Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2023, 51-78
Doi: 10.30465/shc.2023.39933.2314

Vernacular Photographs as Visual Social History

Mohammad Hasanpur*

Abstract

Vernacular photographs, which generally include snapshot-everyday photographs, are intended to record a variety of qualities present in daily life and a fundamental link to actions, beliefs, habits and ways of life. People practically have citation qualities like the visual context of social history. From this perspective, in the study and analysis of vernacular photographs, it is not their artistic and aesthetic qualities, but the everyday methods of photographic recording by people from the perspective of social history that are important. Accordingly, the nature, definitions, and content of Vernacular photographs can be addressed by the method of social historians who try to analyze the most detailed everyday issues in a particular cultural context. The main question, however, is that, based on the history of daily life, what features of Vernacular photographs place it ontologically linked to new social history? It can be said that this category of photographic works, due to being out of the custom and definitions of artistic institutions, is out of the imperative requirements and necessities of art, and this provides the emergence of a unique citation quality from the context of daily life for historians. As a result, Vernacular photography is an essential visual content for research in the field of social history studies, and it may not be far-fetched to say that without the registration of Vernacular documents, studies of daily life in social contexts would face the problem of deficiencies in citations and Referrals.

Keywords: Vernacular photography, photographic history, social history of photography, daily life.

* Assistant professor of Art research, Sistan and Baluchistan University, mim.hasanpur@gmail.com
Date received: 2022/11/20, Date of acceptance: 2023/03/07

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۲

عکس‌های ورناکولار: تاریخ اجتماعیِ بصری

محمد حسن‌پور*

چکیده

عکس‌های ورناکولار که عموماً عکس‌های روزمره و ببین‌وبنداز، عکس‌های اداره‌جات تشخیص هویت و پلیس و غیره را شامل می‌شوند، به‌خاطر ثبت انواع کیفیات حاضر در زندگی روزانه و پیوند اساسی با کنش‌ها، باورها، عادات و روش‌های زندگی مردم، عملاً دارای کیفیات استنادی چونان متن دیداریِ تاریخ اجتماعی هستند. از این‌منظر، در مطالعه و تحلیل عکس‌های ورناکولار، نه‌کیفیات هنری و زیبایی‌شناسانه‌شان، که روش‌های روزمره‌ی ثبت عکاسانه توسط مردم از منظر تاریخ اجتماعی‌است که دارای اهمیت‌است. برهمین‌اساس، می‌توان با روش مورخان اجتماعی که سعی در تحلیل و واکاوی جزیی‌ترین مسائل زیست روزانه در بستر فرهنگی خاص دارند، به‌چیستی، تعاریف، و محتوای عکس‌های ورناکولار پرداخت. سوال اصلی اما این‌هست که براساس تاریخ زندگی روزانه، کدام ویژگی‌های عکس‌های ورناکولار آن‌را درپیوندی هستی‌شناسانه با تاریخ اجتماعی نوین قرار می‌دهد؟ می‌توان گفت که این‌دسته آثار عکاسانه، به‌دلیل خارج بودن از عرف و تعاریف نهادهای هنری، از الزامات و ضروریات دستوری هنر خارج بوده و همین امر موجبات ظهور کیفیت استنادیِ یکتا از متن زندگی روزانه‌را برای مورخان فراهم می‌سازد. در نتیجه‌ی این امر، عکاسی ورناکولار در معنای کلی خود می‌تواند بازوی توانمند تحقیق و پژوهش در حوزه‌ی مطالعات تاریخ اجتماعی باشد و چه‌بسا دور از قاعده نباشد اگر بگوییم بدون ثبت اسناد ورناکولار، اصولاً مطالعات زیست روزانه‌ی بسترهای اجتماعی در علم تاریخ با مسئله‌ی اساسی نقصان در ارجاع‌دهی و استنادسازی همراه می‌گردد.

* استادیار پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران، mim.hasanpur@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

کلیدواژه‌ها: عکاسی ورناکولار، تاریخ عکاسانه، تاریخ اجتماعی عکس، زندگی روزانه.

۱. مقدمه: طرح موضوع

واژه‌ی "روزانه"، از آن‌دست عباراتی‌است که در حوزه‌های مختلف علوم انسانی در چند دهه آخر قرن بیستم دارای جایگاهِ مطالعاتی پراهمیتی شده‌است. در علم تاریخ، مطالعه‌ی زندگیِ روزانه‌را در متن تاریخ اجتماعی، و در حوزه‌ی عکاسی، عکس‌های روزمره‌را در نوعی از عکاسیِ ساده و دمِ دستی طبقه‌بندی می‌کنیم با نامِ کلیِ عکس‌های ورناکولار (vernacular photographs). این‌هردو، تا همین چند دهه‌ی پیش، نه در حوزه‌ی دانش بشری و نه به‌لحاظ ارزشِ هنری، مورد توجه منتقدین و اندیشمندان تاریخ و هنر قرار نداشت؛ چرا که تاریخ‌را اهمّ مهم‌ترین رویدادهای گذشته برمی‌سازد و بنابراین نمی‌تواند شامل زندگیِ کم‌اهمیت روزانه‌ای باشد که از آنِ مردم عادی‌است؛ و عکاسی نیز به‌طریق اولی در جَهش‌های هنری خود به‌عنوان ابزاری نوین در دست هنرمندانِ صاحب سبک و پیشرو، باید از هرگونه پیش‌پا افتادگی، سبک‌سری و دم‌دستی‌بودنِ محتوا، برحذَر می‌بود.

امروز اما، تاریخ و عکاسی، حول محور همین واژه‌ی "روزانه"، قرابت‌های تنگاتنگی با هم دارند. تاریخ اجتماعی بیشترین بهره‌ی خود را از عکس‌ها به‌عنوان سندهایی دیداری، در عکس‌های خصوصی، خانوادگی و دم‌دستی می‌بَرد؛ و عکس‌های روزانه‌ی زیست انسانی نیز پیوندهای مطالعاتی خود را به‌ویژه با شاخه‌های مختلف علوم انسانی برقرار ساخته‌است. روان‌شناسان، جامعه‌شناسان، مورخان هرمنوتیکیِ تاریخ اجتماعی، آلبوم‌های خصوصی و خانوادگی و عکس‌های ببین‌وبنداز و ساده‌ی شهری و روستایی، و نیز عکس‌های سیاحان و توریست‌های نواحی و مناطق مختلف، و حتی عکس‌های غیر هنریِ اداره‌های کنترل و مراقبت را چه‌بسیار در تحلیل‌ها و تحقیق‌های خود استفاده می‌کنند. همه‌ی این انواع عکس‌های "روزانه"، که از مهم‌ترین گونه‌های عکس‌های اجتماعی انسان‌ها محسوب می‌شوند، دارای اطلاعاتی از حیات و زیست و چگونگیِ حضور باورها و آرمان‌ها و سبک‌های زندگی مردمانِ جوامع گوناگون بشری هستند و از همین‌روست که می‌توانند موضوع سترکی برای تحقیق و تحلیل در علوم انسانی و هنر باشند.

عکس‌های روزانه، بیشترین محل برخورد عکاسی با مردم عادی هستند و اگر مراد یک تحقیق، تحلیلِ نحوه‌ی ارتباط عکاسی با بدیهی‌ترین اشکال زندگی و زیستِ عادی انسان‌هاست، این‌گونه از عکس‌ها در مرکز نمونه‌های آماری قرار خواهند گرفت. همه‌ی افراد،

به‌صورت مداوم و هرروزه با چنین عکس‌هایی برخورد می‌کنند، فارغ از هرنوع نقد و نگاه هنری، آن‌ها را تفسیر و تأویل می‌کنند و برداشت‌های ذهنی خود را از عکس‌ها، در زندگیِ روزانه‌ی خود جاری می‌سازند. و اتفاقاً به‌دلیل همین پیش‌پاافتادگی و دم‌دستی بودن آن، به محافل و جریان‌های هنری کمتر راه‌یافته و شأنیت هنری بدان داده‌نشده‌است[۱]. اگر همین‌یک وجه عکاسی ورناکولار را به‌عنوان نقطه‌ی قوت آن درنظر بگیریم که بدون هیچ مدعای هنرمندانه و یا کارکرد زیباشناسانه‌ای، صرفاً به‌تولید اسنادی یکتا از محیط زندگی انسانی می‌پردازد، ارزش تحلیل محتوای تاریخ‌محور آن به‌روشنی مشخص می‌گردد. به‌عبارتی، بحث در این مقوله‌ی عکاسانه، نه‌اثبات ذات هنری و هستیِ زیباشناسانه‌ی آن (با وجود تأیید امروزین کیفیت خاص زیباشناختی بسیاری از وجوه این‌نوعِ عکاسی در میان منتقدین هنری)، که پرداختن به‌چراییِ وجودِ این‌عکس‌ها و نحوه‌ی کارکرد آن در اجتماع‌است، و نیز چگونگیِ مطالعه‌ی تحلیلی آن برای استخراج داده‌هایی‌که از منظر تاریخی، دارای ارزشی به‌مراتب والاست.

سؤال تحقیق حاضر، اما این هست که چگونه داده‌های متنی در تاریخ اجتماعی‌می‌تواند کیفیات دم‌دستی و محجور عکس‌های ورناکولار را به‌روش‌های فهمِ عکس پیوند بزند و چنین عکس‌هایی‌را به‌عنوان سندی یکتا در تحلیل تاریخی مطرح سازد؟ چنین پیوند تخصصی‌است که می‌تواند ساحت هنر عکاسی‌را به‌حوزه‌ی عام زندگی روزانه و مردمان عادی که علاقمند به نگاه دقیق‌تر و مستدل‌تر به‌عکس‌های خود هستند به‌واسطه‌ی تاریخ اجتماعی نوین نزدیک گرداند.

