و محتوای آن‌ها، ایدئولوژی خانواده و دیدگاه آن به عنوان واحد کوچکی از نهاد اجتماعی بزرگ‌تر را نشان می‌دهند. «بورديو» به بحث دربارهٔ هنجارهای فرهنگی می‌پردازد که به گمانش، «در لحظهٔ ثبت یک عکس در حال ایفای یک نقش هستند، او می‌گوید که این هنجارها پایه و اساس طبقاتی دارند» (بورنت، ۱۳۸۱: ۸۱).

موضوع عکاسی نیز متکثر و متنوع بوده و از گفتمان، روندها و رخداد‌های تاریخی متفاوت متأثر بوده است؛ از این‌رو، با بررسی عکس می‌توان به وضعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی آن دوره‌ها نیز پی برد. «درمیان انواع گستردهٔ محتواهای عکس: خبری، تبلیغاتی، جنگی، پرتزه‌های سیاسی، هنری و از جمله عکس خانوادگی را می‌توان نام برد. عکس‌هایی که در متن زندگی خانوادگی، تولید و جمع‌آوری می‌شوند گرایش دارند تا الگوهای یکسان و مشابه را دنبال کنند» (فروزان‌پور، ۱۳۹۲: ۷۰).

جریانی که عکاسی در هنر به وجود آورد، نقطهٔ آغاز جایگزین کردن ارزش‌نمایشی به ارزش مناسکی بود که خود عمدتاً به وجوه زیبایی‌شناختی عکس توجه دارد. اما هدف این پژوهش نه صرفاً بررسی جنبهٔ زیبایی‌شناسی عکاسی یا حتی بررسی تحولات خود عکاسی در تاریخ ایران، بلکه توصیف و تحلیل عکس‌های خانوادگی است که خود نتیجهٔ عمومیت یافتن عکاسی در بین اقشار جامعه و راه‌یافتن دوربین‌های عکاسی در خانه‌ها است؛ تا شاید از مجرای خوانش عکس‌های خانوادگی سطوحی از ویژگی‌ها و مناسبات اجتماعی نیز بر ما روشن شود. قلمرو پژوهش، عکس‌های خانوادگی مردم کرمانشاه در دوره‌های تاریخی اواخر قاجار، پهلوی اول و دوم و دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی است. عکس‌های مورد تحلیل از منابع مکتوب و اسناد موجود در کتابخانه‌های دانشکدهٔ علوم اجتماعی، کتابخانهٔ میراث فرهنگی، کتابخانهٔ فرهنگ و ارشاد در شهر کرمانشاه، آلبوم‌های خانوادگی در دسترس افراد حقیقی و نیز موجود شبکه‌های مجازی گردآوری و انتخاب شده‌اند. مجموع عکس‌هایی که از این سه دورهٔ تاریخی گردآوری شدند، ۲۰۴ مورد بود، اما همهٔ آن‌ها معیارهای لازم (مانند: وضوح، تعلق به مردم کرمانشاه، تاریخ عکس و...) را نداشتند و در نهایت با توجه به دوره‌های تاریخی و سایر مقتضیات پژوهش نمونه‌ای شامل ۳۲ عکس انتخاب، بررسی و تحلیل شده‌اند.

این مطالعه را می‌توان گامی در بررسی نسبت بین جامعه و هنر و در قلمرو جامعه‌شناسی هنر ارزیابی کرد. بر این اساس، سعی بر آن بوده است که از طریق مطالعه عکس‌های خانوادگی، تصویری تاریخی، اگرچه محدود، از گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی حاکم بر جامعه کرمانشاه به دست آید؛ هم‌چنین بررسی برخی تغییرات اجتماعی بازنمایی شده در این عکس‌ها، در این سه وضعیت سیاسی بخشی از اهداف این مطالعه است؛ چراکه نگارندگان بر آن هستند که در نهایت، ارزش‌های مرکزی گفتمان سیاسی مسلط خود را در آثار هنری و از جمله عکاسی بازنمایی و حک کرده است. این تأثیرگذاری حتی می‌تواند بسیار بیشتر از تغییر دادن محتوا و فرم عکس بوده و گاهی تا آستانه منع و طرد کلیت این هنر-صنعت پیش‌رفته باشد.

۲. پیشینه پژوهش

«شیرین بهرام‌آبادیان» در مقاله «بررسی روایت‌های زندگی از طریق آلبوم‌های عکس خانوادگی» (۱۳۹۱) با استفاده از روش روایت‌گری و روایت شفاهی، به مفهوم روایت‌گری در آلبوم‌های عکس، انواع روایت و روایت شفاهی آلبوم‌های عکس خانوادگی جامعه ایران پرداخته است؛ وی به این دریافت رسیده است که عکس‌ها بیانگر ارزش‌ها و ترجیحات خانوادگی و اجتماعی مستتر در آلبوم‌های عکس خانواده ایرانی است و نشان می‌دهد که با وجود تحولات اجتماعی چشم‌گیر در خانواده ایرانی در دوره زمانی مورد بررسی، خانواده هم‌چنان دارای جایگاه مهمی برای افراد است و حتی در صورت رد معیارهای آن توسط فرد، خللی در جایگاه و تصور آرمانی آن پدید نمی‌آورد. «بررسی نقش عکاسی خانوادگی در تکوین خاطرات جمعی و عمومی یک جامعه» عنوان مقاله‌ای از «ملیکا فروزان‌پور» (۱۳۹۲) است که ضمن معرفی عکاسی خانوادگی، مفاهیم، و ویژگی‌های آن در جامعه ایرانی، تلاش می‌کند با تحلیل عکس به مثابه شکلی از روابط خانوادگی، خوانشی عمومی‌تر از عکس‌های خانوادگی ارائه دهد و در نهایت نقش عکس‌های خانوادگی را در تکوین خاطرات جمعی و عمومی جامعه بررسی کند. حاصل خوانش عکس‌های خانوادگی و توجه به عناصر تصویری، نوع پوشش، سبک زندگی و خاطرات و روایات برآمده از عکس‌ها نشان داده است که این عکس‌ها و خاطرات شخصی می‌توانند هم‌چون سندی اجتماعی و تاریخی عمل‌کنند و برای صداهایی که در حاشیه قرار گرفته‌اند امکانی را به وجود آورند که از دیدگاه خود به بازگویی مسائل و تجربیات خود در دوره‌های مختلف تاریخی بپردازند و روایتی دیگر از تاریخ ارائه دهند که در آن نقش مردم عادی پررنگ‌تر است.

«بازسازی روایت زندگی به تناظر آلبوم‌های عکس» تحقیقی از «قادرزاده» و «غلامی» (۱۳۹۲) است که سعی کرده است تا به میانجی آلبوم‌های عکس در جامعه ایرانی به بازسازی روایت زندگی افراد بپردازند. روش‌شناسی این مطالعه کیفی بوده و از روش مردم‌نگاری برای انجام عملیات میدانی و از روش تحلیل موضوعی برای تحلیل داده‌ها استفاده شده است. براساس رویکرد مصاحبه‌شوندگان به آلبوم‌های عکس و تفسیرهای آن‌ها از این آلبوم‌ها، هفت مقوله «برساخت هویت فردی، برساخت روایت و خاطره‌های فردی و جمعی، بازنمایی مناسبات قدرت، تداوم خویشاوندی، بازتجربه رویدادها و دگردیسی میدان تعاملات» استخراج شده است؛ درواقع، مقوله‌های مذکور نوعی چرخش نظری در رویکرد دارندگان آلبوم‌های عکس را در عکس‌های نوین دیجیتال به نسبت عکس‌های کلاسیک نشان می‌دهد.

«علیرضا مهدی‌زاده» در مقاله «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی» (۱۳۹۵) کاربری ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش عکس، را هدف این مقاله قرار داده است؛ بدین منظور، اصل جانشینی و هم‌نشینی، تعامل و تقابل نشانه‌ها، معنای صریح و ضمنی، بافت یا زمینه و بینامتنیت، معرفی و در تحلیل و خوانش عکس به کار گرفته شده‌اند. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. نتایج پژوهش بیانگر این است که به واسطه کاربری ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی، افزون بر تجزیه و تحلیل و خوانش روش‌مند عکس‌ها، جلوه‌های متعدد مفهومی، بصری و زیبایی‌شناسی آن‌ها آشکار می‌شود و چارچوبی برای تقسیم‌بندی عکس‌ها نیز فراهم می‌شود؛ بدین شکل که به کمک این ابزارها، بهتر و دقیق‌تر می‌توان ارجاع عکس‌ها را تشخیص داد که در نهایت در سه دسته فهرست شده‌اند: ۱. عکس‌های عکاس محور، ۲. عکس‌های سوژه محور، ۳. عکس‌های دوربین محور.

«عکس، گفتمان، فرهنگ تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران» (۱۳۹۶) مقاله‌ای از «حسن زین‌الصالحین» و «نعمت‌الله فاضلی» است. نگارندگان می‌کوشند، فضای غالب عکاسی را در اکنون آن واکاوی کنند؛ بدین منظور از دریچه «گفتمان» به آن نگاه می‌شود تا به این پرسش پاسخ دهند که در دوره حاضر، چه گفتمانی، چرا و چگونه صورت‌بندی شده است؟ و این گفتمان چه ارتباطی با گفتمان‌های پیشین دارد؟ بدین منظور، نگارندگان مروری تاریخی بر عکاسی ایران می‌کنند تا درک بهتری از وضعیت کنونی آن حاصل کنند. چارچوب روش‌شناختی این تحقیق را اندیشه‌های «میشل فوکو» و «استوارت هال» تشکیل می‌دهد. نگارندگان اثبات می‌کنند که بدنه کنونی عکاسی ایران در گفتمانی فرهنگی احاطه شده و این

گفتمان در رابطه‌ای دیالکتیکی با گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی تاریخی قرار دارد. بررسی روابط قدرت، نقش سیاست، سوژه و اژده‌سازی مواردی هستند که به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

«افسانه کامران» در مقاله «بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران» (۱۳۹۸) می‌نویسد آن‌چه در عکس‌های خانوادگی در ایران از روزگار ناصرالدین‌شاه تاکنون بازنمایی شده است، همه واقعیت زندگی روزمره خانواده‌های ایرانی را دربر نمی‌گیرد و امروزه بخشی از این نشانه‌های غایب را می‌توان با واکاوی نشانه‌هایی در متن عکس‌ها و تحلیل در بافت جامعه ایرانی دریافت. این مقاله با روش اسنادی توصیفی با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی به دسته‌بندی و تعریف نشانه‌های غیاب در عکس خانوادگی می‌پردازد. این‌که کدام نشانه‌ها در عکس خانوادگی ثبت می‌شود و کدام یک از آن‌ها فراموش می‌شود یا عمداً از متن عکس خانوادگی حذف می‌شوند؟ دلایل حذف و به غیاب راندن این نشانه‌ها در عکس خانوادگی چیست؟ یافته‌های پژوهش که از مطالعه در زمانی و هم‌زمانی عکس خانوادگی در ایران از زمان ناصرالدین‌شاه تا سال‌های پایانی دهه ۸۰ ه.ش. به دست آمده است، بیانگر آن است که در سیر عکس خانوادگی در ایران شاهد چهار دسته منع و غیاب بوده‌ایم که عبارتند از: غیاب موضوعی، گفتمانی (جنسیتی، طبقه‌ای و مذهبی)، حضوری (سوژه و عکاس) و رسانه‌ای (ماهیتی و تکنیکی).

