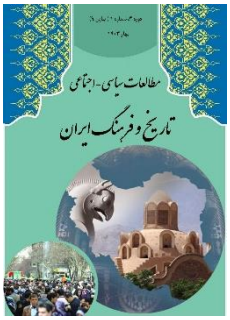
Journal Website

Article history:
Received 24 October 2024
Revised 28 December 2024
Accepted 09 January 2025
Published online 23 July 2025

Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History

Volume 4, Issue 2, pp 1-19



Reflection of Deleuze-Guattari's Rhizomatic Perspective in the News Photos of the Islamic Revolution of Iran during 1974-1978

Hananeh. Yaghubi[1], Mohammadjafar. Yosefian Kenari[2*], Parastoo. Mohebi[3]

[1] PhD Condidate of Art Research, Department of Art Specialized, Faculty of Civil Engineering, Art and Architecture, Sciences and Research Branch, Islamic Azad University, tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[3] Assosiate Professor, Department of Art Specialized, Faculty of Civil Engineering, Art and Architecture, Sciences and Research Branch, Islamic Azad University, tehran, Iran

*** Corresponding author email address**: yousefian@modares.ac.ir

A r t i c l e I n f o

Article type:
Original Research

How to cite this article:
Yaghubi, H., Yosefian Kenari, M. J., & Mohebi, P. (2025). Reflection of Deleuze-Guattari's Rhizomatic Perspective in the News Photos of the Islamic Revolution of Iran during 1974-1978. *Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History, 4*(2), 1-15

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

A B S T R A C T

Photography is a form of artistic media that encompasses multiple branches, including documentary and news approaches. This study explores the postmodern perspective on this type of photography and reflects Deleuze and Guattari's rhizomatic viewpoint in Iran's news photographs. From an epistemological perspective, it examines the political and social conditions depicted in the news photos of the Islamic Revolution of Iran, presenting a new perspective that rejects the previously dominant interpretations. This research seeks to articulate the prevailing viewpoint on Iran and illustrates the path for liberating the people from this dominance through photography. The significance of Deleuze and Guattari lies in their portrayal of art as a means for expressing individual and collective emotions of the era, and for channeling the suppressed desires of individuals as a pathway for individual creativity and collective eruption. The news photographs of the Iranian Revolution demonstrate a diverse yet heterogeneous approach of that period, which led to the surge of public desires. Additionally, many news photographers of Iran in the 1970s served as catalysts for igniting the people's internal desire to change the dominant societal norms of that time. Therefore, in this study, after presenting Deleuze and Guattari's rhizomatic perspective and introducing the dominant discourse during the specified years, the news photographs of the Islamic Revolution are examined in a novel manner.

Keywords: *Rhizomatic, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Photography, Islamic Revolution of Iran.*

EXTENDED ABSTRACT

The Islamic Revolution of Iran (1979) is one of the most significant historical events in both Iran and the world. In this context, photography has played a crucial role in documenting the revolution and expressing the collective sentiments of the people. News photographs taken during the revolution, especially from the mid-1970s (1974-1978), have become emblematic of the political and social upheavals of the time. This article explores the impact of the "rhizomatic" philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari on the interpretation of news photographs taken during the Iranian Revolution. The study adopts a postmodern perspective to analyze how Deleuze and Guattari's theoretical framework can offer a new epistemological lens for understanding the socio-political dynamics in Iran during the revolution, moving away from previous, dominant readings of historical and visual narratives. The application of the rhizomatic approach provides an alternative interpretation that focuses on decentralization, fluidity, and multiplicity, offering a more inclusive and complex understanding of the events that shaped the revolution.

Photography, as an art form, has always been a powerful medium for documenting history, providing a visual record of political, social, and cultural moments. In the case of the Islamic Revolution, the use of photography was not only a means of documentation but also a form of resistance against the political regime. The Deleuzian concept of the rhizome—emphasizing horizontal connections and decentralization—offers a unique approach to understanding how photography during the revolution functioned as a dynamic and fragmented form of resistance. According to Deleuze and Guattari, the rhizome operates without a hierarchical structure or central point, suggesting that meaning and interpretation emerge from a multiplicity of perspectives, rather than a singular, linear narrative. In the case of Iranian revolution photography, the images taken by photographers like Kaveh Golestan and others during the 1970s illustrate the chaotic yet creative surge of people's desires for change, breaking free from the rigid control imposed by the regime (Azari Azghandi, 2022).

The 1970s in Iran, particularly the years 1974-1978, witnessed a period of intense political unrest and social change, which directly impacted the style and content of news photography. As noted by several scholars, the 1970s are often divided into three phases: early, middle, and late periods, with the middle years (1974-1976) being particularly crucial in the buildup to the revolution. This article focuses on the middle phase, with an emphasis on 1973, the year when social and critical photography reached its zenith. During this period, artists and photographers sought to document the tensions between the state and the people, creating a visual record of the people's dissatisfaction with the ruling regime. Photography during this time went beyond a simple documentary function; it became a form of political engagement that challenged the narrative imposed by the government (Jafariyan, 2018).

The significance of Deleuze and Guattari's work lies in their emphasis on creativity, individual expression, and the subversion of traditional structures. In the context of the Iranian Revolution, their ideas provide a framework for understanding how photography could serve as a tool for personal and collective expression. For Deleuze and Guattari, art is not merely a reflection of reality but an active force that can challenge and transform societal norms. The photographs taken during the revolution are seen as expressions of suppressed desires and emotions, which align with the rhizomatic view of art as a medium for the eruption of creative and collective energies. These photographs, particularly those that captured moments of protest and defiance, reflect the deep emotional undercurrents of a society in turmoil. In the case of photographers like Kaveh Golestan, who documented critical social and political issues, their work

captured the raw, unmediated emotions of individuals caught in the throes of revolution (Kashmirehshken, 2017; Khavarinjad, 2015; Rashidian, 2015).

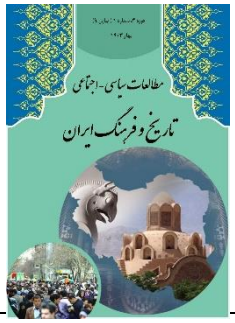
One of the key concepts in Deleuze and Guattari's philosophy is the idea of "desire" (or "will"), which is central to understanding how change occurs within a society. Desire, in this sense, is not merely a personal impulse but a collective force that can shape history and society. This concept is particularly evident in the photographs of the Iranian Revolution, where the subjects of the images—protestors, workers, and ordinary citizens—are depicted not as passive victims but as active agents of change. These photographs capture the intense desires of individuals to break free from the oppressive structures of the Pahlavi regime. The visual representation of "desire" in these images is not limited to the literal action of protest but also encompasses the broader emotional and psychological undercurrents of revolution. The images taken during this period show the emotional intensity and passion of the Iranian people, which are captured in the spontaneous and sometimes chaotic moments of resistance (Lemke, 2017; Massumi, 2002; Solage, 2019; Yousefi-Moghadam, 2017).

The concept of "hysteria," as discussed by art theorists like Hetrick (2014), also plays a significant role in understanding the visual culture of the Iranian Revolution. Hetrick explores the relationship between hysteria and artistic expression, suggesting that art, particularly photography, can function as a medium for expressing suppressed emotions and desires. According to Hetrick, the act of photographing moments of resistance and protest is a way of channeling these emotions into a visual form that can be shared and experienced collectively. The photographs taken during the Iranian Revolution, especially those depicting moments of shouting, emotional release, and protest, align with Hetrick's understanding of art as a way of externalizing inner desires and frustrations. These images function not only as documents of the revolution but as expressions of the collective hysteria that characterized the emotional landscape of the time (Hetrick, 2014).

Finally, the rhizomatic approach to understanding Iranian revolutionary photography emphasizes the importance of context and the multiplicity of perspectives in interpreting these images. Rather than focusing on a singular narrative or hierarchical interpretation, the rhizomatic approach allows for a more inclusive and decentralized understanding of the revolution. The photographs taken during the Iranian Revolution, in their diversity and complexity, reflect the multifaceted nature of the political, social, and emotional experiences of the time. The study of these images through the lens of Deleuze and Guattari's philosophy highlights the interconnectedness of individual actions and collective movements, illustrating how small, seemingly insignificant moments can collectively contribute to larger societal shifts. These photographs, therefore, are not just historical artifacts but are part of a larger, ongoing process of political and cultural transformation.

