

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.

عکس‌های ورنکولار: تاریخ اجتماعی بصری

محمد حسن پور*

چکیده

عکس‌های ورنکولار که عموماً عکس‌های روزمره و بین‌ویندار، عکس‌های اداره‌جات تشخیص هویت و پلیس و غیره را شامل می‌شوند، به خاطر ثبت انواع کیفیات حاضر در زندگی روزانه و پیوند اساسی با کنش‌ها، باورها، عادات و روش‌های زندگی مردم، عملاً دارای کیفیات استنادی چونان متن دیداری تاریخ اجتماعی هستند. از این‌منظر، در مطالعه و تحلیل عکس‌های ورنکولار، نه کیفیات هنری و زیبایی‌شناسانه‌شان، که روش‌های روزمره‌ی ثبت عکاسانه توسط مردم از منظر تاریخ اجتماعی است که دارای اهمیت است. بر همین اساس، می‌توان با روش مورخان اجتماعی که سعی در تحلیل و واکاوی جزیی‌ترین مسائل زیست روزانه در بستر فرهنگی خاص دارند، به چیستی، تعاریف، و محتوای عکس‌های ورنکولار پرداخت. سوال اصلی اما این‌هست که براساس تاریخ زندگی روزانه، کدام ویژگی‌های عکس‌های ورنکولار آنرا درپیوندی هستی‌شناسانه با تاریخ اجتماعی نوین قرار می‌دهد؟ می‌توان گفت که این‌دسته آثار عکاسانه، به دلیل خارج بودن از عرف و تعاریف نهادهای هنری، از الزامات و ضروریات دستوری هنر خارج بوده و همین امر موجبات ظهور کیفیت استنادی یکتا از متن زندگی روزانه‌را برای مورخان فراهم می‌سازد. در نتیجه‌ی این امر، عکاسی ورنکولار در معنای کلی خود می‌تواند بازوی توامند تحقیق و پژوهش در حوزه‌ی مطالعات تاریخ اجتماعی باشد و چه‌بسا دور از قاعده نباشد اگر بگوییم بدون ثبت اسناد ورنکولار، 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: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۲۹



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 آن دست عباراتی است که در حوزه‌های مختلف علوم انسانی در چند دهه آخر قرن بیستم دارای جایگاه مطالعاتی پراهمیتی شده است. در علم تاریخ، مطالعه‌ی زندگی روزانه را در متن تاریخ اجتماعی، و در حوزه‌ی عکاسی، عکس‌های روزمره را در نوعی از عکاسی ساده و دم‌دستی طبقه‌بندی می‌کنیم با نام کلی عکس‌های ورناکولار (vernacular photographs). این‌هرو، تا همین چند دهه‌ی پیش، نه در حوزه‌ی دانش بشری و نه به لحاظ ارزش‌هنری، مورد توجه متقدین و اندیشمندان تاریخ و هنر قرار نداشت؛ چرا که تاریخ را اهم‌مهم‌ترین رویدادهای گذشته بر می‌سازد و بنابراین نمی‌تواند شامل زندگی کم‌اهمیت روزانه‌ای باشد که از آن مردم عادی است؛ و عکاسی نیز به طریق اولی در جهش‌های هنری خود به عنوان ابزاری نوین در دست هنرمندان صاحب سبک و پیشو، باید از هرگونه پیش‌پا افتادگی، سبک‌سری و دم‌دستی بودنِ محتوا، بر حذر می‌بود.

امروز اما، تاریخ و عکاسی، حول محور همین واژه‌ی "روزانه"، قرابت‌های تنگاتنگی با هم دارند. تاریخ اجتماعی بیشترین بهره‌ی خود را از عکس‌ها به عنوان سندهایی دیداری، در عکس‌های خصوصی، خانوادگی و دم‌دستی می‌برد؛ و عکس‌های روزانه‌ی زیست انسانی نیز پیوندهای مطالعاتی خود را به‌ویژه با شاخه‌های مختلف علوم انسانی برقرار ساخته است. روان‌شناسان، جامعه‌شناسان، مورخان هرمنوتیکی تاریخ اجتماعی، آلبوم‌های خصوصی و خانوادگی و عکس‌های بین‌وینداز و ساده‌ی شهری و روستایی، و نیز عکس‌های سیاحان و توریست‌های نواحی و مناطق مختلف، و حتی عکس‌های غیر هنری اداره‌های کترول و مراقبت را چه‌بسا 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 چگونگی حضور باورها و آرمان‌ها و سبک‌های زندگی مردمان 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، تحلیل نحوه ارتباط عکاسی با بدیهی‌ترین اشکال زندگی و زیست عادی انسان‌هاست، این گونه از عکس‌ها در مرکز نمونه‌های آماری قرار خواهند گرفت. همه‌ی افراد،

به صورت مداوم و هر روزه 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 زندگی روزانه‌ی خود جاری می‌سازند. و اتفاقاً به دلیل همین پیش‌پالفتدگی و دم‌دستی بودن آن، به محافل و جریان‌های هنری کمتر راهیافته و شائیت هنری بدان داده‌نشده است.^۱ اگر همین‌یک وجه عکاسی ورناکولار را به عنوان نقطه‌ی قوت آن در نظر بگیریم که بدون هیچ مدعای هنرمندانه و یا کارکرد زیباشناسانه‌ای، صرفاً به تولید اسنادی یکتا از محیط زندگی انسانی می‌پردازد، ارزش تحلیل محتوای تاریخ‌محور آن به روشنی مشخص می‌گردد. به عبارتی، بحث در این مقوله‌ی عکاسانه، نهایات ذات هنری و هستی زیباشناسانه‌ی آن (با وجود تأیید امروزین کیفیت خاص زیباشناختی بسیاری از وجود این نوع عکاسی در میان متقدین هنری)، که پرداختن به چرایی وجود این عکس‌ها و نحوه‌ی کارکرد آن در اجتماع است، و نیز چگونگی مطالعه‌ی تحلیلی آن برای استخراج داده‌هایی که از منظر تاریخی، دارای ارزشی به مراتب وال است.

سؤال تحقیق حاضر، اما این هست که چگونه داده‌های متنی در تاریخ اجتماعی می‌تواند کیفیات دم‌دستی و محجور عکس‌های ورناکولار را به روشنی فهم عکس پیوند بزند و چنین عکس‌هایی را به عنوان سندی یکتا در تحلیل تاریخی مطرح سازد؟ چنین پیوند تخصصی است که می‌تواند ساحت هنر عکاسی را به حوزه‌ی عام زندگی روزانه و مردمان عادی که علاقمند به نگاه دقیق‌تر و مستدل‌تر به عکس‌های خود هستند به واسطه‌ی تاریخ اجتماعی نوین نزدیک گردد.

۱.۱ پیشینه تحقیق

در میان پژوهش‌های مرتبط با تاریخ زندگی روزانه و عکس‌های ورناکولار، آثار متعدد و با روش‌های گوناگون ارایه شده است: اثر انسان‌شناسانه‌ی ریچارد چالفن (Richard CHALFEN)، نمونه‌های عکس فوری از زندگی (*Snapshot Versions of Life* 1987)، از اولین پژوهش‌های عمیق در حوزه عکاسی ورناکولار هست و کتاب نانسی مارتاؤست (Nancy Martha WEST)، کلاک و نگاه نوستالژیک (Kodak and the Lens of Nostalgia 2000)، با رویکردی مارکسیستی به فرهنگ کالایی کلاک و نحوه تأثیر کنش‌های تجاری در روابط ما با عکاسی و نوستالژیا پرداخته است. پیير بوردیو (Pierre Felix BOUDIEU) 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*) در مقاله‌ی خانوادگی (Bertrand MARY) مورخ و عکاس فرانسوی ۲۰۱۴، از قول برتراند ماری (why and how 2014) می‌نویسد عکاسی در تاریخ دو جهش بزرگ به‌طور عمومی داشت؛ معرفی دوربین برآونی کدак در سال ۱۸۸۸ و تشویق مردم برای گرفتن عکس به صورت ساده و مقرن به صرفه از یک سو، و دیگری هم در دوران جنگ جهانی اول، زمانی که 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 عکاسی را برمی‌شمارد.