بررسی پیشینه پژوهشی موضوع نشان می‌دهد که از نظر قلمرو پژوهش، هنوز مطالعه‌ای ویژه‌ای در باب جامعه کرمانشاه با تأکید بر عکس و با تحلیل جامعه‌شناسانه انجام نشده است. با این حال از نظر روش‌شناسی و رویکرد نظری، قرابت‌های روشنی بین آن پژوهش‌ها و مطالعه حاضر وجود دارد که در لابه‌لای توصیف و تحلیل عکس‌ها به نحوی به چشم می‌خورد. در مجموع می‌توان گفت که پژوهش‌ها دارای دو جهت‌گیری محوری هستند؛ در یک دسته از پژوهش‌ها، نگاه فنی و تکنیکی (هم به معنای روش پژوهش و هم در مقام اصول فن عکاسی) غلبه دارد؛ و در دسته دوم، نگاه اجتماعی غلبه دارد و این پژوهش حاضر در این دسته قرار می‌گیرد. نگارندگان تلاش کرده‌اند که مفاهیم و ویژگی‌های فنی عکاسی را با نگاه جامعه‌شناسانه و با توجه به زمینه‌های اجتماعی آن تحلیل کنند.

۳. نظریه و روش: نشانه‌شناسی و گفتمان‌کاوی

واکاوی متون (اعم از: نوشتاری، تصویری، شنیداری و...) نیازمند رویکرد نظری و روش‌شناختی ویژه‌ای است، تا بتواند به سطحی از معنا دست‌یابد که در ظاهر وجود

ندارد یا این‌که در سطح از متن لانه کرده است که از مخاطب یا خواننده و گاهی حتی خود خالق (نویسنده، نقاش، گوینده و...) اثر پنهان مانده است. این امر از آنجا سرچشمه می‌گیرد که بین آثار هنری و زمینه‌های پیدایش آن‌ها نسبت واقعی وجود دارد و معانی آشکار و پنهان متون، دست‌کم همواره ردی از واقعیت با خود دارند. شناسایی و تحلیل این ردپاها را می‌توان با روش‌های خاصی مانند نشانه‌شناسی یا تحلیل گفتمان و تحلیل روایت و... پیش‌برد؛ از این‌رو، در این پژوهش دو رویکرد نشانه‌شناسی (بارت) و گفتمان‌کاوی پسا‌ساختارگرا (لاکلاو و موف) در مقام مبانی نظری و روش تحقیق انتخاب شده است.

دامنه مطالعات «رولان بارت» بسیار گسترده است، و بسیاری از محصولات فرهنگی مدرن را، از ادبیات تا موسیقی، تئاتر، سینما، نقاشی و... مطالعه کرده است. یکی از حوزه‌های مورد علاقه وی عکس و عکاسی است. تحلیل‌های اسطوره‌شناختی و انتقادی او از عکس الگوی خوبی برای انجام چنین پژوهش‌هایی است.

نشانه‌شناسی مورد نظر بارت، برخلاف دیدگاه ساختارگرایی متقدم، به فقدان ساختار کلی در پس نشانه‌ها اشاره دارد؛ از نظر او موضوع نشانه‌شناسی، بررسی شیوه تولید نظام نشانه‌های معنابخش است و نشانه‌شناسی نشانه‌ها، معانی و فهم واقعیت را ممکن می‌سازد. نظام نشانه‌ها، نظامی عام، جهان‌شمول، مطلق، و قطعی نیست، بلکه تاریخی و مقید است؛ تجربه عینی و نابی از جهان واقع وجود ندارد و فهم جهان واقع لاجرم به نظام نشانه‌ها (مثلاً زبان) وابسته است؛ اما اسطوره تلاش می‌کند جلوه‌ای مطلق و عینی به معانی و نشانه‌ها تحمیل کنند.

اسطوره‌ها از دیدگاه بارت نوعی زبان یا نظام نشانه‌هاست؛ هر اسطوره‌ای به عنوان نظام نشانه‌ها به صنع و جعل و وضع «واقعیت» می‌پردازد. زبان اسطوره و نوشتار، صرفاً وسیله ارتباطی نیست، بلکه سرشار از ایدئولوژی است. به نظر بارت، فرهنگ مدرن مجموعه‌ای از اسطوره‌ها به این معناست و، فرهنگ به این معنا را مردم نه به عنوان امری مصنوع، بلکه به عنوان امور طبیعی و عینی تلقی و مصرف می‌کنند؛ پس نشانه‌شناسی، ایدئولوژی نهفته در پس اساطیر را به عنوان فرهنگ فاش می‌سازد. بارت ادعا می‌کند که اسطوره‌ها از طریق روابط خاصی که بین صورت، مفهوم و معنا وجود دارد، نقش خود را ایفا می‌کنند. از نظر وی، اسطوره هیچ چیز را مخفی نمی‌کند؛ نقش اسطوره، اختلال در صورت است نه ناپدیدکردن یا مخفی شدن در ضمیر ناخودآگاه و غیره. نگرش رولان بارت به فرهنگ از زاویه فرآیند معنابخشی (شیوه تولید و توزیع معانی) صورت می‌گیرد. «وی در کتاب اسطوره‌ها که در تعبیر فرهنگ توده‌ای مردم فرانسه نوشته شده است، از مظاهر فرهنگی بسیاری، از جمله ورزش، سرگرمی‌ها، انواع

غذاها، نگرش‌های عامه نسبت به مسائل مختلف و غیره سخن به میان آورده است» (صالحی‌امیری، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

از وجه روشی، در الگوی نشانه‌شناسی بارت، دو مفهوم «دلالیت ضمنی» و «دلالیت صریح» مهم هستند؛ دلالیت صریح، همانی است که در نگاه اول و تقریباً بر همه مخاطبان آشکار می‌شود. دلالیت ضمنی، تعبیر و معانی است که از دلالیت صریح ناشی می‌شود. دلالیت صریح (اولیه)، سطح توصیفی و تحت‌اللفظی معنا است که میان همه اعضای فرهنگ مشترک است و دلالیت ضمنی (ثانویه) دربردارنده معنایی است که با ارتباط یافتن دال‌ها با علایق فرهنگی وسیع‌تر تولید می‌شوند» (بارکر، ۱۳۹۱: ۱۶۹). در اینجا، معنا شامل پیوندی از نشانه‌ها با سایر رمزگان فرهنگی معنا است. دلالیت ضمنی با آن دسته از معانی سروکار دارد که از نشانه مفروضی تکثیر می‌شوند. ارزش بیانی دلالیت ضمنی ناشی از نیروی انباشتی توالی نشانه‌ها (از نظر هم‌نشینی) است. در بیشتر موارد این قضیه ناشی از مقایسه نشانه با جایگزین‌های غایب آن است (از نظر جانشینی). هنگامی که دلالیت ثانویه به شکلی بدیهی درآید، معمولی و طبیعی جلوه می‌کند و این دلالت‌های ثانویه به مثابه راهنمایی از معانی درمی‌آیند که به جهان معنا می‌دهند. در این حالت به آن‌ها «اسطوره» گفته می‌شود. از آنجاکه اسطوره‌ها برساخته‌های فرهنگی هستند، ممکن است به شکل حقایق مفروض جهان شمول جای‌گرفته در عقل سلیم به نظر برسند؛ لذا اسطوره‌ها با ایدئولوژی نسبت دارند؛ زیرا ایدئولوژی نیز در سطح دلالیت ثانویه عمل می‌کند. از دید بارت همه وجوه فرهنگی و همه مداخله‌های انسانی، به سطح دلالیت ضمنی برمی‌گردند. دلالیت ضمنی لایه‌های معنایی پرشماری دارد و انتخاب تفسیرگر برای تحلیل معنا گسترش می‌یابد، وی می‌تواند با استفاده از تحلیل گفتمان دایره معنایی منسجمی را ترسیم کند. عکس نیز شامل همین الگوی نشانه‌شناسانه می‌شود.

معرفت‌ترین مثال بارت از رمزگشایی عکس به مثابه نشانه، تحلیل معروف وی از -عکس سرباز جوان سیاه‌پوست- بر جلد مجله پاری ماچ است که در حال سلام نظامی به پرچم فرانسه است. این عکس از نظر بارت اسطوره‌ای است که رمزگشایی ایدئولوژیک از آن، زوایای پنهان ایدئولوژی و قدرت تحریف و پنهان‌سازی حاکمیت فرانسه و بورژوازی را آشکار می‌کند. نقطه آغاز تأملات بارت در اسطوره‌شناسی‌ها درک این نکته بود که چگونه «روزنامه‌ها، عکس‌ها، فیلم‌ها، شوها و عقل سلیم، واقعیتی را که تاریخی است، به گونه‌ای عرضه می‌کنند که انگار چیزی طبیعی است. بارت می‌گوید: من از این‌که مداوماً طبیعت و تاریخ خلط می‌شدند در خشم بودم. از نظر بارت جامه بداهت پوشاندن به امور زندگی

روزمره نوعی سوءاستفاده ایدئولوژیک است که بورژوازی به آن دست می‌زند» (اباذری، ۱۳۹۰: ۱۳۷).