۱.۱ پیشینهٔ تحقیق

در میان پژوهش‌های مرتبط با تاریخ زندگی روزانه و عکس‌های ورناکولار، آثار متعدد و با روش‌های گوناگون ارایه شده‌است: اثر انسان‌شناسانه‌ی ریچارد چالفِن (Richard CHALFEN)، *نمونه‌های عکس فوری از زندگی* (*Snapshot Versions of Life* 1987)، از اولین پژوهش‌های عمیق در حوزه عکاسی ورناکولار هست و کتاب نانسی مارتاوست (Nancy Martha WEST)، *کداک و نگاه نوستالژیک* (*Kodak and the Lens of Nostalgia* 2000)، با رویکردی مارکسیستی به فرهنگ کالایی کداک و نحوه‌ی تأثیر کنش‌های تجاری در روابط ما با عکاسی و نوستالژیا پرداخته‌است. پی‌یر بوردیو (Pierre Felix BOURDIEU) با کتاب *عکاسی، هنر طبقه‌ی متوسط* (*Photography: A Middle-brow Art* 1990) اولین مباحث جامع در حیطه‌ی عکاسی ورناکولار و پیوند آن با زیست

روزانه را مطرح کرد. سندبای (Mette SANDBYE) در مقاله‌ی خود، *نگاهی به آلبوم‌های عکس‌های خانوادگی* (*Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how* 2014)، از قول برتراند ماری (Bertrand MARY) مورخ و عکاس فرانسوی می‌نویسد عکاسی در تاریخ دو جهش بزرگ به‌طور عمومی داشت؛ معرفی دوربین براونی کداک در سال ۱۸۸۸ و تشویق مردم برای گرفتن عکس به‌صورت ساده و مقرون به‌صرفه از یک سو، و دیگری هم در دوران جنگ جهانی اول، زمانی‌که سربازان و اعضای خانواده‌شان می‌خواستند آخرین عکس قبل از اعزام سربازشان به‌جنگ را با یکدیگر بگیرند. گرگوری پاسکالیدیس (Gregory PASCHALIDIS) نیز در مقاله‌ی *تصاویر تاریخ و ناخودآگاه دیدمانی* (*Images of History and the Optical Unconscious* 2003-2004) با اشاره‌ای کلی به‌انواع سندیت عکاسانه در تاریخ، برخی پیوندهای اساسی میان تاریخ اجتماعی و عکاسی‌را برمی‌شمارد.

۲.۱ روش‌شناسی

در مقاله حاضر، به‌عکس‌های ورناکولار به‌عنوان منبع اصلی بصری در تاریخ اجتماعی ارجاع می‌دهیم و به‌برخی از روش‌های تحلیل و تفسیر تاریخی این‌عکس‌ها می‌پردازیم و ضمن معرفی اجمالی آن و چگونگی پیوند آن با کارخاطره و تاریخ، به‌عکس‌های خانوادگی به‌عنوان مهم‌ترین نمود ورناکولار پرداخته و مسئله‌ی ارجاع و سندیت آن‌را چونان امرِ تاریخی تحلیل خواهیم کرد.

۲. عکاسی و تاریخ اجتماعی

تاریخِ عکاسانه را می‌توان براساسِ نحوه‌ی رویکرد تاریخ نسبت به‌عکس‌ها دسته‌بندی نمود. در نوع اول، تاریخ‌نگار از عکس به‌عنوان یک سند بهره می‌برد. این نوع نگرش استنادی به‌عکس، به‌ویژه در قرن بیستم رواج فراوان یافت. عکس، شاهدی همه‌جا حاضر بود و بنابراین مورخ سندیت عکس را بی‌چون‌وچرا برای اثبات متن تاریخی به‌کار می‌گرفت بدون آن‌که در خود الزامی مبتنی بر اثبات این سند بیابد یا آن‌را به‌پرسش بگیرد و یا حتی از خود بپرسد که چرا این عکس از این‌زاویه و این گزینشِ سوژه استفاده‌کرده و حضور برخی‌را به‌غیاب دیگری ترجیح داده است؟ (پاسکالیدیس ۱۳۹۶، ۶۱).

اِشکال مواجهه‌ی این مورخان با عکس در این نکته نهفته‌است که برای ایشان، عکس یک پنجره‌ی ساده‌ی رو به‌گذشته است که نیازی‌را برای تدقیق در پژوهش و تفسیر روش‌مند و

انتقـادی برنمـی‌تابـد. ایـن دیـدگاهی‌اسـت کـه درسـت بـرخلاف نظـر لایونـل گاسـمن (Lionel GOSSMAN) مورخ است که عکس‌ها را بازنمایِ ساده از گذشته‌ی تاریخی ندانسـته و معتقد است که بازخوانی عکس‌ها درمیان متون تاریخی، خود نیاز به‌درک روش‌هـایی دارد کـه عکس‌ها در متن خود در بازنمایی جهان از آن بهره می‌برند:

«حتی زمانی که عکس‌ها برای مصورکردن افراد یا وقایع خاص مورد استفاده قرار می‌گیرند، باز هم تا حدی شیوه‌های پیشینیِ نگاه‌کردن به‌جهان‌را تصدیق می‌کنند و صرفاً یک نمایش ساده تصویری و گذرا نیستند» (Gossman 2011, 96).

در شکل دومِ استفاده از عکس در تاریخ، به‌کیفیتِ نوستالژیک و افسوسـی‌کـه در برخـی از عکس‌ها که عموماً کیفیتی یادگاری و یا یادبودی دارنـد، تأکیـد گذاشـته‌شـده و آن‌را در برابـر اکنونی قرار می‌دهند که همواره در برابر اندوهِ سپری‌شدن گذشته، درحال رنگ‌ورو باختن است. غالب این نوع تاریخ‌نگاری‌های عکاسانه به‌شکل کتاب‌های خـاطرات گـردآوری مـی‌شـوند و گذشته را با نوعی عواطف غریب و احساسات قوی تقدیس می‌کنند.

> این‌گونه آثار به‌سبب استفاده از عکـس‌هـای قـدیمیِ عمـدتاً سـیاه‌وسـفید آغشـته بـه نوستالژی‌ای قدرتمند برای "زمان ازدست‌رفته" هستند؛ گذشته‌ای که چونـان امـری مطلقـاً متمایز از دوران کنونی، بازنمایی می‌شود... [منطقِ] این‌گونه تاریخ‌گراییِ عامـه‌پسـند را کـه بازتاب تمایل ویژه فرهنگ پست‌مدرن به نوستالژی و گذشته‌نگری (retrospection) است،... تحتِ سیطره‌ی هم‌کناریِ "آن‌موقع" و "حالا" است، نه منطقِ بازنمایی و روایِ سنتی وقایع که از "قبل" آغاز می‌شود و به"بَعد" منتهی می‌گردد. عکس‌ها به‌سبب هاله‌ای از گذشته‌گـی (pastness) که بر گرد آنان است انتخاب می‌شوند و مورد استفاده قرار می‌گیرند و گذشته را نه به‌عنوان پیش‌درآمدی برای اکنون، بلکه‌به‌مثابه بـدلی بـرای اکنـون، همچـون "تصـویری معکوس‌از شیوه‌ی کنونیِ زندگی‌ها" نشان‌می‌دهند (پاسکالیدیس ۱۳۹۶، ۶۵ و ۶۶).

این نوع نگاهِ یادمانی قدرتمند به‌عکس‌هـای قـدیمی هماننـد دیگـر آثـار باسـتانی و کهـن، احساسی ارزش‌مدار نسبت به هرآن‌چه را که مربوط بـه‌گذشـته اسـت، تقویـت مـی‌کنـد و بـه عکس‌ها همچون اشیائی بت‌واره می‌نگرد. به‌نظر می‌رسد این بت‌واره‌سازی عکس‌های قـدیمی به‌برخی روندهای تاریخیِ عکاسی نیز مرتبط باشد به‌ویژه مهجورنمودن عکاسی سیاه‌وسفید در دهه‌ی ۶۰ میلادی توسط عکاسی پرزرق‌وبـرق رنگـی کـه درواقـع عمـلاً پـس از آن، عکـس سیاه‌وسفید به‌عنوان فسیل‌هایی از روزگاران گذشته، دارای بار تاریخیِ بیشـتر، و یـا جنبـه‌هـای هنریِ افزون‌تر شد. این نوع نگرش دقیقاً به‌موازات برتریِ کیفیتِ مرگ‌نگارانه‌ای کـه مورخـان

دهه ۸۰ میلادی برای عکاسی قائل بودند، پیش رفت. تا جایی‌که رولان بارت، عکس را رد پای مرگ نامید و کریستین متز هم تا آن‌جا پیش رفت که قاطعانه قول دوبوا (Philippe DUBOIS) را تکرارکرد که کارکرد یادمانی، کیفیتِ قدرتمند عکاسی‌است: «با هرعکس، قطعه‌ی کوچکی از زمان به‌نحوی سبعانه و برای همیشه از سرنوشت معمول خود خارج می‌شود، و بدین‌ترتیب در برابر فقدان خود محافظت می‌شود»(ولز ۱۳۹۳، ۲۲۸).

حالت سوم استفاده از عکس در تاریخِ عکاسانه، استفاده از عکس‌هایی‌است که دقیقاً مطابق روش‌های علمیِ تاریخ اجتماعی نوین، به‌نوعی نمایانگر تاریخِ از پایین بوده و عکس‌های زندگیِ روزانه‌ی مردمانی را عرضه می‌کند که جامعه‌ی توده را برمی‌سازند. چنین عکس‌هایی، نه تصاویری شمایلی و آشنا برای همه‌اند که لحظه‌ها افراد مهم در چرخش‌های تاریخی را عرضه کنند، و نه در سوگِ گذشته و نوستالژیای سیاه‌وسفید عکس‌های قدیمی به‌دام افتاده‌اند. این‌گونه تاریخ‌های عکاسانه، همانند تاریخ اجتماعی خود، شامل زندگیِ روزانه‌ی مادی، فرهنگی، اقتصادی، و... مردمان عادی‌است. بهره‌مندی از عکس‌ها بدین نحو با گزارش کراکوئر همراه‌تر است: «واقعیت موجود در عکس عبارت‌است از کل جهان ملموس و تعین‌نیافته زندگیِ روزانه که اشیاء بی‌جان، چهره‌ها، شلوغی‌ها را در بر می‌گیرد و نیز زندگی را، با تمامیِ سرشاری و غنایش، آن‌گونه که ما تجربه‌اش می‌کنیم» (پاسکالیدیس ۱۳۹۶، ۶۹).