۲.۱ روش‌شناسی

در مقاله حاضر، به عکس‌های ورنکولار به‌عنوان منبع اصلی بصری در تاریخ اجتماعی ارجاع می‌دهیم و به‌برخی از روش‌های تحلیل و تفسیر تاریخی این عکس‌ها می‌پردازیم و ضمن معرفی اجمالی آن و چگونگی پیوند آن با کارخاطره و تاریخ، به عکس‌های خانوادگی به‌عنوان مهم‌ترین نمود ورنکولار پرداخته و مسئله‌ی ارجاع و سندیت آنرا چونان امر تاریخی تحلیل خواهیم کرد.

۲. عکاسی و تاریخ اجتماعی

تاریخ عکاسانه را می‌توان براساسِ نحوه‌ی رویکرد تاریخ نسبت به عکس‌ها دسته‌بندی نمود. در نوع اول، تاریخ‌نگار از عکس به‌عنوان یک سند بهره می‌برد. این نوع نگرش استنادی به عکس، به‌ویژه در قرن بیستم رواج فراوان یافت. عکس، شاهدی همه‌جا حاضر بود و بنابراین مورخ سندیت عکس را بی‌چون و چرا برای اثبات متن تاریخی به کار می‌گرفت بدون آن‌که در خود الزامي مبتنی بر اثبات این سند بیابد یا آن را به‌پرسش بگیرد و یا حتی از خود بپرسد که چرا این عکس از این زاویه و این گزینشِ سوژه استفاده کرده و حضور برخی را به غیاب دیگری ترجیح داده است؟ (پاسکالیدیس ۱۳۹۶، ۶۱).

إشكال مواجهه‌ی این مورخان با عکس در این نکته نهفته‌است که برای ایشان، عکس یک پنجره‌ی ساده‌ی رو به گذشته است که نیازی را برای تدقیق در پژوهش و تفسیر روش‌مند و

انتقادی برنمی‌تابد. این دیدگاهی است که درست برخلاف نظر لایونل گاسمن (Lionel GOSSMAN) مورخ است که عکس‌ها را بازنمای ساده از گذشته‌ی تاریخی ندانسته و معتقد است که بازخوانی عکس‌ها در میان متون تاریخی، خود نیاز به درک روش‌هایی دارد که عکس‌ها در متن خود در بازنمایی جهان از آن بهره می‌برند:

«حتی زمانی که عکس‌ها برای مصور کردن افراد یا واقایع خاص مورد استفاده قرار می‌گیرند، باز هم تا حدی شیوه‌های پیشینی نگاه کردن به جهان را تصدیق می‌کنند و صرفاً یک نمایش ساده تصویری و گذرا نیستند» (Gossman 2011, 96).

در شکل دوم استفاده از عکس در تاریخ، به کیفیتِ نوستالژیک و افسوسی که در برخی از عکس‌ها که عموماً کیفیتی یادگاری و یا یادبودی دارند، تأکید گذاشته شده و آنرا در برابر اکنونی قرار می‌دهند که همواره در برابر اندوه سپری شدن گذشته، در حال رنگورو باختن است. غالب این نوع تاریخ‌نگاری‌های عکاسانه به‌شکل کتاب‌های خاطرات گردآوری می‌شوند و گذشته را با نوعی عواطف غریب و احساسات قوی تقدیس می‌کنند.

این گونه آثار به‌سبب استفاده از عکس‌های قدیمی عمدتاً سیاه‌وسفید آغشته به نوستالژی‌ای قدرتمند برای "زمان ازدست‌رفته" هستند؛ گذشته‌ای که چونان امری مطلقاً متمایز از دوران کنونی، بازنمایی می‌شود... [منطق] این گونه تاریخ‌گرایی عامه‌پسند را که بازتاب تمایل ویژه فرهنگ پست‌مدرن به نوستالژی و گذشته‌نگری (retrospection) است،... تحتِ سیطره‌ی هم‌کناری "آن‌موقع" و "حالا" است، نه منطق بازنمایی و روایی سنتی وقایع که از "قبل" آغاز می‌شود و به "بعد" منتهی می‌گردد. عکس‌ها به‌سبب هاله‌ای از گذشته‌گی (pastness) که بر گرد آنان است انتخاب می‌شوند و مورد استفاده قرار می‌گیرند و گذشته را نه به عنوان پیش‌درآمدی برای اکنون، بلکه به مثابه بدله برای اکنون، همچون "تصویری معکوس از شیوه‌ی کنونی زندگی‌ها" نشان می‌دهند (پاسکال‌لیدیس ۱۳۹۶، ۶۵ و ۶۶).

این نوع نگاه یادمانی قدرتمند به عکس‌های قدیمی همانند دیگر آثار باستانی و کهن، احساسی ارزش‌دار نسبت به هر آن‌چه را که مربوط به گذشته است، تقویت می‌کند و به عکس‌ها همچون اشیائی بتواره می‌نگردد. به‌نظر می‌رسد این بتواره‌سازی عکس‌های قدیمی به‌برخی روندهای تاریخی عکاسی نیز مرتبط باشد به‌ویژه مهجهور نمودن عکاسی سیاه‌وسفید در دهه‌ی ۶۰ میلادی توسط عکاسی پرزرق و برق رنگی که درواقع عملاً پس از آن، عکس سیاه‌وسفید به عنوان فسیل‌هایی از روزگاران گذشته، دارای بار تاریخی بیشتر، و یا جنبه‌های هنری افروزن تر شد. این نوع نگرش دقیقاً به موازات برتری کیفیتِ مرگ‌نگارانه‌ای که مورخان

دهه ۸۰ میلادی برای عکاسی قائل بودند، پیش رفت. تا جایی که رولان بارت، عکس را رد پای مرگ نامید و کریستین متز هم تا آن جا پیش رفت که قاطعانه قول دوبوا (Philippe DUBOIS) را تکرار کرد که کار کرد یادمانی، کیفیتِ قدرتمند عکاسی است: «با هر عکس، قطعه‌ی کوچکی از زمان به‌ نحوی سبعانه و برای همیشه از سرنوشت معمول خود خارج می‌شود، و بدین ترتیب در برابر فقدان خود محافظت می‌شود» (ولز ۱۳۹۳، ۲۲۸).