با توجه به منطقی که بارت برای نشانه‌شناسی ذکر می‌کند، همه چیز در جامعه به مثابه نشانه می‌تواند مورد نقد و بررسی قرار بگیرد؛ اما یکی از مهم‌ترین این نشانه‌ها که رسانه‌های اسطوره‌های مدنظر بارت است، عکس به مثابه نشانه است. بارت می‌گوید: «ما فرض می‌کنیم که زبان، گفتمان، گفتار و جز آن، عبارت از هر واحد یا ترکیب با معنایی باشند، اعم از: کلامی یا بصری، عکس برای ما به همان شیوه نوعی از گفتار است که مقاله روزنامه، حتی اشیاء نیز اگر منظوری را برسانند به گفتار مبدل می‌شوند» (بارت، ۱۳۹۰: ۸۷).

تحلیل عکس به مثابه یک نشانه از دید بارت با توجه به همان منطقی نشانه‌شناسی وی انجام می‌شود. در وهله اول، عکس «شکل معنا»ی خاصی دارد و «مفهوم» خاصی را تولید می‌کند؛ البته برای بارت رابطه «شکل معنا و مفهوم» برخلاف رابطه دال و مدلول در نظام نشانه‌شناسی سوسور دل‌بخواهی نیست. در ادامه، بارت با واکاوی دلالتی که نشانه یا عکس می‌تواند حامل آن باشد، به نظام نشانه‌شناسانه مرتباً دومی اشاره می‌کند که از همان رابطه نشانه‌شناسانه سطح نخست که در نگاه اول سطحی کاملاً طبیعی و بدیهی به نظر می‌رسد، به وجود آمده است؛ از نظر بارت «اسطوره، نظام نشانه‌شناسانه مرتباً دومی است که با استفاده از نشانه «زبانی» مرتباً اول، کار خود را انجام می‌دهد؛ نه فقط زبان، بلکه هر چیز دیگری می‌تواند نشانه باشد؛ فی‌المثل، گل سرخ یا عکس نیز نشانه‌اند و می‌شود آن‌ها را نشانه‌شناسانه تحلیل کرد و اسطوره پنهان و تحریف‌کنندگی واقعیت را در آن کشف کرد که به دال نظام مرتباً دوم بدل شده‌اند (همانجا).

اسطوره از «زبان هر نظام نشانه‌ای اعم از آن که نوشتاری باشد یا تصویری یا عرفی، استفاده می‌کند» (بارت، ۱۳۹۰: ۸۹). یکی از اصول مهم زبان‌شناختی که در تحلیل‌های ساختاری به دیگر حوزه‌های مورد مطالعه نشانه‌شناسی و از آن جمله عکاسی تعمیم یافت، «بحث دلالت صریح و دلالت ضمنی است. خوانش عکس از دیدگاه بارت به این معناست که رمزگان معنای ضمنی، به احتمال بسیار، نه «طبیعی» است و نه «مصنوعی»، بلکه تاریخی یا بهتر بگوییم، «فرهنگی» است. نشانه‌های این رمزگان همان ژست‌ها، حالت‌ها، چهره‌ها، رنگ‌ها و یا جلوه‌هایی هستند که برحسب آن در چه جامعه‌ای مورد استفاده بوده‌اند، از معنایی خاص برخوردار شده‌اند: پیوند میان دال و مدلول - یعنی دلالت - اگر نگوییم ناانگیزخته، دست‌کم کاملاً تاریخی می‌ماند. روی هم رفته، می‌توان گفت که «دلالت» حرکتی دیالکتیکی است که دوگانگی و تضاد

میان انسان طبیعی و انسان فرهنگی را مرتفع می‌کند. پس خوانش عکس به یاری رمزگان ضمنی‌اش، همواره امری تاریخی است. کیفیت این خوانش به «سواد» خواننده وابسته است» (بارت، ۱۳۹۱: ۲۷-۲۶).

برای بررسی دلالت‌های موردنظر اسطوره‌شناسی بارت، علاوه بر نشانه‌شناسی، به روش تحلیل گفتمان‌کاوی نیز توسل جستیم و گفتمان را به مثابه چارچوبی زبانی یا مجموعه‌هایی از پاره‌گفتارها یا جمله‌ها، احکامی تلقی کرده‌ایم که «در بطن یک بافت اجتماعی وضع می‌شوند، توسط همان بافت اجتماعی تعیین می‌یابند و موجبات تداوم هستی آن بافت اجتماعی را فراهم می‌آورند؛ بدین ترتیب، نهادها و بافت‌های اجتماعی نقش تعیین‌کننده مهمی در تحول، حفظ و انتشار گفتمان‌ها دارند» (میلز، ۱۳۸۸: ۱۹). «تحلیل گفتمان قصد دارد نشان دهد که از طریق کدام فرآیند تلاش می‌کنیم تا معنای نشانه‌ها را تثبیت کنیم و کدام فرآیند موجب می‌شود که برخی از موارد تثبیت معنا به چنان امر معمولی بدل شوند که آن‌ها را پدیده‌ای معمولی به شمار می‌آوریم» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۵۵).

نظریه گفتمان «لاکلاو» و «موف»، در کتاب هژمونی و راهبرد سوسیالیستی به سوی سیاست رادیکال دموکراسی (۱۹۸۷) شکل‌گرفت و در واقع بسط نظریه گفتمان «فوکو» در حوزه فلسفه سیاسی-اجتماعی است؛ «اگرچه نقطه آغاز کار لاکلاو و موفه مفهوم گفتمان فوکو بوده است، ولی آنان با به‌کارگیری نظریات متفکرانی چون: سوسور، دریدا، بارت، لکان، گرامشی و آلتوسر، نظریه بسیار کارآمدی را شکل دادند که انسجام و قابلیت تبیین فوق‌العاده‌ای دارد» (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۵۴). آنان نظریه گفتمان خود را با بازبینی و اصلاح و تلفیق دو سنت نظری عمده، یعنی «مارکسیسم» و «ساختارگرایی» ساختند. «مارکسیسم نقطه شروعی برای اندیشیدن راجع به امر اجتماعی در اختیار آن‌ها قرار داد و ساختارگرایی نقطه‌ای درباره معنا، لاکلاو و موف این دو سنت نظری را در قالب نظریه‌ای پسا ساختارگرا با یک دیگر تلفیق کردند. براساس این نظریه، کل حوزه اجتماعی شبکه‌ای از فرآیندها به شمار می‌آیند، معانی را خلق می‌کنند. گفتمان از این نظر مجموعه‌ای از نشانه‌هاست و هر عمل و پدیده‌ای برای معنا دار شدن باید گفتمانی باشد. فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی قابل فهم می‌شوند که در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند، هیچ چیزی به خودی خود دارای هویت نیست، بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرار گرفته است کسب می‌کند. گفتمان‌کاوی بر آن است که «نشان دهد که از طریق کدام فرآیند تلاش می‌کنیم تا معنای نشانه‌ها را تثبیت کنیم و کدام فرآیند موجب می‌شود که برخی از موارد تثبیت معنا به چنان امر معمولی بدل شوند که آن‌ها را پدیده‌ای طبیعی به شمار آوریم» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۵۵-۵۴).

از لحاظ تکنیکی، روش گفتمان‌کاوی پسا ساختارگرا مبتنی بر منظومه مفاهیمی و ایده‌هایی مانند: دال، دال مرکزی (برتر یا تهی)، عنصر، لحظه، مفصل بندی، طرد گفتمانی، و... است که به کمک آن‌ها نوع معنای هژمونی هر گفتمانی را مشخص می‌سازد و علاوه بر آن نسبت بین این معنای هژمونیک و گفتمان مسلط در هر دوره یا نظام اجتماعی را فاش می‌سازد. از این جهت شاید بتوان گفت که تحلیل گفتمان کاوانه کمکی به نظریه و تحلیل نشانه‌شناختی است که معانی را در خود متن می‌جوید و بیرون از متن را تنها به صورت ضمنی در تحلیل خود به کار می‌گیرد.

۴. عکاسی در کرمانشاه

بر اساس منابع تاریخی «برجسته‌ترین و پرکارترین عکاس حرفه‌ای در ایران در پایان قرن نوزدهم میلادی "آنتوان سوروگین" (۱۲۰۹-۱۳۱۲ ه.ش.) بود که تا آخر عمر خود، برای عکاسی به همه جای ایران سفر کرد. این عکاس حرفه‌ای، سفری هم به کرمانشاه داشته است و از جمله عکس‌های هنری او تصویری است که از طاق بستان برداشته است. عکاس باشی ناصرالدین شاه نیز، در سفر شاه به عتبات در سال ۱۲۸۷ ه.ش. (۱۸۷۱ م.) هم از این طاق و عمارت عکس گرفته است. چنان می‌نماید که این‌ها اولین عکس‌هایی بوده که در کرمانشاه برداشته شده است؛ از جمله عکاسان مشهور و قدیمی در شهر کرمانشاه مرحوم "آقا سید شمس‌الدین دولت‌آبادی بدیع‌الصنائع عکاس"، شادروان "صنیع‌السادات عکاس"، هم‌چنین مرحوم "آقا اسداله کرمانشاهی"، عکاس دوران حکومت موقت (۱۳۳۴ ه.ق.، ۱۲۹۵ ه.ش.) است. از چهره‌های متأخر هنر عکاسی در کرمانشاه باید از "یوناتان عکاس" نام برد که اکنون در همدان منزوی شده است» (سلطانی، ۱۳۸۱: ۵۳۰-۵۲۹).

در دوران مشروطه، عکاسی هم فرصتی برای ثبت وقایع تاریخی یافت. به قول «ایرج افشار»: «افرادی معروف در توفان انقلاب مشروطه گاه در جلو صف مستبدان سینه سپر کرده و عکس می‌گرفتند...» (افشار، ۱۳۸۰: ۱۱۲۴) این گفته نشان می‌دهد که پس از ورود به دربار حکومتی پایتخت در فاصله اندکی زمانی به کرمانشاه راه یافته است. نخستین عکاسی که از کرمانشاه نام برده شده است، «میرزامبین خوشدل کرمانشاهی» است که رحلتش در حدود (۱۲۸۵ ه.ق.، ۱۲۴۷ ه.ش.) است. با توجه به سال وفات خوشدل می‌توان گفت که عکاسی پیش‌تر از این دوره تاریخی در کرمانشاه رواج یافته است. «صنیع‌السادات عکاس کرمانشاهی که در ایام حکومت "سالارالدوله" و فرمان‌فرما در کرمانشاه پیکره‌های ماندنی و ارزنده‌ای ساخته است، از این عکاس جز نام و چند اثر اطلاع دیگری در دست نیست. عکسی که از کارهای او دیده شده پرتره تمام قد شخصی

را در لباس نظامی در برابر حجاری‌های طاق‌بستان نشان می‌دهد که وی با مظهر خود، یعنی عکاس‌خانه صنایع‌السادات، کرمانشاه را بر پشت آن زده است» (ذکاء، ۱۳۸۸: ۲۷۹). علاوه بر منابع تاریخی، برای بررسی تاریخچه عکاسی در کرمانشاه، در سال ۱۳۹۷ با برخی از فعالان پیشکسوت هنر عکاسی و دارای لابراتور، از جمله: «حسین محبی»، «حسین عیسی‌حاج»، «فرید مرندی»، «هاشم بروجردی»، «محمد عباسی» و «یاشار ارژنگ»، مصاحبه‌هایی انجام انجام پذیرفته است؛ نتایج این گفتگوها در ادامه ارائه شده است.