۳. تاریخ اجتماعی و عکس‌های روزمره

عکاسی ورناکولار که در ترجمه‌های فارسی با نامِ مجعول عکاسی بومی شناخته می‌شود، خود در مسئله‌ی تعریف و جایگاه آن در تاریخ عکاسی، محل مناقشات انتقادی بوده‌است. وسعت تعریف این‌گونه‌ی بزرگ عکاسی، بسیاری از فرم‌ها و نمونه‌ها را دربر می‌گیرد و وقتی می‌رسیم به این پرسش که کدام تصویر و حتی کدام‌یک از سبک‌ها در این دسته‌بندی کلی عکاسی قرار می‌گیرند، هیچ‌گونه توافقی میان مورخان و پژوهش‌گران عکاسی وجودندارد. تنها در اصطلاح تاریخ هنری، بتوان عکاسی ورناکولار را نقطه‌ی مقابل عکاسی هنری قرارداد. در محتوا اما، این نوع، در درجه‌ی اول، کارکردی اجتماعی و کاربردی دارد. همین‌دلیل نیز می‌توان در مطالعات تاریخ اجتماعی از آن به‌عنوان "شکلِ اجتماعیِ دانش" (social form of knowledge) که به‌واسطه‌ی فعالیتِ انبوهی از افراد شکل‌می‌گیرد، بهره‌برد(Whalen 2009, 78).

عکاسی ورناکولار، عموماً با "امور زندگی روزانه، معمولی، و رایج" (everyday, ordinary and common matters) ارتباطی تنگاتنگ دارد و در وجه نخست تعریف، به‌فعالیت‌های عکاسانه

غریزی و آموزش‌ندیده‌ی افراد اشاره دارد؛ هرکسی‌که فارغ از پیچیدگی‌های سنت‌های فرهنگی و دغدغه‌مندبودن ارایه‌ی آن در محتوای کار خود، اصطلاحاً دوربین‌به‌دست بشود. در این عکاسی، «زبان بومی، بدل به‌یک شکل واقعی از فرهنگ بصری‌ای می‌شود که به‌طور کامل از نگرانی‌های حیاتی و تجربی در ارتباط با زندگی‌معاصر شکل گرفته»(Warren 2006, 1610). عکس ورناکولار را می‌توان در چهار وجه غالب آن، مورد تحقیق قرارداد:

اول) تأکید بر عکاسِ آماتور: اگر در دسته‌بندی، تأکید بر عکاس عکس باشد؛ بدان‌معناکه یک عکاس آماتور، عکس‌را گرفته‌باشد. بدین‌ترتیب در ظاهر امر عمل او، اثری غیرهنرمندانه خلق می‌کند که در تاریخ رسمی هنر، به‌فراموشی سپرده می‌شود. بوردیو نیز که عکس‌های ورناکولار را مؤکداً آماتوری می‌داند، براین وجه غیرهنری بودن عکس آماتوری تأکیدگذاشته و معتقد است:

> هیچ‌چیز بیش‌از فعالیت عکاس آماتور، به‌طور مستقیم درتضاد با تصور معمول از خلق هنرمندانه نیست. همان عکاسی‌که اغلب توقع دارد دوربین‌اش باید بیشترین کار ممکن را برایش انجام دهد و با این ادعا، میزان پیشرفته‌بودن ابزار کارش را با میزان خودکار بودن آن یکی می‌داند (بوردیو ۱۳۸۶، ۲۰)؛

و در عین‌حال اما معتقد است که وجوه اخلاقی و زیبایی‌شناختی این عکس‌ها، در مرحله انتخاب و گزینش سوژه توسط عکاس آماتور مستتر است که به‌طبقه و گروه اجتماعی وی مرتبط است: «حتی زمانی‌که تولید تصویر به‌طور کامل به‌خودکاربودن دوربین منوط می‌شود، ثبت تصویر هم‌چنان از روی گزینشی انجام می‌شود که دربرگیرنده‌ی ارزش‌های زیباشناسانه و اخلاقی‌است» (همان).

دوم) تأکید بر وجه زیباشناسانه: برخی محققان معتقدند که اگر آثار عکاسی در انواعی که وجه غالب هنری ندارند (مانند عکس‌های علمی، یا حتی عکس‌های خبری و عکاسی مد) و به‌طور عمومی فاقد وجه غالب زیبایی‌شناختی باشند، در این‌دسته‌بندی قرار می‌گیرند.

سوم) مسئله‌ی سبک: بسیاری از پژوهشگران، عکاسی ورناکولار را به‌یک سبک تجسمیِ خاصِ بسیار ذهنی متعلق می‌دانند که برخی موزه‌ها و مجموعه‌داران خصوصی بسیار ارجش می‌نهند. به‌طور کلی اما، مسئله‌ی سبک در این نوع عکاسی، کاملاً مبهم و تعاریف آن نارساست.

چهارم) اثری خارج از تعاریف رسمی و روزمره‌ی هنر: برخی پژوهشگران حوزه فرهنگ بصری همچون جئوفری بچن و الیزابت هاچینسون (Elizabeth HUTCHINSON)، ورناکولار را عملی پرارزش در رفتار روزمره می‌دانند که عکاسی به‌واسطه‌ی این نوع، عملاً به بخشی مهم از رفتارهای روزمره بدل شده‌است. به‌عبارتی، عکاسی خارج از موزه و مؤسسات مرتبط با هنر (و علم، تبلیغات، خبرنگاری و مد) بدل به‌عکاسی ورناکولار می‌شود که عملاً در تاریخ هنر و حتی در تاریخ عکاسی با فقدان رویکردهای پژوهش محور مواجه بوده‌است. بسیاری از نظریه‌پردازان حوزه‌ی عکاسی ورناکولار معتقدند که

> "عکسِ شخصی"، به‌برخی از نیازهای اولیه به‌دلبستگی‌های عاطفی و میلِ بنیادین به‌تصویری از یک "وجود انسانیِ دیگر" پیوند دارد. این کیفیت حسیِ عکس ورناکولار، دلیل به‌حاشیه‌رانده‌شدن فوریِ آن در تاریخ‌های علمی بوده و درعین‌حال، ویژگی جذاب و غیرقابل تحلیل آن‌است (Warren 2006, 1610).

گرچه امروز اهمیت و جایگاه عکاسی ورناکولار به‌دلیل درکانون توجه‌قرارگرفتن آن توسط جامعه‌شناسان و انسان‌شناسان، بیش‌ازپیش تثبیت شده‌است، بهرحال اما به‌طور تاریخی، در فضای دانشگاهی به‌عنوان چیزی ناجور، امری شخصی و احساساتی، و از منظر تحقیق تاریخی برای نسبت‌دادن تعاریف به‌آن، یک‌سره دشوار تلقی شده و بنابراین حذف شده‌است! آن‌هم به این خاطر که این عکس‌ها، بسیار تصادفی و اتفاقی‌تر از آنند که شایسته‌ی این باشند که موردبررسی علمی قرارگیرند(Ibid, 1611). پیش‌تر نیز اشاره شد که اثر انسان‌شناسانه ریچارد چالفِن (*نمونه‌های عکس فوری از زندگی*) و نیز کتاب نانسی مارتاوست (*کداک و نگاه نوستالژیک*) با رویکردی مارکسیستی به فرهنگ کالایی کداک و نحوه‌ی تأثیر کنش‌های تجاری در روابط ما با عکاسی و نوستالژیا پرداخته‌است، از نمونه‌های پژوهش در عکاسی ورناکولار هستند.

ورناکولار، طیف وسیعی از عکاسیِ روزمره‌ی غیرحرفه‌ای را می‌تواند دربربگیرد. از عکاسی‌های اداره‌جات پلیس (ماگ‌شات‌ها (mug shot photography)[۲]، عکس‌های پلیسی و جنایی و...) و عکس‌های پزشکی (medical photography)[۳] (مانند عکس‌هایی‌که پیش‌وپس از عمل‌های زیبایی گرفته‌می‌شوند) و عکس‌های پزشکیِ قانونی، تا عکس‌هایی‌که می‌توان به‌آن‌ها عکس‌های در سفر و ماجراجویانه (travel photography)[۴] اطلاق کرد و مؤسسه نشنال‌جئوگرافیک، پیش‌تاز گسترشِ آن در اقصی نقاط جهان بود، تایم‌لپس‌هایی‌که از فضاها و مناطق شهری و جوامع انسانی برداشته می‌شوند، عکاسیِ منظر (landscape photography)[۵]

(لنداسکیپ‌های شهری و روستایی) که به‌دلیل وجه زیباشناختیِ اولیه‌ای‌که دارند، می‌توانند از عکاسی جدیِ توپوگرافی، متمایز باشند، و در قسمتی مهم از عکاسیِ ورناکولار، عکس‌های فوری روزمره، عکس‌های حرفه‌ای عروسی که در آتلیه‌های عروس‌وداماد گرفته می‌شوند، عکس‌های کارت تبریک و روز اول شروع مدارس، عکس‌های رخدادها (event photography)[۶] (مراسم‌ها، جشن‌ها، تدفین‌ها)، تصاویری‌که به‌وسیله‌ی اتوموبیل‌های فوتو بوث (photobooth)[۷] تولید می‌شوند (تصویر ۵-۱۳ و توضیح آن‌را ملاحظه کنید)، عکس‌هایی‌که با اشیاء روزمره ترکیب شده و "عکس-شیء"ها را می‌سازند، همه‌وهمه به‌عنوان عکس‌های ورناکولار موردمصرف قرار می‌گیرند.