In conclusion, this article presents a novel interpretation of Iranian revolutionary photography by applying the concepts of rhizomatic thought and the philosophy of desire articulated by Deleuze and Guattari. By analyzing these photographs through the lens of postmodern theory, the study challenges conventional understandings of history and visual representation, offering a more dynamic and nuanced interpretation of the revolution. The photographs of the Iranian Revolution are not only a visual record of the events but also a powerful expression of the desires, emotions, and collective actions that drove the political and social changes of the time. These images, when viewed through the framework of rhizomatic

thought, reveal the complex and interconnected nature of revolutionary movements and offer new insights into the role of art in shaping political change.



مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران

دوره ۴، شماره ۲، صفحه ۱۹-۱

وبسایت مجله

تاریخچه مقاله
دریافت شده در تاریخ ۳ آبان ۱۴۰۳
اصلاح شده در تاریخ ۸ دی ۱۴۰۳
پذیرفته شده در تاریخ ۲۰ دی ۱۴۰۳
منتشر شده در تاریخ ۲ مرداد ۱۴۰۴

بازتاب نگاه «ریزوماتیک» دلوز-گتاری در عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران در سال‌های ۱۳۵۳-۱۳۵۷

حنانه یعقوبی[۱]، محمدجعفر یوسفیان کناری[۲*]، پرستو محبی[۳]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲. دانشیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳. دانشیار، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[*]ایمیل نویسنده مسئول: yousefian@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله
پژوهشی اصیل

نحوه استناد به این مقاله:
یعقوبی، حنانه.، یوسفیان کناری، محمدجعفر. و محبی، پرستو. (۱۴۰۴). بازتاب نگاه «ریزوماتیک» دلوز-گتاری در عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران در سال‌های ۱۳۵۳-۱۳۵۷. *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، ۴(۲)، ۱۹-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

چکیده

عکس نوعی رسانه هنری بوده که دارای شاخه‌های متعددی از جمله رویکرد مستند و خبری است. این پژوهش در پی نگاه پست‌مدرن به این نوع از عکس‌ها بوده و به بازتاب نگاه «ریزوماتیک» دلوز-گتاری در عکس‌های خبری ایران می‌پردازد. در این دیدگاه نگاهی معرفت‌شناسانه به اوضاع سیاسی-اجتماعی عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران شده و نگرشی جدید در رد خوانش حاکم در گذشته بیان می‌شود. این پژوهش به دنبال بیان نگاه مسلط بر ایران بوده و راه رهایی مردم از آن تسلط را با عکس نشان می‌دهد. اهمیت دلوز و گتاری برای این است که هنر را راهی برای بیان ابراز احساسات فردی و جمعی دوران نشان داده و امیال نادیده‌انگاشته انسان را راهی برای بروز خلاقیت فردی و انفجاری جمعی نمایش می‌دهند. عکس‌های خبری انقلاب ایران، رویکرد متکثر اما ناهمگون در آن دوران را نشان داده که موجب جوشش «امیال» مردمی شده و بسیاری از عکاسان خبری دهه ۵۰ شمسی ایران نیز به نوعی محرک برای جوشش میل درونی مردم برای تغییر قوانین مسلط در جامعه آن روز محسوب می‌شوند. بنابراین در این پژوهش، پس از بیان نگاه ریزوماتیک دلوز-گتاری و معرفی گفتمان حاکم در سال‌های بیان‌شده، عکس‌های انقلاب اسلامی به شکلی جدید بررسی می‌شوند.

کلیدواژگان: *ریزوماتیک، ژیل دلوز، فلیکس گتاری، عکس، انقلاب اسلامی ایران.*

مقدمه

انقلاب اسلامی ایران را می‌توان یکی از اتفاقات مهم و تاریخی در ایران و حتی در جهان محسوب کرد. بسیاری از پژوهشگران، دهه ۵۰ شمسی را فقط دهه منتهی به انقلاب اسلامی بیان کرده و به رویکردهای هنری جاری در این دوران نمی‌پردازند؛ رویکردهایی که موجب جوشش میل برای تغییری تاریخی می‌شود. از منظر پژوهشگران، دهه ۵۰ شمسی به سه دوران ابتدایی، میانی و انتهایی تقسیم شده و این نوشتار سال‌های میانی را مورد توجه قرار می‌دهد؛ سال ۱۳۵۳ شمسی نیز به علت اوج عکس‌های اجتماعی و انتقادی توسط کاوه گلستان انتخاب شده‌است. عکس در این دوران اهمیت فراوانی داشته، اما این پژوهش در پی رد نگاه حاکم و درختی در تفسیر عکس است.

نظریه ریزوماتیک که توسط دلوز-گتاری بیان شده، نگاهی افقی و بدون ابتدا و انتها در چیدمان عکس را نشان می‌دهد. در این نگاه، تولد مجدد و ابقای گذشته در حال صورت می‌گیرد. در ریزوماتیک، هیچ‌گونه مرکزیتی وجود نداشته و در این نوشتار نیز به چیدمان‌هایی بدون مرکزیت اشاره می‌شود. در اینجا سعی در تفسیر، تحلیل یا توصیف عکس نیست؛ بلکه نویسندگان می‌خواهند نقشه و چیدمان‌های گوناگون برای مطالعه عکس در آن دوران را بیان کنند. هدف اصلی در این نوشتار، بازتاب نظریات دلوز-گتاری در عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران در میانه دهه ۵۰ شمسی ایران بوده که منجر به رویکردی خلاقانه و پست‌مدرن به عکس خبری می‌شود. «میل» یکی از کلمات مهم در نگاه ریزومی این دو نظریه‌پرداز بوده که در عکس‌های این دوران بازخوانی می‌شود. این خوانش مجدد از میل، همان رد نگاه روانکاوانه توسط دلوز-گتاری بوده که آن را در تقابل با فقدان نمی‌دانند؛ بلکه میل را در پیوند با خلاقیت و آفرینش تلقی می‌کنند. به منظور نمایش نگاه گفته‌شده، به گفتمان اجتماعی و تعدادی از عکاسان سال‌های گفته‌شده در این نوشتار اشاره شده، اما تأکید بر تفسیر آن‌ها نیست، بلکه نقشه چیدمان عکس و راه‌های گریز مورد بررسی قرار می‌گیرد. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوه کیفی است و از کتب و منابع علمی و پایان‌نامه‌ها و استفاده از منابعی تصویری نیز استفاده شده‌است. همچنین از روش توصیفی-تحلیلی و بازتاب خوانش گفتمانی از آرای دلوز-گتاری در عکس‌های دوران گفته‌شده بهره گرفته شده‌است.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی بوده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و کتب داخلی و خارجی صورت گرفته‌است. در این پژوهش از نظریه «ریزوم» بهره گرفته شده و جامعه آماری مورد بررسی عکس‌های عکاسان معروف آن دوران یعنی: کاوه گلستان، هنگامه گلستان، عباس عطار، احمد عالی و مریم زندی است. در این نوشتار از عکس‌های خبری که شامل عکس‌های مطبوعاتی و آرشیوی هنرمندان در میانه دهه ۵۰ شمسی بوده، استفاده شده‌است. در این رویکرد از منابع معتبر موجود استفاده شده و کتاب‌های نوشته‌شده توسط این دو نظریه‌پرداز از منابع اصلی این نوشتار است.

پیشینه پژوهش

ژیل دلوز و فلیکس گتاری را دو نظریه‌پرداز مهم دوران پست‌مدرن میدانند. آنان با بازنمایی در هنر مخالف بوده و به عکس با دید شک می‌نگرند. بر این اساس پژوهش‌هایی بسیار اندک در حوزه عکس و نگاه ریزوماتیک صورت گرفته و در غرب نیز مدت زمان زیادی نیست که این موضوع مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه به پژوهش‌های مرتبط با دیدگاه دلوز-گتاری در ایران و جهان اشاره شده‌است.