اطلاعات به دست آمده از گفتگو با حسین محبی (۱۳۹۷)، از عکاسان معاصر کرمانشاه که در حوزه مردم‌شناسی و اجتماعی فعالیت داشته بدین قرار است: در عکاسی دهه‌های ۲۰ و ۳۰ از دوربین‌های داگرتیپ و فانوسی استفاده می‌شده است. در دوره پهلوی دوم عکاسی ژورنالیسم و خبری شکل گرفت. ماهیت عکس‌های عکاس‌خانه‌ها تا قبل از ورود دوربین دیجیتال و شیوع آتلیه‌های عکاسی، جنبه تجاری و ثبت خاطرات افراد بوده است. با ورود دوربین‌های دیجیتال اکثر عکاس‌خانه‌های قدیمی تعطیل شدند و آتلیه‌های مدرن جایگزین آن‌ها شدند؛ پس از انقلاب اسلامی عکاسی دو جنبه یافت: هنری و تجاری. حسین عیسی‌حاج (۱۳۹۷) که جزو عکاسان معاصر است و در حوزه عکاسی طبیعت و مستند اجتماعی فعالیت دارد، معتقد است در شهر کرمانشاه یکی از قدیمی‌ترین دوربین‌ها فانوسی بوده است و «عکاسی ارژنگ» را یکی از قدیمی‌ترین عکاسی‌ها نام می‌برد.

فرید مرندی (۱۳۹۷) که پدر او (فریدون) از عکاسان دوره پهلوی اول بوده است، می‌گوید، در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ عکاس‌خانه‌هایی وجود داشتند که تابلو نداشتند، بلکه بر روی در و یا دیوار اسمی از عکاس‌خانه خود می‌نوشتند، و بیشتر عکس‌های پرسنلی رایج می‌گرفتند؛ اما در دهه‌های ۳۰ و ۴۰، عکس خانوادگی در بین قشر متوسط رایج شد و در مکان‌های عمومی همانند پارک‌ها و تفریحگاه‌ها نیز عکس‌برداری شده است. از لحاظ ابزار عکاسی، پس از دوربین‌های فانوسی، آکوا و کداک، وارد بازار شدند. پس از دهه ۷۰، با ورود کامپیوتر و دوربین‌های دیجیتال تحول عمده‌ای در عکاسی رخ داد؛ اکثر آتلیه‌ها و عکاس‌خانه‌های قدیمی نیز تعطیل شدند. در دوره قبل از انقلاب اسلامی، عکاسان سندیکا داشتند که پس از انقلاب اسلامی به «اتحادیه عکاسان» کرمانشاه تغییر نام داده است. هاشم بروجردی (۱۳۹۷) که عکاسی او در دهه ۴۰ و در حوزه عکس‌های پرسنلی و آتلیه‌ای فعالیت داشته است، می‌گوید: در اواخر دوره پهلوی اول و اوایل دوره پهلوی دوم اکثر عکس‌ها مربوط به قشر مرفه و متوسط بودند. عکس‌های برقی و وجود نورپردازها، پس از ورود صنعت برق به کرمانشاه در دهه ۲۰ وارد و رایج

شدند؛ و به گفته محمد عباسی (۱۳۹۷) از چاپ‌خانه‌داران قدیمی کرمانشاه، در سال ۱۳۵۳-۱۳۵۲ سفارش عکس‌های رنگی را می‌گرفتند و حدود سه و چهار ماه بعد از وی آقای «گوران» با «لابراتوار گوران» چاپ رنگی را وارد کرمانشاه کرده است. در اثر بمباران سال ۱۳۶۵ در کرمانشاه تمام فعالیت‌های چاپ و ظهور عکس تعطیل شدن و در واقع ازمیان رفتند و مجدداً در سال ۶۶ شروع به فعالیت کردند و تا سال ۷۲-۷۱ چاپ سریع رنگی وارد بازار شد و به دنبال آن بازار چاپ رنگی رونق یافت. «یاشار ارزنگ» (۱۳۹۷) از عکاسان نسل جدید کرمانشاه و از نوادگان «یعقوب ارزنگ» از عکاسان دوره قاجار در شهر کرمانشاه، بر آن است که، در سال ۱۲۷۹ ه.ش. یعقوب ارزنگ فعالیت خود را با راه‌اندازی عکاس‌خانه‌ای، در خیابان مدرس امروزی آغاز کرد که در واقع می‌توان گفت اولین عکاس‌خانه در شهر کرمانشاه است. به گفته او دومین و سومین عکاس‌خانه‌های شهر کرمانشاه، عکاس‌خانه «یوناتان» و سپس «خورشید» بودند. با توجه به آرشو عکس‌های یعقوب ارزنگ که به سال شروع فعالیت او در سال ۱۲۷۹ برمی‌گردد، به نظر می‌رسد عکاسی در بین قشرهای گوناگون محدودیت استفاده نداشته است، اما در بین قشر پایین جامعه به علت ناآشنایی با عکاسی، در مقام پدیده‌ای وارد شده به زندگی سنتی آنان و نیز نوعی نگرانی از این هنر-صنعت ثبت‌کننده احوالات شخصی، و حتی هزینه‌بر بودن عکاسی و تشکیلات عکاسی، روی خوش به این پدیده نشان ندادند و بدین ترتیب عکاسی در حوزه اجتماعی خواص باقی‌ماند.

۵. تحلیل یافته‌ها

در خوانش و تفسیر عکس‌های خانوادگی انتخاب‌شده، قطعیت تحلیلی چندانی وجود ندارد، و سعی نگارندگان بر آن بوده است که در ابتدا به توصیف عکس‌ها پرداخته که دلالت صریح نظریه بارت را دربر می‌گیرد؛ پس از آن، به تفسیر که دلالت‌های ضمنی را بررسی می‌کند؛ و در نهایت، نوعی تبیین که نسبت بین متن و گفتمان مسلط را واکاوی می‌کند. با توجه به توضیحاتی که در تاریخچه ایران و کرمانشاه در این سه دوره تاریخی بیان شده است به گفتمان‌های این سه دوره پرداخته و در واقع از طریق خوانش این عکس‌ها به هر یک از گفتمان‌های فرهنگی-اجتماعی و سیاسی پرداخته شد که عکس‌ها چگونه و تا چه اندازه توانسته‌اند این واقعیت‌ها را در خود منعکس سازند. تصویر نمونه برای بررسی و تحلیل، مسلماً خود آن واقعیت نیست، اما همانند آن است و پیام‌هایی که در سطح اول مطرح شده است مبتنی بر واقعیت عینی هستند. هرکدام از خصوصیات ظاهری «دال» نامیده شده و «مدلول» آن پیامی است که ویژه فرهنگ و اجتماع برهه گرفته‌شدن عکس است.

با توجه به بررسی و توصیف‌هایی که دربارهٔ پیام اولیهٔ عکس‌ها در هر سه دورهٔ تاریخی انجام شده، در مجموع چهار دال بررسی شده است؛ دال اول، افراد حاضر در کادر عکس، دال دوم، پوشش و آرایش افراد، دال سوم، ژست و حالات نگاه افراد، و دال چهارم، فضا و مکان عکس‌برداری. در مرحلهٔ دوم پیام‌های ثانویه و تشریح آن‌ها در هر دورهٔ تاریخی به تفکیک مطرح شده است.

- **دورهٔ قاجار:** شهر کرمانشاه با توجه به این‌که، بزرگ‌ترین شهر گردنشین غرب بود، موقعیت سیاسی و ارتباطی آن، برای حکومت مرکزی مهم بود. با توجه به اهمیت سیاسی این شهر، حوادث سیاسی سراسری، بر شیوهٔ زندگی و اداره شهری آن تأثیر مستقیم گذاشته است.

دال‌های عکس ۱، نشان می‌دهد که حضور متعلق به مردان است؛ بزرگ‌ترها روی صندلی و خردسالان بر روی زمین نشسته‌اند؛ در قلمرو دال دوم، پوشش آنان پیراهن بدون یقه، عبا و جبه است. فردی که در مرکز کادر دوربین قرار گرفته و دستان خود را بر عصا تکیه داده، پوششی به نسبت متفاوت از سایر افراد درون کادر دارد که همانند کت بلند غربی است با یقهٔ شکل‌دار. کلاه‌ها به شکل کلاه پوستی است، اما هم‌چنان از عمامهٔ پارچه‌ای برای کلاه فرزندان خردسال استفاده می‌کنند. آرایش چهرهٔ مرد سمت راست ریش و سبیل بلند است و موهای او در زیر کلاهش پنهان؛ دو مرد کناری سبیل‌هایی کم‌پشت و موهایی پنهان در کلاه دارند. سه کودک خردسال موهایشان در زیر کلاه‌ها پنهان است. در دال سوم، حالت چهره همهٔ افراد درون کادر بدون حالت‌های



عکس ۱. اواخر دههٔ ۱۲۸۰ ه.ش. (موزهٔ آرشیو عکس‌های تکیهٔ بیگلریگی کرمانشاه).
از چپ به راست نورات نشسته روی صندلی: ۱- مرحوم خادم‌الحسین عبدالله خان بیگلریگی باهن حسینه بیگلریگی. ۲- مرحوم رحیم خان بیگلریگی. ۳- مرحوم لقا شیخ محمد رحیم (مضوی بزرگ‌تر رحیم خان عبدالله خان بیگلریگی) نورات نشسته روی زمین از راست به چپ: ۱- مرحوم حاج علی خان فرزند مرحوم لقا شیخ محمد رحیم. ۲- عبدالله خان فرزند مرحوم عبدالله خان. ۳- مرحوم لقا خان فرزند مرحوم محمد کریم.

