پژوهش‌های انسانشناسی ایران
دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص ۱۲۵-۱۰۷

کشمکش‌های گفتمانی حافظه ــ فراموشی در مجموعه عکس «به روایت یک شاهد عینی» اثر آزاده اخلاقی

طیبه حسن‌کاویار[۱]
محمدرضا مریدی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲۳

چکیده

عکس‌ها چونان اسنادی تاریخی منبعی برای دستیابی به واقعیت‌های گذشته هستند و بخشی از آگاهی تاریخی جمعی را شکل می‌دهند. اما عکس، همچون دیگر رسانه‌ها، تصویری کامل از تاریخ نیست؛ بلکه گزینش شده و برجسته‌سازی شده است. در واقع، عکس‌های تاریخی روایتی جهت‌داده شده و رسمی از گذشته دارند. از سوی دیگر، این هنرمندان هستند که با درام عکاسانه ساختار خطی روایت رسمی از تاریخ را بر هم می‌زنند و دوگانهٔ حافظه و فراموشی را به‌منزلهٔ موضوع اندیشه و به‌مثابهٔ برساخته‌ای اجتماعی تبدیل به ابزار روشنگری سیاسی می‌کند. سازوکار سیاست با تأکید بر رویدادهای درخشان به دنبال یادآوری خاطرات قدرت و پیروزی است و شکست‌های تاریخی را به فراموشی می‌کشاند؛ از همین رو است که منتقدان قدرت بر گسست‌ها و فراموش‌خانه‌های تاریخ تأکید می‌کنند. هنرمندان هم در ساخت حافظه و هم در بازسازی خاطره‌های فراموش‌شده نقش مهمی دارند؛ چه در ثبت رویدادهای هنری که اوج‌های درخشان تاریخ ملت را به فیلم و تصویر تبدیل می‌کنند، چه با خلق آثار انتقادی که تصویر رو به فراموشی تاریخ را یادآور می‌شوند. فیلم‌های تاریخی، عکاسی تاریخی و نقاشی تاریخی بخشی از این تلاش است. این مقاله به بررسی عکس‌های صحنه‌پردازی شده آزاده اخلاقی در مجموعه عکس «به روایت یک شاهد عینی» بر اساس تحلیل گفتمان می‌پردازد. با بررسی استراتژی‌های گفتمانی حافظه-فراموشی در این مجموعهٔ عکس، سه گونه روایت (فراموش‌شدگان، حذف‌شدگان و طردشدگان) در تاریخ ایران تحلیل شد و نشان داده شد که هنرمند چگونه با کنش زیباشناختی خود سازوکارهای فراموشی حافظهٔ جمعی را بازنگری می‌کند.

واژگان کلیدی: حافظهٔ جمعی، ایدئولوژی حافظه، عکس صحنه‌پردازی شده، تحلیل گفتمان، عکس‌های آزاده اخلاقی

---

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) tikaviar@yahoo.com
[۲] استادیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. moridi@art.ac.ir

مقدمه

تاریخ روایت خطی از گذشته نیست؛ بلکه گاه روایتی تحریف‌شده، جهت داده‌شده و برجسته-سازی شده از گذشته است؛ روایتی که منافع و منابع ایدئولوژیک را در خود پنهان دارد؛ هنر (داستان‌ها، فیلم‌ها، موزه‌ها) ابزار روایت تاریخ (برجسته‌سازی و دستکاری) است؛ سازوکارهای ایدئولوژیک با تأکید بر گفتمان حافظه، روایت‌های روشن، خطی و منسجم از گذشته ارائه می‌دهند تا موقعیت حال و اکنون را نتیجه خط و سیر قطعی روند تاریخ ترسیم کنند؛ نوعی سازوکار طبیعی‌سازی و قطعی‌سازی در تاریخ که به تثبیت اکنون می‌انجامد.

حافظه و تاریخ هرکدام بازنمایی خاصی از واقعیات تاریخی و امر گذشته ارائه می‌دهند و به نظر می‌رسد ما اکنون در وضعیتی قرار داریم که در آن، خود تاریخ مانع نگاه واقعی به گذشته است. حافظهٔ جمعی نقشی کلیدی در تداوم گذشته تاریخی دارد و مطالعات حافظه به جهت پویایی، زنده و دیالکتیک بودن، امکان ساخته‌شدن تاریخ از پایین را به وجود می‌آورد؛ که می‌تواند با قابلیت انعطاف و گسترهٔ مطالعاتی و بازاندیشانه خود، این خط سیر قطعی و طبیعی شده در تاریخ را مورد انتقاد و واکاوی قرار دهد. در حالی‌که تاریخ رسمی، ساکن، ایستا و در حقیقت ساخت تاریخ از بالاست و عموماً با نهادهای قدرت در ارتباط است. حافظه در این معنا به‌نوعی پاشنه آشیل تاریخ محسوب می‌شود.

حافظه را می‌توان پدیده‌ای در دل تاریخ و تاریخ‌ساز و در همان حال فرایندی ضدتاریخی دانست که می‌تواند برای پاسخ به معماها و سکوت‌های تاریخی و یا تحریف و رمزگشایی از آن‌ها مورد استفاده قرار گیرد. این ضد تاریخ، بر اساس تداعی‌ها عمل می‌کند و تأکیدش بر مقاطع حساس تاریخی و گسست‌هاست تا توالی وقایع. بنابراین تاریخ واقعی را باید از درون تاریخ گسست‌ها شناخت. در حقیقت مطالعهٔ حافظه راهی برای دموکراتیک کردن تاریخ است.

«اگر هدف ما درک معانی و مفاهیمی است که انسان‌ها به وقایع و رویدادهای گذشته نسبت می‌دهند و می‌خواهیم نحوه ساخت یا شکل‌گیری این معانی در حافظه جامعه را بفهمیم، باید بدانیم که یک روایت نمادین و زیبایی‌شناختی نیز ممکن است اهمیتی همانند اطلاعات واقعیت بنیاد و همچون سند تاریخی بیابد» (بِلا،۲۰۰۷: ۲۷). هنرمندان با جابجایی در اهمیت تأکیدهای تاریخی در مقابل روایت رسمی تاریخ، که در گفتمان رسمی حاکم متبلور است، به بازخوانی انتقادی از تاریخ پرداخته و از این طریق شکاف‌های موجود در حافظهٔ تاریخی جامعه را با از آنِ خودسازی تاریخ برجسته کرده و ما را ترغیب به خوانشی جدید و بازنگری در خاطرات جمعی‌مان می‌کنند.

در این پژوهش با بررسی کشمکش‌های حافظه - فراموشی در هنر معاصر ایران و با مطالعهٔ مجموعه عکس *به روایت یک شاهد عینی* اثر آزاده اخلاقی، استراتژی‌های قدرت-مقاومت را مورد واکاوی قرار می‌دهیم. مطالعهٔ برهم‌کنش حافظه و هنر در این مجموعهٔ عکس، می‌تواند راهی برای عبور از حتمیت‌ها و ضرورت‌ها به میدان تعلیق‌ها و بازاندیشی‌ها در تاریخ

باشد؛ با شناخت لحظه‌ها و وقفه‌های بحرانی و انقلابی، می‌توان از پیوستار ساختگی حافظهٔ تاریخی گذر کرده و مرزهای آگاهی را جابجا نمود. بر این اساس پرسش‌های مقالهٔ حاضر بدین شرح است: ۱. چگونه سازوکارهای سیاست‌های حافظه، جریان به‌خاطرسپاری و فراموشی تاریخی را برای ما رقم‌زده است؟ ۲. حافظه چگونه به برساخته‌ای ایدئولوژیک تبدیل می‌شود و روایت ایدئولوژیک از آن موجب گم‌گشت‌ها و ازخودبیگانگی تاریخی و جمعی می‌گردد؟ ۳. هنرمند در مجموعه عکس *به روایت یک شاهد عینی* چگونه پدیده‌ها و شخصیت‌های تاریخی و فرهنگی (فراموش‌شده، حذف‌شده، نادیده گرفته‌شده) را در مرکز قرار داده و با برجسته کردن برخی روایت‌ها به گسست در حافظهٔ جمعی واکنش نشان داده است؟