۴. خاطره و تاریخ

ارتباط با عاطفه‌ی شخصی و نوستالژیا از مهم‌ترین کارکردهای عکس‌های ورناکولار است و به‌عبارتی محتوای ارجاعی آن‌ها بسیار فراتر از کارکرد صریح نمایه‌ای آن‌هاست. از آن‌جا که لذّات بصری یک تصویر بیشتر به‌احساسات و علایق ذهنی مرتبط است تا به‌فهم زیبایی‌شناسانه، سبک ساده‌ی تجسمی تا زمانی‌که قابل خوانش باشد، قدرت تأثیرگذاری تصویر را مختل نخواهد کرد. درواقع علی‌رغم یک‌دستی و پیش‌پاافتادگیِ بصریِ عکس فوری، تصویر به‌واسطه ایجاد کیفیت تعاملی بسیار شخصی با بیننده خاص خود، دارای اهمیت عاطفی عمیقی می‌گردد. کیفیت مؤثر اصلی در عکس روناکولار، همان حضور پیچیدگی معانیِ موجود در یک تصویر واحد است. این عکس‌ها بسیار بیشتر از یک سندسازی ساده‌ی شخصی از گذشته چیزی است؛ بل یک ابزار کلیدی در ایجاد خاطره و هویت‌است(Ibid, 1612). این عکس‌ها با تجربه زیسته سروکار دارند و ثبت این همین تجربه در عکس است که آن‌ها را ارزشمند ساخته و پراهمیت می‌کند. بارت می‌گوید "آن-بوده-است" (that-has-been) به‌این معناست که اتفاق و تجربه رخ‌داده‌است و بنابراین ژست‌ها و حرکات نوعی دیگر، در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرند. آن‌چه که در این‌عکس‌ها ساخته می‌شود، نوعی زندگی‌نگاشتِ شخصی (autobiography) است که دارای بسیاری از ویژگی‌های یک شرح‌حال شخصی را دارا هستند (ویژگی‌هایی چون سبک زندگی، تبارشناسی، آفرینش‌های شخصی و...). به‌این‌ترتیب، این عکس‌ها که همواره با تنوع در ارایه به‌صور مختلف همراه‌اند، نوعی شرح‌حال‌نویسیِ بصری‌اند که همواره دارای روایت‌هایی خطی و دراماتیک در وصف زندگی هستند و از طریق تبدیل هویت‌های فردی و اجتماعی به مواد و متریال عکاسانه، از آن‌ها پرده برمی‌دارند. آن‌ها تئاترهایی

کوچک و کامل با مجموعه‌ها، لباس‌ها و لوازم صحنه و همچنین ستارگان صحنه‌ی خود هستند. همواره حضور ایده‌آلی در صحنه (قاب عکس) دارند و رخدادهای ناخواسته و هرآن‌چه‌را که به این روایت دراماتیک خدشه‌ای وارد کند، حذف و اصلاح (retouch) می‌کنند تا یک‌فصل از زندگیِ فرد با افراد را به‌نحوی ویژه عرضه‌کنند. (Whalen 2009, 81) (تصویر ۵-۱۴) عکس‌های ورناکولار همواره برای درک معاصر از گذشته شکل‌گرفته‌اند. کادربندی انتخابی (یا برش‌های مشخصاً آشکار) تصاویر، و استفاده از روش‌های متنوع ویرایش همیشه مورد استفاده بوده‌است تا ارتباط متفاوتی را بین افرادی که ممکن‌است در یک عکس دیده‌شوند، نمایش‌دهند. «انتخاب و استفاده از عکس‌ها برای تأکید بر روابطی ازپیش‌تعیین‌شده و مشخص، پیشینه‌ای طولانی دارد» (Allison Robertson 2017, 129).

جئوفری بچن در کتابی تحت عنوان "*فراموشم نکن، عکاسی و امر یادمانی*" (*Forget Me Not Photography and Remembrance* 2004) به‌نحوه‌ی شکل‌گیری ارتباط و ساخت هویت داستانی، خاطره و نوستالژیا در "عکس-شیء‌ها" (photo-object) که نمونه‌ی خوبی از عکاسی ورناکولار هستند، پرداخته و تاریخ طولانی گنجاندن عکس‌های شخصی‌را در کنار اشیاء روزمره و وسایل شخصی مورد تحلیل قرار می‌دهد. داگرئوتیپ‌های قابل حمل در گذشته‌های دورتر که با خودشان برای صاحبان عکس شانس به‌ارمغان می‌آوردند، تا ترکیب عکس با وسایل و ادوات شخصی زندگی روزانه که معمولاً به‌صورتی ارزان‌قیمت تولید می‌شد (اشیائی چون مثل بالش، مبلمان، ظرف‌وظروف، جواهرات، کیف دستی و... که به‌عنوان حاملی برای عکس‌ها با آن‌ها ترکیب شده و عکس‌را با زندگی روزانه‌ی خانه در پیوند بیشتری قرار می‌دادند). بچن درباره فلسفه‌ی ایجاد این آثار می‌نویسد:

> تعجبی ندارد که ما خودمان‌را با اشیاء یادمانی و با عکس‌های پرجزییات مشروح، به صورتی ویژه محصور می‌کنیم... این عکس-شیء‌ها به‌آیین یادمان ویادبود تعلق دارند... آن‌ها نه برای بازنمایی [صِرفِ] سوژه‌هایشان، که برای نمایش شبحی از یک میل هستند: میل به‌یادداشتن و به‌خاطر ماندن. این میل و تلاش خلاقانه‌ای‌که در پیگیری آن صرف شده، قطعاً دلیل گزندگی و تلخی آن‌هاست.چرا که این‌عکس‌ها به‌ما یادآور می‌شوند که "امر یادمانی" با به‌خاطرآوردن گذشته ارتباط کمی دارد و راجع به‌نگاه به‌آینده‌است. آینده متصور مخوف و تهی، که در آن، ما خود فراموش خواهیم شد (Batchen 2004, 98).

عکس-شیء‌ها یکی از نمونه‌های مهم عکاسی ورناکولار هستند که دارای وجهی نمادین و ایدئالیزه شده بوده و جنبه‌های استنادی کمی دارند. حضور مصرانه‌ی عکس در کنار اشیاء

به‌گونه‌ای است که مالک آن، نیاز کمی به‌نگاه‌کردن به تن عکس دارد، چراکه می‌تواند از آن شیء در زندگی روزانه‌اش استفاده کند؛ لمس‌اش کند؛ و نزدیک خود نگاهش دارد. حضور عکس در فضای خصوصی، چه به‌صورت قاب‌شده و چه همچون یک شکلِ شیءمانند، ابتدا و در درجه‌ی نخست برای برجسته‌کردن حضور سوژه‌ی ازدست‌رفته‌ی عکس در زندگی روزانه جاری در خانه‌است(Warren 2006, 1614).

بسیاری از هنرمندان قرن بیست‌یکم، به‌دنبال کشش جنبه‌های صمیمی و غریزی عکاسی ورناکولار، از آن برای مفاهیم چالش برانگیز زیست اجتماعی معاصر بهره‌برده و همین‌امر، راه عکس‌های ورناکولار را به هنرهای زیبا و سایت‌ها و فضاهای هنری معاصر گشوده‌است. به‌علاوه آن‌که، در قرن بیست‌یکم، فن‌آوری‌های نوین ارتباط جمعی، اشتراک‌گذاری عکس‌های ورناکولار را به‌سادگی و با یک کلیک امکان‌پذیر ساخته و امکان ارایه‌ی داستانی امروزین به‌واسطه‌ی عکس‌را با ویژگی‌های جدیدی همراه‌ساخته‌است. خوزه ون‌دایک (Johanna Francisca Theodora Maria "José" VAN DIJCK) محقق رسانه، دراین‌باره معتقد است که:

> تحقیقات اخیر توسط انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان و روان‌شناسان نشان می‌دهد که افزایش استفاده از دوربین های دیجیتال –از جمله دوربین‌های متصل‌شده به‌سایر وسایل ارتباطی– به [شکل‌گیری گسترده‌تر] ارتباطات و هویت‌سازی به‌واسطه‌ی استفاده از عکاسی به‌عنوان یک ابزار برای یادآوری، کمک کرده‌است... "نقش" عکاسی در سازوکار حافظه، و "عملکرد" عکاسی به‌عنوان یک ابزار حافظه، هنوز هم به‌همان اندازه پر از اتفاق و جنب‌وجوش است، حتی اگر جلوه‌ی آن در دوران دیجیتال تغییر کرده‌باشد (cited by Allison Robertson, 2017 129).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۵-۱۳: گردآورنده‌ی ناشناس. *یک صفحه از آلبوم پرتره‌های فوتوبوث*. ۱۹۴۰. از مجموعه *Courtesy The Walther Collection*. عکس‌های فوتوبوث که به‌ویژه درگذشته جهت تولید آلبوم‌های خانوادگی استفاده می‌شدند، نمونه‌ی خوبی از استفاده‌ی عمومی از عکس‌های خصوصی هستند که به‌عنوان یک سند و ماده‌ی اصلی در تاریخ شفاهی به‌کار می‌روند. آلبوم‌های عکس در عصر مدرن دارای دو ویژگی برجسته هستند: مشارکت پر جنب و جوش بین عکاسان و افرادی‌که مایل به‌انجام عملیات عکس‌برداری هستند؛ و نیز خلاقیت‌های پس از تولید عکس خام که در تنظیم، برش و جمع‌کردن تصاویر و متون و تولید نهایی همچون یک آلبوم عکس که توسط سازندگانش صورت می‌پذیرد. تصاویر روزمره می‌توانند به‌یکدیگر الصاق شوند؛ دوباره ترکیب گردند، و روایت‌گر داستان‌هایی پر از جنب‌وجوش باشند. (منبع تصویر: walthercollection.com)

تصویر ۵-۱۴: عکاس ناشناس. *وقتی که من و تو ۱۷ ساله بودیم*. برگی از یک آلبوم خانوادگی اواخر قرن نوزدهم میلادی. بسیاری عکس‌های ورناکولار در نحوه‌ی چیدمان و ارایه، به‌شکلی ساخت می‌یابند که دارای روایت‌های دراماتیک از زندگی و جزییِ زندگی باشند. در برخی از انواع ورناکولار که به‌صورت آلبوم‌های خانوادگی ارایه می‌شوند، همراه با گزینِ‌گویه‌های مطلبوت‌تر از زندگیِ از سرگذشته‌اند و هویتی را بازسازی و بازنمایی می‌کنند که وجهی ایدئالیزه‌شده از افراد را عرضه و ارایه می‌کند.
(منبع تصویر: Whalen 2009, 81)

۵. عکس‌های ورناکولار در گروه‌بندی‌های اجتماعی نوین

فن‌آوری‌های نوین، در شکل‌گیریِ فهم متفاوت و تفاوت‌های ادراکی در بستر رسانه‌های مختلف دخالت کرده و نشان می‌دهد که چگونه «دگرگونیِ تجهیزات، مواد و مصالح و بازاریابی، موجب شکل‌دهی به گروه‌های کاربری جدید و صنایع جدید در ثبت و ضبط تصویرشده و آن‌را توسعه می‌دهد»(Chester 2012, 5). محیط‌های شخصی در فضاهای اجتماعیِ مجازی و نیز گوشی‌های شخصی هوشمند، یک بستر ویژه در تعامل بی‌نهایت فردی در ارتباط با عکاسی شکل می‌دهد که گرچه دارای سبقه و بنیان‌های تاریخیِ خود از اواخر قرن نوزدهم به بعد (با تولید دوربین‌های کداک) می‌باشد اما، برخی شاخص‌هایِ آن در عکاسی اجتماعی و توسعه زمینه‌های جدید این نوع از عکاسی که در بسترهای متنوع خود از کیفیتی آماتوری هم بهره می‌برد، کاملاً بدیع و نو می‌نماید.