عکس ۱. اواخر دههٔ ۱۲۸۰ ه.ش. (موزهٔ آرشیو عکس‌های تکیهٔ بیگلریگی کرمانشاه).

هیجانی، شادی و غم و مستقیم رو به دوربین هستند، اما ژست مردی که در مرکز قرار گرفته دست‌های خود را بر عصایش تکیه داده؛ دو مرد کنار او دست‌های خود را بر روی پاهایشان در دو طرف خود قرار داده‌اند و کودکان خردسال نیز به همین شیوه ژست گرفته‌اند. در دال چهارم، پس‌زمینه سفید آن، پارچه‌ای سفید است که در عکس‌های آن دوره مرسوم بوده است.

با خوانش نمونه عکس انتخاب شده (عکس ۱) معناهایی که در پیام دو دلالت صریح و ضمنی می‌توان مطرح کرد، بدین شرح است: با توجه به دال نخست، جمع حاضر، جمعی مردانه است. حضور مردان در محل عکس‌برداری، با توجه به شرایط زمانه، امری طبیعی و متعارف می‌نماید. اما اگر از دیدگاه اسطوره‌ای آن را قرائت کنیم، این «حضور» متعارف معنای دیگری را از نوعی «غیبت» یا همان عدم حضور زنان در این کادرها برجسته می‌سازد. در ادامه، نوع نشستن افراد سلسله‌مراتب قدرت و احترام براساس سن و سال را نمایندگی می‌کند. دلالت دیگر، به پوشش افراد پیوند دارد. افراد درون کادر، در جامعه‌ای سنتی (شهر کرمانشاه) می‌زیند و انتظار می‌رود با پوششی سنتی و بومی منطقه خود، در جلوی دوربین ظاهر شوند، اما در عکس پوششی قاجاری دارند که متعلق به فرهنگ پایتخت و اشراف مرکز است. در بررسی عکس‌های سه دهه‌ه انتهایی دوره قاجار، نوعی تغییر در لباس ایرانی، به‌ویژه در شکل کلاه و کت، به‌سوی شکل لباس‌های فرنگی دیده می‌شود که به‌نظر می‌رسد در نتیجه سفرهای اروپایی درباریان بوده است.

از لحاظ تکنیک عکاسی، تصویر نشانگر کاربرد دوربین‌های ساده و اولیه‌ای است که فاقد نورپردازی و فلاش بوده‌اند. دیگر این‌که، عکس‌ها مربوط به خانواده‌های سطح بالا و اشراف‌زادگان است. مفهوم حالت نگاه خیره و ژست‌های رسمی افراد، می‌تواند بر مفاهیم چندی دلالت کند؛ افراد با دستگاه عکاسی آشنا نیستند و نحوه برخورد با آن محتاطانه و توأم با نگرانی است؛ نگاهی خیره به آن دارند و می‌خواهند خود را به بهترین حال ممکن با استفاده از ژست رسمی و لباس‌های رسمی، به ثبت لحظه‌های خود بپردازند؛ تفسیر دیگر این است که خلق و خوی مردان آن‌ها خشک و رسمی است. پیام بعدی پیام ایدئولوژیکی یا اسطوره‌ای است. گردهم آمدن اعضای مرد خانواده به‌عنوان فرم، به‌معنای سادگی و فقر است و در مقام مفهوم، مردسالاری را در خود جای داده است. ژست‌های گرفته‌شده توسط افراد درون کادر ممکن است برای آن دوره، ژستی هنری بوده باشد، اما اکنون چون تعاریف متفاوت شده‌اند، براساس دیدگاه‌های کنونی این ژست‌ها را تصنعی می‌خوانیم؛ به‌عبارتی، آن‌ها را دارای منشی پدمآبانه مشاهده می‌کنیم.

گفتمانی که لاکلاو و موف از آن حرف می‌زنند، مجموعه‌ای از دال‌ها یا نشانه‌ها است که در عکس وجود دارد. ترکیب این دال‌ها نوعی مفصل‌بندی را می‌سازند؛ به کمک آن‌ها می‌توان بافت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی برهه‌های مختلف تاریخی را حدس زد. جمعیت مردانه در عکس‌های مذکور، بیانگر اهمیت مرد در خانواده یا گفتمان پدرسالاری است. افرادی که در کادر عکس قرار گرفته‌اند، دال‌ها و واقعیت‌هایی تاریخی هستند، شامل مردان یک خانواده که به خلق اسطوره منتهی می‌شود. این وضعیت را می‌توان در صورت‌بندی و گفتمان فرهنگی حاکم بر کرمانشاه نیز قرار داد. آن‌چه بالاتر، از منظری دریدایی از آن به عنوان «غیبت» نام برده شده در اینجا به معنای عدم حضور دال‌ها یا مفصل‌بندی‌های دیگری است که می‌توانستند در مقابل یا به جای گفتمان مردسالاری قرار گیرد؛ مانند «زنانگی، آزادی، فردگرایی و عینیت‌گرایی» (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

مردسالاری (پدرسالاری) «در لفظ به معنای حکومت پدر است. مردسالاری به روش‌هایی اشاره دارد که براساس آن امکانات مادی و نمادین (از جمله درآمد، ثروت و قدرت) به شکل نابرابر و از طریق نهادهایی مانند: خانواده، سکسوالیته، دولت، اقتصاد، زبان و فرهنگ، میان مردان و زنان تقسیم می‌شود» (ادگار و سچ‌ویک، ۱۳۸۷: ۲۴۰). اشیاء که دلالت‌گر معناهای اجتماعی هستند می‌توانند بیانگر عقاید افراد جامعه باشند. استفاده از فرش به عنوان پس‌زمینه عکاسی نشان می‌دهد که ایده‌های افراد، برای زیباسازی و جلوه‌دادن به فضای عکس، متأثر از فرهنگ ایرانی است. در عکس‌های اواخر دوره قاجار تغییری دیده می‌شود که حاصل استفاده از وسیله‌های دکوری و پس‌زمینه است، که خود از جهتی بیانگر وارد شدن فرهنگ غربی در زمینه اجتماعی و زندگی ایرانی است. در عکس‌های این دوره، که عکس ۱، نمونه آن‌هاست، مفهوم مردسالاری، دال مرکزی است که بیانگر اسطوره مردسالاری و پدرسالاری دوره قاجار است. براساس نوع پوشش انتخاب شده، جایگاه افراد در عکس‌ها و چگونگی قرار گرفتن آن‌ها در کنار یک‌دیگر، فرهنگ، هژمونی خود را نشان می‌دهند، خواهد شد. نوع پوشش افراد متناسب با پوشش قاجاری است که در حکومت مرکزی رایج است. معمولاً در جوامع و فرهنگ‌های خاص و متمایز (همانند گرد و لِر) سنت‌ها و فرهنگ متفاوتی وجود دارد که بخش لباس و پوشش آن اهمیتی ابزکتیو دارد و برخلاف ویژگی‌های فرهنگی دیگری مانند زبان، در عکس نیز قابلیت بررسی و تحلیل دارد. این عکس‌های به‌جا مانده از دوره قاجار، حکایت از نوعی تبعیت از فرهنگ هژمون مرکزی دارند. در این هژمونی می‌توان تصویر حکومت را دید که با در پیش گرفتن سیاست اداره نواحی غیرمرکزی به کمک شاهزاده‌های منصوب از طرف حکومت مرکزی، خواسته و ناخواسته

بر افکار عمومی و شیوه زندگی افراد جامعه سلطه پیدا کرده و به مرور زمان معانی (در پوشاک و خوراک و زبان و...) را متعلق به «دیگری بزرگ» را بر این فرهنگ‌ها و اجتماعات خاص تحمیل کرده است. اگر بپذیریم که عکس‌های خانوادگی، از الگوی متفاوتی برخوردار بوده‌اند که الزاماً تحت تأثیر دیگری بزرگ نبوده است؛ اگرچه تحلیل فوق با امایی مواجه می‌شود، اما اصل تلاش برای هژمونیک شده فرهنگ و گفتمان مسلط با چالش مهمی روبه‌رو نمی‌شود.

محدودیت تعداد عکس‌های خانوادگی با ترکیب جنسیتی مختلط، عکس‌برداری در فضای اندرونی منزل و عکس‌های مربوط به افراد سیاسی و قشر مرفه خانواده‌های کرمانشاهی، نشان می‌دهد که عکس‌برداری مختص ثروتمندان و سیاسیون شهری بوده است؛ هم‌چنین، بیانگر تعداد محدود دوربین عکاسی است که جز قشر مرفه، در دسترس سایر افراد قرار نگرفته است. با توجه به فضاهای مورد استفاده برای عکاسی (حیاط خانه‌ها)، دوربین‌های عکاسی ساده و ابتدایی بوده‌اند. به گفته یاشار ارژنگ (مصاحبه ۱۳۹۷) علاوه بر فقدان قدرت خرید پایین قشر عامه، نگرانی از قرار گرفتن در مقابل این وسیله تازه وارد، سبب شده بود که مردم عامه عکسی از خود برجای نگذارند.