حالت سوم استفاده از عکس در تاریخ عکاسانه، استفاده از عکس‌هایی است که دقیقاً مطابق روش‌های علمی تاریخ اجتماعی نوین، به‌ نوعی نمایان‌گر تاریخ از پایین بوده و عکس‌های زندگی 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 سوگی گذشته و نوستالژیای سیاه‌وسفید عکس‌های قدیمی به‌دام افتاده‌اند. این گونه تاریخ‌های عکاسانه، همانند تاریخ اجتماعی خود، شامل زندگی روزانه‌ی مادی، فرهنگی، اقتصادی، و... مردمان عادی است. بهره‌مندی از عکس‌ها بدین نحو با گزارش کراکوئر همراه‌تر است: «واقعیت موجود در عکس عبارت است از کل جهان ملموس و تعین‌نیافته زندگی روزانه که اشیاء بی‌جان، چهره‌ها، شلوغی‌ها را در بر می‌گیرد و نیز زندگی را، با تمامی سرشاری و غنایش، آن‌گونه که ما تجربه‌اش می‌کیم» (پاسکال‌لیدیس ۱۳۹۶، ۶۹).

۳. تاریخ اجتماعی و عکس‌های روزمره

عکاسی ورناکولار که در ترجمه‌های فارسی با نام مجعول عکاسی بومی شناخته می‌شود، خود در مسئله‌ی تعریف و جایگاه آن در تاریخ عکاسی، محل مناقشات انتقادی بوده‌است. وسعت تعریف این گونه‌ی 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 وجود ندارد. 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. همین دلیل نیز می‌توان در مطالعات تاریخ اجتماعی از آن به عنوان "شکل اجتماعی دانش" (social form of knowledge) که به‌واسطه‌ی فعالیت‌ انبوهی از افراد شکل می‌گیرد، 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، به فعالیت‌های عکاسانه

غزینی و آموزش‌نديده‌ی افراد اشاره دارد؛ هرکسی که فارغ از پیچیدگی‌های سنت‌های فرهنگی و دغدغه‌مندبومن 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 ورنالکولار را می‌توان در چهار وجه غالب آن، مورد تحقیق قرارداد:

(اول) تأکید بر عکاسِ آماتور: اگر در دسته‌بندی، تأکید بر عکاس عکس باشد؛ بدان معناکه یک عکاس آماتور، عکس را گرفته‌باشد. بدین ترتیب در ظاهر امر عمل او، اثری غیرهترمندانه خلق می‌کند که در تاریخ رسمی هنر، به فراموشی سپرده می‌شود. بوردیو نیز که عکس‌های ورنالکولار را مؤکداً آماتوری می‌داند، براین وجه غیرهنری بودن عکس آماتوری تأکید‌گذاشته و معتقد است:

هیچ‌چیز بیش از فعالیت عکاس آماتور، به‌طور مستقیم در تضاد با تصور معمول از خلق هنرمندانه نیست. همان عکاسی که اغلب موقع دارد دوربین‌اش باید بیشترین کار ممکن را برایش انجام دهد و با این ادعا، میزان پیش‌فته‌بودن ابزار کارش را با میزان خودکار بودن آن یکی می‌داند (بوردیو، ۱۳۸۶، ۲۰):

و در عین حال اما معتقد است که وجوده 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 زمانی که تولید تصویر به‌طور کامل به‌خودکاربودن دوربین منوط می‌شود، ثبت تصویر هم‌چنان از روی گزینشی انجام می‌شود که در برگیرنده‌ی ارزش‌های زیبایشناصانه و اخلاقی است» (همان).

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

(سوم) مسئله‌ی سبک: بسیاری از پژوهشگران، عکاسی ورنالکولار را به‌یک سبک تجسمی خاص 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 پرازدش در رفتار روزمره می‌دانند که عکاسی بهوسطه‌ی این نوع، عملاً به بخشی مهم از رفتارهای روزمره بدل شده است. به عبارتی، عکاسی خارج از موزه و مؤسسات مرتبط با هنر (و علم، تبلیغات، خبرنگاری و مد) بدل به عکاسی ورناکولار می‌شود که عملاً در تاریخ هنر و حتی در تاریخ عکاسی با فقدان رویکردهای پژوهش محور مواجه بوده است. بسیاری از نظریه‌پردازان حوزه‌ی عکاسی ورناکولار معتقدند که

”عکس شخصی“، به برخی از نیازهای اولیه به دلستگی‌های عاطفی و میل بنیادین به تصویری از یک ”وجود انسانی دیگر“ پیوند دارد. این کیفیت حسی عکس ورناکولار، دلیل به حاشیه‌رانده شدن فوری آن در تاریخ‌های علمی بوده و در عین حال، ویژگی جذاب و غیرقابل تحلیل آن است (Warren 2006, 1610).

گرچه امروز اهمیت و جایگاه عکاسی ورناکولار به دلیل درکانون توجه قرار گرفتن آن توسط جامعه‌شناسان و انسان‌شناسان، بیش از پیش تثبیت شده است، به حال اما به طور تاریخی، در فضای دانشگاهی به عنوان چیزی ناجور، امری شخصی و احساساتی، و از منظر تحقیق تاریخی برای نسبت‌دادن تعاریف به آن، یک سره دشوار تلقی شده و بنابراین حذف شده است! آن‌هم به این خاطر که این عکس‌ها، بسیار تصادفی و اتفاقی‌تر از آنند که شایسته‌ی این باشند که مورد بررسی علمی قرار گیرند (Ibid, 1611). پیش‌تر نیز اشاره شد که اثر انسان‌شناسانه ریچارد چالفن (نمونه‌های عکس فوری از زندگی) و نیز کتاب نانسی مارتاؤست (کتاب و نگاه نوستالژیک) با رویکردی مارکسیستی به فرهنگ کالایی کدای و نحوه‌ی تأثیرکنش‌های تجاری در روابط ما با عکاسی و نوستالتزیا پرداخته است، از نمونه‌های پژوهش در عکاسی ورناکولار هستند.

ورناکولار، طیف وسیعی از عکاسی روزمره‌ی غیرحرفه‌ای را می‌تواند دربر بگیرد. از عکاسی‌های اداره‌جات پلیس (ماگ‌شات‌ها (mug shot photography)، عکس‌های پلیسی و جنایی و...) و عکس‌های پزشکی (medical photography) (مانند عکس‌هایی که پیش‌وپیس از عمل‌های زیبایی گرفته‌می‌شوند) و عکس‌های پزشکی قانونی، تا عکس‌هایی که می‌توان به آن‌ها عکس‌های در سفر و ماجراجویانه (travel photography) اطلاق کرد و مؤسسه نشانال جئوگرافیک، پیش‌تاز گسترش آن در اقصی نقاط جهان بود، تایم‌لپس‌هایی که از فضاهای و مناطق شهری و جوامع انسانی برداشته می‌شوند، عکاسی منظر (landscape photography)^۵

(لنداسکیپ‌های شهری و روستایی) که به دلیل وجه زیباشناختی اولیه‌ای که دارند، می‌توانند از عکاسی جدیٰ توپوگرافی، متمایز باشند، و در قسمتی مهم از عکاسی ورنالکولار، عکس‌های فوری روزمره، عکس‌های حرفاًی عروسی که در آتلیه‌های عروس و داماد گرفته می‌شوند، عکس‌های کارت تبریک و روز اول شروع مدارس، عکس‌های رخدادها^۶ (event photography) (مراسم‌ها، جشن‌ها، تدفین‌ها)، تصاویری که به‌وسیلهٔ اتوموبیل‌های فتو بوث (photobooth)^۷ تولید می‌شوند (تصویر ۱۳-۵ و توضیح آنرا ملاحظه کنید)، عکس‌هایی که با اشیاء روزمره ترکیب شده و "عکس‌شیء"‌ها را می‌سازند، همه‌وهمه به عنوان عکس‌های ورنالکولار مورد مصرف قرار می‌گیرند.