پیشینهٔ پژوهش

در مورد پیشینهٔ پژوهش باید اشاره داشت تاکنون آثار و مقالات متعدد، با دیدگاه‌های تبیینی و توصیفی در خصوص مطالعات حافظه به نگارش درآمده که برخی از آن‌ها به‌عنوان منابع بحث مورد لحاظ قرارگرفته است. این حوزهٔ مطالعاتی به دلیل بینارشته‌ای بودن در همهٔ گرایش‌ها و رشته‌ها موردتحقیق قرار می‌گیرد که به برخی از آن‌ها در اینجا اشاره می‌شود. اغلب آثاری که در داخل کشور تدوین شده‌اند، به بررسی نقش فرهنگی و اجتماعی و هویت‌سازی حافظهٔ جمعی از منظر مطالعات علوم اجتماعی و سیاسی و مطالعات فرهنگی پرداخته و کمتر ارتباط و تقابل این مفهوم در رابطه با هنر مورد بررسی قرارگرفته است. از میان پایان‌نامه‌ها، پژوهش *بررسی بازنمایی خاطرات در نقاشی معاصر ایران* از سونا هربی (۱۳۹۴) به نقش خاطرات نسلی در نقاشی و تأثیر ابژه‌های نسلی در خلق آثار و ارتباط آن با حافظهٔ جمعی دوران معاصر پرداخته‌اند. درزمینهٔ عکس‌های صحنه‌پردازی شده نیز پژوهش *عکاسی صحنه‌آرایی شده معاصر ایران* از هوتن نوریان (۱۳۸۸) با جستجوی ویژگی‌های این نوع عکاسی در آثار برخی عکاسان هنری معاصر ایران، تعریفی از این ژانر در ایران به دست می‌دهد که با شیوهٔ تحلیل گفتمانی این مقاله متفاوت است.

مقاله‌هایی در *مطالعات فرهنگی و مطالعات حافظه* از جمله محمد سعید ذکایی (۱۳۹۱)، به بررسی نقش حافظهٔ جمعی و تاریخی در هویت‌یابی و گفتمان‌های رایج مربوط به این حوزه پرداخته‌اند. مقالهٔ *جامعه‌شناسی حافظهٔ جمعی حوزه مطالعاتی پارادایمیک یا نا پارادایمیک* از حیدر جانعلیزاده چوب‌بستی (۱۳۹۶) نیز نگاهی به استراتژی‌های روش‌شناختی برای تحقیق در این حوزهٔ مطالعاتی دارد. *تاریخ معاصر ایران در حافظه‌ی جمعی ایرانیان مطالعه‌ای بین قومی* از حمید عبادالهی چنذانق (۱۳۹۲) که در پژوهش خود، نقش حافظهٔ جمعی را در ایران بیش از آنکه قومی باشد ملی معرفی کرده است. پژوهش دیگر *پدیدهٔ ایدئولوژیک کردن خاطره و فراموشی، و استفاده از ویژگی گزینشی روایت برای تعریف هویت جمعی* از مرتضی بابک معین (۱۳۹۳) به چگونگی دست‌کاری خاطرات جمعی به نفع سیاست‌های مشروعیت بخشی سازوکار سیاست پرداخته است. درزمینهٔ مجموعه عکس آزاده اخلاقی یک مقاله با عنوان

خوانش بارتی از بازسازی مرگ ناموران تاریخ معاصر ایران (مطالعه موردی عکس‌های صحنه‌پردازی شده آزاده اخلاقی) از شیخ مهدی، خیبری و فهیمی‌فر (۱۳۹۵) به نگارش درآمده که با استفاده از نظریات پونکتوم و استودیوم رولان بارت در رمزگشایی از عکس‌ها به تحلیل و بررسی برخی از تصاویر این مجموعه پرداخته است.

ادبیات نظری و رویکرد تحلیلی پژوهش: گفتمان حافظه – فراموشی

توجه به سویهٔ جمعی حافظه در قرن بیستم به واسطهٔ موریس هالبواکس (۱۹۴۴) با دو اثر معروف و کلاسیک خود *حافظهٔ جمعی* و *چارچوب‌های اجتماعی حافظه* و وضع مفهوم حافظهٔ جمعی اهمیت نظری و آکادمیک یافت. وی معتقد بود: «حافظه برساخته‌ای اجتماعی است و بازسازی گذشته در حال، یا همان حافظه‌ی جمعی، ریشه در نیاز هر جامعه به انسجام اجتماعی دارد و به همین دلیل هر جامعه‌ای خواستار نوعی پیوستگی با گذشته است» (عبادالهی، ۱۳۹۲: ۵۴).

بازنگری و رجوع به تاریخ زمانی اتفاق می‌افتد که گروه‌های اجتماعی خواستار ریشه‌یابی شرایط بحرانی اکنون خود باشند یا چیزی را در گذشته علل و اسباب وضعیت اکنون خود بدانند. بحران در حافظهٔ جمعی یا ملی نشان می‌دهد که «یادآوری ما از گذشته، ابزاری و متأثر از منافع حال و سیاست‌های حافظه تضاد آمیز است» (میزتال، ۲۰۰۳: ۴۴). ما گذشته را با چارچوب‌های اجتماعی و اندیشگی امروزمان و به‌صورت گزینشی به خاطر می‌آوریم. از طرفی نیز این تأکید بر حافظه، نشان از مسئله‌مند شدن، تناقضات و بحرانی شدن آن در جوامع امروزی است.

حافظه مفهومی تحلیلی انتقادی و درعین‌حال اجتماعی است که به کمک آن می‌توانیم از وجود ناخودآگاه، مناسبات قدرت، تبعیض‌ها، تنش‌های اجتماعی، تضادها و تعارض‌ها آگاه شده و بسیاری از عوامل عمومی تحول فرهنگ را درک کنیم. اهمیت یادآوری گذشته را می‌توان در سیاست‌های دولت‌ها و گروه‌های مختلف در برپایی یادبودها و گرامی‌داشت میراث فرهنگی و بناها و مکان‌ها و برگزاری جشن‌ها و سالگردها و رشد توجه و شیفتگی به موزه‌ها و نمایشگاه‌های فرهنگی و هنری و تاریخی دید، امروزه شاهد تحول درمکانیزم‌ها و سیاست‌هایی در باب بازنمایی گذشته هستیم.

گفتمان‌های حافظه، برساخته‌های اجتماعی هستند که در معرض تغییر تاریخی و اجتماعیِ دائمیِ منتج از کردارهای سیاسی‌اند. هدف از تحلیل گفتمان حافظه، تحلیل شرایطی است که حافظه برساخته می‌شود. در این نوع تحلیل گفتمانی با توجه به مفاهیم کلیدی نظریهٔ گفتمان و قدرت میشل فوکو (۱۹۸۴) که فرد را سوژهٔ نظام بازنمایی مناسبات قدرت می‌داند، «قدرت نیرویی است که سوژه ها و عاملان را خلق می کند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۸: ۱۱۳)؛ حافظه نیز تبدیل به ابزار قدرت و ملازم و همبسته آن شده است. «از نگاه فوکو، روابط قدرت بدون مقاومت، بدون گریزگاه و فرار یا بدون دگرگونی احتمالی وجود ندارد» (فوکو،

۱۳۸۹: ۴۳۳). به‌عبارت‌دیگر، مهم‌ترین امر در روابط قدرت، رویارویی استراتژی‌های قدرت و مقاومت است. در گفتمان حافظه - فراموشی نیروهای قدرت و مقاومت در چالش و سایش نسبت به یکدیگر قرار دارند؛ نیروهای مقاومت در این گفتمان مواضع خود را با زیر سؤال بردن بخش‌های حذف‌شده تاریخ نشان می‌دهند.