- دوره پهلوی: پس از فروپاشی حکومت قاجار و شکل‌گیری حکومت پهلوی فرآیند تحول جامعه هم با تغییراتی مواجه شد؛ در این تحولات سیاسی، صورتی از مدرنیته در جامعه عملیاتی می‌شد که عمدتاً وجه عینی و تکنولوژیک بود، گرچه هم‌چنان از بالا هدایت و ترویج می‌شد. «دوره پهلوی اول، سلسله‌ای از تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی را به دنبال داشت که تأثیرات عمیق و درخورتوجهی بر روند شهرنشینی برجای گذاشت» (ایراندوست و همکاران، ۱۳۹۵: ۹۵). «تأثیرات فکری نهضت مشروطیت و حضور طبقه جدیدتر تحصیل‌کردگان غرب در کنار طبقه حاکم - که معتقد بودند جامعه سیاسی را باید بر پایه دگرگون‌سازی فرهنگ سنتی به فرهنگ مدرن پیش‌برد و از این طریق، عظمت و تمدن گذشته را برپایه جدید، در ایران بنیان نهاد- در واقع چشم‌انداز سیاست‌های فرهنگی این دوره است» (علم، ۱۳۹۳: ۷۸)؛ باوجود این تلاش‌ها، برای مدرن‌سازی در جامعه ایران با توجه به وجود سنت‌های کهن دینی و فرهنگی، به‌طور تمام و کمال صورت نمی‌گرفتند؛ شهر کرمانشاه نیز از این قاعده مستثنی نبود و به دلیل وجود شیوه زیست ایلی و فرهنگ عشایری شدید هم می‌شد. به هرروی، در همه‌جای ایران، مدرنیزاسیون دستوری، در شهرسازی، مدیریت اجرایی، آموزش و هنر (سینما، موسیقی، عکاسی و...) اجرا می‌شد. این تغییرات، به هرروی، تغییر رفتارهای اجتماعی، فرهنگی و ساختارهای خانوادگی را به همراه داشته است که نمود

آن را در عکس‌های بررسی شده می‌توان دید. سرعت این تحولات و تأثیرات آن، به‌ویژه در دهه‌های حکمرانی پهلوی دوم مشهودتر بود؛ به‌قولی، «دهه ۳۵ تا ۴۵ را می‌توان مقطع دگرگونی رشد شهری و سرآغاز رشد شتابان شهری دانست. در دهه ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۵ رشد مهاجرت‌ها به شهرهای بزرگ، در نتیجه تمرکز خدمات، صنایع و اداره‌ها، بسیار چشمگیر بود و زمینه رشد و گسترش شهرها، از جمله کرمانشاه که مرکز اداری و سیاسی (استان پنجم) بود تشدید شد» (ایراندوست و همکاران، ۱۳۹۵: ۹۵).

برای تحلیل متون عکسی دوره پهلوی عکس ۲، در نظر گرفته شده است. در این عکس، در دال اول، جمعی مردانه دیده می‌شود که افراد یک خانواده گسترده هستند. دو فرد مسن خانواده بر روی صندلی نشسته‌اند و مردان جوان‌تر سرپا ایستاده‌اند و دو نفر دیگر دو سوی آن افراد مسن بر روی صندلی بر روی زمین کنار فرزندان خردسال نشسته‌اند. در سطح دوم، پوشش دو فرد مسن بر روی صندلی، عبا‌های بلند و گشاد بر تن و کلاه پوستی بر سر دارند. سایر افراد کت و شلوار کوتاه و نیمه بلند دارند. جوان‌ترها پیراهن‌های یقه‌دار به همراه کلاه پهلوی و یکی از افراد در سمت راست نفر دوم لباس نظامی مخصوص رضاشاه پهلوی بر تن دارد. از دو نفری که بر روی زمین در دو طرف آن افراد مسن نشسته‌اند، فرد سمت راست کلاه مقوایی و دیگری، عمامه پارچه‌ای دور سر خود بسته است. کودکان خردسال کت و شلوار با پیراهن‌های یقه‌گرد و با کلاه پهلوی بر تن دارند.

دو فرد مسن‌تر، مدل ریش و سیبیل کوتاه، نفرت جوان سرپا ایستاده مدل سیبیل‌های کوتاه و کم‌پشت، دو مرد میان‌سال بر زمین نشسته‌اند، مدل سیبیل بلند و پُریشت دارند؛ از نظر حالت چهره و ژست، نگاه همه افراد حاضر در کادر مستقیم و خیره به دوربین و با ژست‌های ساده است. در دال چهارم، فضا و مکانی داریم که دارای نور طبیعی است و گویا در حیاط خانه قرار دارد. پس‌زمینه نمایی از حیاط خانه، انتخاب شده است و عکس سیاه و سفید است.

دلالت ثانویه این عکس نیز، تکرار همان مردسالاری است، با همان سلسله‌مراتب قدرت مبتنی بر سن که در موقعیت نشستن افراد بر اساس مرکز و پیرامون متن و ابزار نشستن مشهود است. با این حال در نوع پوشش، نسبت به عکس انتخابی دوره قاجار تفاوتی دیده می‌شود که بیانگر نوعی گذار نسلی و تمایل نسل جوان‌تر به پوشش به اصطلاح مدرن و فرنگی است.

عکس ۳، جمعی سه نفره متشکل از دو زن و یک مرد است که به صورت تمام‌قد در کادر قرار گرفته‌اند. پوشش و آرایش زنان شامل: پالتوهای بلند، خزهایی دور گردن، کلاه پهلوی، مدل موهایی که تا کنار گردن را پوشانده، ابروهای نازک، دستکش به دست،



عکس ۲. سال ۱۳۰۵ ه.ش. کشمیری (۱۳۸۹).



عکس ۳. سال ۱۳۲۰ ه.ش. کشمیری (۱۳۸۹).

به همراه کیف دستی‌هایی کوچک و کفش‌های مدل دار است. مرد کت و شلوار و پیراهن یقه دار پوشیده است. نگاه دو زن مستقیم رو به دوربین است، اما مردی به نقطه‌ای دیگر نگاه کرده است؛ و ژست هر سه نفر ساده است. پس‌زمینه آن پارچه‌ای به رنگ تیره و بدون طراحی است، و وسایل دکوری هم در کادر دیده نمی‌شود. گویا عکس در محل عکاسی گرفته شده است. دلالت اصلی این عکس، نوعی زنانگی است و با توجه به پوشش غربی و نوع لباس‌های تجملی، به نحوی بیانگر میل به فرنگی شدن و مصرف‌گرایی است.

عکس ۴، اعضای خانواده‌ای گسترده را نشان می‌دهد که تعدادشان بیش از ۲۰ نفر است. افراد مسن و بزرگ‌سال بر روی صندلی نشسته یا سرپا ایستاده‌اند. کودکان و خردسالان و نوجوانان روی زمین و جلوی افراد بزرگ‌سال خانواده نشسته‌اند؛ دو زن مسن و جوان در سمت چپ کادر بر روی زمین کنار خردسالان نشسته‌اند، اکثر مردان درون کادر کودکان خردسال را در آغوش خود جای داده‌اند. در نشانه پوشش، به جز دو زن مسن (یکی در سمت راست تصویر و دیگری در وسط) که روسری به سر دارند، سایر زنان و دختران بلوز و دامن یا پیراهن زنانه بلند پوشیده و زیورآلات با خود دارند. مردان و پسران خردسال همگی کت و شلوار بر تن دارند و مدل مو آنان کوتاه مردانه است. در باب ژست و نگاه، در سمت راست تصویر نفر سوم و چهارم و کودکانی که در آغوش دارند و بعضی دیگر از کودکان درون عکس، به غیر دوربین نگاه می‌کنند و مابقی نگاهشان همراه با لبخند مستقیم رو به دوربین است. فضای عکس برداری، با توجه به فرش ایرانی زیرپای آنان و گچ‌بری دیواری که قاب عکس پدر خانواده بر روی آن نصب کرده‌اند، حاکی از فضای داخلی منزل است. بر روی دیوار پشت سر نیز قاب عکس‌هایی دیده می‌شود.

در باب دلالت ضمنی این عکس می‌توان به رواج فرهنگ غربی در بین قشر متوسط جامعه اشاره کرد. در این فرهنگ مدرن، فضای صمیمانه تصویر و نیز تغییر در نگاه مردسالار دیده می‌شود؛ اگرچه شاید نتوان به قطع و صریح از برابری جنسیتی واقعی سخن گفت، اما می‌توان نشانه‌های ظهور رویکرد جنسیتی برابر را در عکس مشاهده کرد. مقایسه این عکس با تصاویر قبلی روشن‌تر خواهد است.

بر اساس معانی صریح و ضمنی سه عکس دوران پهلوی اول و دوم، می‌توان گفت که در عکس‌هایی که مربوط به دوره پهلوی اول و اوایل پهلوی دوم است، جمعی مردانه حاکم است که در پیام ضمنی می‌توان چنین استنباط کرد که در عکس‌ها مربوط به دوره پهلوی اول، جو حاکم در خانواده‌ها مردسالارانه است. در اواخر دوره پهلوی اول و در دوره پهلوی دوم عموماً به جایگاه خانواده در عکس‌ها بیشتر توجه شده است. در



عکس شماره ۴، سال ۱۳۳۹، آرشیو عکس‌های خانوادگی فرید مرندی (عکاسی مهتاب)

زمینه پوشش افراد می‌توان گفت که در عکس‌هایی که مربوط به سال‌های نخست پهلوی اول و دوم در میان افراد مسن و سال خورده، در برابر کشف حجاب و تغییرات پوششی مقاومت نشان داده‌اند. کشف حجاب در دوره پهلوی اول (۱۳۱۴) و یک‌شکلی لباس‌ها، تغییر در کلاه مقوایی، جایگزین شدن کلاه پهلوی و سپس کلاه شاپو، استفاده از پیراهن‌های یقه‌دار در عوض پیراهن یقه‌گرد، استفاده از کفش چرم و درنهایت، استفاده از کلاه پهلوی، کت و دامن در میان زنان و برداشته شدن پوشش‌های قاجاری، در عکس‌ها نمایان است. دیگر این‌که، کالاهای خارجی مورد مصرف افراد قرار گرفته‌اند. در باب رمزگان سطح سوم و چهارم، یعنی نگاه و ژست افراد و فضاهای عکس‌برداری، تا اواخر دوره پهلوی، انعطافی در چهره و رفتار افراد دیده نشده است. عکس‌هایی که فضای داخلی خانه و محیط بیرون (پارک و...) گرفته شده‌اند، انعطاف در حالت رفتاری افراد را نشان می‌دهد. استفاده از مکان‌های عمومی، نشانه آشنایی مردم با عکاسی و حوزه عمومی، رواج یافتن آن در بین قشر عامه، هم‌چنین پیشرفت در دوربین‌های کوچک و فلاش‌دار را بازنمایی می‌کند. شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط نیز در این دوره دیده می‌شود.

پیام بعدی، پیام ایدئولوژیک یا اسطوره‌ای است. عکس‌های مربوط به دوره اولیه پهلوی اول، نشان از فضای مردسالارانه در خانواده‌هاست. پوشش یک‌دست زنان و مردان در نوع پوشش پهلوی که حکومت معین کرده، نشان از جامعه حکومت‌سالار است.