۴. خاطره و تاریخ

ارتباط با عاطفه‌ی شخصی و نوستالژیا از مهم‌ترین کارکردهای عکس‌های ورنالکولار است و به عبارتی محتوای ارجاعی آن‌ها بسیار فراتر از کارکرد صریح نمایه‌ای آن‌هاست. از آنجا که لذات بصری یک تصویر بیشتر به احساسات و علایق ذهنی مرتبط است تا به‌فهم زیبایی‌شناسانه، سبک ساده‌ی تجسمی تا زمانی که قابل خوانش باشد، قدرت تأثیرگذاری تصویر را مختل نخواهد کرد. درواقع علی‌رغم یک‌دستی و پیش‌پافتادگی بصری عکس فوری، تصویر به‌واسطه ایجاد کیفیت تعاملی بسیار شخصی با بیننده خاص خود، دارای اهمیت عاطفی عمیقی می‌گردد. کیفیت مؤثر اصلی در عکس رونالکولار، همان حضور پیچیدگی معانی 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 هویت است (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 "آن‌بوده‌است" (that-has-been) به‌این معناست که اتفاق و تجربه رخداده است و بنابراین ژست‌ها و حرکات نوعی دیگر، در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرند. آن‌چه که در این عکس‌ها ساخته می‌شود، نوعی زندگی‌نگاشت‌شخصی (autobiography) است که دارای بسیاری از ویژگی‌های یک شرح حال شخصی را دارا هستند (ویژگی‌هایی چون سبک زندگی، تبارشناسی، آفرینش‌های شخصی و...). به‌این ترتیب، این عکس‌ها که همواره با تنوع در ارایه به صور مختلف همراه‌اند، نوعی شرحال‌نویسی 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 بر می‌دارند. 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 یک فصل از زندگی فرد با افراد را به نحوی ویژه عرضه کنند. (Whalen 2009, 81) (تصویر ۱۴-۵) عکس‌های ورناکولار همواره برای درک معاصر از گذشته شکل گرفته‌اند. کادریندی انتخابی (یا برش‌های مشخصاً آشکار) تصاویر، و استفاده از روش‌های متنوع ویرایش همیشه مورد استفاده بوده است تا ارتباط متفاوتی را بین افرادی که ممکن است در یک عکس دیده‌شوند، نمایش دهند. «انتخاب و استفاده از عکس‌ها برای تأکید بر روابطی از پیش تعیین شده و مشخص، پیشینه‌ای طولانی دارد» (Allison Robertson 2017, 129).

جئوفری بچن در کتابی تحت عنوان "فراموش نکن، عکاسی و امر یادمانی" (*Forget Me Not*) (Photography and Remembrance 2004) به نحوی شکل‌گیری ارتباط و ساخت هویت داستانی، خاطره و نوستالژیا در "عکس‌شیءها" (photo-object) که نمونه‌ی خوبی از عکاسی ورناکولار هستند، پرداخته و تاریخ طولانی گنجاندن عکس‌های شخصی را در کنار اشیاء روزمره و وسائل شخصی مورد تحلیل قرار می‌دهد. داگرئوتیپ‌های قابل حمل در گذشته‌های دورتر که با خودشان برای صاحبان عکس شناس بهار معان می‌آورند، تا ترکیب عکس با وسائل و ادوات شخصی زندگی روزانه که معمولاً به صورتی ارزان قیمت تولید می‌شود (اشیائی چون مثل بالش، مبلمان، ظرف و ظروف، جواهرات، کیف دستی و...) که به عنوان 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 خودمان را با اشیاء یادمانی و با عکس‌های پر جزیات مشروح، به صورتی ویژه محصور می‌کنیم... این عکس‌شیءها به آینین یادمان و یادبود تعلق دارند... آن‌ها نه برای بازنمایی [صیرف] سوزه‌هایشان، که برای نمایش شبیه از یک میل هستند: میل به یادداشت و به خاطر ماندن. این میل و تلاش خلاقانه‌ای که در پیگیری آن صرف شده، قطعاً دلیل گزندگی و تلحی آن‌هاست. چرا که این عکس‌ها به‌ما یادآور می‌شوند که "امر یادمانی" با به‌خاطر آوردن گذشته ارتباط کمی دارد و راجع به‌نگاه به‌آینده است. آینده متصور مخفوف و تنهی، که در آن، ما خود فراموش خواهیم شد (Batchen 2004, 98).

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

به گونه‌ای است که مالک آن، نیاز کمی به نگاه کردن به تن عکس دارد، چراکه می‌تواند از آن شیء در زندگی روزانه‌اش استفاده کند؛ لمس اش کند؛ و نزدیک خود نگاهش دارد. حضور عکس در فضای خصوصی، چه به صورت قاب شده و چه همچون یک شکل شیء‌مانند، ابتدا و در درجه‌ی نخست برای برجسته کردن حضور سوژه‌ی ازدست‌رفته‌ی عکس در زندگی روزانه جاری در خانه است (Warren 2006, 1614).

بسیاری از هنرمندان قرن بیست‌یکم، به دنبال کشش جنبه‌های صمیمی و غریزی عکاسی ورنالکولار، از آن برای مفاهیم چالش برانگیز زیست اجتماعی معاصر بهره‌برده و همین‌امر، راه عکس‌های ورنالکولار را به هنرها و سایتها و فضاهای هنری معاصر گشوده است. به علاوه آن‌که، در قرن بیست‌یکم، فن‌آوری‌های نوین ارتباط جمعی، اشتراک‌گذاری عکس‌های ورنالکولار را به سادگی و با یک کلیک امکان‌پذیر ساخته و امکان ارایه‌ی داستانی امروزین به واسطه‌ی عکس را با ویژگی‌های جدیدی همراه‌ساخته است. خوزه ون دایک (Johanna Francisca Theodora Maria "José" VAN DIJCK) محقق رسانه، در این‌باره معتقد است که:

تحقیقات اخیر توسط انسان‌شناسان، جامعه‌شناسان و روان‌شناسان نشان می‌دهد که افزایش استفاده از دوربین‌های دیجیتال - از جمله دوربین‌های متصل شده به سایر وسائل ارتباطی - به [شکل‌گیری گسترده‌تر] ارتباطات و هویت‌سازی به واسطه‌ی استفاده از عکاسی به عنوان یک ابزار برای یادآوری، کمک کرده است... "نقش" عکاسی در سازوکار حافظه، و "عملکرد" عکاسی به عنوان یک ابزار حافظه، هنوز هم به همان اندازه پر از اتفاق و جنب‌وجوش است، حتی اگر جلوه‌ی آن در دوران دیجیتال تغییر کرده باشد (Allison Robertson, 2017 129 cited by).



تصویر ۵-۱۳: گردآورنده‌ی ناشناس. یک صفحه از آلبوم پرتره‌های فوتوبویث. ۱۹۴۰. از مجموعه *Courtesy The Walther Collection*. عکس‌های فوتوبویث که بهویژه در گذشته جهت تولید آلبوم‌های خانوادگی استفاده می‌شدند، نمونه‌ی خوبی از استفاده‌ی عمومی از عکس‌های خصوصی هستند که به عنوان یک سند و ماده‌ی اصلی در تاریخ شفاهی به کار می‌روند. آلبوم‌های عکس در عصر مدرن دارای دو ویژگی برجسته هستند: مشارکت پر جنب و جوش بین عکاسان و افرادی که مایل به انجام 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 به یکدیگر الصاق شوند؛ دوباره ترکیب گردند، و روایت‌گر داستان‌هایی پر از جنب و جوش باشند.

