نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۱۷)، ۳۳-۴۶ / اسفند ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/BAGH.2022.319528.5069

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Role of Documentary Photography in the period of Revolution and War: Examining some viewpoints of George Lukacs and Arnold Hauser
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با تأکید بر برخی از آرای جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر*

حسن رجبی نژاد مقدم پاپکیاده[1]**، سید علی روحانی[2]

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۲. دکتری علوم سیاسی، دانشیار دانشگاه هنر تهران، دانشکدهٔ سینما و تئاتر،تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱

چکیده

بیان مسئله: عکاسی مستند بر ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در بازتاب وقایع دوران انقلابِ ۱۳۵۷ و جنگ در برابر عراق با رویکردهای مستند اجتماعی، خبری و جنگ بسیار تأثیرگذار بوده و این پژوهش به دنبال آن است که چگونگی این تأثیرات را بررسی کرده و تاریخچه‌ای تحلیلی از موضوع عکاسی این دو دوره در ایران به همراه نقاط قوت و نیز کاستی‌ها و محدودیت‌های آن ارائه دهد.

هدف پژوهش: این مقاله با هدف مطالعهٔ رابطهٔ عکاسی مستند و رویدادهای این دهه، چگونگی نقش عکاسی مستند بر سیاست‌های قدرت حاکم را با استفاده از برخی آرای لوکاچ و هاوزر بررسی می‌کند.

روش پژوهش: روش تحقیقِ این پژوهشِ کیفی، توصیفی-تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات از طریق مرورِ ادبیات مکتوب چاپی و الکترونیکی است.

نتیجه‌گیری: بررسی‌ها نشان می‌دهد عکاسی مستند در این دهه بر ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مؤثر بود و به نوبهٔ خود تحت‌تأثیر سیاست‌ها و ایدئولوژی قدرت حاکم قرارگرفت. با استفادهٔ قدرت حاکم از عکس‌ها، جهت اهداف تبلیغاتی-سیاسی، عکاسی مستند کارکردی نهادی و ایدئولوژیک پیدا کرد. با انسداد فضای سیاسی و اجتماعی، عکاسان نتوانستند روح زمانهٔ خود را با تمامی ابعادش بازتاب دهند. مؤلفه‌هایی چون تأسیس انتشاراتی‌ها، چاپ کتاب‌های عکاسی، تأسیس رشتهٔ عکاسی، انتشار مجلهٔ عکس، برگزاری مسابقات، سالانه‌های عکاسی و نمایشگاه‌ها در پیشرفت عکاسی مستند مؤثر بودند و عواملی همچون انسداد فضای سیاسی-اجتماعی، سانسور و ممیزی و عدم امنیت مانع پیشرفت آن بودند و عکس‌هایی که در راستای ایدئولوژی قدرت سیاسی حاکم بود و یا از ایده‌آلیسم‌های آن محسوب می‌شدند مورد حمایت قرار می‌گرفتند. می‌توان گفت بر طبق مباحث ارائه شده، جریان عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ به طور نسبی منطبق بر آرای مطرح شده از لوکاچ و هاوزر می‌باشد.

واژگان کلیدی: *عکاسی مستند، قدرت حاکم، انسداد فضای سیاسی، بازتاب، روح زمانه.*

مقدمه

عکاسی مستند که یکی از مهمترین شاخه‌های کاربردی و گرایش غالب عکاسی در دنیا است، بخش مهم و تأثیرگذار عکاسی معاصر ایران پس از انقلابِ ۱۳۵۷ را به خود اختصاص می‌دهد و به عنوان یک رسانه، مؤثر و متأثر از قدرت‌ها و ایدئولوژی‌های حاکم، تغییر و تحولات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی عمل‌کرده است. سیاست‌های قدرت حاکم در دههٔ اول پس از انقلاب، بر اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی مؤثر بوده و این عوامل بر تمامی عرصه‌های فرهنگی و هنری خصوصاً در عکاسی مستند تأثیر داشته و عکاسی مستند نیز به نوبهٔ خود بر عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اثر گذاشته

*این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «حسن رجبی نژاد مقدم پاپکیاده» با عنوان «بررسی سیر تحول عکاسی مستند ایران بعد از انقلاب اسلامی تا سال ۱۳۹۷ از منظر جامعه‌شناسی هنر» است که به راهنمایی دکتر«سید علی روحانی» در دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران در سال ۱۴۰۱ به انجام رسیده‌است.

**نویسنده مسئول: h.rajabinejad@aui.ac.ir، ۰۹۱۲۱۵۹۶۱۹۷

است. تنوع رویدادهای دهۀ اول پس از انقلابِ ۱۳۵۷، بستر مناسبی به لحاظ موضوعی، برای تجربه‌گرایی عکاسان مستندنگار ایرانی فراهم آورد.

این مقاله تلاش دارد که نقش و تأثیر عکاسی مستند ایران از ابتدای جریان انقلابِ ۱۳۵۷ تا اواخر دوران جنگ را، با استفاده از برخی از آرایِ دو جامعه‌شناس هنر، جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر بررسی و تبیین کند، هدف فرعی آن، تبیین عواملی است که در فرازونشیب‌های عکاسی مستند ایران در دوران انقلاب و جنگ نقش داشته‌اند. برای رسیدن به این اهداف، مقالۀ حاضر به ترتیب به دنبال پاسخ به سؤالات اصلی و فرعی پیش روست: نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ از منظر آرای لوکاچ و هاوزر چگونه است؟ چه عوامل و مؤلفه‌هایی در فرازونشیب‌های عکاسی مستند ایران، بعد از انقلاب اسلامی تا سال ۱۳۶۸، نقشی مؤثر و مثبت و یا نقشی بازدارنده و منفی داشته‌اند؟ با توجه به اینکه روش پژوهش حاضر کیفی و از نوع تاریخی بوده، بنابراین فرضیه‌محور نیست. مقالۀ حاضر می‌تواند، در تجربه‌آموزی و دستیابی به بینشی که رهگشای آیندۀ عکاسی ایران باشد، نقشی مؤثر داشته باشد و به عنوان منبعی برای توسعه و غنای دانسته‌های موجود دربارۀ عکاسی مستند ایران به کار گرفته شود؛ از طرفی هر چه از زمان انقلابِ ۱۳۵۷ دور می‌شویم، تغییرات ساختاری و تحولات کلان، عامل فراموشی ما از رویدادهای دوران انقلاب و جنگ می‌شود، که این نیز اهمیت و ضرورت این پژوهش را می‌رساند، همچنین با شناختی کلی از وضعیت عکاسی مستند ایران در این دهه، می‌توان عکس‌های مستند ایران را به عنوان تاریخِ تصویری مستند، با تاریخ نوشتاری آن در این دوره، تطبیق داد. در این مقاله ضمن ارائۀ پیشینه و مبانی نظری پژوهش، تلاش می‌شود در حد امکان نقش و تأثیر عکاسی مستند ایران در این دوران و همچنین عوامل تأثیرگذار بر آن را استخراج و تحلیل کرده و عکس‌هایی نیز برای روشن‌شدن موضوع مباحث نظری ارائه شود. محدودۀ مطالعاتی عکاسی مستند در پژوهش حاضر شامل عکاسی از وقایع اجتماعی (عکاسی مستند اجتماعی، عکاسی خبری و عکاسی جنگ) در ایران می‌شود و عکاسی از دیگر شاخه‌ها و یا موضوعات دیگرِ عکاسی مستند، همچون عکاسی مناظر و طبیعت، اَبنیه، معماری، علمی و غیره را شامل نمی‌شود و همچنین این پژوهش فقط مشمول عکاسان ایرانی است که در محدودۀ مرزهای این سرزمین، در طول این دهه عکاسی کرده‌اند.

پیشینۀ پژوهش

در رابطه با موضوع پژوهش، منابع مختلفی چون کتاب، پایان‌نامه، مقاله و مجله الهام‌بخش و رهگشا بوده و باید گفت که دربارۀ ماهیت و محتوای نظری مقالۀ حاضر موردی یافت نشد که به طور مستقیم به بررسی جامع و هدفمندِ نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با استفاده از برخی آرای لوکاچ و هاوزر بپردازد و یا در راستای اهداف این پژوهش باشد به طوری‌که تمامی تحولات و رویدادهای تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را به همدیگر پیوند داده و از جامعیت زمانی و موضوعی، همچون موضوع این پژوهش برخوردار باشند. و تنها اشاراتی گذرا در این ارتباط ارائه شده، که به ذکر مهم‌ترین آنها به اختصار اکتفا می‌کنم.