رساله «زیباشناسی دلوز و فرایند آفرینش در نقاشی معاصر»، که توسط فریده آفرین در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه الزهرا برای مقطع دکتری نگاشته شده نیز به مفاهیم خاص دلوز همچون ریتم و احساس می‌پردازد. در این نوشتار، نگارنده سعی بر اثبات دید دلوز بر اساس شدت و احساس ناب داشته و دلوز را فراتر از مفاهیمی چون هنرمند، اثر هنری و مخاطب می‌داند. مقاله «نیروی احساس در آثار هنری معلولین

عکاس با تأکید بر فلسفه بدن بدون اندام ژیل دلوز (مطالعه موردی آثار پیت اکرت و احمد زولکارنیان)»، در سال ۱۴۰۰ توسط پدرام دادفر و همکاران در نشریه مطالعات هنر اسلامی به چاپ رسیده‌است. در این مقاله نویسندگان به بازشناسی عوامل جسمی و روحی در آثار هنری به ویژه عکاسی پرداخته و سوژه را با نظریه بدن دلوز مورد مطابقت قرار داده‌اند. مقاله «تبیین سوژه سیاسی در اندیشه ژیل دلوز به منزله سوژه ستیزه‌جو» توسط داوود معظمی گودرزی و احمد علی حیدری در سال ۱۴۰۱ در نشریه متافیزیک به چاپ رسیده‌است. در این مقاله نیز به تبیین آرای دلوز بر اساس دیدگاه ابرانسان دلوز پرداخته شده و سوژه ستیزه‌جو را در مقابل سوژه کینه‌توز قرار می‌دهد. پایان‌نامه ارشد عکاسی «بررسی ویژگی‌های تالیفی عکاسی معاصر ایران در سه دهه اخیر»، در سال ۱۳۹۵ توسط ملیحه فرهادی در دانشگاه هنر تهران به چاپ رسیده‌است. در این نوشتار نیز به جایگاه مولف در دوران پیشامدرن، مدرن و پسامدرن پرداخته و آن را در عکس‌های ایران مورد تطبیق قرار داده‌است. توجه به مفاهیمی چون بدن و رویدادهایی چون: انقلاب و جنگ در ایران مورد توجه این نوشتار است. مقاله «عکاسی و مدرنیته ایرانی: بررسی نقش دوربین عکاسی و عکس در فرآیند مدرنیته‌ی ایرانی مابین انقلاب سفید و انقلاب اسلامی» در سال ۱۳۹۸ توسط محمد ستاری و منصور برومند نوشته شده و در این نوشتار در پی توجیه عدم وجود «نیهیلیسم» در عکاسی ایران بوده و حضور آن را اندکی در عکس‌های احمد عالی بیان می‌کند، نویسندگان این فقدان را دلیل مدرن نبودن جامعه ایران می‌دانند. در غرب نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته که به اختصار بیان می‌شود.

الگا اسمیت نیز در کتاب «عکاسی اقلیت»، به استفاده از دیدگاه ریزومی دلوز-گتاری در عکس‌های مستند، صحنه‌پردازی و فشن پرداخته‌است. اسمیت «روزنامه» را بخشی مهم در پخش عکس دانسته و از نگاه آماتور «رولان بارت» در عکاسی برای شروع نظریه ریزوم بهره می‌برد. اسامی زیادی از عکاسان جهان در این کتاب آمده که نگاه موثری بر دیگر عکاسان و مردم داشتند. اسمیت، بارت را آشتیدهنده میان سوژه و جهان عکس می‌داند و عکسی از دوران انقلاب اسلامی ایران را نیز در این کتاب نمایش می‌دهد. استفان زپکه در مقاله «از خودمختاری زیباشناسی تا زیبایی خودمختار: هنر و زندگی گتاری»، فلیکس گتاری را نیچه امروز معرفی می‌کند. گتاری از منظر زپکه، هنرمند را دارایی زیباشناسی خودمختار و فارغ از سرمایهداری معرفی می‌کند. خوان فرناندو مجیا مسکورا نیز در نوشتاری به نام «دلوز و دیدی-اوبرمان در تاریخ هنر»، در سال ۲۰۱۸ به تطبیق نگاه دلوز و ژرژ دیدی-اوبرمان پرداخته و تاریخ هنر را از نگاه فلسفه پیش برده‌است. مجیا مسکورا، نگاه کلاسیک در هنر را که نتیجه ارتباط معنا و فرم بود، کنار نهاده و به دنبال اتصال و معنایی جدید در تصاویر است. او «زیباشناسی نیرو» را از مفاهیم دلوز برگرفته و حافظه را تغییردهنده نیرو و میل می‌داند. بر اساس پژوهش‌های صورت گرفته، نوشتاری که به بازتاب نگاه ریزوماتیک در عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران بپردازد، وجود نداشته و آنچه در پیشینه بیان شد در بخش‌هایی به موضوع مورد نظر ارتباط دارد.

مبانی نظری پژوهش

نظریه ریزوماتیک

ژیل دلوز (۱۹۹۵-۱۹۲۵)، یکی از نظریه‌پردازان پست‌مدرن فرانسوی بوده، که خوانش جدیدی از مفاهیم رایج در فلسفه را عرضه می‌کند. او با بهره‌گیری از نظریات افرادی چون: میشل فوکو، اسپینوزا و نیچه سعی در ایجاد نوعی گفتمان جدید در فلسفه پست‌مدرن داشته‌است. یکی از مفاهیم مهم او که با همراهی نظریه‌پردازی به نام «فلیکس گتاری» بیان‌شده مبحثی به نام «ریزوماتیک» است که به ارتباط افقی میان همه پدیده‌ها و جریانات گوناگون در هستی اشاره می‌کند. این دو پرداز، برداشت یک مفهوم از آثار را زیر سوال برده و از منظر آنان «مفهوم به این شکل است، که هر مفهوم به مفاهیمی دیگر اتصال و ارتباط داشته، یعنی هر مفهوم در اجزای خودش ارجاع و ارتباطاتی دارد (Deleuze & Guattari, 1987, 1994, 2021). آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، رویکرد نقادانه دلوز به عکس است، «هدف هنرمند این است که یک ناهنجاری را کشف کند (Massumi, 2002). دلوز و گتاری با همکاری هم کتبی چون: هزارفلات، آنتی ادیپ، فلسفه چیست؟ و

کافکا: به سوی ادبیات اقلیت نوشته و در هزارفلات، مفهوم «ریزوم» را مطرح می‌کنند. آنان ریزوم را همچون ریشه‌های چغندر دانسته که هیچ ابتدا و انتهایی نداشته و به حالت افقی در اتصال و ارتباط باهم هستند. «از دید دلوز-گتاری هنر سراسر یادمان است و بر سرپای خویش استوار است.» (Colberck, 2020). آن‌ها ریزوم را با مفهوم «ریشه-کتاب» نام برده و تمامی بخش‌های یک کتاب اعم از فهرست، مقدمه، سرفصل، داستان و غیره را به یکدیگر متصل می‌دانند. «ریزوم بیانگر آن است که چگونه هر چیزی و هر بدنی را می‌توان به عنوان همپیوندی‌های متعدد با چیزها و بدن‌های دیگر پیوند داد (Colmann, 2005). آنان در نگاه ریزومی خویش، بسیاری از مفاهیم پیشین را مجدد مورد بازخوانی قرار داده و اصطلاحی مهم به نام «میل» را به گونه‌ای جدید تعریف می‌کنند. گتاری که خود روانکاو بوده و از شاگردان ژاک لکان محسوب می‌شود، بسیاری از نظریات روانکاوانه را رد کرده و بازتعریف می‌کند. میل از منظر آنان، به فقدان وابسته نبوده و موجب آفرینش و خلاقیت می‌شود. «میل، انقلابی است، چرا که همواره در پی اتصالات بیشتر است. روانکاوی هر اتصال و سرهم‌بندی را شل می‌کند و تقلیل می‌دهد.» (Deleuze, 2021, 2023). عدم علاقه آنان به بازنمایی، مفهومی دیگر به نام «شدن» را در ریزوم بیان می‌کند. آنان از گل ارکیده و زنبور عسل مثال زده که باهم ارتباط می‌گیرند؛ این ارتباط تقلیدی نیست بلکه یافتن راهی برای پیوند و اتصال باهم است. «یک ریزوم با هرگونه آرایشی می‌تواند سازگار باشد و توسط فرد یا چارچوب اجتماعی به کار گرفته شود (Deleuze, 2003, 2006).