مکانیزم ساخت حافظه، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی است. در ادامه با عطف به نظریهٔ گفتمانی لاکلا و موفه (۱۹۸۵) که چارچوبی برای تحلیل نظام گفتمانی سیاسی و اجتماعی بر اساس نظریات گفتمانی میشل فوکو مطرح نموده‌اند، قصد داریم نشان دهیم که چگونه نظام‌های گفتمانی حاکم بر دوره‌های تاریخی گوناگون، حافظه‌های متفاوتی را برای جامعه بر می‌سازند و درواقع از این طریق با سازوکارهای طرد و به حاشیه‌رانی، گزینش، یکپارچه‌سازی و برجسته‌سازی ارزش‌هایی خاص، فراموشی و به یادآوری‌های الگومندی را سبب می‌شوند. گفتمان‌ها سعی می‌کنند با این استراتژی‌ها، نقاط قوت خود را تقویت و بدین‌وسیله به خود مشروعیت بخشند و با سازوکار به حاشیه‌رانی، از اهمیت گفتمان‌های رقیب کاسته و با غیریت‌سازی، اقدام به حذف گروه‌های مقابل نمایند. چرا که «هر گفتمان همواره در کشمکش با سایر گفتمان‌هایی است که واقعیت را به گونه‌ای دیگر تعریف می‌کنند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۸: ۸۹). تحلیل گفتمانی حافظه ما را با پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های تأثیرات و کارکرد سیاست‌های حافظه و فراموشی، و سویهٔ مقاومت نیروهایی که در منازعه با مناسبات قدرت هستند آشنا می‌سازد؛ به‌ویژه اگر این مقاومت، در قالب نظام‌های نمادینی چون هنر انجام شود. تحلیل گفتمان به ما کمک می‌کند بتوانیم ایدئولوژی‌ها و روابط قدرت و مقاومت را که از طریق هنر ظهور و بروز یافته، شناسایی کنیم و بدانیم هنر چگونه می‌تواند مانع فروپاشی خاطرات مشترک و یکپارچگی روابط اجتماعی و انسجام آگاهی‌های جمعی شود.

روش تحلیل گفتمان برای آشکارسازی یا توصیف و فهم نظام‌مند چگونگی انقطاع از حافظهٔ تاریخی و خاطره‌ها و معناهای مشترک در جامعه معاصر بسیار حائز اهمیت است. زیرا که با برملا شدن نشانه‌هایی از سلطه و خواست قدرت، می‌توان از توهم خطی و پیوسته بودن تاریخ رها شد و فهمید که حافظهٔ برساخته، حاصل چینشِ گزینشی و خاصِ روایت‌های تاریخی است. بدین ترتیب از طریق بررسی گفتمانی حافظه می‌توان استراتژی‌های فراموشی و به خاطر آوری سازوکارهای پنهان قدرت را شناسایی کرده و دریافت که تاریخ حافظه، تاریخ مبارزه‌های گفتمانی و تاریخ تفاوت‌ها و تسلط‌ها و عوض شدن صورت‌بندی‌های گفتمانی است.

آن روی سکهٔ حافظه فراموشی است. یکی از مکانیزم‌های گفتمان‌ها، طرد یا کنارگذاری است که در ارتباط با رویه‌های فراموشیِ نظام قدرت است و در اینجا از طریق ممنوعیت اشاره یا نادیده گرفتنِ اهمیتِ برخی رویدادها و شخصیت‌های تأثیرگذار سیاسی و فرهنگی یک‌صد سال اخیر ایران در نظام‌های آموزشی، مراسم یادبود و بزرگداشت‌ها، نام‌گذاری خیابان‌ها و روزها و مناسبت‌ها و برگزاری آیین و همایش‌ها و شیوه‌های استنادهای تاریخی به آن‌ها اتفاق افتاده است. به دیگر معنی هدف ایدئولوژی‌های حافظه، حذف، تحریف یا ساخت گذشته به سود آینده است.

چرخش‌های گفتمانی حافظه در ایران را در نقاط عطف تاریخی می‌توان دنبال کرد. وقوع دو انقلاب مشروطه و اسلامی، تحولات اجتماعی و گفتمانی متفاوتی در حوزهٔ حافظه به وجود آورده که منجر به صورت‌بندی معانی خاصی در حافظه معاصر جامعه ایران شده است. حکومت پهلوی با در پیش گرفتن سیاست‌های حافظه در جهت تأکید بر ملت‌سازی و گزینش تاریخی با برجسته‌سازی تاریخ باستان و به حاشیه‌رانی تاریخ اسلام همراه بود؛ در چرخش دوم یعنی انقلاب اسلامی نیز با طرد و کنار گذاری برخی معناها از گذشته، به‌ویژه تاریخ پادشاهی و برجسته‌سازی عناصر و مؤلفه‌های دینی و اسلامی و شیعی، مواجهیم. این تغییر و تحولات سیاسی و اجتماعی منجر به تکوین و هژمونیک شدن حافظه در هردو چرخش گفتمانی با صورت‌بندی‌های متفاوت شد.

در هر دوره، متأثر از عاملیت سیاسی (سیاست‌های قومی، مذهبی، فرهنگی و جنسیتی)، گفتمان‌های مختلف به‌واسطه فرایند غیریت‌سازی و با استفاده از استراتژی‌های فراموشی سعی در حذف نیروهای مقاومت در روابط حاکم قدرت داشتند. کشمکش‌های حافظه-فراموشی باهدف یکپارچه‌سازی سیاسی و هنجارمندسازی فرهنگی به‌منظور ارائه یک روایت همسان‌ساز شده از جامعه که تنوع روایت‌ها (سبک‌های زندگی، نیروهای سیاسی و اجتماعی، خرده‌فرهنگ‌ها و اقلیت‌ها) را نادیده می‌گیرد و به حاشیه می‌راند، شکل گرفتند. درنتیجه این تحولات ساختاری، حافظه همچون امری گفتمانی و به‌مثابه برساخته‌ای تاریخی، سوژه و ابژه نظام‌های گفتمانی شد. تحولات گفتمانی در دوران معاصر ایران، بارها مرز میان آنچه باید گفته شود و آنچه مسکوت بماند را تغییر داده و این کشمکش‌ها منجر به ایجاد گسست در سامانه داناییِ تاریخی و هویتی معاصر شده است.

روش‌شناسی مقالهٔ حاضر گفتمانی است؛ مطالعات گفتمان به مکانیزم‌های جذب/ طرد و دال‌های گفتمانی برای انسجام بخشیدن و هژمونیک کردن گفتمان می‌پردازد. از همین رو مطالعات گفتمان به تقابل‌ها، کشمش‌ها و تخاصم‌های معنایی در درون/بیرون گفتمان می-پردازد. همان‌گونه که در مقالهٔ حاضر به تقابل حافظه/فراموشی به‌مثابه دو استراتژی گفتمانی پرداخته‌شده است. ازاین‌رو به رویارویی‌های متقابل و دوقطبی در این روایت‌ها می‌پردازیم تا بتوانیم ایدئولوژی‌های پنهان در متن را شناسایی کنیم. تقابل‌هایی همچون فراگیر/طردشده، مرکزگرا/متکثر، پیوسته/گسسته، خود/دیگری، حقیقت/واقعیت، قطعیت/ابهام، برجسته شده/به حاشیه رانده شده، کلان روایت‌ها/روایات شخصی که نشان می‌دهد شیوهٔ روایت تاریخ رسمی (ایدئولوژیک) از یک واقعهٔ تاریخی و روایت حافظهٔ جمعی از همان واقعه در بسترهای گوناگون سیاسی و فرهنگی حاوی چه معناهایی است و تغییر این بسترها، چگونه نحوهٔ روایت گذشته و معنای آن را دچار تحول می‌کند.

عکاسی؛ ثبت اکنون و بازسازی گذشته

عکس مهم‌ترین رسانۀ حافظه است؛ از طرفی نیز تصاویر چونان اسنادی تاریخی منبعی برای دستیابی به بسیاری از واقعیت‌ها و ازجمله واقعیت‌های گذشته هستند. هنرمندان برای بازگویی و انتقال یک داستان و روایتی که ریشه در دغدغه‌های آنان دارد، از توانایی عکس بهره برده و به سبب دو ویژگی بسیار مهم عکس: «نخست توانایی چشمگیر عکس برای تأثیرگذاری بر ادراکات ما از جهان که برخاسته از پیوند ناگسستنی عکاسی با امر واقع است، و دیگری گره‌خوردگی گریزناپذیر عکس با قلمرو فرهنگ» (غفوری،۱۳۹۶: ۱۳)، با نگاه انتقادی و باز اندیشانۀ خود امکان بازتولید جهان را فراهم می‌کنند. تا پیش از اختراع دوربین، ابزار انتقال اندیشه‌ها و به‌ویژه انتقال حسی از گذشته حافظه بود؛ اما امروزه عکس‌ها محیطی دیداری را به وجود آورده‌اند که با به تصویر کشیدن تاریخ، وظیفۀ روایت گذشته و تعیین‌کنندۀ آگاهی تاریخی جامعه را به عهده‌دارند و با بازسازی تاریخ، موقعیتی برای تأمل در گذشته فراهم می‌آورند. عکس‌ها با متوقف‌کردن زمان، تصویری فشرده از تاریخ برای سپردن آن به حافظه به وجود می‌آورند و زنجیره‌ای از تداعی‌ها را برمی‌انگیزانند.