پایان‌نامۀ ذکاوتی (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی عکس‌های سیاسی-اجتماعی تبریز در دورۀ انقلاب اسلامی» به بحث عکاسی از حوادث و رویدادهای انقلاب در شهر تبریز پرداخته، وی اعتقاد دارد که عکاسی به عنوان یک رسانه در پیشبرد انقلاب مؤثر بوده و فرصتی برای حضور عکاسان آماتور در ثبت رویدادهای انقلاب در تجربه‌گراییِ شکل نوین عکاسی مستند اجتماعی بوده است. محمدیِ (۱۳۹۰) در پایان‌نامۀ خود با نام «تحلیل و بررسی مستندنگاری انقلاب ایران به روایت عکّاسان داخلی و خارجی» به معرفی ده عکاس ایرانی و هفت عکاس خارجی و بررسی آثارشان پرداخته و نتیجه می‌گیرد که تأکید عکاسان ایرانی در نمایش پدیدۀ انقلاب علاوه بر فرم ظاهری، بر درونیات، احساسات و اعتقادات مردم استوار است که دستیابی به آن، با نزدیکی به سوژه‌ها، امکان‌پذیر شد. پایان‌نامۀ «تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تأثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران» نوشتۀ رحیمی (۱۳۸۹)، رویکرد مستندنگارانۀ جدید به عکاسی دنیا از دهۀ ۱۹۶۰ م. به بعد را بررسی می‌کند، از نگاه او عکاسی مستند بسیار شخصی‌تر، شاعرانه‌تر و درونی‌تر شده و به دلیل نبود بستر و زمینۀ لازم، عکاسی مستند معاصر ایران همپای عکاسی مستند جهان پیش نرفت. نتیجه‌گیری پایان‌نامۀ نیکزاد (۱۳۸۸) با عنوان «بررسی نقش عکس در انعکاس رخدادهای مهم سیاسی دورۀ پهلوی دوم تا عصر حاضر» نشان می‌دهد که رژیم پهلوی سعی در سانسور عکس و کنترل عکاسی داشته ولی مخالفان رژیم از عکاسی و عکس جهت همراه‌کردن افکار عمومی استفاده می‌کرده‌اند. اکثر کتاب‌های چاپ‌شده دربارۀ رویدادهای انقلاب و جنگ، بیشتر به صورت آلبوم تصویری مستند ارائه شده‌اند، در این کتاب‌ها نوشتاری کوتاه دربارۀ عکاس، عنوان، توضیحاتی دربارۀ عکس‌ها و بعضا، مباحثی نظری در خصوص عکاسی مستند در قالب گفتگو، آموزش و یا خاطره آمده است، از جمله: «روزهای خون و روزهای آتش» بهمن جلالی (۱۳۵۸)؛ «پنج نگاه به خاک» (دهقانپور و همکاران، ۱۳۶۱)؛ کتاب «سال سی: روزنگار مصور ایران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷- ۱۳۸۷» رضا طاهرخانی (۱۳۹۱)؛

«عمامه‌داران» (جایز، ۱۳۹۶)؛ «انقلابیون دههٔ نخست» کاوه کاظمی (۱۳۹۶)؛ «کاوه گلستان، عکس‌ها و یک گفت‌وگو» (گلستان و قزوینی، ۱۳۹۰)؛ «عکاسی مستند» از شیرژیان (۱۳۹۲)؛ «عکاسی در جنگ» از سعید جانبزرگی (۱۳۹۲)؛ «کارکردهای فرهنگی-هنری عکاسی در ایران (۱۳۸۰-۱۳۳۰ خورشیدی)» تألیف محمد مترجم‌زاده (۱۳۹۳)، که دیدگاه خود را دربارهٔ عکاسی ایران از منظر مدرنیستی بیان می‌کند و نگاهی گذرا و تاریخی به عکاسی در انقلاب و نقش عکس در مطبوعات دارد. انجمن عکاسان دفاع مقدس نیز مبادرت به جمع‌آوری عکس‌ها و چاپ کتاب‌هایی از عکس‌های عکاسان جنگ به همراه متنی دربارهٔ عکاسان مربوطه بدون تحلیل آنها کرده است. نوشتاری تحت عنوان «قصهٔ شاهد ایرانی: نیم‌نگاهی به برخی مسائل عکاسی مستند ایران» از مهران مهاجر (۱۳۹۶) در مجلهٔ حرفه-هنرمند ارائه شده که نگاهی شخصی و گزینشی به روند تاریخی جریان عکاسی مستند ایران به ترتیب زمانی دارد و ضمن بردن نام عکاسان مختلف، به آثارشان اشاره کرده ولی به تحلیل آنها نپرداخته است. هیچ‌یک از موارد نام‌برده، به تحلیل عکاسی این دهه و عوامل تأثیرگذار بر آن اشاره ندارند. در منابع خارجی ترجمه‌شده و زبان اصلی نیز، دربارهٔ عنوان و موضوع پژوهش مطلبی مستقیم یافت نشد و فقط عکس‌هایی مستند از برخی عکاسان معاصر ایران به صورت گزینشی همراه با نام عکاسان و توضیح کوتاهی در مورد موضوع آن عکس‌ها در کتاب‌هایی همچون«عکاسی معاصر ایران»[1]، «چشم‌اندازی دیگر» (دقتی و دقتی، ۱۳۹۳) و دَیوِ یورات «خلاصه‌ای از عکاسی»۲به چاپ رسیده است.

مبانی نظری

در مبانی نظری از برخی از آرای جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر استفاده می‌شود. لوکاچ به «نسل اول جامعه‌شناسی هنر» یعنی «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی» تعلق دارد، این گرایش به «درون هنر» اهمیت می‌دهد و با تمرکز بر آثار هنری، در پی برقراری پل‌های ارتباطی میان هنر و جامعه است (بنگرید به هینیک، ۱۳۸۷، ۲۸) و هاوزر از «نسل دوم جامعه‌شناسی هنر» یعنی جنبش«تاریخ اجتماعی هنر» و متمرکز بر نقش هنر در اجتماع، بوده و با روش‌های بررسی اسنادی و تاریخی، به «بیرون هنر» و به زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و نهادیِ تولید یا پذیرش آثار می‌پردازد» (همان، ۴۵).

لوکاچ دربارهٔ هنر همانند محصولی تاریخی و اجتماعی بحث کرده و بر زمینهٔ مادی تکامل هنر تأکید داشت. به باور او «زیربنای اقتصادی نمی‌تواند به‌طورمستقیم روبنای فرهنگی را تعیین کند، چون جامعه از بخش‌های مختلف تشکیل شده که دارای روابط پیچیده‌ای هستند و همانند یک کلیت به حساب می‌آیند، او این روابط پیچیده را «وساطت[3]» نامید. از نظر لوکاچ هر بخش از یک جامعهٔ مشخص را باید جزئی از کل آن جامعه به حساب آورد که «کلیت اجتماعی[4]» نام دارد و هر بخشی از جامعه به‌واسطهٔ سرشت کلیت شکل می‌گیرد. به همین دلیل فرهنگ توسط زیربنا و به‌صورت مستقیم شکل نمی‌گیرد بلکه نظم و ترتیب خاص بخش‌های مختلفِ کلیت اجتماعی، آن را شکل می‌دهد و نظام‌های سیاسی و اقتصادی و بخش‌های مختلف نیز به نوبهٔ خود از بخش فرهنگ تأثیر می‌پذیرند. برای فهم آثار هنری و چگونگی شکل‌گیری آنها باید تولید این آثار را به مانند بخشی از یک کلیت اجتماعی خاص در نظر بگیریم و روابط بین بخش‌های مختلف، همانند سیاست، اقتصاد، نظام آموزشی و حوزه‌های تولید هنری را بررسی کنیم» (بنگرید به انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵، ۵۸) از نظر لوکاچ آثار مختلف هنری، زمانی خلق می‌شوند که رویداد و تحول بزرگی در تاریخ، مثل انقلاب، درگیری بین دو جناح، طبقه و گروه رخ دهد و یا بیماری همه‌گیر، زلزله و غیره به وقوع بپیوندد. به عقیدهٔ او «آمادگی یک طبقه برای دست‌یابی به تسلط بدین معناست که او به پشتوانهٔ منافع و آگاهی طبقاتی خود، می‌تواند مجموع جامعه را بر اساس منافع خویش سازمان دهد، در تحلیل نهایی، مسئلهٔ تعیین‌کننده و اساسی در هر مبارزهٔ طبقاتی این است که کدام طبقه در لحظهٔ مناسب و تعیین‌کننده، توانایی و آگاهی طبقاتی برای سازمان‌دهی کل جامعه را داراست» (لوکاچ، ۱۳۷۷، ۱۶۳) و هر طبقه‌ای که نتواند این سازمان‌دهی را انجام دهد، نقش فرودست در جامعه را بازی‌خواهد کرد و توان این را ندارَد که در سیر تاریخ، تأثیری بازدارنده و یا پیش‌برنده داشته باشد.

لوکاچ اثر ادبی را بازتاب واقعیات اجتماعی می‌دانست و آن را به عنوان آیینه‌ای می‌دانست که عصر و دورهٔ خود را به صورت انفعالی بازتاب می‌دهد.«اثر ادبی بازتاب واقعیات اجتماعی یا همان محتوای اثر است، لیکن محتوا به شکلی مستقیم در اثر ردیابی نمی‌شود، بلکه حاملان راستین ایدئولوژی در هنر، به جای آنکه محتوای تجربه‌پذیر باشد، شکل‌های اثرند. بنابراین شکل اثر بازتاب محتوای آن است و محتوا در اثر نمود پیدا نمی‌کند مگر به صورت شکل» (ولی‌پور هفشجانی، ۱۳۸۶، ۱۲۴). بر این اساس مسئلهٔ فرمِ اثر در دیدگاه مارکسیستی به کنار نهاده نمی‌شود، بلکه روی این مسئله تمرکز می‌شود که ایدئولوژی و کلیت اجتماعی و وساطت و یا قدرت حاکم چگونه فرم اثر را شکل می‌دهند. بر طبق رویکرد بازتاب، روح زمانه و یا روح دوران در اثر هنری متجلی و بازتاب می‌شود به این شرط که اثر رئالیستی باشد و در اثر رئالیستی ابعاد مختلفی از مناسک زندگی واقعی،