در دوره پهلوی دوم، با توجه به آزادی پوشش افراد و حضور زنان در عکس‌ها، گفتمان رایج درباره نهاد متمایل به ایجاد سوژه-موقعیت زنانگی در خانواده‌هاست. دست‌کم در نزد حکمرانان، مردان حکومت و مدیران و طبقه اشراف و متوسط، مردسالاری اولویت خود را به عنوان دال برتر متزلزل می‌بیند؛ گرچه این وضعیت را نمی‌توان به همه اقشار نسبت داد. اقشاری که سهم چندانی در بایگانی عکس این دوره‌ها ندارند. در اواخر دوره پهلوی (دهه ۱۳۵۰) عناصری که می‌توانند حول دال مرکزی و به عنوان دال‌های شناور بیان شوند، مردسالاری، فرزندسالاری، فردگرایی و... است، و می‌توان گفت زنانگی و آزادی زنان به طرف دال مرکزی که می‌توان گفت مدرن شدن است، گرایش داشته‌اند. در دوره پهلوی اول، هژمونی قدرت حکومت نظامی و مرکزی را در همه ابعاد سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی می‌توان یافت، اما در دوره پهلوی دوم، این بُعد قدرت حکومتی در زندگی شخصی و فرهنگی افراد کمتر دیده می‌شود و حکومت توانسته است انعطاف‌هایی هرچند اندک را نشان دهد.

- دوره پس از انقلاب: «در دوران پس از انقلاب اسلامی با وجود نزدیکی کرمانشاه به مرز، رشد سریع شهر کرمانشاه ادامه یافت. در این دوره به دلیل واگذاری زمین از سوی دولت بیشترین رشد و توسعه شهر به صورت افقی در پهنه دشت صورت گرفت» (ایراندوست و همکاران، ۱۳۹۵: ۹۵)؛ به علاوه، با انقلاب اسلامی ۵۷ دوره جدیدی از تحولات فرهنگی و اجتماعی در ایران آغاز شد که ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی را کاملاً تغییر داد. در واقع، ایران در بازه زمانی کوتاهی پس از انقلاب اسلامی تغییراتی سریع در همه ابعاد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را پشت سر گذاشت که معنای انقلاب به مثابه تغییرات ساختاری و بنیادی را عملیاتی کرده بود.

در عکس‌های انتخابی برای این دوره (عکس ۵)، دو دختر جوان بر روی زمین نشسته‌اند و به ترتیب از سمت راست زنی جوان و مرد جوانی کنار او که جلوی پای او دختر خردسالی است و مردی جوان که بچه‌ای را در آغوش گرفته سرپا ایستاده‌اند. در دال دوم و سوم، پوشش دو دختر جوان، لباس گردی است. صورت‌های آن‌ها بدون آرایش و اصلاح است. دختری که لباس صورتی طرح‌دار به تن دارد، روسری کوچکی به موهای خود رو به پشت بسته، و زیورآلات دارد. دختر کنار او روسری بلندی به صورت ساده پوشیده است. زن جوانی که سرپا ایستاده پیراهنی حریر به تن دارد و بدون روسری است. در کنار او مردی جوان با پیراهن چهارخانه، ساعتی در دست، مدل موهایی کوتاه و سبیل کم پشت ایستاده است. دختر خردسال لباس گردی با جلیقه و روسری توری بر تن دارند. مرد جوانی که در سمت چپ کادر است، پیراهن و شلوار گردی پوشیده، موهایی کم پشت، ریش و سبیل کوتاه دارد با بچه‌ای در بغل که لباس‌های معمول بچه‌ها به تن دارد.

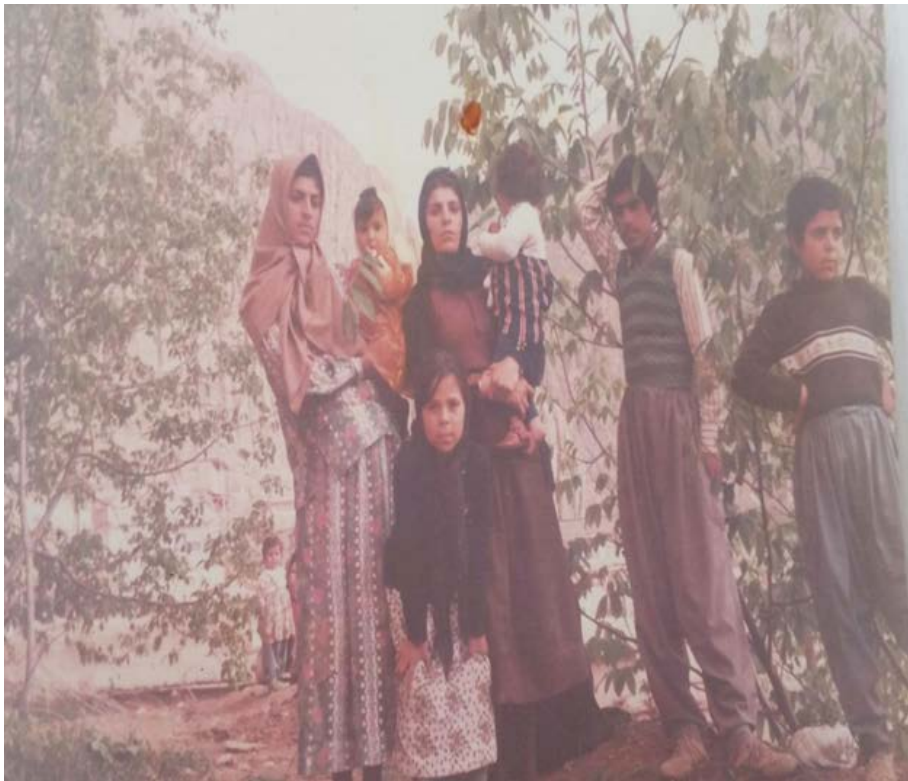
نگاه دختر روسری سیاه و آن زن لباس سفید و دختر خردسال که یک دست خود را در دهان گذاشته، مستقیم رو به دوربین است. مرد جوان‌تر به زن نگاه می‌کند و دختر لباس صورتی با حالت اخم یا تمرکز رو به زمین نگاه کرده است. مرد به نقطه‌ای نامعلوم و کودک خردسال نقطه نگاه او واضح نیست. دال چهارم، فضای عکس برداری و پس‌زمینه آن کاملاً سفید است. با توجه به پوشش جوراب مردان و زن لباس سفید قطعاً در فضای منزل عکس برداری شده است.



عکس ۵. سال ۱۳۶۱ (آرشیو عکس‌های خانوادگی غلامحسین ابراهیمی).

در عکس ۶، به ترتیب از راست دو پسر نوجوان را نشان می‌دهد و دو زن جوان که هر دو کودکی در آغوش دارند و دختر خردسالی جلوی آن‌ها ایستاده است. پوشش هر دو پسر نوجوان شلوار گردی و لباس بافت زمستانه است و مدل موها کوتاه. زنان بلوز و دامن و روسری بلند و آرایش چهره آن‌ها ساده است و دختر بچه‌های در آغوش آن‌ها پیراهن کوتاه و شلوار؛ دختر خردسالی جلوی آن‌ها نیز بلوز و دامن بلند با روسری و مدل موی یک‌طرفه دارد. پسری که در سمت راست تصویر ایستاده است و دست را به کمر

زده به دوربین نگاه نکرده است و دختر بچه‌ای که در آغوش زن روسری مشکی است به پشت سر نگاه کرده و در جهت خلاف دوربین است؛ زنی که روسری کرم رنگ به سر دارد به زمین نگاه کرده است و مابقی افراد نگاه مستقیم به دوربین دارند. پسر نوجوانی که بافت آستین حلقه‌ای به تن دارد با دست گرفتن شاخه درختان ژست گرفته است و دختر خردسالی که جلوی افراد رو به دوربین ایستاده است با خم شدن و قرار دادن دست‌ها در این خود روی زانوانش نیز ژست گرفته است. فضای عکس برداری طبیعت است. در این عکس مفهوم زنانگی و پوشش آن‌ها فرهنگ سنتی گردی و ایرانی را نشان می‌دهد. به احتمال زیاد پدر خانواده عکس را گرفته است.



عکس ۶. سال ۱۳۶۴ ه. ش. (آرشبو عکس‌های خانوادگی غلامحسین ابراهیمی).

می‌توان گفت در این عکس‌ها معنای ثانویه، بر سادگی و خودمانی بودن جمع، غیرجنسیتی بودن و هم‌چنین توجه به پوشش خاص، و فرهنگ سنتی و بومی را نشان می‌دهد. در همین سطح از دلالت، رمزگان پوشش، این پیام را می‌رساند که مردم در

راستای تغییر حکومت و رژیم، پوشش آن‌ها هم خیلی سریع تغییر یافته است. پوشش لباس‌های سنتی و کُردی در دهه ۱۳۶۰، بیانگر روی آوردن مردم و خانواده‌ها به سوی سنت و فرهنگ بومی است. به علاوه به نظر می‌رسد، که عکس را با دوربین خانگی گرفته‌اند که در این دوره پس از انقلاب کم‌وبیش به دست خانواده‌های طبقه متوسط شهری نیز رسیده بود. به عبارتی، در رمزگان سوم و چهارم، با توجه به عکس‌های خانوادگی در بین قشر عامه و خانواده‌های سطح متوسط، این پیام را دربر دارد که دوربین‌های عکاسی کوچک‌تر و ارزان‌تر شده‌اند. ژست‌های طبیعی و پوشش‌های خانگی و غیررسمی، بیانگر تمایل خانواده‌ها به ثبت روزمره خود بوده و با رفتارهای واقعی خود سعی در ثبت لحظه‌های شاد خود داشته‌اند.

پیام ایدئولوژیکی یا اسطوره‌ای نیز در این عکس وجود دارد. در این دوره تاریخی، آن‌چه در جایگاه دال مرکزی قرار می‌گیرد، نوعی تعادل در روابط بین اعضای خانواده و کاهش نابرابری‌های جنسیتی است. اما این برابری، نه ملهم از رویکردهای فردگرایانه و مدرنیستی فرهنگی، بلکه تحت لوای ایدئولوژی اسلامی-انقلابی حاکم بر جامعه است. فضاهای عکاسی شده فضاهای طبیعی و ساده‌ای هستند. حیاط خانه، طبیعت، اماکن مقدس و...؛ هم‌چنین، استفاده از دکور و تزئینات تجملی در عکس‌ها دیده نمی‌شود که قدرت اقتصادی قشر عامه و طبقه متوسط را بیانگر است.