عکاسی مدعی بازنمایی واقعیت است. یعنی همان جنبۀ بیرونی و مشهود جهان پیرامون ما که حاصل کنش‌های فردی و درنهایت کنش جمعی یک اجتماع است. تصاویر از زمانی که برای شرح و توضیح گذشته به کار گرفته می‌شوند تاریخ‌مند می‌شوند، چنانچه روایت عکاسانه از سوی حافظۀ جمعی مفروض و موردقبول واقع شود به روایتی جمعی تبدیل می‌شود و به‌این‌ترتیب با پیش‌کشیدن تاریخ چونان صحنۀ نمایش، تبدیل به یادمان‌های مسلم گذشته شده و شیوه اندیشیدن ما درباره امر گذشته و تاریخ را دگرگون می‌کنند.

مدیای عکاسی، چه به‌مثابه بازنمایی تاریخ چه واکاوی تاریخ با بهره‌گیری از عناصر روایی و نمایشی، مخاطب را به کشف روابط درونی تصویر فرامی‌خواند و این امکان را برای او فراهم می‌سازد با وارد شدن به دنیای تصویر در تعامل با خاطرات و حافظۀ تاریخی خود قرار بگیرد که موجب گسترش افق‌های معنایی و ایجاد تصوری جدید از تاریخ، جامعه و فرهنگ می‌شود. نیروی تاریخی عکس، جهان فراموش‌شده و ازدست‌رفته در حافظۀ جمعی‌مان را در دسترس و مقابل دیدگان قرار می‌دهد و به‌واسطه و میانجی آن، می‌توان گذشته را از چشم اکنون نگریست و از طریق تأمل درباره گذشته از طریق فرایند رهایی‌بخش اندیشۀ انتقادی، گامی در جهت رشد آگاهی جمعی انسان‌ها برداشت. چراکه به یادآوردن، تلاش برای فراموش نکردن و به خاطر سپردن یکی از تلاش‌های انتقادی آدمی است علیه مصادره شدن حافظه و تاریخ.

در این میان عکس‌های صحنه‌پردازی شده باقدرت اثربخشی بیشتر به خاطر فرم روایت‌گون خود، امکانی برای بازسازی گذشته است؛ بازسازی مکانی، رویدادی و واقعه‌ای درگذشته. در مطالعات هنر، پیشینۀ عکاسی صحنه‌پردازی‌شده را در جریان هنر مفهومی می‌توان دنبال کرد؛ با افزایش دسترس‌پذیری گذشته در قالب عکس در چند دهۀ گذشته توسط تمامی اقشار جامعه، هنرمندان توجه بیشتری به ایده و مفهوم، همچون آثار کانسپچوال

آرت در بازنمایی‌های عکاسانهٔ خود نشان دادند و دیگر عکاسی تنها وسیله‌ای برای انتقال واقعیت از طریق ثبت تصاویر نبود و هنرمندان با عکس‌های صحنه‌پردازی شده به دنبال بیان معناها و دغدغه‌های شخصی یا اجتماعی خود بودند. از دههٔ ۸۰ میلادی و در ادامه و متأثر از شیوه‌های التقاط‌گرایی هنر پست‌مدرن، عکاسی صحنه‌پردازی شده مرزهای قراردادی میان مدیاهای هنر را درنوردیده و هنرمند عکاس در مقام یک کارگردان، یک طراح صحنه، یک نمایشنامه‌نویس و حتی بازیگر ظاهر می‌شود تا اندیشه‌ها، ایده‌ها و دل‌مشغولی‌های ذهنی و شخصی‌اش را بسازد و به نمایش بگذارد.

هنرمند در این درام عکاسانه فقط عکاسی نمی‌کند؛ بلکه با استفاده از سازوکارهای گوناگون ساخت تصویر، همان‌طور که در یک فیلم اتفاق می‌افتد، گونه‌ای ارجاع، سندیت، دیدی انتقادی و واقع‌گرایی را در قالبی زیباشناختی بازنمایی می‌کند (نوریان، ۱۳۸۸: ۲۲-۱۸). این شیوه از عکاسی به‌واسطه قدرتی که برای بازتولید امور به‌عنوان امر واقعی دارند، می‌توانند تأثیر فرهنگی و تبلیغاتی ویژه‌ای داشته باشند. کارکرد طبیعی عکاسی این است که مانع فراموشی رویدادها و خاطرات زندگی فردی و اجتماعی می‌شود، اما در عکس‌های صحنه‌پردازی شده با کارکردی فراتر از بازتاب رخدادها، آنچه طرد و به فراموشی سپرده‌شده را نیز می‌توان دوباره زنده و حاضر کرد و دامنه ادراک را گسترش داد و کیفیت آن را دستخوش تغییر نمود.

هدف در این ژانر عکاسی نه بازنمایی واقعیت که بازنمایی یک معنا و مفهوم است. عکاس واقعیت‌های ساخته‌شده را به نمایش می‌گذارد و به‌این‌ترتیب دنیای عینی و ذهنی را باهم درمی‌آمیزد. «دل‌مشغولی عکاسان صحنه‌پرداز معمولاً رسانه، هنر، مناسبات قدرت و تاریخ است» (فخریان، ۷۸ : ۱۶). در دیگر سبک‌های عکاسی، تصویر؛ خودشی است رها از زمان و مکان و این همان سرشت عینی عکاسی است اما در عکس‌های کارگردانی شده، هنرمند از امور و اشیا گذر می‌کند تا به دلالتگری و معناداری و معنا کاوی عکاسانه برسد و با صورت‌بندی و ساخت و تغییری که در فرایند پردازش و شکل‌گیری صحنه و عناصر عکاسی ایجاد می‌کند، از احوال سوژه، اشیا و جهان پیرامون خود فراتر می‌رود تا راوی دغدغه‌های ذهنی خود باشد و به‌این‌ترتیب همه‌چیز از مقابل دوربین به پشت دوربین و به ذهن عکاس برمی‌گردد و برتری عینیت هنر عکاسی، جای خود را به ذهنیت در آن می‌دهد و اهمیت سوژه از ابژه عکاسی فراتر می‌رود.

به روایت یک شاهد عینی: یادآوری فراموش‌شده‌ها

پروژه *به روایت یک شاهد عینی* در میان جریانات سرنوشت‌ساز حاکم بر تاریخ معاصر ایران، به سراغ موشکافی و جزئی‌نگری «صحنه» و «نحوهٔ» مرگ، تشییع و دفن هفده تن از ناموران تاریخ معاصر می‌رود تا در حقیقت به نبش قبر حافظه ملی بپردازد و با روایت تاریخ در قالب تصویر در هیئت برخورد عکاسانه، با بازسازی تاریخ منجر به اعتلا و تحول در حافظه شود و

بدین‌گونه ما را با خطرات این فراموشی‌ها آشنا کند، چراکه «عکس به‌عنوان یک پیام‌آور تاریخی از قدرت اصلاح، بازیابی، بازتاکید و یا حتی دگرگونی اسناد تاریخی برخوردار است» (غفوری،۱۳۹۶: ۴۴). این افراد به‌مثابهٔ خاطرات سرکوب‌شده تاریخ ایران هستند، سرکوبی که موجب روان زخم تاریخی در حافظهٔ جمعی جامعه شده است و می‌توان نشانه‌های آن را از طریق چندگانگی‌های فکری و فرهنگی منازعه آمیز، پناه بردن به گذشته و تغییر امید از آینده به گذشته شناسایی کرد. هنرمند با به نمایش درآوردن رویدادهایی تروماتیک به روایت چرخهٔ تکراری خشونت تاریخی از طریق سیاست‌های حافظه و فراموشی در دوران معاصر ایران می‌پردازد.