میل و شدن، در نگاه ریزومی دلوز-گتاری، درونی بوده و بر روی بدن حالت بیرونی خود را نشان می‌دهد. آنان به پیروی از آنتونن آرتو، تعاریف پیشین از بدن را کنار گذاشته و «بدن بدون اندام» را طرح می‌کنند. «بدن برحسب ماهیت طبیعی خود، باید پیوسته اشغال شود و برای این منظور، باید بتواند چیزی را که از محیط دریافت می‌کند، بار دیگر به محیط برگرداند.» (Rahimi, 2021). بدن بدون اندام، همچون ماشینی برای میل بوده که بر روی دیگر بدن‌ها اثرگذار است. این نگاه در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران باید دنبال شود؛ عکس‌هایی که بدن سوژه را در اتصال بدن‌های دیگر نشان می‌دهند. «برترین میل، میل به تنها بودن و متصل بودن به همه ماشین‌های میل است.» (Deleuze & Guattari, 2021). این میل در عکس‌های خبری، آفرینش و خلاقیت دوربین عکاسی به مثابه ماشین میل عکاس است. «ماشین رابطها است میان میل، احساس و بخشی از محیطی که می‌توان آن را فقط از درون هم‌پایه‌هایش و انرژی‌هایی که در آن‌ها جریان دارد احساس کرد.» (Deive, 2017). در این نگاه، از «بودن» زدایش شده و میل به سمت «شدن» پیش می‌رود. میل، بدن سوژه را با رخداد و فضا ترکیب می‌کند. همه آنچه گفته‌شد از منظر دلوز و گتاری، باید در یک نقشه مورد چیدمان قرار بگیرد. نقشه در ریزوم، بی‌نهایت راه به مخاطب نشان داده و هزارتویی را برای او زنده می‌کند. «اصلی مبتنی بر ریزوم، به مثابه یک نقشه: آزمونگری و نه یک گردهبرداری: بازنمایی، فهمیده می‌شود.» (Young et al., 2021). آن‌ها در پی جابجایی‌ها بوده و در نقشه، آغاز، پایان و مسیرهای متفاوتی را طرح می‌کنند. این انتخاب مسیر در چیدمان، رویکرد اساسی این پژوهش در نظریه «ریزوماتیک» است. عکس‌های دوران گفته‌شده از راه‌های گوناگون مورد چیدمان قرار گرفته و هر بار نکته و حقیقتی را نشان می‌دهند.

عکاسی پست‌مدرن

از دهه ۶۰ میلادی به بعد، تحولاتی بسیار در تفکر و زندگی مردمان اروپا ایجاد شد، این تحولات در ساختارشکنی و میل به هنجارگذاری‌های منطقی پیش از آن زمان، صورت گرفت. «اگر مدرنیته اثر هنری را چیزی تمام‌شده و محصول اصیل هنرمند دانست، اما پسامدرن هنر را نوعی فرآیند، اجرا، تولید و پدیده بین‌متنی، نوعی بازیافت فرهنگی و وابسته به واکنش مخاطب تلقی کرد.» (Rashidian, 2015). هنرمند در این دوران پیرو نگاه فلسفی زمانه خویش قرار گرفته و انسجام را دنبال نمی‌کند، بلکه در پی تکه‌چسبانی و کنار هم قرار دادن اتصالات گوناگون و نامنتظم است. در عکاسی نیز انسان تاریخی شده و معانی سابق از نو خوانش می‌شود. «عکاسی، سوژه را به ابژه و حتی شاید بتوان گفت به ابژهای موزها بدل ساخته است.» (Barthes, 2023). نظریه‌پردازان بسیاری در این دوران مانند دلوز و گتاری، تکثر و

التقاط را تحسین می‌کنند؛ برای مثال ژاک دریدا با بکارگیری واژه تفاوط به تفاوت میان رویکرد و نگاه هرکس اشاره داشت. این تفاوت و عدم وجود یک حقیقت در عکس، از منظر فلسفه‌گرایی چون سوزان سانتاگ نیز پیگیری شده، «عکس‌ها به سادگی واقعیت را به نحوی واقع‌نمایانه به ما عرضه نمی‌کنند. در واقع این واقعیت است که مورد کندوکاو قرار می‌گیرد.» (Sontag, 2021). دلوز نیز تکرار را مقوله‌های مهم دانسته و تکرار را موجب ایجاد تفاوت می‌داند. نگاه ریزومی در عکس توسط پسادلوزیان مطرح و بسط داده شده‌است. در این دیدگاه، مجموعه عکس همچون بدن بدون اندام، اتصالات فراوان داشته و این اتصال از محیط بر بدن و از بدن بر محیط جریان می‌یابد.

عکاسی معاصر ایران

دوران معاصر و روند نوجویی در ایران با غرب متفاوت است، اما بسیاری از پژوهشگران دوران پهلوی را شروع مدرن شدن کشور می‌دانند. در این دوران هنرمندان بسیاری به اروپا سفر کرده و سعی در تطبیق هنر غرب با هنر ایران داشتند. «در مجموع دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ را که در طول آن هنرمندان تلاش خود را به تعریف شکل ویژه‌ای از مدرنیسم ایرانی معطوف کردند، می‌توان سال‌هایی مملو از تردید و بی‌ثباتی بازشناخت» (Kashmirehshken, 2017). با وجود تفاوت‌های گوناگون در فرهنگ ایران با غرب، استفاده از دوربین برای ثبت «طبقه متوسط» نقطهای مشترک در روند نوجویی محسوب می‌شود. در این دوران توجه به روزمرگی نقطهای مهم در ثبت عکس است. سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ شمسی در ایران، سال‌های بحرانی در کشور بوده که می‌توان آن را در عکس‌های خبری مشاهده نمود، «بالا گرفتن اعتراضات به رژیم پهلوی بر عکاسی نیز تاثیر می‌گذارد. به عبارت دیگر، عکاسی مستند اجتماعی با رفتن به سراغ مواردی که گفتمان حاکم نادیده‌انگیخته‌اشان را می‌گرفت به کنشی سیاسی بدل شد» (Azari Azghandi, 2022). آرمانگرایی و ملی‌گرایی جای خود را به نگاه اعتراضی و انتقادی داده و هنرمند در پی ثبت سوژه‌های در حاشیه است. این مبحث در سال ۱۳۵۷ شمسی موجب حضور عکاسان خودآموخته و آماتور در عکاسی دوران انقلاب شد؛ در آن سال هرکس دارای دوربین عکاسی بود، تمایل به ثبت و ماندگاری لحظات اعتراض مردمی را داشت. «عکاسی در مقام مستندسازی اجتماعی ابزار آن نگاه پرشور اما در عین حال مطلقاً روادار، کنجکاو و در عین حال بی‌تفاوت، و اساساً متعلق به طبقه متوسط بود که انسان‌گرایی نامیده می‌شود» (Sontag, 2021). نگاه ریزومی، محیط اجتماعی-سیاسی آن دوران ایران را بر میل مؤثر دانسته و همان‌گونه که گفته شد بدن را در میانه آن قرار می‌دهد. مخاطب «قادر به مرگ توسط تصویر، در تصویر و از طریق تصویر است؛ به گونه‌ای که همزمان با عکاسی، تولید می‌شود، سپس رمزگذاری و پراکنده شده و در نهایت هنگام ظهور تخلیه می‌گردد (Reineert, 2012). در عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران، بدن با جوشش میل خود، موجب ایجاد ژست و اثرگذاری بر دیگری می‌شود. بنابراین در این پژوهش نمایش دیدگاه ریزوماتیک دلوز-گتاری در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران پیگیری می‌شود. این عکس‌ها نه فقط مخاطب آن زمان بلکه در همه دوران و فرهنگ‌ها می‌توانند موجب آشوب شوند. این مجموعه عکس‌ها بیانگر نگاه اخلاقی و اجتماعی انسان ایرانی نیز است؛ این مبحث از منظر دلوز عبارت است از «گذار از همدلی‌های واقعی که یکدیگر را طرد می‌کنند به سوی یک کل واقعی که خود همدلی‌ها را دربر بگیرد؛ مسئله گسترش دادن همدلی است» (Deleuze, 2023). بنابراین در این مقاله به بازتاب نگاه ریزومی در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران پرداخته می‌شود.