خود را برای ما آشکار می‌کنند. از نظر لوکاچ آثار هنری واقع‌گرایانه، تنها آثاری هستند که زندگی اجتماعی را به تمام معنی بازسازی می‌کنند، او همانندبودن ساختار آثار واقع‌گرایانه با ساختار واقعیت موجود را موجب دگرگونی نظام اجتماعی موجود می‌دانست. بر این اساس می‌توانیم بگوییم «هنر را نمی‌توان جدای از محیط پیرامونش در نظر گرفت، علی‌الخصوص زمانی که مسائلی همچون تکنولوژی و یا طبقهٔ اجتماعی در کار باشد» (دآلوا، ۱۳۹۴، ۷۱). لوکاچ فقط رئالیسم انتقادی را که می‌تواند تمامی ایدئولوژی‌ها و جهان‌نگری‌ها را پشت سر بگذارد، رئالیسم واقعی می‌دانست او خصوصیات یک رئالیست واقعی را چنین می‌دانست: «اشتیاق آتشین به واقعیت، تعصب‌ورزی به واقعیت و جنبهٔ اخلاقی آن، صداقت نویسنده، سرسختی به پایبندی بی‌واسطه و ذهنی از جهان» (لوکاچ، ۱۳۸۱، ۲۰). از نظر او اگر چنین نویسنده‌ای در موقعیت انتخاب بین «ایدئولوژی‌های خود و روند واقعی حوادث داستان قرار بگیرد، همواره دومی را بر اولی ترجیح خواهد داد و واقعیت را فدای گرایش‌های ایدئولوژیک خود نخواهد کرد» (ولی‌پور هفشجانی، ۱۳۸۶، ۱۲۴). دیدگاه مارکسیستی می‌تواند، آثار هنری‌ای که قدرت به چالش‌کشیدن ایدئولوژی‌های مسلط یا قدرت حاکم را دارند، تحلیل و بررسی کند و در این زمینه بالزاک را مثال می‌زند که با وجود اینکه به نظام سلطنتی علاقه داشته، در آثار خودش سقوط اشراف و به‌قدرت‌رسیدن طبقهٔ متوسط را نشان می‌دهد. ولی نویسندگانی هستند که برخلاف آن عمل کرده و مسیر حرکت اشخاص داستانی خود را برطبق ایدئولوژی خود مشخص می‌کنند نه بر اساس دیالکتیک درونی شخصیت‌های داستانی. به طور کلی متفکرین و مفسرین مارکسیست تاریخی بر این عقیده‌اند که آثار هنری تولیدشده توسط هنرمندان را نهادهای مختلف اجتماعی از راه‌های گوناگون و به روش‌های مختلف خریداری می‌کنند، این آثار هنری «ساختارهای اجتماعی زمان خود را در قالب‌ها [یا فرم‌ها] و محتواهای زیباشناختی‌شان، بازمی‌تابند و «رمزگشایی» می‌کنند» (رامین، ۱۳۹۹، ۷۶). آرنولد هاوزر از تحلیل‌گران تاریخ هنر در حوزهٔ تحلیل مارکسیسم تاریخی در قرن بیستم نیز معتقد است که: «رابطهٔ متقابل بین هنر و اجتماع را نمی‌توان به‌سادگی معکوس کرد. جامعه هر چه باشد پدیده‌ای زیبایی‌شناختی نیست، حال آنکه هنر دستاوردی آشکارا اجتماعی است. هنر هر چه باشد، از جمله، محصول نیروهای اجتماعی و سرچشمهٔ تأثیرات اجتماعی است» (هاوزر، ۱۳۸۲، ۳۳۶). او در کتاب «تاریخ اجتماعی هنر» می‌نویسد: «هر انقلابی پیش از آنکه هنر را تغییر دهد باید جامعه را دگرگون سازد، هر چند خودِ هنر وسیلهٔ این دگرگونی است و در معرض رابطهٔ پیچیده‌ای از کنش و واکنش با جریان اجتماعی قرار دارد» (هاوزر، ۱۳۷۷، ۷۹۳). از دیدگاه هاوزر آثار هنری بازتاب‌دهندهٔ شرایط اقتصادی و اجتماعی محسوب می‌شوند که این موضوع می‌تواند به بحران و شرایط سیاسی، دینی و فرهنگی نیز تعمیم داده شود. وی اشاره می‌کند: «هنر می‌تواند هم به صورت منفی و هم مثبت، ساختارهای یک جامعهٔ ویژه را بیان کند، با بعضی از ساختارهای جامعه موافقت کند و با بعضی دیگر موافق نباشد، برخی از ویژگی‌های یک جامعه را تقویت نماید و با برخی دیگر مخالفت کند و آنها را تضعیف نماید، هنر می‌تواند هم به عنوان یک سلاح و ابزار تبلیغاتی عمل نماید و هم به عنوان یک عامل دفاعی و پدافند عمل کند و به عنوان شیر اطمینان باشد» (هاوزر، ۱۳۸۲، ۳۲۶).

اصلی‌ترین موضوعی که متفکرین و منتقدین مارکسیستی در ارتباط با هنر وجه مشترک دارند این است که «طبقات حاکم و بالای جامعه برای تولید اثر هنری از امکانات زندگی و معیشت مادی طبقهٔ پایین، که تودهٔ عظیمی از افراد جامعه را تشکیل می‌دهند، کم می‌کنند تا به امیال خود برسند و دیگر اینکه روابط طبقات اجتماعی به‌واسطهٔ محتواهای زیباشناختی‌ای که آثار هنری ارائه می‌دهند، بازتاب می‌یابند و این محتواها علاوه بر بازتاب ایدئولوژی طبقات حاکم، بر سلطه‌گری‌شان مهر تأیید می‌زنند، همچنین هنر زمانی برای جامعه ارزشمند است که موجب انقلاب شود یا در پیکار انقلابی مشارکت داشته باشد، تحول تاریخی ایجاد کند و تضاد طبقاتی را نشان دهد» (رامین، ۱۳۹۹، ۷۷). همچون هنر پیشاکمونیستی که «حاوی لحظهٔ بالقوه‌ای از حقیقت است. ولی این لحظه بالقوهٔ حقیقت، در انتظار است که از رهگذر اعمال انقلابی، به فعل درآید» (همان، ۷۹). مباحث و اندیشه‌های لوکاچ در ارتباط با وساطت، کلیت اجتماعی و چگونگی شکل‌گیری فرهنگ توسط بخش‌های مختلف کلیت اجتماعی، تأثیر فرهنگ بر ساختارهای مختلف، چگونگی شکل‌گیری آثار هنری و روابط بین حوزه‌های مختلف، نقش طبقات حاکم و فرودست و همچنین آرای وی دربارهٔ زمینه‌های تولید اثر هنری، نظریهٔ بازتاب و ساختار آثار واقع‌گرایانه‌اش و نیز آرای هاوزر در خصوص تأثیر طبقات مختلف اجتماعی بر تولید آثار هنری، نظریهٔ بازتاب آثار هنریِ او و همچنین کارکردها و تأثیرات هنر بر ساختارهای یک جامعه، به عنوان چارچوب نظری در این مقاله، مورد استفاده قرار می‌گیرد. با توجه به شرایط موجود ایران، در تحلیل نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ، یک گرایش پاسخ‌گوی سؤالات این پژوهش نیست و با توجه به اینکه نظرات دو گرایش نسل اول و دوم جامعه‌شناسی هنر از همدیگر جدا نیستند و در هم‌پوشانی با یکدیگر نتیجهٔ

بهتری می‌دهند، از هر دو گروه در این مقاله بهره گرفته می‌شود.

روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش توصیفی- تحلیلی، از نوع مطالعات کیفی است. داده‌ها و اطلاعات اولیه با مرور ادبیات مکتوب چاپی، تصویری و الکترونیکی مربوط به دورهٔ انقلاب و جنگ، جمع‌آوری و مورد مطالعه قرار گرفت. انتخاب عکس‌ها برای این مقاله، از منابع مختلف و از طریق نمونه‌گیری از جامعهٔ پژوهش انجام گرفت و از ترکیب دو روش «غیراحتمالی هدفمند» به علت حجم زیاد عکس‌ها و روش«احتمالی خوشه‌چینی» به علت عدم وجود فهرست کاملی از عکس‌های دههٔ اول انقلاب، استفاده شد. مقالهٔ حاضر از روش‌شناسی تاریخی برای تحلیل داده‌های کیفی بهره می‌برد، که یکی از روش‌هایی است که در تحقیقات کیفی استفاده می‌شود و مبتنی‌بر رویکرد استقرایی است.«مسیر اجرای پژوهش تاریخی با جمع‌آوری داده‌های کمی و کیفی مربوط به گذشته از منابع معتبر و تحلیل آنها انجام می‌شود. داده‌ها دربارهٔ «مردم، معانی، وقایع یا ایده‌ها» در ارتباط با گذشته هستند» (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۹، ۲۹۶). این پژوهش «شامل مطالعه، درک و شرح رویدادهای گذشته است. هدف آن رسیدن به نتایجی مربوط به علل تأثیرات یا روندهای گذشته است» (همان، ۲۹۶). و همچنین در پی آسیب‌شناسی و حقیقت‌جویی است و «متکی‌بر تحلیل‌های منطقی مبتنی‌بر داده‌های پژوهشی است. در این مرحله پژوهشگر به «توصیف و سپس تبیین داده‌ها» به عنوان، دو گام اصلی در تحلیل داده‌های تاریخی می‌پردازد (همان، ۳۰۴). و نهایتاً پژوهشگر «با رویکردی تفسیری و انتقادی به بحث و نتیجه‌گیری از یافته‌های پژوهش می‌پردازد ... و به واقعیت‌های تاریخی معنی می‌بخشد» (همان، ۳۰۵).

نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ

همزمان با تحولات سیاسی انقلاب ۱۳۵۷ و تغییریافتن ساختار طبقاتی جامعهٔ ایران، جریان خط امام با کنارزدن رقبای سیاسی خود، به عنوان قدرت حاکم در ایران مسلط شد، به دنبال آن جامعهٔ انقلابی ایران شاهد تغییراتی در ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر اساس ایدئولوژی نظام حاکم بود که ممنوعیت‌ها و محدودیت‌هایی را برای مردم ایران به همراه داشت و فضای اجتماعی ایران را به شدت تغییر داد، آزادی‌های اجتماعی را محدود کرد و موجب انسداد فضای سیاسی کشور شد، این تغییرات سیاسی- اجتماعی که به قول هاوزر گواهی بر تضاد طبقاتی بود و یا به قول لوکاچ همچون یک انقلاب بود، در دوران جنگ تحمیلی شدت بیشتری یافت، این موضوعات مورد توجه عکاسان مستندنگار قرار گرفت، آنها سعی کردند جنبه‌های مختلف این تغییرات اجتماعی و طبقاتی شکل‌گرفته را موضوع عکاسی خود قرار دهند لیکن ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها شامل حال عکاسان در سال‌های ابتدایی انقلاب و دوران جنگ نیز شد (به غیر از عکاسی از حوادث بحبوحهٔ انقلاب) و مانعی بزرگ بر سر راه عکاسان بود و موجب شد که عکاسان نتوانند واقعیت‌های اجتماعی این دهه را آن‌چنان که هست بازتاب دهند، ولی با وجود این محدودیت‌ها، بازتاب تصویری واقعیت‌های اجتماعی و محتوای عکس‌های این دوره علاوه بر نشان‌دادن شرایط سخت سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگیِ جامعهٔ ایران، سرآغازی بود که گسترش و پیشرفت عکاسیِ مستند را رقم زد.