۶. نتیجه‌گیری

هدف اصلی این پژوهش، بررسی ویژگی‌ها و تغییرات فرهنگی در عکس‌های خانوادگی شهر کرمانشاه بوده است. برای رسیدن به این هدف از بین انواع عکس، عکس‌های خانوادگی را به مثابه متونی نزدیک‌تر به زندگی روزمره انتخاب شد. از آنجا که عکس خانوادگی از الگوی رفتاری و هنجارهای اجتماعی گروه بزرگ‌تر متأثر است، محملی برای شناخت تحولات و تغییرات فرهنگی قرار گرفت.

قدیمی‌ترین عکس کرمانشاه مربوط به دوره قبل از مشروطیت است که خود نشان‌دهنده ورود زود هنگام عکاسی به شهر کرمانشاه است. کرمانشاه که در آن زمان تحت حاکمیت دولت شاه قاجار بود، از جمله نخستین شهرهایی بود که دوربین عکاسی به آن راه یافته است. همانند سال‌های ابتدایی ورود عکاسی به ایران که مختص دربار بود، در شهر کرمانشاه نیز عکاسی محدود به اشراف‌زادگان و سیاسیون بوده است. به علت تعداد محدود دوربین‌های عکاسی، عکاس‌خانه‌ها و هم‌چنین گرانی چاپ عکس‌های خانوادگی، از لحاظ اقتصادی فقط افراد طبقه بالا جامعه می‌توانستند آن را تهیه کنند و تا ابتدای دوره پهلوی اول، دوربین عکاسی عموماً در اختیار قشر مرفه

جامعه بود. با این‌که ورود اولیه مظاهر مدرنیته به ایران در اواخر دوره قاجار بود، هنوز تغییر چندانی در جامعه ایران و البته شهر کرمانشاه در پی نداشت، از این‌رو، فرهنگ و گفتمان مردسالاری و حکومت‌سالاری در جامعه و بین خانواده‌ها برتری داشت.

در دوره پهلوی اول، مدرنیزاسیون در ابعاد گسترده‌تر را حکومت در دستور کار قرار داد و طرح‌هایی مانند: تأسیس کانون بانوان، کشف حجاب، تخته‌قاپو کردن و خدمت اجباری و اقداماتی از این‌دست فرهنگ و نگرش و رفتار اجتماعی را متأثر می‌ساخت؛ با این‌حال، جو سیاسی و نظامی بر جامعه حاکم بوده است و هم‌چنان مدرنیزاسیون به‌صورت دستوری پیش‌می‌رفت. در دوره پهلوی دوم از حکومت مردسالارانه هم در عرصه سیاسی و هم در نهاد خانواده کاسته شده و هم شکل‌گیری طبقه متوسط آغاز شده بود. ابزار مدرن شدن (دوربین عکاسی و عکس خانوادگی به‌عنوان ابزار) در دسترس طبقه متوسط قرار داشت. ازسوی دیگر، در عکس‌ها نوعی از مصرف‌گرایی را در بین قشر مرفه و متوسط می‌بینیم و رمزگانی هم‌چون زنانگی، فرنگی‌مآبی (غرب‌گرایی) و حکومت‌سالاری را می‌توان استنباط کرد.

دوره پس از انقلاب اسلامی تحول عمده فرهنگی را در نهاد خانواده نشان می‌دهد که مردسالاری در بین خانواده‌ها کاسته شده است و پوشش سنتی و رابطه صمیمانه در بین اعضای خانواده به‌وجود آمده است و هم‌چنین استفاده گسترده از دوربین عکاسی در بین قشر عامه و جابه‌جایی آسان آن، حتی در سفرهای خانوادگی را نشان می‌دهد. در ابتدای انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ با وقوع جریان‌های سیاسی متمرکز بود، و از نظر محتوا عکاسی اجتماعی در کانون توجه قرار گرفت و رشته دانشگاهی عکاسی نیز پس از انقلاب اسلامی در دانشگاه‌های ایران شکل گرفت.

درنهایت می‌توان گفت، ورود مدرنیزاسیون توانسته است به تدریج برخی باورها و سنت‌های رایج بین مردم را تغییر دهد و این‌که در دوره پهلوی تا حدودی جنبه‌های مدرنیزاسیون رخ داده است و با تغییر رژیم این روال تغییر جهت داده است و حالتی میانه بین سنت و مدرنیته در زندگی مردم رخ داد؛ از نمونه‌های بارز آن نوع پوشش افراد بود که نه همانند پوشش قبل از پهلوی بود و نه پوشش غربی. پوششی جدید شکل گرفت که در میانه این دو طیف بود. اصلی‌ترین نتیجه‌ای که می‌توان از این پژوهش دریافت آن است که این نوع تحولات پوششی و رفتار اجتماعی بین مردم که در هر دوره تاریخی متأثر از نوع دولت حاکم بر جامعه بوده و با وجود این مردم، در راستای این دگرگونی‌ها چگونه توانسته‌اند با روی کار آمدن نظام جدید، رابطه‌ها و باورهای اجتماعی و فرهنگی جدیدی متناسب با دولت در پیش بگیرند که حاکی از

قدرت فزاینده دولت در هر سه دوره تاریخی است. در هر سه برهه تاریخی بررسی شده، گفتمان مسلط تحت تأثیر رژیم‌های حکمرانی بوده است و آن‌ها توانسته‌اند با کنترل و هدایت ابزارهای مدرن شدن، ارزش‌های محوری خود را ترویج کنند؛ با این حال، از آنجا که تکنولوژی خنثی نیست، در مواردی که بین ماهیت تکنولوژی و خواست‌های گفتمای حاکم تفاوت وجود داشته است، تکنولوژی از حکام سرپیچی کرده است؛ برای مثال، در عکس‌های دوره پس از انقلاب، به‌رغم هژمونی گفتمان دینی، نوع پوشش در حوزه خصوصی و حتی در حوزه عمومی، هنوز نسبی با گفتمان پیش از انقلاب دارد. در این موارد تکنولوژی ثبت واقعیت را به فرمانبری ترجیح داده است.

کتابنامه

- ابادزی، یوسف، (۱۳۹۰). «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی». ارغنون، ۱۸: ۱۳۷-۱۵۷.
- ادگار، اندرو؛ و سچ ویک، پیتر، (۱۳۸۷). مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگ. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- افشار، ایرج، (۱۳۸۰). کرمانشاهان و تمدن دیرینه آن. تهران: نشر نگارستان کتاب.
- ایراندوست، کیومرث و همکاران، (۱۳۹۵). «بازشناسی عناصر تاریخی هسته‌ی شهر ایرانی». مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ۲۴: ۸۵-۱۰۵.
- بارت، رولان، (۱۳۹۰). «اسطوره در زمانه حاضر». ترجمه یوسف ابادزی، ارغنون، ۱۸: ۸۵-۱۳۶.
- بارت، رولان، (۱۳۹۱). پیام عکس. ترجمه راز گلستانی فرد، تهران: نشر مرکز.
- بارکر، کریس، (۱۳۹۱). مطالعات فرهنگی (نظریه و عملکرد). ترجمه مهدی فرجی و نفیسه احمدی، تهران: نشر پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، چاپ دوم.
- بلاف، هالا، (۱۳۷۵). فرهنگ دوربین. ترجمه رعنا جوادی، تهران: نشر سروش.
- بورنت، ران، (۱۳۸۱). «اتاق روشن: رولان بارت، ژان پل سارتر و انگاره‌ی عکاسیک». ترجمه کیهان ولی‌نژاد، هنر، ۷۲: ۵۵-۹۰.
- بهرام‌آبادیان، شیرین، (۱۳۹۱). «بررسی روایت‌های زندگی از طریق آلبوم‌های عکس خانوادگی». فرهنگ رسانه، ۲ (۵): ۱-۱۴.
- داورانی، عباس، (۱۳۹۲). «نظریه دریافت و جامعه‌شناسی عکس». چیدمان، ۱: ۹۴-۹۹.
- ذکاء، یحیی، (۱۳۸۸). تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- فاضلی، حسن؛ و فاضلی، نعمت‌اله، (۱۳۹۶). «عکس، گفتمان، فرهنگ (تحلیل تاریخی کارکردهای گفتمانی عکس در ایران)». رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۷ (۱): ۱۹-۴۷.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۹۳). نشانه‌های کاربردی. تهران: نشر علم.
- سکولا، آلن، (۱۳۸۸). بایگانی و تن: دو جستار در جامعه‌شناسی تاریخی عکاسی. ترجمه مهرا مهران مهاجر، تهران: نشر آگه.
- سلطانی، سید علی اصغر، (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش». علوم سیاسی، ۲۸: ۱۵۳-۱۷۹.
- سلطانی، محمدعلی، (۱۳۸۱). جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاهان. (جلد اول)، تهران: مؤسسه فرهنگی نشر سپها.
- صالحی امیری، رضا، (۱۳۹۲). مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی. تهران: نشر ققنوس.
- علم، محمدرضا، و همکاران، (۱۳۹۳). «برنامه‌ی تجدد و نوسازی ایران در عصر رضاشاه پهلوی». تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۴ (۱): ۶۱-۸۶.
- فروزان پور، ملیکا، (۱۳۹۲). «بررسی نقش عکاسی خانوادگی در تکوین خاطرات جمعی و عمومی یک جامعه». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۱۸ (۱): ۶۹-۷۸.
- فلور، ویلم، (۱۳۹۴). در باب فلسفه‌ی عکاسی. ترجمه پوپک بایرامی، تهران: حرفه نویسندگان، چاپ سوم.
- قادرزاده، امید؛ و غلامی، احمد، (۱۳۹۲). «بازسازی روایت زندگی به تناظر آلبوم‌های عکس». انسان‌شناسی، ۱۱ (۱۸): ۱۳۰-۱۵۶.
- کامران، افسانه، (۱۳۹۸). «بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران». انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۵ (۵۶): ۱۶۹-۱۹۵.
- کشمیری، عباس، (۱۳۸۹). یاد ایام. (جلد دوم)، کرمانشاه: انتشارات سعادت ایران.
- مهدی‌زاده، علیرضا، (۱۳۹۵). «تحلیل و خوانش عکس بر مبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی». پژوهش هنر، ۶ (۱۲): ۷۵-۹۰.
- میلز، سارا، (۱۳۸۸). گفتمان. ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.
- یورگنسن، ماریان؛ و فیلیپس، لوئیز، (۱۳۹۱). نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

- Laclau, E. & Mouffe, Ch., (1987). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London, New York: Verso.