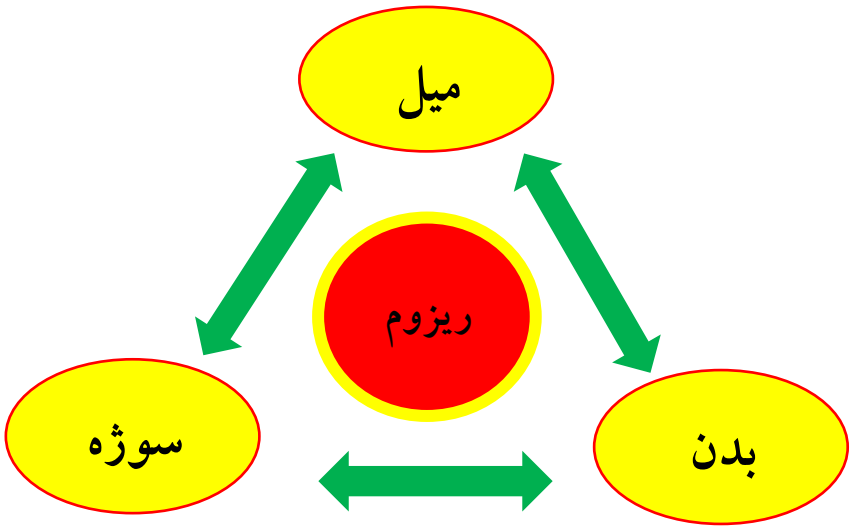
عکس‌های خبری انقلاب اسلامی ایران در چارچوب ریزوماتیک

همان‌گونه که پیشتر گفته شد «ریزوم» توسط دلوز-گتاری مطرح شده و به اتصال و ارتباط عناصر ناهمگون و متکثر می‌پردازد. «این قطعات به صورت تصادفی به یکدیگر متصل شده‌اند و هریک متفاوت از دیگری هستند. نیروی میل، اتصال‌دهنده این قطعات به یکدیگر است (Deleuze, 2006). در مبانی نظری پژوهش، به ایجاد نقشه برای چیدمان عکس‌ها اشاره شد. این نقشه، در هر بار چیدن عکس‌ها، خطوط پروازی را برای تغییر مسیر به مخاطب نشان می‌دهد. در نقشه، ابتدا، انتها و مسیر متفاوت است و همان‌ند هزارتو، هر عکس امکان بودن در

آغاز، پایان و مسیر را دارد. این نوع چیدمان در هر بار، رهایی میل و خلاقیت گفته شده در نگاه ریزوم را نشان می‌دهد. «هنر و ادبیات باید متضمن نوعی کاوش نقش هنگارانه ذاتی در قلمروهای تازه شوند و مرزها و حدود موجود را درهم بشکنند» (Elliott, 2018). میل در این عکس‌ها، تماشاگر را به اجراگر بدل کرده و موجب کنش احساس در درون و واکنش بیرونی بر بدن می‌شود. گتاری، تغییرات فوری انسان‌ها بر هم را ستایش کرده و این تغییرات در چاپ و انتشار عکس‌های انقلاب به ویژه در سال ۱۳۵۷ قابل مشاهده است. عکس‌ها در این زمان نه تنها اخبار زمان گذشته را نشان داده، بلکه بر امیال در زمان حال اثر گذاشته تا جوشش آن را بر بدن‌ها در زمان آینده پدیدار کند. در اینجا نوعی چارچوب مفهومی برای درک بهتر ریزوم در عکس خبری انقلاب اسلامی ایران صورت گرفته تا خواننده ارتباط میان میل، بدن و سوژه در میان مفهوم ریزوم را درک کند.

شکل ۱

چارچوب مفهومی برگرفته از دیدگاه ریزوماتیک در مطالعه عکس‌های خبری



در اینجا نقشه را در بستر سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ شمسی قرار داده و عکس‌های خبری، نقاط گریز و راه پرواز برای مخاطب در نظر گرفته می‌شود. عکس‌ها در هر بار گریز، راهی خلاقانه برای ایجاد مفاهیم و حقیقت جدید ایجاد کرده و وجود مسیرهای گوناگون را به مخاطب نمایش می‌دهند. نکته مهم در این نوشتار، توجه به ارتباط میان عکاس و دوربین عکاسی است. «عکاسی را نه به عنوان یک موجودیت همگن، بلکه به عنوان مجموعه‌هایی از نوردهی‌های بازگشتی و خودتکراری باید درک کرد (Corciani- Windland, 2017). بدن که خود نوعی ماشین با قطعات به‌هم متصل است، یک کل بدون اندام را شکل می‌دهد. این بدن بدون اندام در هر بخش خود نیز دارای اتصالات و ارتباطات گوناگون و به‌هم پیوسته است. برای مثال، دست عکاس که جزئی از ماشین بدن است، خود دارای اتصالات انگشتان دست است. انگشت دست عکاس با دوربین عکاسی، یک ماشین دیگر را تشکیل داده و عکس از اتصال میان ماشین‌های گوناگون ایجاد می‌شود. «اتصالات یعنی تجمع با اراده جمعی خاص خودش، حیاتی از آن خود پیدا کند، که به سان حیات یا اراده فرد نیست» (Ballantine, 2020).

بدن در اتصال با دوربین، زمان‌های گوناگون را تجربه می‌کند. لحظه پیشین عکاسی از لحظه عکاسی و لحظات پس از عکس گرفتن، متفاوت است. در این مبحث، آگاهی عکاس از زمان نیز اهمیت دارد، ثبت در لحظه و به‌موقع سوژه توسط عکاس و همچنین انتخاب عکس مورد نظر از میان عکس‌های گوناگون گرفته شده، مبین خلاقیت عکاس در خبر دادن است. عکاس با نحوه انتخاب‌های خود می‌تواند نحوه

خبردهی را متفاوت عرضه دهد. برای مثال «کاوه گلستان»، یکی از اولین عکاسان خبری ایران با مجموعه عکس خود به نام «روسپی، کارگر، مجنون»، سوژه‌های در حاشیه و بدن‌های مطرود را به تصویر کشید. او «با مجموعه عکس‌های «کارگر، روسپی و مجنون» بود که انگار او حقیقتی را که به نظرش ارزش منتشر شدن و خیره شدن داشت پیدا کرد. حقیقت؛ رنج، جداافتادگی، مطرود بودن، فلاکت، فقر و خشونت بود» (Jafariyan, 2018). گلستان که با آژانس‌های عکاسی غربی همچون مگنوم فعالیت کرده، در ایران نیز با مطبوعاتی چون آیندگان همراه بوده و به نمایش اخبار روز ایران می‌پرداخت. ماندگاری نام گلستان به علت توجه او به گفتمان «اقلیت» است؛ موضوعی که توسط دلوز و گتاری برای ادبیات کافکا مطرح شد. گلستان با نمایش بدن‌های مطرود، راه گریزی از دل بدن طبقه حاکم و پادشاهی باز کرده و به آشکارسازی جامعه اقلیت ایران می‌پردازد.

شکل ۲

عکس اول از مجموعه عکس «روسپی، کارگر، مجنون»

شکل ۳

عکس دوم از مجموعه عکس «روسپی، کارگر، مجنون»

رخداد از منظر دلوز اهمیت فراوانی داشته و این مبحث باعث ایجاد آشوب می‌شود. آشوب به صورت نسبی و مطلق بوده و رفته‌رفته یک تغییر بزرگ را ایجاد می‌کند. این عکس‌های اقلیتی گلستان را می‌توان در نقشه‌خوانی‌های متعددی، از اولین عکس‌های اجتماعی، سیاسی ایران دانست که نوعی ضرباهنگ آشوب نسبی برای ایجاد آشوبی مطلق در سال ۱۳۵۷ است. گتاری در گفتگو با تتسو کوگاوا میان حرکات خرد و کلان سیاسی تفاوت گذاشته و ضرباهنگ‌های خرد را مؤثرتر از کلان می‌داند. «باید قاطعانه بر این واقعیت تأکید کنیم که یک دگرگونی ریز سیاسی، در آنچه من ناخودآگاه مولکولی می‌نامم، می‌تواند وضعیتی را که در سطح تاریخی دراز مدت باشد، تغییر دهد(Guattari, 2015).