(منبع تصویر: walthercollection.com)



تصویر ۱۴-۵: عکاس ناشناس. وقتی که من و تو ۱۷ ساله بودیم. برگی از یک آلبوم خانوادگی او اخیر قرن نوزدهم میلادی. بسیاری عکس‌های ورنکولار در نحوه چیدمان و ارایه، به‌شکلی ساخت می‌یابند که دارای روایت‌های دراماتیک از زندگی و جزئی زندگی باشند. در برخی از انواع ورنکولار که به صورت آلبوم‌های خانوادگی ارایه می‌شوند، همراه با گزین‌گویی‌های مطلوب‌تر از زندگی از سرگذشت‌های و هویتی را بازسازی و بازنمایی می‌کنند که وجهی ایدئالیزه‌شده از افراد را عرضه و ارایه می‌کند.

(منبع تصویر: Whalen 2009, 81)

۵. عکس‌های ورنکولار در گروه‌بندی‌های اجتماعی نوین

فن‌آوری‌های نوین، در شکل‌گیری فهم متفاوت و تفاوت‌های ادراکی در بستر رسانه‌های مختلف دخالت کرده و نشان می‌دهد که چگونه «دگرگونی 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 اجتماعی 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 تاریخی خود از اواخر قرن نوزدهم به بعد (با تولید دوربین‌های کداک) می‌باشد اما، برخی شاخص‌های آن در عکاسی اجتماعی و توسعه زمینه‌های جدید این نوع از عکاسی که در بسترها متنوع خود از کیفیتی آماتوری هم بهره می‌برد، کاملاً بدیع و نو می‌نماید.

برخی محققان رسانه‌که راجع به فضای اجتماعی رسانه‌ها کار می‌کنند، معتقد‌ند که گروه‌های جدید اجتماعی، معانی جدید رفتارهای نو، و شیوه‌های فرهنگی که مجدداً پیکربندی و ارائه می‌شوند با تغییرات تکنیکی خلق تصویر همراه می‌شوند و به عبارتی، نفوذ و تأثیر تغییرات فن آورانه در بدنی اجتماع، همزمان و همراه با تأثیرات اجتماعی در اختراعات نوین رخ می‌دهد که در آن، انسان، و فن آوری، به صورتی متعادل بازیگران صحنه‌اند. امروزه "عکاسی موبایلی" دیگر توان ثبت "همه‌چیز" را دارد و علی‌الخصوص پس از اتصال با شبکه‌های اجتماعی مجازی، عملأ همه‌جا حاضر و جهانی شده است.

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

هرگونه امکان دگرگونی‌های بصری در تصاویر این دوربین‌ها به‌ نحوی است که می‌تواند برای نوعی تمایزگذاری اجتماعی مورد استفاده قرار بگیرد. راحتی و خودکاری این دستکاری‌ها و امکان بارگزاری سریع در شبکه‌های اجتماعی، بسیار با اقتضای جهان‌های مرجع تصاویر همراه و هماهنگ است. به عبارتی

چگونگی وایستگی اجتماعی هم در نحوه‌ی ادراک و هم فرایند تولید، از طریق همراه‌کردن بیننده با روش‌های اصلی توزیع نمایش... انتخاب تصویر و چگونگی کیفیات آن‌ها می‌تواند با کلیت جهان‌های اجتماعی مرجع هماهنگ شده و تقویت گردد. تصاویر به‌ نحوی دستکاری می‌شوند که به یک گروه تعلق داشته باشند (جنسيت، قومیت، گروه‌های طرفداری، خرد و فرهنگ و...) و می‌تواند به تعریف و تأیید درون‌گروهی و خارج از آن‌ها کمک کند (Ibid, 13).

امروز، مرز میان گرفتن عکس که توسط کاربر انجام می‌شود و نمایش عمومی آن توسط شبکه‌های اجتماعی بر بستر اینترنت، آنقدر کوتاه است که بسیاری از این‌گونه تصاویر به‌ همان سرعانی که فرآگیر می‌شوند، به‌ همان نحو نیز به سرعت کهنه و کلیشه‌ای می‌گردند.

۶. عکس خانوادگی: تاریخ زندگی روزانه

عکاسی خانوادگی از آن دسته فعالیت‌های طبقه‌ی متوسطی است که به خصوص پس از ظهر دوربین‌های کوچک کدак فرآگیر 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 جهانی است که نه تنها دارای اشکال بومی و محلی است، که موقعیت‌هایی را می‌سازد که آن، داستان‌های فردی را خلق کرده و در معرض گفت‌وگو می‌گذارد (Sandbye 2014, 3).

جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، قوم‌نگارها و انسان‌شناسان، به‌طوری فزاینده از عکس‌های خانوادگی به عنوان داده‌های فرهنگی در پژوهش‌های مرتبط با زندگی اجتماعی و تجربیات شخصی بهره می‌برند، چرا که این گونه‌ی عکاسی، «یک شکل فرآگیر 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 گرددش عمومی آن درون یک و یا نسل‌های یک خانواده است 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 ۱۸۳۰ که فن‌آوری اش در انگلیس و فرانسه شروع به گسترش کرد، همواره در گرددش بوده‌اند و بسیاری از زنان... عکس‌هایشان را برای اعضاء خانواده‌ی دوردستشان و دوستانشان می‌فرستادند (Rose 2010, 4).

این عکس‌ها به لحاظ 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 فرآگیری عام این عکس‌ها، آن‌هارا بستری مهم در مطالعات نظری می‌دانند. «نه تنها در سال ۲۰۰۶ در انگلستان، ۳۹ میلیون حلقه‌ی فیلم عکاسی ظاهر و چاپ شده، ۲۰ میلیون دوربین یکبار مصرف استفاده شده، و ۲/۸ میلیارد عکس دیجیتال گرفته شده است» (Ibid, 2).

عکس‌ها زینت‌بخش فضاهای عمومی و خصوصی افراد هستند. این‌که یک عکس خانوادگی، روی میز کار فرد باشد، یا در کیف جیبی همراهش، و یا این‌که آن را به عنوان هدیه‌ی عید و یا سال نو، ارسال کند، در بسیاری از مناطق جهان، رسمی جا‌افتاده است. (در ایران عموماً چنین عکس‌هایی که برای هدیه و یادبود ارسال می‌شده، تا همین دو دهه‌ی پیش شامل پشت‌نویسی‌های ارزشمند تاریخی هم می‌بود) (تصویر ۱۱-۵ و ۱۲-۵) در برخی نقاط جهان، از جمله در اروپا و به تازگی در ایران، عکس‌های خانوادگی زینت‌بخش سنگ‌های قبر متوفیان خانواده می‌شوند؛ روی تی شرت‌ها یا کیسه‌های خرید روزانه چاپ می‌گردند؛ و برخی وب‌سایت‌ها بر بستر اینترنت آن‌ها را بارگذاری کرده 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 در میان فضای عمومی جامعه را 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 به طور گسترده منتشر شدند. نه فقط در انگلیس که در کل جهان... گردش عکس‌های خانوادگی در واقع نوع خاصی از فضای جهانی را شکل‌می‌دهد و اعضای دور از هم خانواده را از راههای مختلفی بهم مرتبط می‌سازد (Ibid, 5).