در ابتدای انقلاب و همزمان با تثبیت پایه‌های سیاسی نظام جدید، با حملهٔ عراق به ایران، فضای انقلاب و جنگ با آتش و خون، مرگ و ... عجین می‌شود، به همین علت می‌توان گفت که دوران انقلاب و جنگ به لحاظ تاریخی و ساختار ماهیتی مشترک دارند و به تبع، هنر و عکاسی این دوران نیز ماهیتی مشترک خواهند داشت. عکاسی دورهٔ انقلاب به دو مقطع شکل‌گیری انقلاب و تثبیت نظام سیاسی انقلاب قابل‌تقسیم است. همزمان با اولین حرکت‌ها و تظاهرات مردمی در نقاط مختلف ایران بر علیه رژیم پهلوی، عکاسان ایرانی و حتی مردم عادی که دوربین و توانایی عکاسی داشتند و خود را جزئی از انقلابیون نیز می‌دانستند، بر حسب تعهد انقلابی خود، بخشی از رویدادهای انقلاب را تحت پوشش عکاسی قرار دادند، عکاسان در زمینهٔ عکاسی از رویدادی همچون انقلاب، تجربهٔ کمی داشتند و به‌صورت مستقل و یا به‌عنوان عکاس همکار روزنامه‌ها و خبرگزاری‌ها، در قلب حوادث انقلاب قرار گرفتند؛ آنها به طریقی بر این گفتهٔ لوکاچ صحه گذاشتند که اثر هنری زمانی خلق می‌شود که رویداد و تحول بزرگی مثل انقلاب در جامعه رخ دهد. می‌توان نقاط عطف عکاسی از شکل‌گیری انقلاب را عکس‌های مجتبی رضوانی از کشته‌شدگان حادثهٔ سینما رکس آبادان در مرداد ۱۳۵۷ در قبرستان شهر و عکس‌های عباس ملکی از حادثهٔ جمعهٔ سیاه و خونین هفدهم شهریور سال ۱۳۵۷ دانست (تصاویر ۱ و ۲) که وقوع خشونت را بر علیه مردم، به‌صورت بسیار صریحی نشان می‌دهند.

با افزایش نشر عکس‌ها و اخبار رویدادهای روزهای بعد از این حوادث در رسانه‌ها ، مطبوعات «بی‌محابا اخبار تظاهرات در سراسر کشور را به اطلاع مردم می‌رساندند. اخبار مربوط به تعداد کشته‌ها و زخمی‌های احتمالی در روزنامه باعث تهییج مردم و رشادت‌های بیشتر از سوی آنها می‌گردید» (نیکزاد، ۱۳۸۸، ۱۷۱). این موضوع نفوذ و استیلای هر چه بیشتر

تصویر ۱. مجتبی رضوانی؛ آبادان، اجساد کشته‌شدگان حادثهٔ سینما رکس در قبرستان شهر، ۲۸ مرداد ۱۳۵۷. مأخذ: طاهرخانی، ۱۳۹۱، ۴۹.

تصویر ۲. عباس ملکی؛ تهران، میدان ژاله (شهدا)، ۱۷ شهریور ۱۳۵۷. مأخذ: طاهرخانی، ۱۳۹۱، ۵۶.

جراید در قلب جامعهٔ ایران را نشان می‌دهد که این مسئله خود، قدم اول در اوج‌گیری کاربرد عکس بود. عکس‌ها علاوه بر بازتاب رویدادهای انقلاب، به نحوی در وقوع انقلاب نیز شرکت داشتند، به‌طوری‌که در تهییج مردم برای مبارزه و شرکت در اعتراضات و تظاهرات بر علیه رژیم پهلوی نقشی اساسی ایفا کردند. همان‌طورکه «کلینجندر[۵]»بیان می‌کند «آثار هنری را نه به‌عنوان منعکس‌کننده، بلکه به عنوان مشارکت‌دارنده در انقلاب و هنرمندان را به عنوان سردمداران این فرآیند» (هینیک، ۱۳۸۷، ۳۵) بایستی ملاحظه کرد. علاوه بر آن، عکس‌ها در نمایشگاه‌ها و مکان‌های متعدد در شهرهای مختلف به نمایش درمی‌آمد و یا به دست مردم پخش می‌شد و نقش آگاهی‌بخشی و اطلاع‌رسانی از فجایع جاری آن روزها را برای اذهان عمومی داشت. آنچه که هاوزر از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای دگرگونی نام می‌برد و لوکاچ به عنوان بخشی از کلیت اجتماعی که به نوبهٔ خود تأثیرگذار بر ساختارهای سیاسی و اجتماعی هستند، مضامین عکس‌های واقع‌گرایانهٔ رویدادهای انقلاب و موضوعاتی همچون تظاهرات، درگیری خیابانی، جنگ شهری، حمل مجروحان، اجساد کفن‌پوش در غسالخانه‌ها و امثالهم بودند که از نظر لوکاچ روحِ زمانه را بازتاب می‌دادند و موجب دگرگونی نظام اجتماعی موجود می‌شدند و یا بر علیه رژیم پهلوی بودند ولی هم‌راستا با ایدئولوژی انقلابیون و از ایده‌آل‌های آنان محسوب می‌شدند و از نظر هاوزر، انقلابیون از آن به عنوان یک سلاح و ابزار تبلیغاتی بسیار مؤثر استفاده می‌کردند. نمایشگاه عکس‌های بهمن جلالی به همراه تعدادی از عکس‌های رعنا جوادی، هادی هراجی، محمود محمدی، شهرام گلپریان، محمود رمضانی و بهروز شهیدی از حوادث انقلاب در دانشگاه فارابی و دانشکدهٔ هنرهای زیبا در اسفند ۱۳۵۷ و چاپ کتاب «روزهای خون و روزهای آتش» از برخی از عکس‌های این نمایشگاه در خرداد ۱۳۵۸، مصداقی از بازنمایی مستندنگارانه از واقعیت‌های تلخ و خشونت‌بار حوادث و رویدادهای انقلاب هستند (تصویر ۳).

از همان آغاز انقلاب، آنچه که لوکاچ از آن به عنوان رئالیسم انتقادی یاد می‌کرد بخش زیادی از آثار عکاسان را به خود اختصاص داد، همانند ثبت مستندنگارانهٔ واقعیت‌های تلخ از صحنه‌های انقلاب که بروز خشونت را هم از طرف حکومت پهلوی و هم انقلابیون نشان می‌دادند مثل عکس اعدام هواداران و مقام‌های کشوری و لشگریِ رژیم پهلوی توسط انقلابیون و نشر و بازتاب عکس‌های این صحنه‌ها در رسانه‌ها و مطبوعات داخلی و خارجی که محکومیت‌های زیادی را خصوصاً برای انقلابیون تازه به قدرت رسیده به همراه داشت. بدین ترتیب انقلابیون متوجه قدرت عکس و عکاسی شدند تا جایی که دست به محدودیت برای فعالیت عکاسان زدند (تصاویر ۴ تا ۶). که به معنی شروع دوران تازه‌ای از سانسور عکس در نظام قدرتِ تازه‌تأسیس بود، بدین ترتیب عرصه برای عکاسان تنگ‌تر شد و برخی عکاسان دلزده از شرایط به مرور ایران را ترک کردند و یا به شاخه‌های دیگر عکاسی رو آوردند ولی بسیاری از عکاسان انقلاب که هم‌راستا با ایدئولوژی قدرت حاکم بودند با استفاده از امکانات و پشتیبانی‌های دولت انقلابی توانستند به فعالیتشان ادامه دهند و در ادامهٔ کارشان صحنه‌های جنگ را عکاسی کردند و برخی از عکاسان نیز با استفاده از فرصت به‌دست‌آمده راه خود را به سمت مجلات، آژانس‌های عکس و خبرگزاری‌های معروف دنیا باز کردند و به مرور در زمرهٔ چهره‌های معروف و شناخته‌شدهٔ عکاسی دنیا قرار گرفتند و از این طریق عکس‌های مستند و خبری از ایران، در سطحی گسترده‌تر در جهان نشر یافتند.

بدین ترتیب، از طرف قدرت حاکم عکس هم سانسور می‌شد و یا در مواردی عکاسی‌کردن ممنوع بود و هم از آن برای اهداف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ... خصوصاً در سال‌های

تصویر ۳. بهمن جلالی، تهران، خیابان ضرابخانه، ادارهٔ ساواک، ۲۳ بهمن ۱۳۵۷. مأخذ: جلالی، ۱۳۵۸.

تصویر ۴. جهانگیر رزمی، سنندج، محاکمه و اعدام یازده کُرد مخالف حکومت جدید انقلابی، پنجم شهریور ماه ۱۳۵۸. مأخذ: www. Pulitzer.org.

تصویر ۵. کاوه گلستان، اجساد اعضای کابینهٔ شاه پس از اعدام در بیمارستانی در جنوب تهران، ۲۶ بهمن ماه ۱۳۵۷. مأخذ: Behnoud & Sepahvand, 2008

تصویر ۶. قربان خلیلی، تیراندازی مستقیم یکی از نظامیان گارد شاهنشاهی به مردم، سی‌متری جی، ۹ بهمن ۱۳۵۷. مأخذ: طاهرخانی،۱۳۹۱، ۱۱۰.