عکس‌های خبری ایران در میانه سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ شمسی، در پی ایجاد دگرگونی‌های خرد و پیدرپی بوده که بر احساس و بدن مؤثر است. این تأثیرات در نهایت منجر به تغییر سیاسی کلان در سال ۱۳۵۷ می‌شود. «به جای اینکه شما تماشاگر باشید که به عکس فکر می‌کند، ناگهان این عکس است که شما را شگفت‌زده می‌کند، شروع به بررسی دقیق شما می‌کند، شما را استیضاح می‌کند و تا روح شما نفوذ می‌کند (Guattari, 2015)s. این مبحث را می‌توان یادآور نگاه استودیوم و پونکتوم رولان بارت دانست. او در کتاب «اتاق روشن» این دو ویژگی مهم را در درک عکس بیان کرده و خود را هنرمندی آماتور در عکاسی می‌داند. استودیوم از منظر بارت «دارای ویژگی‌هایی از قبیل: خبررساندن، بازنمایی، غافلگیر کردن، معنا دادن و برانگیختن شوق است» (Barthes, 2023). در این مبحث نگاه نظریه‌پردازانه مانند: جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، قوم‌شناسی و نشانه‌شناسی مطرح بوده و تغییرات زمان و مکان نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. از منظر بارت، پونکتوم مانند تیری است که قلب مخاطب را نشانه می‌گیرد و این دیدگاه با معنای استودیوی او متفاوت است. در پونکتوم، مخاطب و اثر در هم حل می‌شوند و تکانه در بدن مخاطب ایجاد می‌گردد. این نوع تغییر در نگاه، تغییرات خرد سیاسی گتاری عیان است؛ این تغییرات موجب تکانه‌های کوتاه و مداوم شده و در نهایت در لحظات انفجار را سبب می‌شوند. «عکاسی هم هویت و هم ایجاد تفاوت است (Rubinstein, 2019). عکاسی هم به ثبت هژمونی حاضر در یک جامعه پرداخته و هم آن را به چالش می‌کشد.

عکاسی رابطه سوژه و هنرمند با «زمان» را نیز به رخ می‌کشد. در اینجا قبل و بعد عمل عکاسی اهمیت داشته و خلاقیت عکاس برای تبدیل «هنر» به «ناهنر» صورت می‌گیرد. «عکس فینفسه فاقد معناست. این فقدان هم می‌تواند منشا قدرت هنری عکس باشد و هم نقطه ضعفش» (Solage, 2019). عکس از آن جهت اهمیت دارد که مخاطب می‌تواند پس از مدتها با آن ارتباط گرفته و به دنبال خوانش و نگاه جدید در آن باشد. این عکس‌ها در ناهنری بودن خود، نفی کننده قوانین و شرایط پیشین بوده همچنین با هنر عام در تضاد است. مباحث گفته شده را در عکس‌های «هنگامه گلستان» نیز می‌توان مشاهده کرد. هنگامه جلالی که بیشتر با نام «هنگامه گلستان» در کشور شناخته شده، همچون همسرش کاوه گلستان به عکاسی از اقلیت و سوژه‌های مطرود شده از نگاه حاکمیت می‌پرداخت. زنان و کودکان از سوژه‌های مهم در عکس‌های هنگامه گلستان محسوب می‌شوند. یکی دیگر از ویژگی‌های ریزوم در نگاه دلوز-گتاری، مفهومی به نام «چینه» است. این مفهوم که از دل نگاه زمین‌شناسانه گتاری نشأت گرفته، به اهمیت و ارتباط میان عکس‌ها با یکدیگر می‌پردازد. «هر چینه برای چینه دیگر، نوعی زیرچینه محسوب می‌شود(Deleuze & Guattari, 1987). در هر بار چیدمان و چینه‌بندی، محتوا و بیان حقیقت تغییر می‌کند. در این مبنا، عکس‌ها بر روی هم تاخوردگی‌های متفاوتی را ایجاد کرده و در هر بار تاخوردگی، معنایی جدید آشکار می‌شود.

هنگامه و کاوه گلستان با همکاری در مطبوعات و مجلات ایران، راهی گریز در نگاه تبلیغاتی حاکمیت ایجاد کردند. آنان با موضوعات خود مخالفت‌شان را با موضوعات مورد تأیید در آن دوران با مخاطبین به اشتراک می‌گذاشتند. «هدف از تبلیغات، اقناع مخاطب است و در صورتی که این اقناع با مقاومت و مخالفت بخش‌هایی از جامعه، به ویژه حوزه‌هایی از قبیل هنر و ادبیات که خود بستر انجام تبلیغات سیاسی هستند، روبه‌رو شود می‌توان شکست تلاش تبلیغاتی را در آن حوزه بخصوص اعلام کرد» (Khavarinjad, 2015). عکس‌های تبلیغاتی حاکم، عکس ماژور بوده و عکس‌های گلستان، بازتاب نگاه مینور او برای عبور از عکاسی ماژور است. این عبور از دل تاخوردگی به هنرمند و مخاطب، تجربه قلمروزدایی و بازقلمروسازی‌های گوناگون را می‌دهد. «شخص گرفتار چیزی شده که نشان می‌دهد وی بدل به یکی از نقاط اتکای فرآیند حقیقت گردیده و هم خودش است و چیزی جز خودش نیست و هم چیزی مازاد بر خودش» (Badiou, 2008). در هر بار قلمروزدایی، فرد چیزی ورای خود را تجربه می‌کند؛ زمان در اینجا اهمیت می‌یابد، فرد با لحظه پیشین و پسین متفاوت می‌شود. این تجارب همان «شدن» در دل فلسفه دلوز-گتاری است که به انسان امکان قلمروزدایی از خودش را نیز فراهم می‌کند.

شکل ۴

از نمونه عکس‌های روزنامه آیندگان سال ۱۳۵۶، هنگامه گلستان.

همان‌گونه که پیشتر گفته شد برای دلوز و گتاری، اتصالات گوناگونی وجود داشته و این اتصالات، چیدمان‌های متعددی را شامل می‌شوند. در این پژوهش و بر اساس نگاه ریزومی این دو نظریه‌پرداز، عکس‌های انقلاب در میانه اصطلاحات «بدن»، «میل» و «سوژه» حرکت می‌کند. در این حرکت اتصالات گوناگونی را برای خوانش عکس‌ها می‌توان در نظر گرفت که در زیر بخشی از آن نوشته شده‌است:

جدول ۱

توالی‌های گوناگون برای خوانش عکس

میل- بدن- سوژه	سوژه- میل- بدن
بدن- میل- سوژه	سوژه- میل- بدن
میل- سوژه- بدن	بدن- سوژه- میل
میل- بدن- میل	میل- سوژه- میل
بدن- میل- بدن	بدن- سوژه- بدن
سوژه- میل- سوژه	سوژه- بدن- سوژه

جدول بالا فقط بخشی از اتصالات بی‌نهایتی است که با نگاه ریزومی دلوز-گتاری در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران قابل خوانش است. هر یک از این اتصالات موجب قلمروزدایی از نگاه پیشین و پسین شده و گریز از یک حقیقت را شامل می‌شوند. گریز گفته شده به تجربه «شدن»های گوناگون کمک کرده و مسیرهای بی‌پایانی را پیشروی مخاطب قرار می‌دهد. گریز و بی‌پایانی مسیر، «مرکززدایی» از سوژه در عکس‌های انقلاب را سبب می‌گردد؛ در این نگاه همه بدن‌ها در اتصال با دیگری بوده و احساس و حرکتشان بر هم مؤثر است. در اینجا بدن بدون اندام برگرفته از آرتو در فلسفه دلوز-گتاری، جریان می‌یابد. «شدن برای هر فردی معرف فرآیندی از دگرگونی است که اساسی‌ترین روابط آن فرد با جهان و با خودش را تغییر می‌دهد» (Deive, 2017). بدن از دوران مدرن توجه بسیاری از نظریه‌پردازان را به خود جلب کرده و

دیدگاه‌های فراوانی برای جدایی یا همراهی بدن با ذهن و احساس صورت گرفته‌است. میشل فوکو، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه بوده که بر دلوز و گتاری نیز تأثیرات بسزایی داشته‌است. فوکو، بدن را در دنیای مدرن تحت سلطه حاکم و علم می‌داند؛ اما گتاری و دلوز این دید را با نگاه آرتو و زیست‌سیاست خود تلفیق کرده و «بدن بدون اندام» را بسط داده‌اند. «زیست‌سیاست... سیاست بدن است که در عصر مدرن پدید آمد و هنوز روزبهروز بر اهمیت آن افزوده می‌شود» (Lemke, 2017). در زیست‌سیاست، ارتباطی میان فرهنگ، سیاست، محیط، انسان، هنر و غیره صورت می‌گیرد؛ این نگاه خلاف نگاه روانکاوانه و جامعه‌شناسانه دنیای مدرن است؛ دنیایی که براساس ثنویت و دوگانگی شکل می‌گیرد. در نگاه دلوز-گتاری، ارتباط و اتصال، هیچ ابتدا و انتهایی نداشته و از منظر «فرهنگ» مؤثر بر دیگر اتصالات و از منظر دیگر «هنر» آغازگر است. برای این اتصالات، نوعی محیط نیاز است که هماهنگی را ایجاد شود؛ برای مثال بدن برای اتصالات اعضای داخلی و خارجی؛ اتصال میان دوربین، عکاس و سوژه نیز در یک محیط صورت گرفته که دلوز و گتاری این ترکیب را «ترکیب انفصالی» نامیده‌اند. آنان واژه‌ای به نام «سوسیوس» را مورد بررسی قرار داده‌اند؛ «سوسیوس برای دلوز و گتاری همان پیکر نااندوار جامعه است و در ضرایب به ترتیب با زمین، مستبد و سرمایه مشخص می‌شود. سوسیوس همان همدم، شریک، یار یا پیوند بیواسطه میل و ساحات اجتماعی است که مطابق با طرق رمزگذاری سیلان‌های متفاوتی به خود می‌گیرد» (Yousefi-Moghadam, 2017).