برخی محققان رسانه‌که راجع‌به‌فضای اجتماعی رسانه‌ها کار می‌کنند، معتقدندکه گروه‌های جدید اجتماعی، معانیِ جدید رفتارهای نو، و شیوه‌های فرهنگی‌که مجدداً پیکربندی و ارائه می‌شوند با تغییراتِ تکنیکیِ خلقِ تصویر همراه می‌شوند و به‌عبارتی، نفوذ و تأثیر تغییرات فن‌آورانه در بدنه‌ی اجتماع، هم‌زمان و همراه با تأثیرات اجتماعی در اختراعات نوین رخ می‌دهد که در آن، انسان، و فن‌آوری، به‌صورتی متعادل بازیگران صحنه‌اند. امروزه "عکاسیِ موبایلی" دیگر توان ثبت "همه‌چیز"را دارد و علی‌الخصوص پس از اتصال با شبکه‌هایِ اجتماعی مجازی، عملاً همه‌جا حاضر و جهانی شده‌است.

> تصاویر گوشی موبایل ارتباط قوی‌تری با شخص دارند تا خانواده. این تلفن‌ها به‌طور معمول متعلق به‌یک فرد هستند و بنابراین تصاویری‌که در حافظه‌ی گوشی ذخیره می‌شوند، مستقیماً با دیدگاه امور روزانه و تجربیات یک کاربر مرتبط خواهند بود. گوشی‌های هوشمند با امکان ذخیره‌سازی داخلی، خود به‌تنهایی تبدیل به‌یک مجموعه تصویر شخصی شده‌اند که بر هویت فردی کاربر دلالت می‌کند (Ibid, 10).

هرگونه امکان دگرگونی‌های بصری در تصاویر این‌دوربین‌ها به‌نحوی‌است که می‌تواند برای نوعی تمایزگذاریِ اجتماعی مورد استفاده قرار بگیرد. راحتی و خودکاری این دستکاری‌ها و امکان بارگزاریِ سریع در شبکه‌های اجتماعی، بسیار با اقتضائات جهان‌های مرجع تصاویر همراه و هماهنگ است. به‌عبارتی

> چگونگیِ وابستگیِ اجتماعی هم در نحوه‌ی ادراک و هم فرایند تولید، از طریق همراه‌کردن بیننده با روش‌های اصلی توزیع نمایش... انتخاب تصویر و چگونگیِ کیفیات آن‌ها می‌تواند با کلیت جهان‌های اجتماعی مرجع هماهنگ شده و تقویت‌گردد. تصاویر به‌نحوی دستکاری می‌شوند که به‌یک گروه تعلق داشته‌باشند (جنسیت، قومیت، گروه‌های طرفداری، خرده‌فرهنگ و...) و می‌تواند به‌تعریف و تأیید درون‌گروهی و خارج از آن‌ها کمک کند (Ibid, 13).

امروز، مرز میان گرفتن عکس که توسط کاربر انجام می‌شود و نمایش عمومیِ آن توسط شبکه‌های اجتماعی بر بستر اینترنت، آن‌قدر کوتاه‌است که بسیاری از این‌گونه تصاویر به‌همان سرعتی که فراگیر می‌شوند، به‌همان‌نحو نیز به‌سرعت کهنه و کلیشه‌ای می‌گردند.

۶. عکس خانوادگی: تاریخ زندگیِ روزانه

عکاسی خانوادگی از آن‌دسته فعالیت‌های طبقه‌ی متوسطی‌است که به‌خصوص پس از ظهور دوربین‌های کوچک کداک فراگیر شد و خانواده را مشغول ثبت اتفاقات روزانه‌ای که برایش حائز اهمیت بود، و نیز امور خصوصی و نیمه‌خصوصی درون خانواده، آن‌هم با دوربین‌های کوچک نمود. عکس‌های خانوادگی

> اشیائی هستند که به‌طور هم‌زمان با امر شخصی، عاطفی، اجتماعی و فرهنگی مرتبط‌اند... . آلبوم عکس خانوادگی یک شکل رایج جهانی‌است که نه‌تنها دارای اشکال بومی و محلی‌است، که موقعیت‌هایی‌را می‌سازد که آن، داستان‌های فردی را خلق کرده و درمعرض گفت‌وگو می‌گذارند (Sandbye 2014, 3).

جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، قوم‌نگارها و انسان‌شناسان، به‌طوری فزاینده ازعکس‌های خانوادگی به‌عنوان داده‌های فرهنگی در پژوهش‌های مرتبط با زندگی اجتماعی و تجربیات شخصی بهره می‌برند، چرا که این‌گونه‌ی عکاسی، «یک شکل فراگیر و پایدار از رفتار نمادین است که منابع وسیعی از "اسناد بومی" (native documentation) را تولید می‌کند» (Musello 1980, 23). یکی از ویژگی‌های عکس‌های خانوادگی گردش عمومیِ آن درون یک و یا نسل‌های یک خانواده‌است و به‌جز یادآوری خاطرات و بنیان‌های خانواده، مسئله‌ی تبار و خاستگاه‌ها را مطرح می‌سازد.

> دست‌به‌دست شدن عکس‌های فوری خانوادگی (family snaps) چیز جدیدی نیست. عکس‌های خانوادگی همواره بین اعضای خانواده دست‌به‌دست شده‌اند. همان‌طور که بسیاری از مورخان عکاسی یادآورشده‌اند، عکس‌ها از همان زمان دهه‌ی ۱۸۳۰که فن‌آوری‌اش در انگلیس و فرانسه شروع به‌گسترش کرد، همواره درگردش بوده‌اند و بسیاری از زنان... عکس‌هایشان‌را برای اعضاء خانواده‌ی دوردستشان و دوستان‌شان می‌فرستادند (Rose 2010, 4).

این‌عکس‌ها به‌لحاظِ کمیت ارتباط و استفاده از ابزار رسانه‌ای عکاسی، در میان انواع سبک‌ها جایگاه نخست را دارند و از همین‌رو، بسیاری از پژوهشگران حوزه‌های مختلف علوم انسانی، به‌سبب فراگیریِ عام این عکس‌ها، آن‌هارا بستری مهم در مطالعات نظری می‌دانند. «تنها در سال ۲۰۰۶ در انگلستان، ۳۹میلیون حلقه‌ی فیلم عکاسی ظاهروچاپ‌شده، ۲۰میلیون دوربین یک‌بار مصرف استفاده شده، و ۲/۸میلیارد عکس دیجیتال گرفته‌شده‌است»(Ibid, 2). این

عکس‌ها زینت‌بخش فضاهای عمومی و خصوصی افراد هستند. این‌که یک‌عکس خانوادگی، روی میز کار فرد باشد، یا در کیف جیبیِ همراهش، و یا این‌که آن‌را به‌عنوان هدیه‌ی عید و یا سال نو، ارسال‌کند، در بسیاری از مناطق جهان، رسمی جاافتاده‌است. (در ایران عموماً چنین عکس‌هایی که برای هدیه و یادبود ارسال می‌شد، تا همین دودهه‌ی پیش شامل پشت‌نویسی‌های ارزشمند تاریخی هم می‌بود)(تصویر ۵-۱۱ و ۵-۱۲) در برخی نقاط جهان، ازجمله در اروپا و به‌تازگی در ایران، عکس‌های خانوادگی زینت‌بخش سنگ‌های قبر متویان خانواده می‌شوند؛ روی تی‌شرت‌ها یا کیسه‌های خرید روزانه چاپ می‌گردند؛ و برخی وب‌سایت‌ها بر بستر اینترنت آن‌ها را بارگذاری‌کرده و در معرض نمایش عموم قرار می‌دهند. امروزه بیشترین ارایه‌ی عکس‌های خانوادگی را می‌توان در رسانه‌های اجتماعی مبتنی بر وب مشاهده کرد. در حوادث و اتفاقات اجتماعی، همین عکس‌های خانوادگی هستند که بیش‌ترین نرخ گردش درمیان فضای عمومی جامعه‌را دارند. مثلاً

> عکس‌های گم‌شدگان و کشته‌شدگان پس از انفجارهای ژوئیه ۲۰۰۶ در لندن، نمونه بارزی از گردش عکس‌های فوری خانوادگی معاصر هستند. آن‌ها در حوزه‌ی عمومی رسانه‌های جمعی انگلیسی به‌طور گسترده منتشرشدند. نه فقط در انگلیس که در کل جهان... گردش عکس‌های خانوادگی درواقع نوع خاصی از فضای جهانی را شکل‌می‌دهد و اعضای دور از هم خانواده را از راه‌های مختلفی به‌هم مرتبط می‌سازد (Ibid, 5).

تصویر ۵-۱۱: *عکس خانوادگی به‌همراه متن پشت‌نویسی شده*. عکاس ناشناس. ۱۳۲۰ شمسی. اطلاعات پشت‌نویسی شده‌ی عکس‌های خانوادگی، حاوی داده‌های تاریخ اجتماعی‌است. به‌کار بردن واژه "بحر خزر" در این متن پشت‌نویسی‌شده‌ی عکس، از آن‌زمره است.
(منبع تصویر: آلبوم خصوصی)

البته تحلیل نمایش عمومی عکس‌های خصوصی دارای نکاتی‌است که باید مدنظر گرفته شود. باوجودی‌که عکس‌های خانوادگی، صراحتاً دارای وجهی نمایه‌ای هستند، مرتبط با زمان ازدست‌رفته هستند و مدام به نوستالژیا اشاره دارند، وجه نمایه‌ای و نمادین عکس خانوادگی، بنابر بستر حضور آن در فضای عمومی رسانه‌ای دارای الگوهای ارایه‌ی نشانه‌شناختیِ متفاوتی می‌گردد. نمایش عکس‌های خانوادگی در کانون خانواده دارای کیفیت قدرتمند نمایه‌ای‌است که علاوه بر آن–جا–بودن (have-been-there) عضو خانواده، ارجاعات فراوانی را متوجه خود می‌کند. وجه نمایه‌ایِ ایـن عکس‌ها، در درون خانواده بسیار دارای اهمیت است و به‌نوعی واقع‌گرایی عوامانه اشاره می‌کند که الن سکولا از آن با عنوان "اسطوره عوامانه واقع‌گرایی" (realist folk myth) نام برده‌است که به‌واسطه‌ی آن، «عکس در حالات خانگی به‌عنوان ضبط مکانیکی از حوادث واقعی درک شده‌است»(Musello 1980, 39).