جنگ و در سطوح ملی و بین‌المللی و برای تبلیغات سیاسی استفاده می‌شد. «قدرت سیاسی برآمده از انقلاب پس از گذار از سال‌های نخست دچار تصلب و انسداد می‌شود. و سپهر عمومی را یک‌سویه و یکسره تسخیر می‌کند و ... این انسداد و نبود آن نهادها (نهادهای مستقل مدنی) در دههٔ ۶۰ فضای کار را بر مستندنگار تنگ می‌کند. این تنگنا عکاسان مستند را یا گرفتار چارچوب‌های خشک و از پیش تعیین‌شده و عمدتاً سفارشی نهادهای رسمی و دولتی می‌کند و یا به سوی همکاری با رسانه‌های خارجی می‌کشاند» (مهاجر، ۱۳۹۶، ۵۱) و همان‌طورکه «ویلی موئنزبرگ[۶]»دربارهٔ وجوه استفاده و تبلیغ از عکس نوشت: «عکاسی در مبارزهٔ انقلابیِ طبقاتی به صورت وسیلهٔ تبلیغی برجسته و ضروری درآمدهَ است» (بلاف، ۱۳۷۵، ۱۰۹).

با آغاز جنگ، عکاسان ایرانی به دنبال ثبت و بازنماییِ وقایع جنگی با دیدگاهی واقع‌گرایانه برآمدند. و بیش از هر هنرمندی، این عکاسان بودند که علاوه‌بر ثبت صحنه‌های

پشت جبهه‌های جنگ، به‌طور مستقیم و در خط مقدم جنگ همچون یک سرباز حضور داشتند. ثبت رویدادهای جنگ، تنها محدود به واقعیت‌های جنگ بود، در این عکس‌ها سویهٔ فرم و محتوا هر دو در یک راستا و در جهت بازنمایی واقعیت‌ها بودند و همان‌گونه که لوکاچ رئالیسم انتقادی را که تمام ایدئولوژی‌ها را پشت سر می‌گذارد، به عنوان رئالیسم واقعی به شمار می‌آورد، عکاسان ایرانی نیز جدای از پایبندی به ایدئولوژی انقلاب و قدرت حاکم، در عکس‌هایشان روند واقعیِ رویدادهای جنگ را ارائه می‌دادند. این موضوع نظر هاوزر و لوکاچ را مبنی‌بر اینکه آثار هنری بازتاب‌دهندهٔ شرایط اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی یک جامعه هستند، تصدیق می‌کند و اینکه لوکاچ از آن به عنوان آیینه‌ای یاد می‌کرد که واقعیات اجتماعی و یا محتوا به صورت شکل در اثر ارائه می‌شود. سویهٔ رئالیستی و محتوای عکس‌های جنگ، در مغایرت با اهداف سیاست‌های قدرت حاکم در جنگ بود که در پی سوق‌دادن جنگ به سوی ایده‌آل‌های خود و نشان‌دادن مظلومیت ایران در جنگ در صحنه‌های سیاست داخلی و خارجی بود. به این لحاظ تنها عکس‌هایی از جنگ که در راستای معیارها و آرمان‌های انقلاب و جنگ می‌بود، قابل ارائه به عموم و یا رسانه‌ها بودند و طبق نظر هاوزر ایدئولوژی قدرت حاکم را بازتاب می‌داد. این عکس‌ها یا دفاع از سرزمین، خاک وطن و ناموس را القا می‌کردند، یا نشان‌دهندهٔ پیروزی و سرافرازی رزمندگان در جبهه‌ها و ... بودند و یا فضایی معنوی و رسیدن به کربلای معلی و آزادی قدس را در ذهن مخاطبان کانالیزه می‌کردند، عکس‌هایی همانند بدرقهٔ رزمندگان و اعزام نیروهای تازه‌نفس و بسیجیِ از جان‌گذشته در پشت جبهه‌ها، پرچم در دست با سربندهای رنگی با نشانه‌ها و نوشته‌های مذهبی بر روی آن‌ها، خداحافظی بسیجی رزمنده از مادر یا همسر خویش و مانند آن که نمونه‌هایی از مضامین ارزشی عکس‌های جنگ هستند. در برخی از عکس‌های جنگ نیز نوعی درهم‌آمیزی زمان و مکان را شاهد هستیم، عکس‌های شهدای جنگ و حالت و شیوهٔ قرارگرفتنشان در کادر عکس در حالی که خون از سر و صورت آنها جاری شده، از این گونه‌اند، که از نظر ایدئولوژیِ قدرت حاکم، صحنه‌هایی آرمانی بودند. این عکس‌ها، کشته‌شدگانِ (شهدای) جنگ را با شهدای کربلا در دههٔ ۶۰ ه. ق. پیوند می‌زد و شوری حسینی در بین توده‌های مردم و جوانان وطن برعلیه دشمن به‌وجود می‌آورد و آنها را به رفتن به جبهه‌ها سوق می‌داد (تصاویر ۷ و ۸). «باری رخداد انقلاب ۵۷ ناخودآگاه دوربین را میان مردم برد و دوربین خود کنش‌گری شد تأثیرگذار در این میدان. با وقوع جنگ این گسترش مردمی با توجه به استقرار رسمی حاکمیت و نگاهِ آن به تأثیرگذاری و بُرد ملی و جهانی عکاسی، این رسانه کارکرد نهادی نیز پیدا کرد» (مهاجر، ۱۳۹۸، ۸۷).

اثرکردن عکس‌های شهدای جنگ در بین توده‌های مردم، در فرهنگ عمومی مردم ایران ریشه داشت که در این فرهنگ امام حسین (ع)، قیام عاشورا و سرزمین کربلا و کلا فرهنگ مذهب شیعهٔ اسلام در آن، جایگاه خاصی داشت و به بخشی از ایدئولوژی انقلاب تبدیل شده بود. بدین ترتیب «ستاد تبلیغات جنگ که تصمیم‌های نهایی را برای انتشار اخبار و تصاویر جنگ بر عهده داشت، با حساسیت بسیار اخبار و تصاویر جنگ را کنترل و منتشر می‌کرد. ... و صرفاً آن بخش از عکس‌ها در مطبوعات و خبرگزاری‌ها منتشر می‌شد که نشان‌دهندهٔ همیاری و همدلی و شوق حضور رزمندگان بود» (مریدی، ۱۳۹۷، ۱۷۲). به نوعی در نمایش عکس‌های صحنه‌های جنگ، نظارت و گزینش

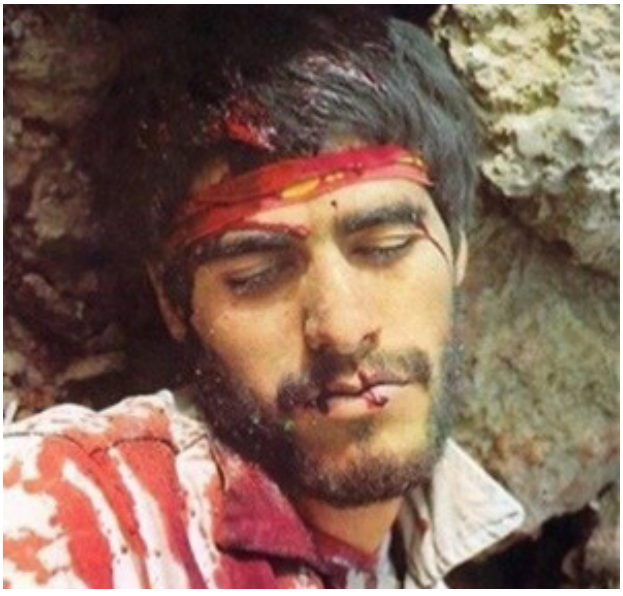
تصویر ۷. ساسان مؤیدی، اعزام نیروهای مردمی به جبهه‌ها، روبروی مجلس شورای اسلامی، تهران، زمستان ۱۳۶۴. مأخذ: طاهرخانی، ۱۳۹۱، ۶۳۲.

تصویر ۸. علی فریدونی، لحظهٔ شهادت یکی از رزمندگان لشگر ۱۰ سیدالشهدا (ع) بر اثر اصابت ترکش خمپاره، عملیات کربلای ۵، شلمچه، سه‌راهی شهادت، ۲۳ دی ۱۳۶۵. مأخذ: طاهرخانی، ۱۳۹۱، ۷۱۱.

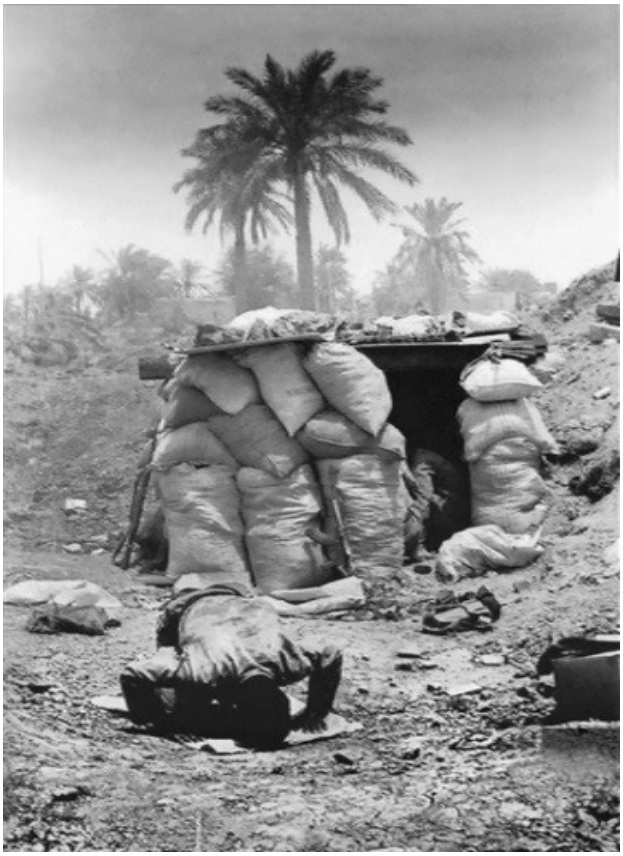
اعمال می‌شد و بدین‌ترتیب افکار عمومی در کنترل قدرت حاکم قرار می‌گرفت. گی دوبور[۷] فعال سیاسی و هنرمند فرانسوی می‌نویسد: «طبقات مسلط منظرهای نمایش را کنترل می‌کنند، تا جایی که تمام دیگر نمودها و اشکال بازنمایی، غیرمجاز شمرده می‌شوند و در چنین زمینه‌ای منظر نمایش از دولت جداشدنی نیست و برای بازتولید تقسیم‌بندی‌های اجتماعی و شکل‌دهی طبقات به کار بسته می‌شود. او نیز همچون لوکاچ گستره‌ای را که در آن هنر به تبانی با ساختارهای قدرت سرمایه‌داری و یا سست‌کردن چنین ساختارهایی می‌پردازد، به پرسش می‌کشد» (دآلوا، ۱۳۹۴، ۷۲).