در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران نیز، اتصالاتی مختلف صورت گرفته، یعنی جدای از ارتباط اجزای بدن، ارتباط میان عکاس با سوژه و دوربین، اتصال مهم دیگری به مثابه شهروندان در شهر نیز صورت گرفته‌است. در این بخش از یکی دیگر از عکاسان معروف ایرانی در جهان یعنی «عباس عطار» اثر آورده شده‌است. عباس عطار، یکی از عکاسان مهم ایرانی بوده که با آژانس‌های گوناگون عکاسی بین‌المللی همکاری کرده‌است. محتوای بسیاری از عکس‌های او رویدادهای مهم جهانی چون: انقلاب، جنگ و بلایای طبیعی بوده و در سال ۱۳۵۷ نیز عکس‌های بسیاری را ثبت کرده‌است. در عکس‌های انتخاب‌شده از عباس عطار، به تبحر او در برون‌ریزی احساس در بدن سوژه می‌توان اشاره داشت که این برون‌ریزی موجب تأثیر بدن و اتصالات را می‌گردد. از منظر دلوز «سوژه، رفتار شناختی است، ترکیبی است، سوبژکتیویته سرهم‌بندی عناصری است که با همدیگر عمل می‌کنند و در عواطف همدیگر طنین می‌افکنند» (Daf, 2020).

شکل ۵

از سایت شخصی عباس عطار

جی هتریک، یکی دیگر از مفسرین و پژوهشگران فلسفه دلوز و گتاری، در مقالاتی به نام «اخلاق-زیبایی‌شناسی فیگور»، به انطباق بدن بدون اندام دلوز-گتاری با آثار هانری میشئو پرداخته‌است. هتریک، تمرکز هنرمند بر «فریاد» را عملی خلاقانه دانسته که بخش جدیدی از کنش فردی را نمایش می‌دهد. این مبحث را در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران می‌توان مشاهده نمود. فیگور بدن انسان، از خطوط شکسته گوناگون تشکیل شده که این شکستگی‌ها، هر یک راهی گریز برای آغازی مجدد است. در نوشتار هتریک، نمایش چند حس درونی، به بروز آن‌ها در یک اندام حسی نمایش داده می‌شود؛ فریاد زدن یکی از همین راه‌های بروز امیال درونی تغییر در هنر است. عطار همانند دیگر عکاسان انقلاب اسلامی ایران، صحنه‌های فریاد را برای ثبت جوش و خروش درونی میل انجام داده‌است. «دلوز و گتاری بر آثار هنری تأکید نمی‌کنند، بلکه بر زیبایی‌شناسی نشانه‌ها، یا بلوک‌های احساس در جریان و کنش متقابل دائمی تأکید می‌کنند (Hetrick, 2014).

در نگاه هتریک، ژست نسبت به تصویر اهمیت فراوانی دارد و شکستگی و انحنای بدن را نمایش می‌دهد؛ ژست‌ها مخاطب را به سمت «عمل» پیش می‌برند. «این هیستری نقاش نیست، بلکه هیستری نقاشی است. با نقاشی هیستری بدل به هنر می‌گردد یا بهتر بگویم نقاش موجب تبدیل هیستری به نقاشی می‌شود (Deleuze, 2003). در عکس‌های آن دوران نیز، عکاس جنون و هیستری خود را به ایجاد مجموعه عکس بدل کرده و از نظر این نوشتار، با عکاسی، هیستری بدل به هنر می‌شود. مخاطب نیز درگیر شوک شده و در آستانه بودن را تجربه می‌کند. «هنگامی که موانع طبیعی حرکت ارگانیک سرنگون شد، دیگر مانعی وجود ندارد: بارها و بارها خط شکسته می‌شود (Hetrick, 2014). در هر بار شکستگی و ایجاد راه، مسیرهای گوناگونی ظاهر شده و هزارتو آغاز می‌گردد. در سال ۱۹۸۱ میلادی، دلوز سمینارهایی در رابطه با هنر برگزار کرده و خلق بزرگ یک هنرمند را مستلزم مواجهه او با یک آشوب و فاجعه می‌داند. آشوب که یکی از کلیدواژگان فلسفه دلوز-گتاری است در عکس‌های انقلاب اسلامی ایران دیده می‌شود؛ عکاس در این دوران به‌خصوص، هر آنچه از پیش به عنوان خبر در ذهن داشته، کنار گذاشته و به دنبال «خطر» می‌رود. این خطر راه گریزی برای تجربه مفاهیمی جدید است. آشوب و ایجاد خطوط گریز، در این مقاله از مجموعه عکس‌های کاوه گلستان آغاز شده و این آشوب، همچون میکروب در سراسر عکس‌ها و عکاسی پس از آن پخش شده‌است. بنابراین بر اساس گفته‌های سمینار دلوز، میکروب آشوب در عکاسی این دوران قابل مشاهده است. این میکروب‌ها با تأکید بر نور یا رنگ، خود را بر دیگری عیان کرده و هر اثر میکروب اثر قبلی را گرفته و به شکلی جدید خود را بروز می‌دهند.

شکل ۶

اثر مریم زندی، برگرفته از کتاب انقلاب ۵۷.

نمایش این آشوب همانند عکس‌های مریم زندی، یکی از نخستین بانوان عکاس خبری ایران است. او که زاده سال ۱۳۲۵ شمسی در گرگان است؛ تحصیلات خود را در رشته حقوق و علوم سیاسی در دانشگاه تهران به پایان رسانده و به‌صورت خودآموخته به عکاسی می‌پردازد. زندی در دوران پیش از انقلاب عکس‌های فراوانی را ثبت کرده، اما عکس‌های دوران انقلاب اسلامی او در سال ۱۳۵۷ نقطه اوجی در کارنامه‌اش محسوب می‌شود. در عکس شماره ۵، میکروب آشوب از لنز دوربین زندی قابل مشاهده است. تکثیر و پخش مردم در منطق‌های از شهر، نماینده تکثیری کل در یک جامعه است. تکثیری که از هر فرد به فردی دیگر، از هر منطقه به منطقهای و از هر شهر به شهری دیگر در حال انجام است. بدن بدون اندام، در هر اتصال مشاهده می‌شود. «هدف این فعالیت گریختن و اتصال، همانا ویرانگری است.» (Smith, 2020).

آنان در پی تولید و آفرینش از دل ویرانی هستند و آفرینش مجدد را با برهم زدن قوانین سنتی و شکل‌های حاکم، مرتبط می‌دانند. گریز و اتصالات در عکس، همان مبنای ریزومی دلوز-گتاری بوده که در نبرد میان انسان، فضا، زمان و مکان قابل مشاهده است. فضا در فلسفه دلوز-گتاری، مبحثی مهم است. فضای داخل بدن، موجب اتصال و ارتباط میان اندام‌های گوناگون می‌شود. این مبحث در خارج از بدن نیز قابل پیگیری است؛ برای مثال در حضور فضایی برای اتصال میان دست، انگشت و دوربین عکاسی یا اتصال میان سوژه‌های گوناگون در مکان‌های مختلف نیز دیده می‌شود. همان‌گونه که پیشتر گفته شد، دلوز و گتاری ایجاد تفاوت را در تکرار کردنهای مکرر میدانند. این تکرار، راهی برای آزادی و رهایی را پیشروی هنرمند قرار می‌دهد. در سال ۱۳۵۷ شمسی که بیشتر عکاسان در پی ثبت رویدادهای اجتماعی و سیاسی به‌صورت مستند هستند، احمد عالی، دیگر عکاس معاصر ایران، به نمایش فضا و ثبت سوژه به‌گونه‌ای متفاوت از دیگر عکاسان می‌پردازد. عالی که متولد سال ۱۳۱۴ در تبریز است، حضور مؤثری در نمایش عکس به‌عنوان هنر، در ایران دارد. او در پی ثبت سوژه و عکاسی مستند نبوده و فضا را متاثر از رویداد به تصویر می‌کشد. «تنوع تصویر و ایده همواره وحدتی در همان زمان که کثرت را تعریف می‌کند، بیان می‌شود؛ به‌صورت متکثر و به‌عنوان مجموع‌هایی نامتناهی از کثرات درک می‌شود (Alhadeff, 2012).