تصویر ۵-۱۲: *عکس خانوادگی به‌همراه متن پشت‌نویسی‌شده‌ی آن*. عکاس ناشناس.. ۱۳۴۰ شمسی. این عکس به‌خصوص از آن‌دسته عکس‌ها است که به‌مناسبت خاصی، به‌عنوان هدیه برای دوستی در دوردست

ارسال‌شده و متن پشت‌نویسی‌شده‌آن بر این موضوع صحه می‌گذارد. صاحب عکس، ضمن آرزوی صحت و سلامت برای دوست خود در دوردست، صحت و سلامت خود و خانواده‌اش را در یک ریتم زیبا و خندان از خود و خانواده‌ی عزیزش، به‌دوستش هدیه داده‌است.
(منبع تصویر: آلبوم خصوصی)

نباید اما کارکرد این عکس‌ها را وقتی خارج از کانون خانواده مورد خطاب قرار می‌گیرند، در کیفیاتِ نمایه‌ایِ آن خلاصه کرد. عکس‌های خانوادگی، با تکیه بر وجوه نمادینِ خود، تأثیرات ویژه‌ای را بر افراد غریبه باخود دارند. نه از طریق شناسایی افراد درون عکس، بلکه به‌واسطه‌ی آشنایی عمیقی که با نحوه‌ی ساخت عکس‌های خانوادگی دارند؛ با خود عمل عکس‌برداری خانوادگی. بنابراین، در نمایش عمومی عکس‌خانوادگی که معمولاً در رسانه‌های جمعی معاصر برای تحت پوشش قراردادن اخبار و رخدادهای اجتماعی مانند حوادث، قتل و بزه‌های رفتاری از آن‌ها به‌وفور بهره‌برداری می‌شود، کیفیت نمایه‌ای عکس‌ها در برابر احساسی که رسانه به‌صورتی نمادین بر شکل‌گیری و دریافت آن اصراردارد، رنگ می‌بازد.

> رسانه، تقریباً همواره عکس خانوادگی را به‌نحوی بازتولید می‌کند که وسیله‌ای برای تصویرسازیِ قربانیان خشونت باشند. بدین‌ترتیب، آن‌چه که مهم‌تر از وجه نمایه‌ایِ این عکس‌هاست، قدرت مؤثر آن‌ها در حوزه‌ی عمومیِ امر خصوصی‌است که وقتی [شخص] چنین‌عکس‌هایی‌را همچون جراحتی در خود می‌بیند، احساس رنج و درد کند (Rose 2010, 89).

جو اسپنس (Jo SPENCE)، عکاس و فعال فرهنگی انگلیسی در ادامه‌ی نگاه جامعه‌شناسی چون پی‌یر بوردیو که مطالعات اجتماعی و فرهنگی خود را بر عکس‌های خانوادگی متمرکز کرده‌اند، در کتاب خود "*آن‌سوی آلبوم خانوادگی*" (*Beyond the Family Album* 1986) می‌گوید در کمتر عکس خانوادگی ردّی از کودک بیمار، یا کج‌خلقیِ نوجوانان، یا مادر درحال اتوکردن را می‌بینیم و به‌جای آن عکس اعضای خانواده را در تعطیلات، جشن‌ها، گردش و احوال خوش لابلای آلبوم‌ها ورق می‌زنیم. وجود عکس‌هایی با ترکیب‌بندی‌های شادمان، لزوماً به‌معنای آن‌چه که صراحتاً عکس‌ها بدان اشاره دارند، نیست و گاهاً می‌تواند بیان‌گر آسیب‌های پنهانی و یا شرایط بحرانی افراد درون عکس باشد که به‌وسیله‌ی کلیشه‌های فراگیر عکس خانوادگی، مستتر شده‌است. دنیل میلر (Daniel MILLER) انسان‌شناس، در تحلیل و بررسی جایگاهِ جامعه‌شناختی اشیاء روزمره‌ی خانه‌های افراد معتقد است:

یک روی دیگر اجتماعات انسانی، خوانشِ هویتِ افرادی‌است که در تلاش برای ایجاد روابط، هم با خودشان و هم با جهان اطرافشان هستند. این روابط شامل رویه‌ها و الگوهای اجتماعی و قراردادی‌است که به‌زندگی آن‌ها نظم و معنا داده و بدان وسیله می‌توانند بستر زیسته‌ی خود را قضاوت اخلاقی کنند. این نظم‌دهی، یک اصطلاحِ زیبایی‌شناسانه‌ی مناسب برای شرح محتوای اغلب آلبوم‌های عکسِ خانوادگی‌است که عملاً بیشترشان به‌صورتی بسیار زیبا و شخصی، هنری محلی‌را شکل‌داده‌اند(cited by Sandbye 2014, 14).

از منظر اسپنس، و پیشتر از او پی‌یر بوردیو، عکس خانوادگی در جایگاه ساخت یک تصویر ایده‌آل از هویت خانواده که چگونگیِ نظم‌دهی به فراغت و خوش‌گذرانی‌هایش در عکس‌ها، هویت طبقه‌ی اجتماعی او را برمی‌سازند و حتی نژاد و جنسیت را نشانه می‌روند. از طرفی دیگر، این‌عکس‌ها به‌دلیل اشاراتشان به‌رخدادهای خاص مربوط به‌خانواده، عموماً مورد بی‌اهمیتی پژوهشگران واقع می‌شوند چرا که تورق یک آلبوم خانوادگی، نگاهی اجمالی به تعطیلات و لحظه‌های خوب یک خانواده‌است اما این موضوع نباید مورد انتقاد واقع شود. چراکه در عکس‌های خانوادگی، محتوای ارجاعی عکس‌است که حائز اهمیتی دوچندان است. رولان بارت نیز در کتاب اتاق روشن به‌این موضوع اشاره کرده و درحالی‌که ارجاع را ماهیت و جوهره عکس می‌خواند، آن‌را در بهترین حالت در عکس‌های خانوادگی خود پی‌گیری می‌کند.

عکس‌های خانوادگی، عکس‌هایی‌اند که توسط یک عضو خانواده گرفته می‌شوند، اهالی خانواده را نمایش می‌دهند و توسط آن‌ها و گاهاً توسط چند دوست نزدیک هم باز دیده می‌شوند. اهمیت جمله‌ی "من به‌افراد دیگر [غریبه] نیاز ندارم که آن‌را ببینند" در همین‌جاست: سهل‌انگاری‌است که تصورشود عکس‌های خانوادگی با دیگران به‌اشتراک [معنایی] گذاشته می‌شود. مادر از یک عکس بدنی تار و سایه‌انداخته به‌دقت نگهداری می‌کند؛ چراکه این اولین‌بار بود که دخترش می‌خواست از دوربین استفاده کند. نه به خاطر این‌که واقعاً و اصلاً چیزی‌را نمایش‌دهد. عکس‌گرفتن و نگه‌داشتن همواره‌اش، به‌دلیل ارجاعی‌است که آن‌را یک عکس خانوادگی ساخته‌است (Rose 2010, 14).

بارت هم اشاره می‌کند که ارجاع گوهر یکتای عکاسی‌است و «ویژگیِ بی‌همتای عکس این است که کسی، مصداق‌را (حتی اگر اشیاء باشند هم) زنده و جان‌دار دیده‌است» (بارت ۱۳۸۴، ۹۹). مواجهه با ارجاع در عکس‌های خانوادگی «به‌کنکاش در بازخوانیِ هویت، تبار، ارتباطِ درونی اعضاء یک خانواده و فهم عشق و عاطفه‌ای نیز راه‌دارد که درگذشته جریان داشته است» (حسن‌پور ۱۳۹۵، ۴).

وجود عکس‌های خانوادگی در نظام خانواده امری ضروری و قطعی است. حضور این عکس‌ها در فضای خصوصی خانواده، نشان از تداوم کانون گرم آن و محل حضور افرادی است که صمیمی‌ترین ارتباطات انسانی را در آن دارند. اصولاً حتی اصطلاح عکس خانوادگی به‌یک فضای داخلی اشاره‌ی ضمنی دارد که در آن خانواده زندگی می‌کند. آن‌هم از طریق بازنمایش روابط خانوادگی و خانه و حضور کلیشه‌وار پدر و مادر و کودکانی که نماد گرمای کانون خانه‌اند. خانه محل زندگی است و خانواده یک بافت اجتماعی‌است که همه ما با آن آشنا هستیم و بنابراین مواجه با عکس‌های خانوادگی، مواجهه‌ای با یک امر عمیقاً آشناست (Sarvas & Frohlich 2011, 5). زینت‌دادن فضای خانه با عکس‌های خانوادگی، به حضار غریبه این اطمینان‌را می‌دهد که وارد فضای خانوداگی شده‌اند و حتی آن‌ها را دعوت به اقامت موقت در آن می‌کند. از دیگرسو، ارتباط سازوکار عکس‌های خانوادگی با زنان که محوریت ایجاد آرامش و عاطفه در خانواده هستند، این‌نکته را پررنگ‌تر می‌سازد. می‌توان سه‌دلیل عمده را برشمرد که عکس خانوادگی را مرتبط با زنان می‌سازد: اول، تزیینات داخلی خانه مرتبط با زنان و عکس‌ها جزیی از آرایش داخلی خانه محسوب می‌شود. دوم، در مسئولیت سنتی زنان در نگاهداری از کانون خانواده و نظم‌دهی درون نظام خانوادگی‌است که در پاسداشت و حفظ عکس‌های خصوصی متبلور می‌گردد. سومین دلیل هم در احساس مادرانه زنان در کانون خانواده است. مواجه با عکس‌های اعضاء و مثلاً کودکان و نگهداری مطلوب از آن، درست همان چیزی است که از آن‌ها مادرانی نمونه و مطلوب می‌سازد(Rose 2010, 58).