سویهٔ مقاومت علیه ایدئولوژی حافظه در این درام عکاسانه از طریق بازسازی تاریخ، دستمایهٔ خلق اثر است. در این اثر شاهد فرایند مقاومت‌جویانه و فعال و هویت‌بخش هنرمند هستیم، که با به مرکز آوردن شخصیت‌های سیاسی و فرهنگی و هنری صدسال اخیر که به‌طور محسوسی از تاریخ آکادمیک و نظام‌های آموزشی محو و طرد شده‌اند، به تزلزل کنونی در حافظه و گسست در حافظه ملی واکنش نشان می‌دهد. او با دید انتقادی و ابزار هنری به دالان‌های تودرتوی فرهنگ و تاریخ معاصر سفر می‌کند و سعی دارد با روایت مرگ این افراد، گسست‌های حافظه و انقطاع خاطره‌های جمعی و به‌تبع آن شکاف نسل‌ها را نشان دهد، شکافی که موجب شده است انتقال نسلی خدشه‌دار شود. این تصاویر در حقیقت ردپای تاریخ و فرهنگ و زیست جهان معاصر ماست که عامدانه پوشانده شده بود.

گزین‌گویه‌های عکاسانه هنرمند در مخالفت با وضعیت گسل‌ها و گم‌گشت‌های تاریخی موجود و در باب نقش رهایی‌بخش هنر، گفتمان‌های مسلط حاکم بر تاریخ رویدادهای معاصر را به‌نقد کشیده، اثرش نوعی ضدتاریخ و ضدحافظه محسوب می‌شود؛ یعنی بر ضدحافظهٔ رسمی. او با تأکید بر روایت صحنهٔ مرگ شخصیت‌هایی که اغلب در مرز مجادلات سیاسی قرار داشتند، دال‌های شناور تاریخ معاصر را به مرکز گفتمان مقاومت‌جویانهٔ خویش فراخوانده و از این طریق به بیان گسست‌ها و ناسازگاری‌های فرهنگی و نمایش به حاشیه‌رانی‌ها و فراموشی‌ها در تاریخ پرداخته است. در حقیقت این عکس‌ها از حافظه جمعی‌مان آشنایی‌زدایی کرده است و از این طریق نگاهی انتقادانه به درهم تنیدگی و تعارض هنر و سیاست دارد. در این عکس‌ها، هنرمند با از آنِ خودسازی تاریخ، مالکیت خود را بر آن و روایت ویژه خود از رویدادها را نشان می دهد. حضور این دست تصاویر از گذشته تاریخ ایران توانسته گذشته را معاصر گرداند؛ که نشان از کارکرد سیاسی عکس دارد.

تصاویر مجموعه تحت‌تسلط رنگ‌های تیره است، چرا که وی می‌خواسته اندوه را به تصویر بکشد از آنجاکه رنگ سیاه نماد سوگواری است و بااحساس غم و اندوه در ارتباط است، هنرمند خود نیز در همه‌جا لباس سیاه بر تن دارد. هنرمند همچون مسافر زمان به صحنه‌هایی حساس از تاریخ سفرکرده و شاهد عینی ماجرا است. و این همان تناقضی است که وی بر آن تأکید دارد، یعنی باوجود حضور عکاسان در آن زمان‌ها عکسی از صحنه مرگ آنان در دسترس عموم نیست و اگر هم عکسی وجود دارد، در آرشیوها و بایگانی‌ها نگهداری می‌شود تا به

فراموشی سپرده شود. بدین ترتیب وی برای مردم بی‌تصویر، تصویر ساخته است. در تحلیل تماتیک آثار می‌توان سه گونه از روایت را بازشناسی کرد که در ادامه به آنها می‌پردازیم.

روایت‌های محذوف: مرگ قهرمان

کارگردانی و نمایش تراژیک صحنهٔ مرگ هفده تن از ناموران معاصر ایران، نقش و کارکرد سیاست‌های حافظه و فراموشی در حذف روایت قهرمانان ملی معاصر را به تصویر می‌کشد. مصادرهٔ یاد و خاطره شخصیت‌های نمادین معاصر از طریق حذف و نادیده گرفتن آن‌ها، این فرصت را برای فرادستان فراهم می‌کند که روایت‌ها و قهرمانان خود را از واقعیت رویدادها و تحولات اجتماعی بر دیگران تحمیل کنند و با به حاشیه راندن و به‌فراموشی‌کشاندن گروهی از شخصیت‌ها، قدرت از آنِ خودسازی قهرمان را از گروه‌های مقابل می‌گیرد؛ چراکه قهرمانان و نمادهای انسانی ظرفیت مناسبی برای همراه کردن تودهٔ مردم در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی دارند.

انقلاب‌ها با قهرمانانشان پیروز می‌شوند و همین قهرمانان اسطوره‌های مقاومت را در خاطرهٔ جمعی جامعه شکل می‌بخشند، همچنین هویت و افتخار یک ملت در مقابل دیگران با قهرمانانش تعریف می‌شود. افراد جامعه به‌راحتی با افکار آن‌ها همسو و همدل می‌شوند و آرمان‌ها و آرزوهایشان را در قهرمان‌سازی‌ها و قهرمان‌باوری‌هایشان دنبال می‌کنند؛ هنرمند نیز با بازسازی صحنه مرگ ناموران معاصر و فراخواندن و برجسته‌کردن آن‌ها در صورتبندی گفتمانی خود، روایت گفتمانی ویژه‌ای برای ایجاد آگاهی متفاوت از سوژه و به مذاکره بر سر معنای آن و خلق معنایی جدید می پردازد.

بازنمایی و روایت عکاسانه آزاده اخلاقی از شخصیت‌های انقلاب ها را می‌توان در اینجا در دو انقلاب «مشروطه» و انقلاب «اسلامی» مشاهده کرد. قهرمان‌های مشروطه خیلی زود فراموش شدند. به‌جز ستارخان و باقرخان که بعد از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، به‌پاس رشادت و قهرمانی‌شان تندیس‌ها و فیلم‌هایی از آنان ساخته شد و خیابانی به نامشان نام‌گذاری گردید. گروهی دیگر نیز که در بیداری و آگاهی مردم نقش پررنگی داشتند از تاریخ به حاشیه رانده شدند و فراموش شدند. از آن جمله حاجی میرزا نصراله ملک المتکلمین که از خطبای مشهور دوره مشروطه و از مخالفین سرسخت اعمال و افعال سلطنت قاجار و ظلم دولتیان بود. همچنین میرزا جهانگیرخان شیرازی که به واسطه روزنامهٔ پرتیراژش *صوراسرافیل* به همین نام مشهور شده است، در روزنامه‌اش به بحث بر سر فاصلهٔ طبقاتی می‌پرداختند و بر هدف و مرام‌نامهٔ انقلابی‌گری و اصلاحات ارضی و مبارزه برای جنبش مشروطیت تأکید داشتند. مقالات جهانگیرخان در نشریهٔ *صوراسرافیل* بیشتر بیانیه‌ای سیاسی محسوب می‌شد و سرشار از انتقاد به سیاست‌های حکومت وقت، و دفاع از آرمان‌های آزادی‌خواهانه و اصول جمهوریت در مقابل حکومت سلطنتی قاجار بود؛ به‌طوری‌که دهخدا او را فرزند خلف عصر روشنگری در ایران می‌نامید. این دو تن در دوران پسامشروطه و در حکومت پهلوی در بازنمایی‌های مربوط به آن

رخداد همچنان مورد تردید و ظن تاریخ‌نگاری رسمی از انقلاب مشروطه قرارگرفتند. تردیدها خود را در نصب تندیس ملک المتکلمین اثر هنرمند برجسته استاد ابوالحسن صدیقی نشان داد و شش سال پس از نصب آن، در سال ۱۳۳۶ از معرض دید مردم در میدان حسن‌آباد کنار گذاشته شد.