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

البته تحلیل نمایش عمومی عکس‌های خصوصی دارای نکاتی است که باید مدنظر گرفته شود. با وجودی که عکس‌های خانوادگی، صراحتاً دارای وجهی نمایه‌ای هستند، مرتبط با زمان از دست رفته هستند و مدام به نوستالتزیا اشاره دارند، وجه نمایه‌ای و نمادین عکس خانوادگی، بنابر بستر حضور آن در فضای عمومی رسانه‌ای دارای الگوهای ارایه‌ی نشانه‌شناختی متفاوتی می‌گردد. نمایش عکس‌های خانوادگی در کانون خانواده دارای کیفیت قدر تمدن نمایه‌ای است که علاوه بر آن‌جایبودن (have-been-there) عضو خانواده، ارجاعات فراوانی را متوجه خود می‌کند. وجه نمایه‌ای این عکس‌ها، در درون خانواده بسیار دارای اهمیت است و به نوعی واقع‌گرایی عوامانه اشاره می‌کند که الن سکولا از آن با عنوان "اسطوره عوامانه واقع‌گرایی" (realist folk myth) نام برده است که به‌واسطه‌ی آن، «عکس در حالات خانگی به عنوان ضبط مکانیکی از حوادث واقعی درک شده است» (Musello 1980, 39).



تصویر ۱۲-۵: عکس خانوادگی به همراه متن پشت نویسی شده‌ی آن. عکاس ناشناس.. ۱۳۴۰ شمسی. این عکس به خصوص از آن دسته عکس‌ها است که به مناسبت خاصی، به عنوان هدیه برای دوستی در دوردست

ارسال شده و متن پشت نویسی شده آن 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، به دوستش هدیه داده است.

(منبع تصویر: آلبوم خصوصی)

نباید اما کارکرد این عکس‌ها را وقتی خارج از کانون خانواده مورد خطاب قرار می‌گیرند، در کیفیات نمایه‌ای آن خلاصه کرد. عکس‌های خانوادگی، با تکیه بر وجود نمادین خود، تأثیرات ویژه‌ای را بر افراد غریبیه با خود دارند. نه از طریق شناسایی افراد درون عکس، بلکه به‌واسطه‌ی آشنایی عمیقی که با نحوه 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 بزهای رفتاری از آن‌ها به‌فور به‌برداری می‌شود، کیفیت نمایه‌ای عکس‌ها در برابر احساسی که رسانه به‌صورتی نمادین بر شکل‌گیری و دریافت آن اصرار دارد، رنگ می‌باشد.

رسانه، تقریباً همواره عکس خانوادگی را به‌نحوی بازتولید می‌کند که وسیله‌ای برای تصویرسازی قربانیان خشونت باشند. بدین ترتیب، آن‌چه که مهم‌تر از وجه نمایه‌ای این عکس‌هاست، قدرت مؤثر آن‌ها در حوزه‌ی عمومی امر خصوصی است که وقتی [شخص] چنین عکس‌هایی را 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 پیر بوردیو که مطالعات اجتماعی و فرهنگی خود را بر عکس‌های خانوادگی مرکز کرده‌اند، در کتاب خود *آن‌سوی آلبوم خانوادگی* (Beyond the Family Album 1986) می‌گوید در کمتر عکس خانوادگی رذی از کودک بیمار، یا کیج خلقی نوجوانان، یا مادر در حال 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، لزومناً به‌معنای آن‌چه که صراحتاً عکس‌ها بدان اشاره دارند، نیست و گاه‌ها می‌تواند بیان‌گر آسیب‌های پنهانی و یا شرایط بحرانی افراد درون عکس باشد که به‌وسیله‌ی کلیشه‌های فرآگیر عکس خانوادگی، مستتر شده است. دنیل میلر (Daniel MILLER) انسان‌شناس، در تحلیل و بررسی جایگاه جامعه‌شنختی اشیاء روزمره‌ی خانه‌های افراد معتقد است:

یک روی دیگر اجتماعات انسانی، خوانش هويت افرادي است که در تلاش برای ايجاد روابط، هم با خودشان و هم با جهان اطرافشان هستند. اين روابط شامل رويه‌ها و الگوهای اجتماعی و قراردادی است که به زندگی آن‌ها نظم و معنا داده و بدان وسیله می‌توانند بستر زیسته‌ی خود را قضاوت اخلاقی کنند. اين نظم‌دهی، يك اصطلاح زیبایی‌شناسانه‌ی مناسب برای شرح محتواي اغلب آلبوم‌های عکس خانوادگی است که عملاً بیشترشان به صورتی بسيار زیبا و شخصی، هنری محلی را شکل داده‌اند.(14).(cited by Sandbye 2014, 2014).

از منظر اسپنسر، و پيشتر از او پی‌ير بورديو، عکس خانوادگی در جايگاه ساخت يك تصوير ايده‌آل از هويت خانواده که چگونگي نظم‌دهی به فراغت و خوش‌گذراني‌هايش در عکس‌ها، هويت طبقه‌ی اجتماعی او را برمی‌سازند و حتى نژاد و جنسیت را نشانه می‌روند. از طرفی دیگر، اين عکس‌ها به دليل اشاراتشان به خدادهای خاص مربوط به خانواده، عموماً مورد بي‌همیتی پژوهشگران واقع می‌شوند چرا که تورق يك آلبوم خانوادگی، نگاهی اجمالي به تعطیلات و لحظه‌های خوب يك خانواده است اما اين موضوع نباید مورد انتقاد واقع شود. چراکه در عکس‌های خانوادگی، محتواي ارجاعی عکس است که حائز اهمیتی دوچندان است. رولان بارت نيز در كتاب اتفاق روشن به اين موضوع اشاره کرده و درحالی که ارجاع را ماهیت و جوهره عکس می‌خواند، آنرا در بهترین حالت در عکس‌های خانوادگی خود پی‌گيری می‌كند.

عکس‌های خانوادگی، عکس‌هایی‌اند که توسط يك عضو خانواده گرفته می‌شوند، اهالی خانواده را نمایش می‌دهند و توسط آن‌ها و گاهآ توسيط چند دوست نزديک هم باز دиде شوند. اهمیت جمله‌ی "من به افراد دیگر [غريبه] نياز ندارم که آنرا ببینند" در همين جاست: سهل‌انگاری است که تصورشود عکس‌های خانوادگی با دیگران به اشتراك [معنایي] گذاشته می‌شود. مادر از يك عکس بدنی تار و سایه‌انداخته به‌دقیق نگهداري می‌کند؛ چراکه اين اولين بار بود که دخترش می‌خواست از دوربين استفاده کند. نه به خاطر اين که واقعاً و اصلاً چيزی را نمایش دهد. عکس گرفتن و نگهداشتن همواره اش، به‌دلیل ارجاعی است که آنرا يك عکس خانوادگی ساخته است (Rose 2010, 2010).

بارت هم اشاره می‌کند که ارجاع گوهر يكتای عکاسی است و «ويژگی بي‌همتای عکس اين است که کسی، مصدقرا (حتى اگر اشیاء باشند هم) زنده و جان‌دار دیده است» (بارت، ۱۳۸۴، ۹۹). مواجهه با ارجاع در عکس‌های خانوادگی «به‌کنکاش در بازخوانی هويت، تبار، ارتباط درونی اعضاء يك خانواده و فهم عشق و عاطفه‌ای نيز راهدارد که در گذشته جريان 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 صمیمی ترین ارتباطات انسانی را در آن دارند. اصولاً حتی اصطلاح عکس خانوادگی به یک 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 اجتماعی است 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 اطمینان را می‌دهد که وارد فضای خانوادگی 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، این نکته را پررنگ‌تر می‌سازد. می‌توان سه‌دلیل عمدۀ 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 خانوادگی است که در پاسداشت و حفظ عکس‌های خصوصی مبتلور 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 تطبیقی با توجه انتقادی و تاریخی که به فضیلت عکاسانه می‌شود، نداشته و از همین‌رو جئوفری بچن، پژوهش‌گر تاریخ هنر و فرهنگ عکاسی معتقد است که عکس‌های خانوادگی با روایت‌های تاریخی از بالا که حریصانه بر اصالت، نوآوری و فردیت متمن‌کرند، هیچ‌گونه تناسبی ندارد.