در طول تاریخ عکاسی، تولید عکس در زندگی و فرهنگ زندگی روزانه‌ی تطابقی با توجه انتقادی و تاریخی که به‌فضیلت عکاسانه می‌شود، نداشته و از همین‌رو جئوفری بچن، پژوهش‌گر تاریخ هنر و فرهنگ عکاسی معتقد است که عکس‌های خانوادگی با روایت‌های تاریخیِ از بالا که حریصانه بر اصالت ، نوآوری و فردیت متمرکزند، هیچ‌گونه تناسبی ندارد.

> عکاسی خانوادگی دقیقاً به‌خاطر این‌که بیشترین تنوع و محبوب‌ترین شکل عکاسی است، نمایان‌گر یک مسئله‌ی تفسیری‌است که به‌طور کلی در مرکز هر فضیلت جاه‌طلبانه‌ی مرتبط به‌تاریخ عکاسی، قراردارد. عکس‌های خانوادگی، بی‌توجه به‌تعصبات هنری که هنوز چنین فضائل جاه‌طلبانه‌ای را راهبری می‌کنند، ما را به‌چالش می‌کشند تا راهی دیگر را درباره‌ی گفت‌وگو راجع به‌عکاسی بیابیم. راهی‌که می‌تواند به‌نحوی از انحاء، پیش‌پاافتادگیِ این‌عکس‌ها را به‌ویژه در میان سایر تصاویر عکاسانه شرح و توضیح‌دهد (Sandbye 2014, 2).

جامعه‌شناسانی چون بوردیو و انسان‌شناسانی همچون چالفِن از طریق پژوهش‌های عمیقی که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بر روی کیفیات تأثیرگذار و تأثیرپذیر فرهنگی در این عکس‌ها نمودند، عکاسی خانوادگی را در معرض مواجهه با دیگر سبک‌های مطرح عکاسی قرار داده‌اند. دان اسلیتر (Don SLATER) جامعه‌شناس انگلیسی معتقداست که عکس‌های خانوادگی، در عین این‌که از کلیشه‌های مشخص و روزمره پیروی می‌کنند، «به ما کمک می‌کنند هویت فردی، خانوادگی و نیز هویت فرهنگی خود را همان طور که [عکس‌ها] به دیگران نشان می‌دهند، بسازیم»(cited by Sarvas & Frohlich 2011, 6). برتراند ماری مورخ و عکاس فرانسوی از معدود پژوهشگرانی‌است که اول‌بار به بررسی نقش عکاسی فوری و روزمره علاقمند شد و معتقد به‌دو جهش بزرگ در عکاسی به‌طور عمومی بود؛ معرفی دوربین براونی کداک در سال ۱۸۸۸ و تشویق مردم برای گرفتن عکس به‌صورت ساده و مقرون به‌صرفه از یک‌سو، و دیگری هم در دوران جنگ جهانی اول، زمانی‌که سربازان و اعضای خانواده‌شان می‌خواستند آخرین عکس قبل از اعزام سربازشان به‌جنگ را با یکدیگر بگیرند. امروز، دو نقطه‌ی عطف دیگر را باید به‌این دو زمان تاریخی اضافه کرد: دهه‌ی ۱۹۶۰ و تولید انبوه فیلم‌های رنگی و محفظه‌های فلاش عکس در آمریکا و بعداً در اروپا[۸]، و نقطه عطف آخر، گسترش اینترنت و رسانه‌های جمعی مجازی‌است که عکس‌های خانوادگی و روزمره را در سطحی وسیع و جهانی در هرلحظه منتشر می‌کنند(Sandbye 2014, 4).

عکس‌های خانوادگی، محلی برای برقراری ارتباطات و تماس‌های حقیقی هستند. «عکس‌های خانوادگی، همواره پویا هستند و هرگز در یک معنای ثابت قرار نمی‌گیرند. درست همان‌طور که علاوه بر انعکاس و نمایش روابط و روایت‌های اجتماعی، [بدان‌ها شکل‌داده و] ایجادشان نیز می‌کنند»(Ibid, 15). جاستین کاویل (Justin CARVILLE) انسان‌شناس ایرلندی که زمینه‌ی مطالعاتی‌اش عکاسی‌است، عکس‌های خانوادگی را "منطقه‌ی تماس" (Contact zone) نامیده است. یعنی برخلاف مناسبات قدرت و مرجعیتی‌که پژوهشگرانی چون جان تگ در عکس‌ها یافته و آن‌ها را منبع قدرت یک‌طرفه‌ای می‌دانند که توسط حکومت‌ها، نظام‌ها و ایدئولوژی راهبری می‌شوند، عکس‌های خانوادگی، محلی برای توصیف و ساختِ روایت عکس برای دیگرانی‌است که ما، یا اعضاء خانواده‌شان هستیم، و یا از دوستان و یا هریک از افراد اجتماعی هستند که می‌خواهیم به‌واسطه‌ی خلق روایت بر بستر عکس، ارتباطی را با آن(ها) شکل دهیم. درست همان‌گونه که بارت گفته بود: «عکس‌های‌تان را نشان کسی دهید.

او هم بلافاصله عکس‌هایش خودش‌را نشان‌تان خواهـدداد: "نگـا، ایـن برادرمـه؛ ایـن مـنم در بچگی،" و چیزهایی از این‌دست» (بارت ۱۳۸۴، ۱۷).

۷. نتیجه‌گیری

عکاسی و تاریخ هر دو در یک‌قرن متولد شدند و به‌لحاظ گوهر ذاتیِ خود، هر دو به‌ارجاعِ بـر امر گذشته اصرار دارند. هم عکاسی و هم تاریخ سرشارند از گزین‌گویه‌های برآمده از کیفیـات دستوریِ نهادی، که عکاسی‌را به‌سمت‌وسوی کیفیات هنری و ملزومات تجسمی، و تاریخ‌را بـه وقایع بزرگ، انسان‌های اثرگذار و نگاهِ از بالا سوق داده‌است. در این‌بین امـا، تـاریخ اجتمـاعی نوین و عکاسی ورناکولار در معنای عام کلمه، به‌ثبت زندگی بر اساس جزییات روزانه پرداخته و از همین‌منظر است که می‌توان گفت این‌همانیِ ویژه‌ای میان این شاخه‌ی نوین علم تـاریخ و عکس‌های روزمره‌ی ورناکولار وجوددارد. هر دو در اواخر قرن بیستم مورد توجه متخصصـان قرار گرفتند؛ هر دو توسط نهادهای رسمی تاریخ و هنر کمتر به‌رسمیت شناخته‌شدند؛ و نیز هم تاریخ اجتماعی و هم عکاسـی ورنـاکولار رویکـردی از پـایین بـه‌ثبـت وقـایع جمعیـت‌هـای انسانی دارند. در تحقیق حاضر نشان‌داده‌شد که ویژگـی‌هـای عکاسـی ورنـاکولار شـامل ثبـت غیردستوری وقایع، وابستگی به‌عادات، عرف‌ها، باورها و رفتارهای مردم، توجه ویـژه بـه امـور روزمره‌ی زندگی، عکس‌برداری توسط افراد عادی و گمنام، و مهم‌تر از همه، کیفیـت اسـتنادی برای کوچک‌ترین و خصوصی‌ترین رفتارهای انسانی و حتی جنبه‌هـای یادمـانی آن، مـی‌توانـد اسنادی یکتا برای محقق و مورخ اجتماعی فراهم کند و عملاً بدون آن، تحلیل و تـاریخ‌نگـاری امر روزمره نیز با چالش‌های اساسی مواجه می‌شود. کافی‌است نگاهی به‌انبوه اطلاعات ثبت‌شده در انواع عکس‌های ورناکولار که به‌صـورت لحظـه‌ای در سرتاسـر جهـان ذخیـره، آرشـیو یـا مخابره مـی‌شـود نگـاهی بیانـدازیم تـا اثبـات ایـن مـدعا آسـان‌تـر گـردد. از منظـری دیگـر، تاریخ اجتماعی نیـز شـأنیت و جایگـاه عکاسـی ورنـاکولار را از بعـد اهمیـت آن در پیشـبرد دانش بشری تثبیت نموده و امروزه برخلاف گذشته کـه بسـیاری متخصصـان هنـر و عکاسـی این‌گونه‌ی عکاسانه‌را وقعی نمی‌نهادند، بـه‌واسـطه‌ی تحلیـل تـاریخی ایـن‌آثـار، درک مفـاهیم جامعه‌شناختی و فلسفیِ زیست روزانه ملموس‌تر و عینی‌تر شده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این‌نوع مواجهه با عکاسی ورناکولار را به‌خصوص در دوران هنر مدرن بسیار شاهد آن هستیم. عصری‌که عکاسی در جنگی تمام‌عیار با سلف خود، نقاشی، به‌همه‌ی توانش‌هایش چنگ می‌زد تا در کیفیتی یکتا و برابر با هنر قرار بگیرد و خاستگاه و شأنیت هنری‌اش ارج نهاده‌شود. به‌همین‌منظور هم قواعد ترکیب‌بندی عکاسانه، فرم هنری، مضامین عمیق مفهومی و... در ثبت‌وضبط و نمایش انواع عکس‌های مدرنیستی به‌همراه استفاده‌ی خلاقانه از امکانات فنیِ نوظهور رسانه، همه‌وهمه در راستای اثبات فرم هنری در بستر عکس به‌کار گرفته شد و طبعاً در این فضایِ رقابتی، عکس‌های ساده‌وبی‌ادعای خصوصی و ورناکولار که خالقانش می‌توانستند نه از هنر اطلاعاتی داشته‌باشند، و نه‌اصولاً به‌هدف خلق اثری هنری، دست‌به‌دوربین عکاسی می‌بردند، جایگاه و ارزشی نداشت.