تصویر ۱. مرگ جهانگیر خان صوراسرافیل و ملک المتکلمین، ۳ تیر ۱۲۸۷ (اخلاقی، ۱۳۹۴)

در عکس مربوط به بازسازی مرگ جهانگیر خان صوراسرافیل و ملک المتکلمین، برخلاف دیگر تصاویر صحنه‌پردازی شده این مجموعه، کشته‌شدگان حضور ندارند و از ایشان فقط رد خونی دیده می‌شود. که استعاره‌ای است از اثربخشی این خون و کشته‌شدنشان در راه آرمان مشروطه و به ثمر رسیدن خواست و هدفشان برای آزادی. آنها نه در یادها و نه در تاریخ و نه در تصویرسازی برای این ملت بی‌تصویر حضور پررنگی ندارند، اما اثرشان بر تاریخ (پیروزی انقلاب مشروطه) با ریختن خونشان باقی‌مانده است. آنها از گفتمان حافظهٔ مشروطه به حاشیه رانده شده‌اند و نامی از آنان به چشم نمی‌خورد و درگسست‌های تاریخی به فراموشی رفته‌اند. ویژگی دیگر این تصویر و بسیاری از تصاویر این مجموعه حضور عکاس در آن است، بدین معنا که از آن روز و لحظه مرگ این دو قهرمان عکس‌هایی وجود دارد، ولی هرگز عموم مردم دسترسی به این عکس‌ها نداشته‌اند. زیرا که عموما بایگانی تاریخ تصویری مدرن ایران، پراکنده، گسسته و بعضا مخدوش و گم‌گشته است. «شاید انفجار بمبی که گماشتگان محمدعلی شاه در دوران استبداد صغیر در عکاسخانه آنتوان سوروگین کار گذاشته بودند که پنج هزار نگاتیو شیشه‌ای او را از بین برد، تمثیل فشرده‌ای از نسبت بایگانی و حافظه تصویری ما ایرانیان با تاریخ پرتلاطم ایران مدرن باشد. در دوران پهلوی اول نیز دو هزار نگاتیو دیگر او توقیف شده تا پروژه

تجدد و بازنمایی تصویری همبسته آن در منطق حکمروایی تازه جاری شود» (صارمی، ۱۳۹۵: ۱۴۱).

دومین گروه، برخی از مبارزان سیاسی در جریان مبارزه با حکومت پهلوی چه از طریق مبارزات فکری و چه عملی بودند. اگرچه اغلب این نیروها به جمهوری اسلامی رأی دادند، اما سهم‌خواهی آن‌ها از انقلاب، منازعات قدرت را بیشتر کرد. تندروی‌های گروه‌های مارکسیست موجب اختلاف و شکاف دیدگاه با نیروهای مذهبی شد و به تدریج از میدان سیاست حذف شدند. حذف گروه‌های مارکسیست از میدان سیاست موجب به حاشیه رانده شدن گروهی از افراد این جریان از روایت انقلاب اسلامی شد.

تصویر۲. تپه‌های اوین، ۲۹ فروردین ۱۳۵۴ (اخلاقی، ۱۳۹۴)

عکس شماره ۲ بازسازی صحنهٔ کشتن چند تن از اعضای گروه‌های انقلابی است که هنرمند از اثرِ به‌تمام‌معنا انقلابیِ فرانسیسکو گویا به نام *سوم ماه مه ۱۸۰۸* الهام گرفته است. در این تصویر شلیک‌کنندگان گام‌هایی استوار و محکم دارند که نشان از عزم راسخ و خلل‌ناپذیر آنها در کشتن است؛ در مقابل کشته‌شدگان همگی به‌غیراز قهرمان روایت، مچاله و آشفته و بی‌قرار و بی‌ثبات تصویر شده‌اند که حاکی از مقهور و مغلوب شدن آنان در تصویر است. شلیک‌کنندگان ماموران رژیم گذشته هستند که لباس تیره بر تن دارند که نشانه‌ای است بر تیرگی و سیاهی افکار و جنایت آنان و کشته‌شدگان با لباس‌هایی به رنگ روشن تصویر شده‌اند که اشاره به آزادی و بی‌گناهی و حرکت و امید به‌سوی آینده دارد. شخصیت اصلی راست‌قامت ایستاده و پاهای استوار و مستحکم او در مرکز تصویر، نشان از استقامت و پایداری در راه هدف و آرمانش دارد. مبارزی که قهرمانانه در مقابل نظام ترور و سرکوب پهلوی می‌میرد، دست‌هایش با بازوانی گشوده رو به آسمان، نشانهٔ پذیرش، آمادگی و اطمینان است. همچنین اشاره

انگشتانش به‌سوی آسمان نشان از آزادی و اعتلای روح و پذیرا بودن مرگ با آغوش باز دارد. بیشتر به نظر می‌رسد اوست که به استقبال مرگ رفته و نه مرگ به سراغ وی. در این تصویر برخلاف دیگر تصاویر این مجموعه هنرمند به‌مثابه یک شاهد عینی حضور ندارد و فقط نشانه‌ای از او (شال سر) به چشم می‌خورد؛ که می‌تواند اشارۀ مستقیمی بر مخفیانه کشته شدن آنها باشد. این بار هیچ شاهد عینی در تصویر نیست و تاریخ نیز مرگ تراژیک آنان را به فراموشی سپرده است.

روایت‌های مبهم: در مرز ابهام

در رویکردهای جدید به تاریخ که از چرخش‌های فرهنگی و فهم پست‌مدرنیستی به این رشته حاصل‌شده است، مسئلۀ ابهام‌آمیز بودن تاریخ بسیار موردتوجه است. تاریخ در این نگاه، گفتمانی برای بازنمایی گذشته است و در حقیقت خود تاریخ امری گفتمانی در نظر گرفته می‌شود. در تاریخ تفسیری، دیگر تاریخ همه گذشته نیست و تفاوت است میان «تاریخ» و «گذشته» و حتی این امکان نیز وجود ندارد که همۀ گذشته را در قالب تاریخ بازگو و روایت کرد. به ویژه اگر تاریخ انقلاب‌ها باشد. انقلاب‌ها روایت‌های قاطع، روشن و پیروز از خود ارائه می‌دهند. بخش‌های مبهم تاریخ پس رانده می‌شوند یا پنهان می‌شوند. در این دقیقه یکی از مهم‌ترین تقابل‌ها بین حافظه و تاریخ آشکار می‌گردد. حافظۀ جمعی شرح می‌دهد که چرا گذشته باوجود تحقیقات دقیق و بایگانی‌ها و آرشیوها و ثبت و ضبط به‌وسیله مورخان و محققان در حال حاضر دستخوش تغییر و عوض شدن‌های پیاپی است و شاهد شکافی آزاردهنده بین تاریخ آکادمیک و فهم و آگاهی مردم از گذشته هستیم؛ حقایقی که به‌گونه‌ای فراموش‌شده و یا پیکربندی و دوباره بازسازی‌شده در ذهن جمعی جامعه جا خوش کرده‌اند، نشان از همان ابهام در تاریخ به‌واسطۀ دست‌کاری در حافظۀ جمعی بر اثر کشمکش‌های گفتمانی حافظه-فراموشی دارد. بازنمایی و صحنه‌پردازی مرگ شخصیت‌هایی چون غلامرضا تختی، علی شریعتی، صمد بهرنگی و سیدمحمود طالقانی در جهت دعوت به «بازاندیشی در تاریخ» در مجموعه عکس‌های آزاده اخلاقی مورد تأکید قرارگرفته است تا نشان داده شود که چرا برخی رویدادهای مهم، همچنان پیچیده و رازآمیز هستند. سرنوشت برخی در تاریخ انقلاب همچنان مبهم است و روایات گوناگونی از نحوه و چرایی مرگشان مطرح می‌باشد. این افراد در مرز مرگ و کشته‌شدن هستند. آیا آن‌ها قربانیان سیاست بودند یا به مرگ طبیعی یا تصادفی از دنیا رفتند؟

بعد از چهار دهه از مرگ سیدمحمود طالقانی، که از روحانیون مبارز و بنیانگذار انقلاب بود همچنان روایت‌های مبهمی درباره مرگ ایشان مطرح است. فعالیت‌های مبارزاتی و مرگ ایشان تا مدت‌ها در تاریخ‌نگاری انقلاب نادیده گرفته شد. روایت رسمی مرگ وی را مرگ طبیعی قلمداد می‌کند، اما برخی نزدیکان و طرفداران مرگ ایشان را مشکوک دانسته‌اند.

«مرگ مشکوکی که حتی برخی آن را به شوروی و انگلیس نسبت می‌دهند» (خبر آنلاین، ۱۳۹۶: ۷۰۵۷۶۴).