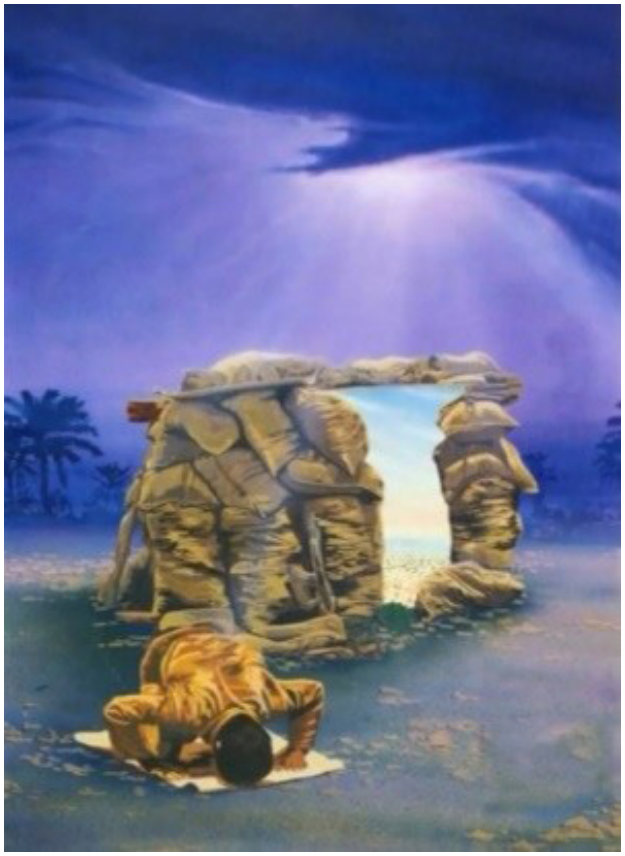
از طرف دیگر قدرت حاکم جهت اهداف سیاسی و تبلیغاتی، (به غیر از عکس‌هایی از جنگ که قابل‌ارائه به عموم و یا رسانه‌ها بودند) و برای خلقِ تصاویر و صحنه‌های آرمانی و قدسیِ موردِ نظر خود از هنرهایی دیگر همچون نقاشی، گرافیک، پوسترسازی، کُلاژ، تمبر و ... نیز به عنوان ابزار تبلیغاتی استفاده می‌کرد که با ترکیبی از عکس‌های سیاه‌وسفید و رنگی از جنگ و با به‌کارگیری عناصر و نشانه‌های ملی و مذهبی، همچون پرچم، مرقد و بارگاه سیدالشهدا (ع) در کربلا، قدس شریف، تصاویری از تمثال ائمه و معصومین (ع) همراه با درخشندگی شعاع نور به جهت ایجاد و یا نشان‌دادن فضاهای روحانی و معنوی جبهه‌ها و به اوج رسیدن شهدا و تبدیل سرزمین جبهه‌ها به بهشت موعود در کنار گل‌های لالهٔ قرمز و ... انجام می‌گرفت که تصاویری به شدت سوررئالیستی و قهرمان‌پرورانه بودند، این تصاویر به صورت نقاشی روی بوم و بیلبورد ارائه می‌شدند و یا در پوسترها، کاتالوگ‌ها و بروشورهای مربوط به تبلیغات جنگ استفاده می‌شدند و همچنین نقاشی از روی عکس پرترهٔ شهدا و سرداران جنگ در مقیاس‌های بسیار بزرگ بر روی دیوارهای شهرها که تقریباً در سال‌های اواسط جنگ و در راستای زیباسازی شهرها انجام می‌گرفت و یا ترکیب عکس با جملاتی از آیت‌ا... خمینی (ره) و دیگران که به‌صورت پوستر امکان‌پذیر بود و قدرت حاکم از آنها در تبلیغات جنگ استفاده می‌کرد (تصاویر ۹ تا ۱۲). این تصاویر به نوعی بازنماییِ کنترل‌شدهٔ تصاویرِ جنگ از طرف قدرت حاکم بود، که با عکس‌ها و واقعیت دهشتناک جنگ فاصلهٔ بسیاری داشت و ضمن بازتاب ایدئولوژی قدرت حاکم بر سلطه‌گری و قدرتِ تبلیغات آنها مهر تایید می‌زد. بدین ترتیب هنرمندان سویهٔ رئالیستی عکس‌های جنگ را به سویهٔ ایده‌آلیست مورد نظر قدرت حاکم تبدیل می‌کردند و جنبه‌ای والا و متعالی به جنگ و حتی به مرگ می‌دادند و به‌صورت اثری زیبا، بدیع و روحانی آن را ارائه می‌کردند و از طرف دیگر، قدرت حاکم با استفاده از این تصاویر به عنوان سلاح و ابزار تبلیغاتی، ساختارهای جامعهٔ ایران در دوران جنگ را به صورت مثبت نشان می‌داد و از این طریق روحیهٔ مردم درگیر در جنگ را تقویت می‌کرد.

جریان عکاسی مستند اجتماعی و دغدغهٔ نشان‌دادن زندگی روزمرهٔ مردم همچنان پیوسته ولی آرام در کنار عکاسی از وقایع سال‌های انقلاب و جنگ و موازی با آنها توسط برخی عکاسان و به طور مستقل در جریان بود. موضوعات و محتوای این عکس‌ها شرایط و واقعیت‌های اجتماعی نه‌چندان خوب ایران و وضعیت اقتصادی و فرهنگی جامعهٔ ایران در دههٔ



تصویر ۹. راست: احسان رجبی، شهید امیر حاج امینی، از مجموعهٔ جنگ. مأخذ: https://shoaresal.ir
چپ: نقاشی دیواری با استفاده از عکس احسان رجبی، بنیاد شهید انقلاب اسلامی شهر لارستان، استان فارس. مأخذ: آرشیو نگارندگان.





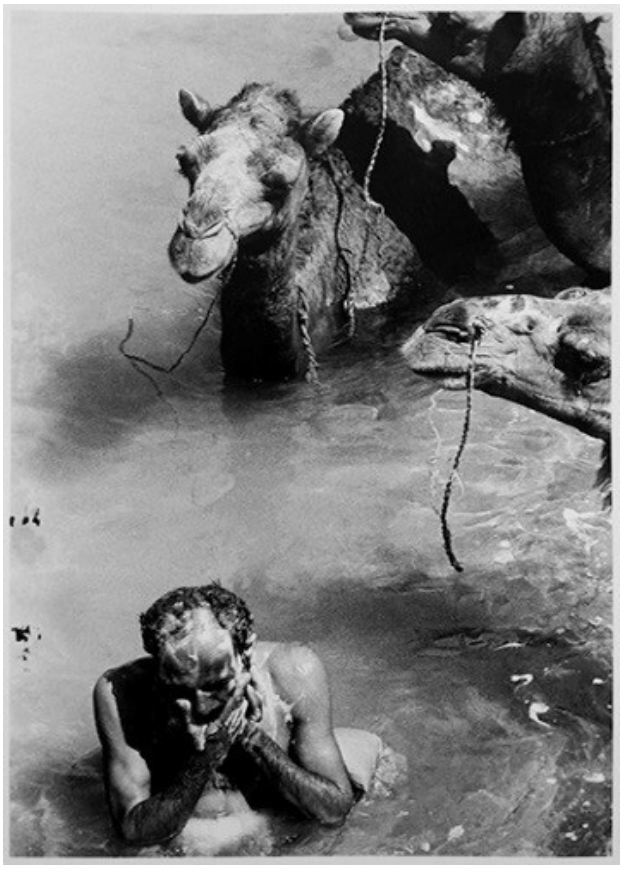
تصویر ۱۰. راست: امیرعلی جوادیان، یکی از رزمندگان در حال نماز، اطراف خرمشهر، از مجموعهٔ جنگ، خرداد ۱۳۶۱. مأخذ: موزهٔ معاصر، ۱۳۸۵، ۶۷؛
چپ: سید حمید شریفی آل هاشم ، سنگر عشق، نقاشی با استفاده از عکسِ امیرعلی جوادیان. مأخذ: گودرزی، ۱۳۶۸، ۵۳.

تصویر ۱۱. پوستر تبلیغاتی برای جنگ با استفاده از عکس و در ترکیب با جملهای از آیت ا... خمینی (ره). مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۲. نقاشی دیواری در سطح شهر با استفاده از عکس پرترهٔ شهدا. مأخذ:آرشیو نگارندگان.