هنرمند با کلیشه‌زدایی از نحوه ارائه در عکس، از بازنمایی مورد شک دلوز رها شده و قلمروزدایی در اثر را تجربه می‌کند. این نوع نگاه، امکان تجربه‌های گوناگون را به مخاطب و هنرمند داده و رویداد، اثر، هنرمند و مخاطب را در اتصال با هم قرار می‌دهد. این عکس‌ها در میانه بودن و همگونی در عین تکثر را نشان می‌دهند. آغاز و پایان در نقشه چیدمان عکس‌ها اهمیت نداشته، بلکه در هر بار چیدمان مسیر متفاوتی پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

دلوز و گتاری، دو نظریه‌پرداز دوران پست‌مدرن، اثاری متفاوت با دیگر هم‌نسلان خود ارائه داده که در آن ساختارشکنی و به چالش کشیدن قوانین را بیان کردند. آنان به بیان توضیح مجدد اصطلاحات پیشین پرداخته و فرهنگ لغات خود را پیریزی کردند. «ریزوم» یکی از همین واژگان مهم بوده که به اتصال و ارتباط میان رویدادهای متکثر، ناهمگون و همگون اما متصل و مرتبط به هم می‌پردازد. در این اتصالات هر اثر دارای فضا و ارگان‌هایی بوده که با قلمروزدایی‌های گوناگون از سنت موجود، رهایی می‌یابد. در ریزوم، هیچ آغاز و پایانی وجود نداشته و مسیر اهمیت دارد؛ مسیری که در هر بار می‌تواند شروع و پایانی متفاوت را تجربه کند. در این نوشتار، بازتاب نگاه ریزوماتیک دلوز-گتاری در عکس‌های دوران انقلاب اسلامی ایران در سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ شمسی در نظر گرفته شده‌است.

در این دیدگاه، نقشه و نحوه چیدمان آثار اهمیت دارد. عکس‌های دوران انقلاب با انتخاب آثار عکاسانی چون: کاوه گلستان، هنگامه گلستان، مریم زندی، احمد عالی و عباس عطار در میانه ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ شمسی خوانش شده‌است. کلیدواژگانی چون آشوب، اقلیت، شدن، نقشه، قلمروزدایی و خطوط پرواز که در فرهنگ دلوز-گتاری اهمیت داشته، در این عکس‌ها مورد اهمیت قرار گرفته‌است. نقشه مورد استفاده در این نوشتار با آثار مستند اجتماعی کاوه گلستان در مجموعه عکس «روسپی، کارگر، مجنون» آغاز شده و این عکس‌ها را شروعی برای نمایش

اقلیت جدا شده از نگاه حاکمیت می‌داند. این عکس‌ها اتصال اولیه برای توجه مخاطب به موضوعی غیر از موضوع مورد پذیرش جامعه را خبر می‌دهند. «رخداد» و «آشوب» دو کلیدواژه مهم برای فلسفه دلوز-گتاری بوده و در عکس‌های دوران انقلاب اسلامی ایران نیز به چشم می‌خورد. بدن در مواجهه با این رخداد، به «بدن بدون اندام» تبدیل شده که در این پژوهش و در عکس بررسی شده‌است. علاوه بر بدن، این نوشتار به ارتباط میان میل، سوژه با بدن در نگاه ریزومی پرداخته و توالی‌های گوناگون برای چیدمان و خوانش هر بار عکس را بیان می‌کند.

نتیجه‌گیری در این نوشته، بررسی دگرگونی‌های جزئی برای رسیدن به تغییر و آشوبی بزرگ است. دگرگونی‌هایی که بر اساس خوانش «فضا» در عکس‌های احمد عالی، حضور «اقلیت» در عکس‌های هنگامه و کاوه گلستان، میکروب آشوب در اثر مریم زندی و ژست در اثر عباس عطار است. در همه این آثار آشوب و قلمروزدایی پیگیری شده‌است. آشوبی که میل درونی سوژه را به ژست بیرونی در فرد بدل کرده و این ژست همچون کنش بر بدن دیگری نمایانگر می‌شود.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

شفافیت داده‌ها

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

حامی مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

References

Alhadeff, J. C. (2012). Practicing the Abject: Deleuze and Analog Uncanny. *rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, *23*.

Azari Azghandi, H. (2022). *Photography and Politics in Pre-Revolutionary Iran: The Battle for the Image of Iran* (Vol. 27). https://doi.org/10.22059/jfava.2022.338311.666864

Badiou, A. (2008). *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Cheshmeh Publishing.

Ballantine, A. (2020). *Deleuze and Guattari (Philosophy, Politics, City)*. Kaskari Bookshop.

Barthes, R. (2023). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Cheshmeh Publishing.

Colberck, C. (2020). *Deleuze*. Scientific and Cultural Publishing.
Colmann, F. F. (2005). *Rhizome*. Edinburgh University Press.
Corciani- Windland, L. (2017). Deleuze, art and Social Work. *Journal pf Socialwork Practice*, *31*(12). https://doi.org/10.1080/02650533.2017.1305341
Daf, M. (2020). *The Behavioral City*. Kaskari Bookshop.
Deive, R. (2017). *Deleuze*. Scientific and Cultural Publishing (Islamic Revolution Education).
Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Continuum.
Deleuze, G. (2006). *Two Regimes of Madness*. The French Ministry of Foreign Affairs through the cultural Services of the French Embassy.
Deleuze, G. (2021). *One Life*. Cheshmeh Publishing.
Deleuze, G. (2023). *Experientialism and Subjectivity*. Ney Publishing.
Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*. University of Minnesota press.
Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* Columbia University Press.
Deleuze, G., & Guattari, F. (2021). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Bidgol Publishing.
Elliott, P. (2018). *Guitar in Another Frame*. Academy of Art.
Guattari, F. (2015). *Machinic Eros: Writing on Japan*. Univocal. https://doi.org/10.5749/j.ctt17xr4wb
Hetrick, J. (2014). *The Ethico-Aesthetics of the Figure*. Brill/Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401211987_010
Jafariyan, H. (2018). *Being with the Camera*. Artist Professional Publishing.
Kashmirehshken, H. (2017). *An Inquiry into Contemporary Iranian Art*. Nazar Publishing.
Khavarinjad, S. (2015). *Art and the Implication of Ideology*. World of Economics Publishing.
Lemke, T. (2017). *An Advanced Introduction to Biopolitics*. Markaz Publishing.
Massumi, B. (2002). *A Shock To Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. Routledge.
Rahimi, H. (2021). *The Life of Metropolis and the Life of the Body*. Thaleth Publishing.
Rashidian, A. (2015). *Postmodern Culture*. Ney Publishing.
Reineert, H. (2012). Face of a Dead Bird - Notes on grief, spectrality and wildlife photography. *Estonian Institute of Humanities*.
Rubinstein, D. (2019). *Graven Images: photography after Heidegger, Lyotard and Deleuze*. https://doi.org/10.4324/9781351027946-8
Smith, C. L. (2020). *Bodies Without Organs and Cities Without Architecture*. Kaskari Bookshop.
Solage, F. (2019). *Aesthetics of Photography*. Gilgamesh Publishing.
Sontag, S. (2021). *On Photography*. Bidgol Publishing.
Young, E., Gnosko, G., & Watson, J. (2021). *The Dictionary of Deleuze and Guattari Terms*. Nasheh Publishing.
Yousefi-Moghadam, F. (2017). *A Study on the Position of the Concept of the Deformed Body Based on a Reading of A Thousand Plateaus and Anti-Oedipus* Allameh Tabatabai University]. Tehran.