تصویر صحنهٔ مرگ طالقانی دو بخش پیش‌زمینه و پس‌زمینه دارد. در جلوی تصویر تابوت و افرادی قرار دارند که به نظر می‌رسد از اعضای خانواده وی باشند. از شیون و زاری خبری نیست. کل تصویر را بهتی عمیق فروبرده است. کودکی در جلوی تصویر با نگاهی پر تقاضا به ما می‌نگرد و با نگاه خیره‌اش توجه ما را از آرامش مصنوعی حاکم بر مجاوران تابوت می‌رباید. در پس‌زمینهٔ گروهی از مردم قرار دارند که آنان نیز در حالت عزاداری نیستند؛ همه با تعجب و چهره‌هایی که بیشترشان را شوک فراگرفته به تابوت خیره شده‌اند، گویا حتی شک دارند که کسی در تابوت باشد. سکون و سکوت در پیش‌زمینه حاکم است؛ اما در پس‌زمینه، با توجه به نحوه قرار گرفتن دست‌ها و نگاهای خیره و پرسشگر افراد، حالت هجوم و تمایل برای ورود به صحنه را می‌بینیم؛ دست‌ها فشار می‌آورند و گویا همه می‌خواهند بدانند در این‌سو چه خبر است. تصویر به گونه‌ای است که گویا باید سکون و تسلیم در جلو صحنه را برای پس‌زمینه توضیح داد. سوگیری هنرمند، و روایتی که در صحنه‌پردازی مرگ طالقانی مورد تأکید قرار گرفته است، ما را همچنان در مرز مبهم تاریخ نگه می‌دارد.

روایت‌های به حاشیه رانده شده: دیگری‌ها

گفتمان‌ها اغلب معنایی فرهنگی از «خود» و «دیگری» ارائه می‌دهند. این مفهوم‌پردازی معمولاً با ایجاد تفاوت در ساحت‌های گوناگونی همچون مذهب، آداب‌ورسوم، زبان، سنت، نژاد و ... انجام می‌گیرد و گفتمان مسلط از طریق برجسته‌سازی معناها و نظام‌های ارزشی خود، تفاوت‌ها را پررنگ کرده و فاصلهٔ بین «خود» و «دیگری» را افزایش می‌دهد و پس از آن در نزاع گفتمانی با به حاشیه راندن دیگری و تقویت این همانیت، موجب چرخش‌های گفتمانی و به‌تبع آن مجاب‌سازی همگانی در سطح جامعه می‌شود. دیگری‌های به حاشیه رانده شده در این مجموعه عکس سهراب شهید ثالث، فروغ فرخزاد، فرخی یزدی، میرزاده عشقی و مرضیه احمدی اسکویی است. معنای نهفتهٔ دیگری که می‌توان از این چینش عکاسانه دریافت، نزاع بر سر نمادها و سرمایهٔ فرهنگی ست. نهاد سیاست از تجلی و کارکرد کامل دلالت‌های ارزشی و معنای نمادین این افراد با حذف و طردشان در تاریخ، جلوگیری می‌کند و با نمادسازی‌های جدید و تغییر سرمایه‌های نمادین حقیقی، سمت‌وسوی فرهنگی و اجتماعی را به‌سوی پیروی از الگوها، نشانه‌ها و نمادهایِ بر پایه ایدئولوژی خود سوق می‌دهد.

روایت‌های به حاشیه رانده شده یا همان طرد «دیگری» و خصلت دگرسازی گفتمان‌ها دست‌کاری و تحریف در حافظه فرهنگی را موجب می‌شود که در حوزهٔ فرهنگ و هنر شامل تمام سرمایه‌های مادی و غیرمادیِ نمادین یک ملت است. از کارکردهای تحریف حافظه، هنجارسازی‌های فرهنگی است که تغییر در شیوهٔ زیست و تفکر طبقهٔ متوسط و خرده‌فرهنگ‌ها در جهت ایجاد سبک زندگی، تمنیّات و آرزوهای مشترک برساخته موجب شده و این امر ابزاری برای اعمال قدرت و کنترل و برقراری نظم و همبستگی و یکپارچگی

اجتماعی با ارائهٔ یک روایت همسان‌ساز شده از جامعه است که تنوع روایت‌ها، سبک‌های زندگی، سرمایه‌های نمادین و تنوع رمزگان فرهنگی را نادیده می‌گیرد.

تصویر ۳. مرگ محمود طالقانی، ۱۹ شهریور ۱۳۵۸ (اخلاقی،۱۳۹۴)

این قطبی‌سازی و آنتاگونیستی شدن حافظه به‌منظور برساختن ذهنیت مشترک در جامعه، با رمزگان و ارزش‌های مشترک تعریف‌شده، سبک خاصی از اندیشیدن و زیستن را درونی کرده است و بدین طریق بر حوزه‌های خصوصی زندگی افراد و بر تجربهٔ زیسته جامعه نیز تسلط می‌یابند.

فروغ فرخزاد با آثارش به جریانی تازه در زیست شاعرانه پروبال داد و به‌عنوان یک «زن» از شخصی‌ترین ابعاد وجودی خود بی‌محابا سخن گفت. فروغ به‌زعم رضا براهنی بزرگ‌ترین زن شاعر در تاریخ ایران است. چنانچه او درباره‌اش می‌گوید: «وی نخستین زنی است که علیه خانواده قیام کرده و این قیام را در زندگی شخصی و زندگی شعری به‌عنوان مسئلهٔ اصلی زندگی و هنر یک زن شاعر متجلی کرده است. این قیام علیه رأس خانواده، قیام علیه تاریخ مذکر ایران است که همه‌چیز آن بر محور تسلط مرد شکل می‌گیرد» (براهنی،۱۳۷۱: ۱۰۶۲). فروغ همان دیگری بازنمایی نشده در گفتمان فرهنگی حاکم است که با بازگشتش حوزهٔ معناهای گفتمان مسلط را به پرسش می‌گیرد. فروغ به‌عنوان زنی شاعر و ساختارشکن، خود و آثارش شیوه‌های دیگری از دیدن و کسب هویت زنانه در نظامی که تبعیض جنسیتی با هنجارسازی‌های سنتی هژمونی شده بود را پی گرفت و قرارها و قراردادهای سنتی جامعه را به چالش کشید. شعر وی بدون تردید شعری اعتراضی است.

نکتهٔ جالب‌توجه در بازسازی صحنه مرگ فروغ فرخزاد، واکنش و دخالت هنرمند در صحنه است. او به‌سوی سوژه می‌دود و تلاش می‌کند تا شاید بتواند نجاتش دهد؛ شاید که از

این طریق مسیر تاریخ را عوض کند. اخلاقی در این صحنه و صحنهٔ ترور مرضیه احمدی نسبت به سوژهٔ زن واکنش نشان می‌دهد تا همدردی و همسویی خود را در اعتراض به فشارهای اجتماعی و محنت و رنج ناشی از فرهنگ مردسالار نشان دهد. این تصاویر به نوعی بازسازی تاریخ مبارزات هویت‌مند زنان ایران برای دستیابی به شرایط برابر اجتماعی از طریق واکاوی در حافظهٔ جمعی زنانه را نشان می‌دهد.

تصویر ۴. مرگ فروغ فرخزاد، ۲۴ بهمن ۱۳۴۵، (اخلاقی،۱۳۹۴)

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر پرسشی از برهم‌کنش هنر و حافظهٔ جمعی بود. با طرح مفهوم حافظهٔ جمعی تلاش شد، به کشمکش‌های گفتمانی حافظه-فراموشی در مجموعه عکس «به روایت یک شاهد عینی» پرداخته‌شود. تحلیل چگونگی پروبلماتیک شدن حافظه به ما امکان داد تا به ساختار عمیق و پیچیده تولید متن هنری در جریان گفتمان‌های حافظه در دوران معاصر پی ببریم. با بررسی استراتژی‌های گفتمانی حافظه-فراموشی در این مجموعه عکس سه گونه روایت (فراموش‌شدگان، حذف‌شدگان و طردشدگان) شناسایی و تحلیل شد. مطالعهٔ حافظهٔ جمعی نوعی نبرد معناست که درنهایت به فهم و ادراک آگاهی تاریخی و کسب هویت جمعی کمک می‌کند. سازوکارهای ساخت حافظه تحت‌تأثیر شرایط و امکان تداعی‌ها و به خاطرآوری‌های جمعی در منازعات حافظه، ما را متوجه تروماهای تاریخی می‌سازد. استراتژی‌ها و چرخش‌های گفتمانی حافظه با کنترل، طرد، سرکوب و حذف نیروهای مخالف و متفاوت به کمک بازنمایی و روایت تاریخ، باعث آسیب‌دیدگی انسجام اجتماعی و ایجاد تضاد در بازتولید و انتقال‌های فرهنگی و به وجود آمدن گسست‌ها و گم‌گشت‌های هویتی و تاریخی می‌گردد. همچنین امروزه با گسترش وجوه نمادین حافظه که بیشتر از طریق رسانه‌ها، انبوه تصاویر و