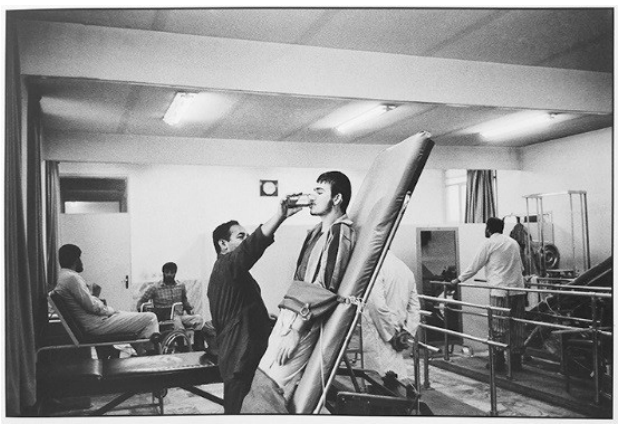
اول انقلاب را بازتاب می‌داد، عکس‌های اجتماعی جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی مردم ایران از تفریحات طبقات مرفه جامعه گرفته تا زندگی فلاکت‌بار حاشیه‌نشینان تهران، آثار جنگ بر زندگی مردم، زندگی مجروحان جنگی و معماری بومیِ در حال تحولِ ایرانِ آن روزگار را همراه با ثبت فرهنگ بومی و روستاییِ مناطقِ مختلف نشان می‌داد، که مصداق آن را می‌توان در عکس‌های کتاب «پنج نگاه به خاک» (دهقانپور و همکاران، ۱۳۶۱) عنوان کرد. سویه‌ای دیگر از عکاسی مستندنگاری را می‌توان در عکاسی از فضاهای شهری و ویرانه‌های باقی مانده از جنگ، کشته‌های دشمن و ... دید که با رویکردی صریح توسط برخی از عکاسان، عکاسی شده‌اند و می‌توان در آنها واقعیت خشن و عریان صحنه‌های عکاسی‌شده را با فرمالیستی خشک و تأثیرگذار مشاهده کرد، عکس‌ها نه‌تنها خودِ جنگ بلکه لایه‌های زیرین حاصل از جنگ و تأثیرات آن را بازتاب می‌دهند (تصاویر

تصویر ۱۳. بهمن جلالی، روی جلد کتاب خرمشهر، ۱۳۶۱. مأخذ: جلالی، ۱۳۶۲.



تصویر ۱۴. بهمن جلالی، سیستان و بلوچستان، ۱۳۶۴. مأخذ: جوادی، ۱۳۹۸، ۲۹.

تصویر ۱۵. کاوه کاظمی، پیست اسکی تفکیک‌شده به دو بخش زنان و مردان، دیزین، تهران، ۱۳۶۲. مأخذ: کاظمی، ۱۳۹۶.



تصویر ۱۶. کاوه کاظمی، آسایشگاه جانبازان جنگ ایران و عراق، تهران، بهمن ۱۳۶۵. مأخذ: کاظمی، ۱۳۹۶.

۱۳ تا ۱۶). در این زمینه می‌توان دو کتاب «خرمشهر» و «آبادان که می‌جنگد» از جلالی (۱۳۶۲ و ۱۳۶۰) را مثال آورد. شاید بتوان گفت در طول سال‌های جنگ درها برای عکاسان مستند اجتماعی آن‌چنان باز نبود ولی عکاسی مستند جنگ با قدرت بیشتری به راه خود ادامه داد و بر شیوه‌های دیگر عکاسی غلبه داشت.

بی‌شک «بنیان‌گذاری هم‌زمان رشتهٔ مستقل عکاسی در سه دانشگاه به عنوان شاخه‌ای از هنرهای تجسمی (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۹۳، ۲۶) توسط نهاد دولتی هم‌زمان با بازگشایی دانشگاه‌ها پس از «انقلاب فرهنگی» در سال ۱۳۶۲، ناشی از ضرورت و احساس نیازی بود که قدرت حاکم از همان آغاز انقلاب به عکاسی پیدا کرده بود. دانشگاهی‌شدن عکاسی علاوه بر تربیت نسل جدیدی از عکاسان، حضور برخی دانشجویان و فارغ‌التحصیلان عکاسی

را در مستندکردن جامعهٔ ایران و رخدادهای جنگی فراهم کرد و راهی بود به‌سوی حرفه‌ای‌شدن عکاسی و عکاسان مستندنگارِ معاصر ایران. بدین ترتیب کم‌کم عکاسان جوان در گوشه‌گوشهٔ زندگی روزمرهٔ مردم در شهرها و روستاها رسوخ و نفوذ کردند و به مستندنگاری از موضوعات مختلف پرداختند و تجربیات خود را در معدود گالری‌های خصوصیِ تازه‌تأسیس همچون سیحون، گلستان و غیره به عنوانِ نهادهای خصوصی و همچنین در موزهٔ هنرهای معاصر به عنوان نهاد دولتی به نمایش گذاشتند». ارائهٔ نمایشگاهیِ عکس که پس از انقلاب بیشتر در هیئت نمایشگاه‌هایِ بزرگ دولتی و با مضامین مربوط به انقلاب و جنگ و در قالب مستندنگارانه باب شده بود، از اواسط دههٔ ۶۰ به همت گروه‌های کوچک دانشجویی در فضای گالری‌های خصوصی تحقق پیداکرد» (مهاجر، ۱۳۸۵، ۱۰۵). همچنان‌که در اوج موشک‌باران شهرهای ایران توسط رژیم عراق و شرایط جنگی بسیار سخت در جبهه‌های جنگ، موزهٔ هنرهای معاصر تهران در سال ۱۳۶۶ اولین نمایشگاه سالانهٔ عکس ایران را برگزار کرد که تأثیرگذار بر تقویت روحیهٔ استقامت‌پذیری و مقاومت مردم جنگ‌زده و پیشرفت عکاسی مستند ایران بود. انتشار مجلهٔ «عکس» در سال ۱۳۶۵ به‌عنوان تنها مجلهٔ عکاسی ایران، توسط انجمن سینمای جوانان ایران به عنوان نهاد دولتی، تأثیری شگرف بر گسترش و ترقی عکاسی در بین عکاسان جوان و علاقمندان عکاسی، خصوصاً عکاسی مستند، خبری و جنگ در این دوران داشت و خیلی از عکاسان جوان از طریق این مجله با دنیای عکاسی آشنا شدند و در سال‌های بعد به جرگهٔ عکاسان ایران پیوستند.

نتیجه‌گیری

در دوران انقلاب، تقابل و درگیری طبقات مختلف اجتماعی با رژیم پهلوی به عنوان طبقهٔ حاکم و پس از انقلاب تقابل جریان‌های سیاسی مختلف برای کسب قدرت سیاسی و تسلط بر یکدیگر به عنوان طبقه یا قدرت حاکم و همچنین در دوران جنگ تحمیلی، تقابل بین نیروهای نظامی ایران و عراق و دفاع از سرزمین و خاک وطن، از مهم‌ترین عوامل برای خلق تصاویر عکاسی مستند اجتماعی، خبری و جنگ بودند که صحنهٔ این تضادها، رویارویی‌ها، تغییرات و رویدادها را بازتاب می‌داد. بنا به آرای مطرح‌شده از لوکاچ و هاوزر در این مقاله، تحلیل داده‌های به دست آمده نشان می‌دهد که عکاسی مستند در دههٔ اول پس از انقلابِ ۱۳۵۷ خورشیدی، تحت‌تأثیر سیاست‌ها و ایدئولوژی قدرتِ حاکم قرار داشته است. و طبق نظر لوکاچ، عوامل ساختارهای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی به عنوان بخش‌های مختلف کلیت اجتماعی و به‌واسطهٔ روابط پیچیدهٔ وساطت، تأثیرگذار بر چگونگی روند عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ بودند و در این میان عکاسی مستند نیز به نوبهٔ خود به عنوان بخشی از ساختار فرهنگی، با روش‌های مختلفی مانند: ثبت و بازتاب تصویری رویدادهای مختلف در جریان انقلاب و جنگ، آگاهی‌بخشی و اطلاع‌رسانی از طریق رسانه‌ها و یا از طریق تهییج و برانگیختن طبقات مختلف اجتماعی برای حضور در رویدادهای مختلف و به‌عنوان وسیله‌ای برای دگرگونی ساختارها و طبقات سیاسی و اجتماعی موجود و غیره، بر عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مؤثر بود.

ولی از همان ابتدای انقلاب و در طول دههٔ اول آن، به دلیل ایجاد و وجود انسداد فضای سیاسی و محدودشدن آزادی‌های اجتماعی، محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی بر سر راه عکاسان، (که در ابتدا برحسب تعهد انقلابی خود فعالیت می‌کردند) توسط انقلابیون و برخی نهادها و نیروهای وابسته به قدرت حاکم ایجاد شد (از طریق سانسور عکس و اِعمال ممیزی، تنگ‌کردن عرصه برای عکاسان و عدم اجازه برای عکاسی و ایجاد جو امنیتی و غیره)، عکاسی مستند نتوانست در بازتاب رویدادها و واقعیت‌های اجتماعی این دوران، نقش خود را به طور اساسی و آن‌چنان که باید، ایفا نماید و روح دوران و یا روح زمانه را آن‌چنان که لوکاچ می‌گفت در تمامی ابعادش به نمایش بگذارد و ایدئولوژی قدرت حاکم را به چالش بکشد.

با توجه به شرایط سیاسی حاکم بر این دهه، عکاسان نتوانستند رئالیسم واقعی یا از دید لوکاچ رئالیسم انتقادی را به طور صحیح به انجام برسانند و عکس‌های خود را بر اساس آن ارائه دهند، چون یا ممنوعیت دسترسی به موضوعات برای عکاسی وجود داشت و یا برای حفظ امنیت خود مجبور به خودسانسوری یا حذف برخی عکس‌های واقع‌گرایانه بودند و یا مجبور بودند خود و یا عکس‌های خود را با ایدئولوژی قدرت حاکم هم‌راستا کنند. از این رو فقط عکس‌هایی که در راستای اهداف ایدئولوژی قدرت حاکم بود و یا جزء ایده‌آل‌های آن محسوب می‌شد، در معرض دید عموم قرار می‌گرفت و بر اساس نظر هاوزر، سکان عکاسی مستند در این دوران در دست طبقهٔ سیاسی حاکم و مسلط جامعه قرار داشت.