عکاسی خانوادگی دقیقاً به‌خاطر این‌که بیشترین تنوع و محبوب‌ترین شکل عکاسی است، نمایان‌گر یک مسئله‌ی تفسیری است که به‌طور کلی در مرکز هر فضیلت جاه‌طلبانه‌ی مرتبط به تاریخ عکاسی، قراردارد. عکس‌های خانوادگی، بی‌توجه به تعصبات هنری که هنوز چنین فضائل جاه‌طلبانه‌ای را راهبری می‌کنند، ما را به‌چالش می‌کشند تا راهی دیگر را دریارهی گفت و گو راجع به عکاسی بیابیم. راهی که می‌تواند به‌نحوی از انحصار، پیش‌پافتاگی این عکس‌ها را به‌ویژه در میان سایر تصاویر عکاسانه شرح و توضیح دهد (Sandbye 2014, 2).

جامعه‌شناسانی چون بوردیو و انسان‌شناسانی همچون چالفن 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 اسلیت (Don SLATER) جامعه‌شناس انگلیسی معتقد است 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»⁽⁶⁾ (cited by Sarvas & Frohlich 2011, 6). برتراند ماری مورخ و عکاس فرانسوی از محدود پژوهشگرانی است که اول‌بار به بررسی نقش عکاسی فوری و روزمره علاقمند شد و معتقد به دو جهش بزرگ در عکاسی به‌طور عمومی بود؛ معرفی دوربین براونی کداک در سال ۱۸۸۸ و تشویق مردم برای گرفتن عکس به صورت ساده و مقرن به صرفه از یک‌سو، و دیگری هم در دوران جنگ جهانی اول، زمانی که سربازان و اعضای خانواده‌شان می‌خواستند آخرين 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⁽⁷⁾، و نقطه عطف آخر، گسترش اینترنت و رسانه‌های جمعی مجازی است که عکس‌های خانوادگی و روزمره را در سطحی وسیع و جهانی در هر لحظه متشر می‌کنند⁽⁴⁾ (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 انکاس و نمایش روابط و روایت‌های اجتماعی، [بدان‌ها شکل داده و] ایجادشان نیز می‌کنند»⁽¹⁵⁾ (Ibid, 15). جاستین کاویل (Justin CARVILLE) انسان‌شناس ایرلندی که زمینه‌ی مطالعاتی اش عکاسی است، عکس‌های خانوادگی را «منطقه‌ی تماس» (Contact zone) نامیده است. یعنی برخلاف مناسبات قدرت و مرجعیتی که پژوهشگرانی چون جان تگ در عکس‌ها یافته و آن‌ها را منبع قدرت یک طرفه‌ای می‌دانند که توسط حکومت‌ها، نظام‌ها و ایدئولوژی راهبری می‌شوند، عکس‌های خانوادگی، محلی برای توصیف و ساخت روایت عکس برای دیگرانی است 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 آن‌ها) شکل دهیم. درست همان‌گونه که بارت گفته بود: «عکس‌های تان را نشان کسی دهید.

او هم بلاfacسله عکس‌هایش خودش را نشان‌تان خواهدداد: «گا، این برادرمه؛ این منم در بچگی،» و چیزهایی از این‌دست» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۷).

۷. نتیجه‌گیری

عکاسی و تاریخ هر دو در یک قرن متولد شدند و به لحاظ گوهر ذاتی خود، هر دو به ارجاع بر امر گذشته اصرار دارند. هم عکاسی و هم تاریخ سرشارند از گزین‌گویه‌های برآمده از کیفیات دستوری نهادی، که عکاسی را به سمت وسیع کیفیات هنری و ملزمات تجسمی، و تاریخ را به وقایع بزرگ، انسان‌های اثرگذار و نگاه از بالا سوق داده است. در این‌بین اما، تاریخ اجتماعی نوین و عکاسی ورنالکولار در معنای عام کلمه، به ثبت زندگی بر اساس جزییات روزانه پرداخته و از همین‌منظراست که می‌توان گفت این‌همانی ویژه‌ای میان این شاخه‌ی نوین علم تاریخ و عکس‌های روزمره‌ی ورنالکولار وجود دارد. هر دو در اوآخر قرن بیستم مورد توجه متخصصان قرار گرفتند؛ هر دو توسط نهادهای رسمی تاریخ و هنر کمتر به‌رسمیت شناخته شدند؛ و نیز هم تاریخ اجتماعی و هم عکاسی ورنالکولار رویکردی از پایین به ثبت وقایع جمعیت‌های انسانی دارند. در تحقیق حاضر نشان‌داده شد که ویژگی‌های عکاسی ورنالکولار شامل ثبت غیردستوری وقایع، وابستگی به عادات، عرف‌ها، باورها و رفتارهای مردم، توجه ویژه به امور روزمره‌ی زندگی، عکس‌برداری توسط افراد عادی و گمنام، و مهم‌تر از همه، کیفیت استنادی برای کوچک‌ترین و خصوصی‌ترین رفتارهای انسانی و حتی جنبه‌های یادمانی آن، می‌تواند اسنادی یکتا برای محقق و مورخ اجتماعی فراهم کند و عملاً بدون آن، تحلیل و تاریخ‌نگاری امر روزمره نیز با چالش‌های اساسی مواجه می‌شود. کافی است نگاهی به‌ابوه اطلاعات ثبت شده در انواع عکس‌های ورنالکولار که به صورت لحظه‌ای در سرتاسر جهان ذخیره، آرشیو یا مخابره می‌شود نگاهی بیاندازیم تا اثبات این مدعای آسان‌تر گردد. از منظری دیگر، تاریخ اجتماعی نیز شائینت و جایگاه عکاسی ورنالکولار را از بعد اهمیت آن در پیشبرد دانش بشری تثیت نموده و امروزه برخلاف گذشته که بسیاری متخصصان هنر و عکاسی این‌گونه‌ی عکاسانه را وقوعی نمی‌نہادند، به‌واسطه‌ی تحلیل تاریخی این‌آثار، درک مفاهیم جامعه‌شناسی و فلسفی زیست روزانه ملموس‌تر و عینی‌تر شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این نوع مواجهه با عکاسی ورنکولار را به خصوص در دوران هنر مدرن بسیار شاهد آن هستیم. عصری که عکاسی در جنگی تمام‌عیار با سلف خود، نقاشی، بهمه‌ی توانش‌هایش چنگ می‌زد تا در کیفیتی یکتا و برابر با هنر قرار بگیرد و خاستگاه و شائیت هنری اش ارج نهاده شود. بهمین منظور هم قواعد ترکیب‌بندی عکاسانه، فرم هنری، مضامین عمیق مفهومی و... در ثبت و ضبط و نمایش انواع عکس‌های مدرنیستی به همراه استفاده‌ی خلاقانه از امکانات فنی نوظهور رسان، همه‌وهمه در راستای اثبات فرم هنری در بستر عکس به کار گرفته شد و طبعاً در این فضای راقابتی، عکس‌های ساده‌وبی‌ادعای خصوصی و ورنکولار که خالقانش می‌توانستند نه از هنر اطلاعاتی داشته باشند، و نه اصولاً به‌هدف خلق اثری هنری، دست‌به‌دورین عکاسی می‌بردند، جایگاه و ارزشی نداشت.
۲. اصطلاح غیر رسمی برای عکس‌های پلیسی (police photographs) است که عکس‌برداری از کمر به‌بالای مجرمان و دستگیرشدگان در اداره‌ی پلیس است. هدف اصلی و اولیه‌ی ماجک‌شات‌ها امکان شناسایی توسط قربانیان، کارآگاهان، و عموم مردم بود و از دهه‌ی ۱۸۴۰ مورد استفاده قرار گرفت اما اولین بار آنفولس برتیلن (Alphonse Bertillon 1853-1914) افسر پلیس فرانسوی در سال ۱۸۸۸ قواعد فرایند عکس‌برداری ماجک‌شات را به شکلی دقیق ارایه کرد. داگلاس هاینکه (Douglas Hinkle) در کتاب "ماجک‌شات" (1990) توضیحات و تعاریف دقیق و مفصلی را در این نوع عکس‌برداری برای اداره‌جات پلیس نگاشته است؛ از جمله این‌که: چگونگی عمل عکس‌برداری ماجک‌شات، توجه به ساختار کلی سر در عکاسی، بخش‌های مختلف سر و صورت، فیزیولوژی پیرشدن و نمود قابل پیش‌بینی آن براساس عکس‌های ماجک‌شات، نحوه‌ی ثبت و مطالعه‌ی لباس، عینک و کلاه مضمونین، مدل مو و موی صورت، روند شناسایی تروریست‌ها براساس ماجک‌شات‌ها، 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 عکاسی پزشکی صورت می‌پذیرد که مستلزم سطح بالایی از مهارت فنی برای ارائه‌ی عکس بدون اطلاعات گمراه‌کننده‌ای است که باعث سوء تفسیر می‌گردد. این عکس‌ها 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 اهمیت 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 به دلایل مختلف ارزشمند باشد. این عکس‌ها می‌توانند در تشخیص آزمایش‌گاهی مورد استفاده قرار گیرد، یا ممکن است به عنوان 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، ادب و رسم، و تاریخ یک منطقه در عکس‌ها ثبت می‌گردد. "نجمن عکاسی آمریکا" (*The Photographic Society of America*) یک عکس در سفر را این‌گونه وصف می‌کند: عکسی که بیان‌گر یک مکان و زمان است؛ مناظر را به همراه مردمان اش و فرهنگی را که دارند، در همان وضعيتی که هست، ترسیم می‌کند، و هیچ‌گونه محدودیت جغرافیایی ندارد. عکاسی در سفر، با آثار عکاسانی چون استیو مک‌کاری (Steve McCurry) از نشنال جئوگرافیک بیش از پیش شناخته شد و مورد توجه قرار گرفت. میزان دست‌مزد و درآمد از طریق فروش آثار در این‌گونه عکاسی، بسیار کمتر از انواع دیگر چون عکاسی مد و یا عکاسی تبلیغاتی است، در حالی که چالش‌های عکس‌برداری در این‌سبک، بسیار بیشتر از انواع دیگر عکاسی است. امروزه وب‌سایت‌های پراوازه‌ی عکاسی مانند Flickr و px500x1 محل ارایه‌ی جهانی آثار عکاسی در سفر هستند.