ایماژها، عکاسی و فضای دیجیتال رخ‌داده، حافظه‌های سازمان‌یافته‌ای شکل‌گرفته است که با رشد روزافزون ارزش‌های فردگرایانه و میل به مقاومت علیه کلان‌روایت‌ها و تمایلات مرکزگریز متأثر از هنر پست‌مدرن، این امکان برای حافظه‌های جمعی مقاومت به وجود آمده تا خوانش و فهمی نو را به ما عرضه کند و علیه حافظه‌های مرکزگرا، آثار هنری خلق شود که یکی از مهم‌ترین نمونه‌های معاصر و متأخر آن، مجموعهٔ «*به روایت یک شاهد عینی*» است. در مطالعهٔ نمونه‌های بررسی‌شده نشان‌داده‌شد درک و شناخت و واکنش ما از روایت‌ها و شخصیت‌های تاریخی در نتیجه عملکرد گفتمان‌های حافظه-فراموشی است. در حقیقت این درام عکاسانه، بازاندیشی در حافظهٔ ملی و نقدی بر وحدت تصنعی ایجاد شده است. این عکس‌ها بسترساز به چالش کشیدن سیاست‌های حافظه در دوران معاصر ایران هستند. با بررسی و تحلیل این مجموعه عکس درمی‌یابیم که تاریخ همان گذشته نیست، یا به‌زعم فوکو هر جامعه سیاست‌های کلی حقیقت خود را دارد و از این رهگذر تاریخ نمی‌تواند چیزی جز دوباره نگریستن به گذشته با اهداف و ایدئولوژی‌های خاص باشد و این‌گونه هنرمند می‌تواند در بازی قدرت – مقاومت، روایت‌های خود را از رویدادها و اشخصیت های تاریخی ارائه دهد و همچون یک عمل[1] تاریخی تلاش دارد ما را به تماشای آن چیزی فرابخواند که اغلب به جهت طبیعی و سوژه‌شدگی گفتمانی، بر اثر تسلط بازنمایی‌های سیاسی و ایدئولوژیک تاریخی، از آن غافل بوده‌ایم. هنرمند فرصت ویژه‌ای را فراهم می‌کند تا حافظهٔ ایدئولوژیک، قدرت بیان و آزادی پیدا کند و از مرزهای مبهم تاریخ عبور کرد.

---

[1] practice

منابع

اخلاقی، آزاده (۱۳۹۴). *به روایت یک شاهد عینی*. تهران: گالری محسن

اشرف، احمد (۱۳۹۵). *هویت ایرانی*، ترجمه حمید احمدی، تهران: نشر نی

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۳). «پدیده ایدئولوژیک کردن خاطره و فراموشی، و استفاده از ویژگی گزینشی روایت برای تعریف هویت جمعی»، *مطالعات فرهنگی*، شمارهٔ ۴، صص۶۰-۴۷

براهنی، رضا(۱۳۷۱). *طلا در مس*، جلد ۲، چاپ اول، تهران: انتشارات زریاب

برجر، جان (۱۳۸۸). *شیوه‌های نگریستن*، ترجمهٔ غلامحسین فتح اله نوری، چاپ اول، تهران: انتشارات ویژه نگار.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۴). *روایت هویت و غیریت در میان ایرانیان*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.

تیموری، مرتضی (۱۳۸۸). *بررسی عکس کارگردانی شده در آثار گریگوری کرودسون*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.

جانعلیزاده چوب‌بستی، حیدر (۱۳۹۶). «جامعه‌شناسی حافظهٔ جمعی: حوزهٔ مطالعاتی پارادایمیک یا ناپارادایمی»، *راهبرد فرهنگ*، شمارهٔ ۴، صص ۷۰-۳۷

خبرآنلاین (۱۳۹۶). «مرگ مشکوک آیت‌الله طالقانی: کار روسها بود یا انگلیسها؟»، *خبر آنلاین*، ۱۹ شهریور، شمارهٔ خبر ۷۰۵۷۶۴

ذکایی، محمد سعید (۱۳۹۱). «مطالعات فرهنگی و مطالعات حافظه»، *مجلهٔ مطالعات اجتماعی ایران*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۳، صص ۹۴-۷۲

ذکاء، یحیی (۱۳۸۴). *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

ریکور، پل (۱۳۷۴). «تاریخ، خاطره، فراموشی»، *گفتگو*، سال ۳، شمارهٔ ۸، صص ۶۰- ۴۷

سبزی پور، امیر (۱۳۸۸). «بررسی هفته نامهٔ صور اسرافیل»، *تاریخ اسلام در آینهٔ پژوهش*، سال ۶، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۴۸-۱۲۳

شیخ مهدی، علی (۱۳۹۵). «خوانش بارتی از بازسازی مرگ ناموران تاریخ معاصر ایران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دورهٔ ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صص ۵۱-۲۹

صارمی، نسترن (۱۳۹۵)، «تاریخ ها و هویت های متکثر: چگونه حافظهٔ جمعی در رسانه های تصویری جدید ساخته می شود»، *حرفه هنرمند*، شمارهٔ ۵۹، صص ۱۴۵-۱۳۹

عبادالهی چندانق، حمید (۱۳۹۲). «تاریخ معاصر ایران در حافظهٔ جمعی ایرانیان؛ مطالعه‌ای بین قومی»، *مطالعات جامعه‌شناختی*، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۲، صص۸۲-۴۳

عین السلطنه؛ قهرمان میرزا (۱۳۷۷). *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش مسعود سالور، ایرج افشار، تهران: اساطیر

فخریان، فرهاد (۱۳۸۷). «جف وال راوی معاصر صحنه‌ها در تاریخ هنر تجسمی»، *فصلنامهٔ حرفه هنرمند*، شمارهٔ ۲۵، ص ۲۲-۱۶

فوکو، میشل (۱۳۸۹). *تئاتر فلسفه*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی

غفوری، محمد (۱۳۹۶). *تاریخ نگاری و عکاسی*، تهران: نشر آگه

کریمی، علی (۱۳۹۲). «حافظهٔ جمعی و فرایند هویت‌یابی: تأملاتی سیاست‌گذارانه»، *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، سال ۱۴، شمارهٔ ۲، صص ۲۶-۳

مرادخانی، علی (۱۳۹۲). «گذشته کجاست؟ نسبت گذشته و تاریخ در نگاه کیت جنکینز»، *سوره اندیشه*، شمارهٔ اردیبهشت و خرداد، صص ۶۹ - ۶۸

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۶). *گفتمان های فرهنگی و جریان های هنری ایران*، تهران: آبان

نوریان، هوتن (۱۳۸۸). *عکاسی صحنه‌پردازی شدهٔ معاصر*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. تهران، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاهٔ هنر تهران.

هال، استوارت (۱۳۹۱). *معناء فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمهٔ احمد گلمحمدی، تهران: نشر نی

یورگنسن، ماریان، فیلیپس، لوییز (۱۳۹۸). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی

Hobsbawm, E. and Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*, New York: Cambridge University Press.

Fowler, B. (2005). “Collective Memory and Forgetting: Components for a Study of Obituaries”. *Theory, Culture & Society* 22(6): 53–72.

Halbwachs, M. (1992); *On Collective Memory*, Trans. and ed. L.A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.

Olick, J.K. (1999); "Collective Memory: The Two Cultures", *Sociological Theory* 17(3): 333-48

Bela, Baiba (2007). “Narrative and Reality”. Suomen antropologi 32 (4): 24-33.

Misztal, B. A. (2003). *Theories of social remembering*. Maidenhead, Berkshire, England: Open University Press

Thompson, Paul (1988). *The Voice of the Past: Oral history*. Oxford: Oxford University Press.