با رجوع به محتوای نمونه عکس‌های انتخاب‌شده از این دوران می‌توان تضاد طبقاتی در جامعهٔ ایران و قدرت و تسلط ایدئولوژی قدرت حاکم که سپهر عمومی را به طور یک‌جانبه تسخیر کرده بود، به وضوح مشاهده کرد. بر اساس نظر هاوزر، قدرت حاکم در این دوران بر طبق ایدئولوژی‌ای که مد نظر داشت، از عکاسی مستند به عنوان سلاح و ابزار تبلیغاتی استفاده می‌کرد و در پی تغییر و دگرگونی اذهان جامعه بر طبق آرمان‌های خود بود. بدین‌ترتیب عکاسی،

کارکردی نهادی و ایدئولوژیک پیدا کرد. لذا در این مسیر علاوه بر عکس‌هایی از جنگ که قابل‌ارائه به عموم بودند، از تصاویر دیگری که با استفاده از عکس و در قالب هنرهای دیگر نظیر نقاشی، گرافیک، پوسترسازی، کلاژ و غیره حاصل می‌شدند، به عنوان تصاویر آرمانیِ مورد نظر خود، استفاده می‌کرد و از این طریق قدرت حاکم، راه تربیت صحیح و تهذیب جامعه را پی‌می‌گرفت و اذهان عمومی را بر طبق آرمان‌های خود کانالیزه کرده و بر مقاومت و ایستادگی مردم خصوصاً در دورهٔ جنگ، می‌افزود. عکاسی مستند در ماه‌های منتهی به پیروزی انقلاب و سال‌های ابتداییِ آن، بیشتر با رویکرد مستند خبری برای ثبت رویدادهای انقلاب به کار رفت، ولی در دههٔ اول انقلاب، درها برای عکاسی مستند اجتماعی آن‌چنان باز نبود و این شاخه از عکاسی نتوانست بر ارکان جامعهٔ مدنی ایران و خودآگاهی شهروندان مدرن و در قالب فرهنگ دیداری به صورت آزادانه تأثیرگذار باشد، ولی حمایت‌هایی که از عکاسی جنگ می‌شد، موجب گسترش هرچه بیشتر آن شد و به همین نسبت هم عکاسان جنگ در جایگاه بهتری قرار می‌گرفتند. بر طبق مباحث مطرح‌شده می‌توان نتیجه گرفت که جریان عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ به طور نسبی منطبق بر آرای لوکاچ و هاوزر بوده است. به طور کلی می‌توان گفت مؤلفه‌هایی همچون تأسیس انتشاراتی‌های دولتی و خصوصی و چاپ کتاب‌های عکاسی توسط آنها، تأسیس رشتهٔ عکاسی توسط نهاد دولتی دانشگاه، برگزاری نمایشگاه‌های عکس توسط گالری‌های خصوصی و نهادهای دولتی، انتشار مجلهٔ عکس توسط نهاد دولتی، رونق‌گرفتن مسابقات، جشنواره‌ها و سالانه‌های عکاسی در بحبوحهٔ جنگ، همکاری عکاسان با رسانه‌ها، آژانس‌ها و خبرگزاری‌های معروف دنیا و حمایت‌های مادی و معنویِ نهادهای دولتی از برخی عکاسان که همگام با آرمان‌های انقلاب و ایدئولوژی قدرت حاکم بودند، در پیشرفت عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ مؤثر بودند و عواملی همانند انسداد فضای سیاسی- اجتماعی و محدودشدن آزادی‌های اجتماعی، نفوذ و نظارت قدرت سیاسی حاکم، اعمال سانسور و ممیزی در نشر عکس و عدم امنیت شغلی و جانی در عدم پیشرفت عکاسی مستند تأثیر داشته‌اند. درنتیجه رویدادها و تحولات سیاسی و اجتماعی دوران انقلاب و جنگ به عنوان نقاط عطفی در تحول عکاسی مستند و فرصتی تکرارنشدنی برای تجربه‌گرایی عکاسان ایران و سکوی پرش بسیار خوبی برای آنان بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Iranian Photography Now
۲. Photography: A Crash Course
۳. Mediation
۴. Social Totality
۵. Francis Klingender
۶. Willi Muenzenberg
۷. Guy Debord

فهرست منابع

• انگلیس، دیوید و هاگسون، جان. (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی هنر: شیوه‌های دیدن* (ترجمهٔ جمال محمدی). تهران: نی.
• بلاف، هالا. (۱۳۷۵). *فرهنگ دوربین* (ترجمهٔ رعنا جوادی). تهران: انتشارات سروش.
• جانبزرگی، سعید. (۱۳۹۲). *عکاسی در جنگ*. تهران: روایت فتح.
• جایز، بهزاد.(۱۳۹۶). *عمامه‌داران*. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• جلالی، بهمن. (۱۳۵۸). *روزهای خون روزهای آتش: گزارش مصوری از پیروزی انقلاب اسلامی ایران*. تهران: زمینه.
• جلالی، بهمن. (۱۳۶۰). *آبادان که می‌جنگد: یک عکس و گزارش از بهمن جلالی*. تهران: زمینه.
• جلالی، بهمن. (۱۳۶۲). خرمشهر. تهران: انتشارات سروش.
• جوادی (جلالی)، رعنا. (۱۳۹۸). *بهمن جلالی: بیگانهٔ آشنا*. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• خدادادی مترجم‌زاده، محمد. (۱۳۹۳). *کارکردهای فرهنگی و هنری عکاسی در ایران: ۱۳۸۰-۱۳۳۰*. تهران: مرکب سفید.
• دِآلوا، آن. (۱۳۹۴). *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر* (ترجمهٔ آناهیتا مقبلی و سعید حسینی). تهران: فخراکیا.
• دقتی، رضا و دقتی، راشل. (۱۳۹۳). *چشم‌اندازی دیگر* (ترجمهٔ فهیمه نجمی). هلند: بنیاد فرهنگی رادیو زمانه.
• دهقانپور، یحیی و دیگران.(۱۳۶۱). *پنج نگاه به خاک*. تهران: زمینه.
• رامین، علی. (۱۳۹۹). *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران: نی.
• شیرژیان، علی اکبر. (۱۳۹۲). *عکاسی مستند: آموزش، تحلیل و نقد عکاسی مستند ایران و جهان*. تهران: شورآفرین.
• طاهرخانی، رضا. (۱۳۹۱). *سال سی، روزنگار مصور ایران پس از انقلاب اسلامی*. تهران: سازمان هنری رسانه‌ای اوج.
• قاسمی، حمید و همکاران. (۱۳۹۹). مرجع پژوهش. تهران: اندیشه‌آرا.
• کاظمی، کاوه. (۱۳۹۶). *انقلابیون دههٔ نخست*. تهران: نظر.
• گلستان، لیلی و قزوینی، حمید. (۱۳۹۰). *کاوه گلستان: عکس‌ها و یک گفت‌وگو*. تهران: دیگر.
• گودرزی، مصطفی. (۱۳۶۸). *ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی: ۱۳۵۷-۱۳۶۷*. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
• لوکاچ، جورج. (۱۳۷۷). *تاریخ و آگاهی طبقاتی* (ترجمهٔ محمدجعفر پوینده). تهران: تجربه.
• لوکاچ، جورج. (۱۳۸۱). *جامعه‌شناسی رمان* (ترجمهٔ محمدجعفر پوینده). تهران: چشمه.
• مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی معاصر ایران معاصر*. تهران: کتاب آبان.
• هاوزر، آرنولد. (۱۳۷۷). *تاریخ اجتماعی هنر* (ترجمهٔ ابراهیم یونسی). تهران: خوارزمی.

• هاوزر، آرنولد.(۱۳۸۲). فلسفهٔ *تاریخ هنر*(ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی). تهران: نشر نگاه.
• هینیک، ناتالی.(۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی هنر*(ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گُهر). تهران: نشر مرکز.
• مهاجر، مهران. (۱۳۸۵). تجدد ایرانی و عکاسی معاصر. *حرفه: هنرمند*، (۱۸)، ۱۰۴- ۱۰۷.
• مهاجر، مهران. (۱۳۹۶). قصهٔ شاهد ایرانی: نیم نگاهی به برخی مسائل عکاسی مستند ایران. حرفه: *هنرمند*، (۶۴)، ۴۸ - ۵۴.
• مهاجر، مهران. (۱۳۹۸). فوریت چهل‌ساله: تأملی بر عکاسی هنری ایران در چهار دههٔ پس از انقلابِ ۱۳۵۷. *حرفه: هنرمند*، (۷۱)، ۹۸- ۸۵.
• ولی‌پور هفشجانی، شهناز. (۱۳۸۶). نگاهی به آرای جورج لوکاچ در زمینهٔ نقد مارکسیستی. *زبان و ادب*، (۳۱)، ۱۲۲- ۱۳۶.
• ذکاوتی، هوشنگ. (۱۳۹۳). *بررسی عکس‌های سیاسی- اجتماعی تبریز در دورهٔ انقلاب اسلامی* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، ایران.
• رحیمی، محمد. (۱۳۸۹). *تحلیلی بر عکاسی مستند نوین و تأثیرات آن بر عکاسی معاصر ایران* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، ایران.
• محمدی، شراره. (۱۳۹۰). *تحلیل و بررسی مستندنگاری انقلاب ایران به روایت عکاسان داخلی و خارجی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، ایران.
• نیکزاد، عمران. (۱۳۸۸). *بررسی نقش عکس در انعکاس رخدادهای مهم سیاسی در دورهٔ پهلوی دوم تا عصر حاضر* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
رجبی نژاد مقدم پاپکیاده، حسن و روحانی، سید علی. (۱۴۰۱). نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با تاکید بر برخی از آرای جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر. *باغ نظر*، ۱۹(۱۱۷)، ۳۳-۴۶.

DOI: 10.22034/BAGH.2022.319528.5069
URL:http://www.bagh-sj.com/article_165754.html