۵. عکاسی منظر، فضاهای موجود در جهان را نشان می‌دهد. گاه به صورت منظره‌ای گسترشده 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 اختلالات چشم‌انداز که به واسطه‌ی ساخت‌سازهای بی‌رویه‌ی انسانی به وجود آمده است، متوجه است. از معروف‌ترین عکاسان منظر می‌توان به آنسل آدامز (Ansel Adams 1902-1984)، مارک گری (Mark Gray 1981-1902)، گلن راوول (Galen Rowell 1940-2002) و ادوارد وستون (Edward Weston 1886-1958) اشاره کرد. عکاسی منظره معمولاً علاوه بر مهارت‌های خاص در انتخاب قاب و ترکیب‌بندی‌های خلاقانه، نیازمند تجهیزات مناسب برای ثبت ویژه‌ی طبیعت است تا بتواند واکنش‌های مطلوب احساسی را در مخاطب خود برانگیزد. برای مطالعه‌ی بیشتر، نک:

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

۶. عکاسی رخداد عمل عکاسی از مهمنانان، وقایع و رخدادها در هر رویداد یا مناسب است که برای عکس‌برداری آن، ممکن است یک عکاس برای آن استخدام شده باشد. عکاسی رخداد به طور دقیق‌تر از زمانی شکل گرفت که دوربین‌های قابل حمل و کوچک وارد بازار عکاسی گردید.

۷. یا "اتفاق‌ک‌عکس"، یک ماشین فروش یا کیوسک مدرن است که شامل یک پردازنده‌ی خودکار (ممولاً شامل دستگاه پذیرش سکه، دوربین و پردازش گر فیلم) است که الیه امروزه اکثر آن‌ها به صورت دیجیتال درآمده‌اند. در سال ۱۸۸۸ اولین ثبت اختراع دستگاه تمام‌خودکار عکاسی توسط ویلیام پوپ (William Pope) و ادوارد پول (Edward Poole) در بالتیمور آمریکا صورت گرفت که چندان هم کارایی نداشت. اولین دستگاه خودکار عکاسی که واقعاً کار کرد، در سال ۱۸۸۹ توسط مخترع فرانسوی تی. انجلبرت (T. E. Enjalbert) ثبت شد. الیه مردم به‌این ماشین‌های خودکار چندان اعتماد نداشتند و بنابراین این دستگاه‌های اولیه نمی‌توانستند خودکفا باشند. بعداً در سال ۱۸۹۰ مخترع آلمانی کنراد برنیت (Conrad Bernitt) اولین دستگاه خودکار عکاسی را اختراع کرد که دارای موفقیت تجاری بود. فوتوبوٹ (Anatol Josepho) اولین دستگاه خودکار عکاسی را اختراع کرد که دارای موفقیت تجاری بود. فوتوبوٹ سال ۱۹۲۳ در آمریکا ساخته شد. با پرداخت ۲۵ سنت، دستگاه پس از پردازشی ده دقیقه‌ای، ۸ عکس را

عکس‌های ورنکولار: تاریخ اجتماعی بصری (محمد حسن‌پور) ۷۷

چاپ‌شده تحویل می‌داد. برای مطالعه‌ی بیشتر، کتاب "فوتوبوٹ آمریکایی" را نگاه کنید: Nakk Goranin. (2008)

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

شیوه ارجاع به این مقاله

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

کتاب‌نامه

- بارت، رولان (۱۳۸۴). اتفاق روشن، اندازه‌های درباره‌ی عکاسی. ترجمه‌ی نیلوفر معترف. نشر چشم. تهران؛
ولز، لیز (۱۳۹۳). نظریه‌ی عکاسی، گزینه‌های از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم. ترجمه
مجید اخگر. انتشارات دانشگاهی سمت. تهران؛
بوردبیو، پی‌یر (۱۳۸۶). عکاسی هنر میان‌ماهی. ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد. نشر دیگر. تهران؛
حسن‌پور، محمد؛ نوروزی طلب، 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 Landscape 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;