۲. اصطلاح غیر رسمی برای عکس‌های پلیسی (police photographs) است که عکس‌برداریِ از کمر به‌بالای مجرمان و دستگیرشدگان در اداره‌ی پلیس‌است. هدف اصلی و اولیه‌ی ماگ‌شات‌ها امکانِ شناسایی توسط قربانیان، کارآگاهان، و عموم مردم بود و از دهه‌ی ۱۸۴۰ مورد استفاده قرار گرفت اما اولین‌بار آلفونس برتیلن (Alphonse Bertillon 1853-1914) افسر پلیس فرانسوی در سال ۱۸۸۸ قواعد فرایند عکس‌برداری ماگ‌شات‌را به‌شکلی دقیق ارایه کرد. داگلاس هاینکه (Douglas Hinkle) در کتاب "*ماگ شات*"(۱۹۹۰) توضیحات و تعاریف دقیق و مفصلی‌را در این‌نوع عکس‌برداری برای اداره‌جات پلیس نگاشته‌است؛ ازجمله این‌که: چگونگی عملِ عکس‌برداری ماگ‌شات، توجه به‌ساختار کلی سر در عکاسی، بخش‌های مختلف سر و صورت، فیزیولوژی پیرشدن و نمود قابل پیش‌بینی آن براساس عکس‌های ماگ‌شات، نحوه‌ی ثبت و مطالعه‌ی لباس، عینک و کلاه مضنونین، مدل مو و موی صورت، روند شناسایی تروریست‌ها براساس ماگ‌شات‌ها، و... . برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

Douglas P. Hinkle. Mug: shots a police Artist's Guide to Remembering Faces. p iii.

۳. مستندسازی بالینی بیماران، روش‌های پزشکی و جراحی، وسایل پزشکی و نمونه‌هایی از کالبدشکافی، در عکاسیِ پزشکی صورت می‌پذیرد که مستلزم سطح بالایی از مهارت فنی برای ارائه‌ی عکس بدون اطلاعات گمراه‌کننده‌ای‌است که باعث سوء تفسیر می‌گردد. این‌عکس‌ها در اسناد کلینیکی، پژوهش‌های پزشکی، انتشار در نشریات علمی و نیز بحث و تدریس، استفاده می‌شوند. عکاسی از بیماران در کل فرآیند عکاسی پزشکی دارای اهمیتی بنیادی است و نه تنها مهارت در تکنیک عکاسی، بلکه مدیریت دلسوزانه افراد بیمار را شامل می‌شود که در نتیجه دارای بسیاری از ملاحظات اخلاقی است. عکاسی از بیمار ممکن است به‌دلایل مختلف ارزشمند باشد. این عکس‌ها می‌توانند در تشخیص آزمایش‌گاهی مورد استفاده قرار گیرد، یا ممکن است به‌عنوان نقطه‌ی شروع یک مجموعه کامل از عکس‌هایی شود که مسیر یک بیماری یا سانحه را مستند سازی می‌کنند. برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

Peter Hansell. A Guide to Medical Photography. p 5 & 9

۴. عکاسی در سفر، عموماً به‌نوعی از عکاسی اطلاق می‌گردد که در آن، مناظر، مردم، فرهنگ، اداب‌ورسوم، و تاریخ یک منطقه در عکس‌ها ثبت می‌گردد. "*انجمن عکاسی آمریکا*" (*The Photographic Society of America*) یک عکسِ در سفر را این‌گونه وصف می‌کند: عکسی‌که بیان‌گر یک‌مکان و زمان‌است؛ مناظر را به‌همراه مردمان‌اش و فرهنگی‌را که دارند، در همان‌وضعیتی‌که هست، ترسیم‌می‌کند، و هیچ‌گونه محدودیت جغرافیایی ندارد. عکاسی در سفر، با آثار عکاسانی چون استیو مک‌کاری (Steve McCurry -1950) از نشنال‌جئوگرافیک بیش‌از پیش شناخته‌شد و مورد توجه قرارگرفت. میزان دست‌مزد و درآمد از طریق فروش آثار در این‌گونه‌ی عکاسی، بسیار کمتر از انواع دیگر چون عکاسی مد و یا عکاسی تبلیغاتی‌است، درحالی‌که چالش‌های عکس‌برداری در این‌سبک، بسیار بیشتر از انواع دیگر عکاسی‌است. امروزه وب‌سایت‌های پرآوازه‌ی عکاسی مانند Flickr، px۵۰۰ و x۱ محل ارایه‌ی جهانیِ آثار عکاسی در سفر هستند.

۵. عکاسی منظر، فضاهای موجود در جهان را نشان می‌دهد. گاه به‌صورت منظره‌ای گسترده و بی‌پایان، و گاه چشم‌اندازی بسیار کوچک و میکروسکوپی. عکاسی منظر، علاوه بر نمایش طبیعت بکر، به فضاهای انسان‌ساخت نیز توجه دارد و نیز، بر اختلالاتِ چشم‌انداز که به‌واسطه‌ی ساخت‌سازهای بی‌رویه‌ی انسانی به‌وجودآمده‌است، متمرکز است. از معروف‌ترین عکاسان منظر می‌توان به آنسل آدامز (Ansel Adams 1902-1984)، مارک گری (Mark Gray 1981–)، گلن راوول (Galen Rowell 1940-2002) و ادوراد وستون (Edward Weston 1886-1958) اشاره کرد. عکاسی منظره مَعمولاً علاوه بر مهارت‌های خاص در انتخاب قاب و ترکیب‌بندی های خلاقانه، نیازمند تجهیزات مناسب برای ثبت ویژه‌ی طبیعت است تا بتواند واکنش‌های مطلوب احساسی‌را در مخاطب خود برانگیزد. برای مطالعه‌ی بیشتر، ن ک:

Mark Buer & Ross Hoddinott. *The Art of Landskape Photography*. p 8.

۶. عکاسی رخداد عمل عکاسی از مهمانان، وقایع و رخدادها در هر رویداد یا مناسبت‌است که برای عکس‌برداری آن، ممکن است یک عکاس برای آن استخدام شده‌باشد. عکاسی رخداد به‌طور دقیق‌تر از زمانی شکل گرفت که دوربین‌های قابل حمل و کوچک وارد بازار عکاسی گردید.

۷. یا "اتاقکِ عکس"، یک ماشین فروش یا کیوسک مدرن‌است که شامل یک پردازنده‌ی خودکار (معمولاً شامل دستگاه پذیرش سکه، دوربین و پردازش‌گر فیلم) است که البته امروزه اکثر آن‌ها به‌صورت دیجیتال درآمده‌اند. در سال ۱۸۸۸ اولین ثبت اختراع دستگاه تمام‌خودکار عکاسی توسط ویلیام پوپ (William Pope) و ادوارد پُل (Edward Poole) در بالتیمور آمریکا صورت گرفت که چندان هم کارایی نداشت. اولین دستگاه خودکار عکاسی‌که واقعاً کار کرد، در سال ۱۸۸۹ توسط مخترع فرانسوی تی. انجلبرت (T. E. Enjalbert) ثبت‌شد. البته مردم به‌این ماشین‌های خودکار چندان اعتماد نداشتند و بنابراین این‌دستگاه‌های اولیه نمی‌توانستند خودکفا باشند. بعداً در سال ۱۸۹۰ مخترع آلمانی کنراد برنیت (Conrad Bernitt) اولین دستگاه خودکار عکاسی‌را اختراع کرد که دارای موفقیت تجاری بود. فوتوبوث به‌معنای مدرن امروزیِ آن که دارای پرده و اتاقک است، توسط آناتول جوسفو (Anatol Josepho) در سال ۱۹۲۳ در آمریکا ساخته‌شد. با پرداخت ۲۵ سنت، دستگاه پس از پردازشی ده دقیقه‌ای، ۸ عکس را

چاپ‌شده تحویل می‌داد. برای مطالعه‌ی بیشتر، کتاب "فوتوبوث آمریکایی" را نگاه کنید: Näkki Goranin. *American Photobooth*. (2008)

۸. این مسئله‌ی تولید و مصرف فیلم‌های رنگی عکاسی، به‌نحوی گسترش یافت که تنها در سال ۱۹۷۰، پانزده میلیارد عکس شخصی در جهان گرفته‌شد.

شیوهٔ ارجاع به این مقاله

حسن پور, محمد. (۱۴۰۲). عکس‌های ورناکولار: تاریخ اجتماعیِ بصری. *تحقیقات تاریخ اجتماعی (۱) ۱۳*
doi: 10.30465/shc.2023.39933.2314

کتاب‌نامه

بارت، رولان (۱۳۸۴). *اتاق روشن، اندیشه‌های درباره‌ی عکاسی*. ترجمه‌ی نیلوفر معترف. نشر چشمه. تهران؛

ولز، لیز (۱۳۹۳). *نظریه‌ی عکاسی، گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*. ترجمه مجید اخگر. انتشارات دانشگاهی سمت. تهران؛

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶). *عکاسی هنر میان‌مایه*. ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد. نشر دیگر. تهران؛

حسن‌پور، محمد؛ نوروزی‌طلب، علیرضا؛ سیفی، غزاله (۱۳۹۵). *ارجاع به زمان ازدست‌رفته، به مثابه امر حاضر در عکس‌های خصوصی*. ماهنامه‌ی باغ نظر. دوره ۱۲، شماره ۳۳.

Batchen, J. (2004). *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Princeton Architectural Press, New York.

Gossman, L. (2011). *Figuring History*. In: *American Philosophical Society*, New Series, Vol. 101, No,4, Philadelphia.

Whalen, C. (2009). *Interpreting Vernacular Photography, Finding Me: A Case Study*. In: *Using Visual Evidence*. McGraw Hill. New York;

Warren, L. (2006). *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*. Routledge Pub. New York;

Hinkle, D., P. (1990). *Mug: shots a police Artist"s Guide to Remembering Faces*. Paladin Press, Colorado, United States;

Hansell, P. (1979). *A Guide to Medical Photography*. MTP Press, Lancaster, England.

Buer, M., M., Hoddinott, R. (2014). *The Art of Landskape Photography*. Ammonite Press, East Sussex, England.

Goranin, N. (2008). *American Photobooth*. W. W. Norton & Company, New York.

Allison R., M. (2017). *Networks of Memory: Vernacular Photography, (New) Media, and Meaning Making*. Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Simon Fraser University; Canada.

Chesher, C. (2012). *Between image and information: the iPhone camera in the history of photography*. In: *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*, Routledge Research in Cultural and Media Studies. London;

Sandbye, M (2014). *Looking at the family photo album: A resumed theoretical discussion of why and how*. In: *Journal of Aesthetics and Culture* 6(1). DOI: 10.3402/jac. v6.25419

Musello, C. (1980). *Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication*. In: *Studies in Visual Communication*. Vol. 6. University of Pennsylvania, United States;

Sarvas, R., Frohlich, D., M. (2011). *From Snapshots to Social Media-The Changing Picture of Domestic Photography*. Springer-Verlag. London;

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی