Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2023, 49-74
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

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، 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 این منظر، در مطالعه و تحلیل عکس‌های ورناکولار نه کیفیات هنری و زیبایی‌شناسانه‌شان که روش‌های روزمرهٔ 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 جزئی‌ترین مسائل زیست‌روزانه در بستر فرهنگی خاص دارند، به چیستی، تعاریف، و محتوای عکس‌های ورناکولار پرداخت. سؤال اصلی اما این است که براساس تاریخ زندگی روزانه، کدام ویژگی‌های عکس‌های ورناکولار آن را در پیوندی هستی‌شناسانه با تاریخ اجتماعی نوین قرار می‌دهد؟ می‌توان گفت که این دسته آثار عکاسانه، به‌دلیل خارج‌بودن از عرف و تعاریف نهادهای هنری، از الزامات و ضروریات دستوری هنر خارج بوده‌اند و همین امر موجبات ظهور کیفیت استنادیِ یکتا از متن زندگی روزانه را برای مورخان فراهم می‌سازد. درنتیجهٔ این امر، عکاسی ورناکولار در معنای کلی خود می‌تواند بازوی توان‌مند تحقیق و پژوهش در حوزهٔ مطالعات تاریخ اجتماعی باشد و چه‌بسا دور از قاعده نباشد اگر بگوییم بدون ثبت اسناد ورناکولار اصولاً مطالعات زیست‌روزانهٔ بسترهای اجتماعی در علم تاریخ با مسئلهٔ اساسی نقصان در ارجاع‌دهی و استنادسازی هم‌راه می‌گردد.

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

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

۱. مقدمه: طرح موضوع

واژهٔ «روزانه» از آن دست عباراتی است که در حوزه‌های مختلف علوم انسانی در چند دههٔ آخر قرن بیستم دارای جایگاهِ مطالعاتی پراهمیتی شده است. در علم تاریخ، مطالعهٔ زندگیِ روزانه را در متن تاریخ اجتماعی و در حوزهٔ عکاسی، عکس‌های روزمره را در نوعی از عکاسیِ ساده و دم‌دستی طبقه‌بندی می‌کنیم با نامِ کلیِ عکس‌های ورناکولار (Vernacular photographs). هر دو این‌ها تا همین چند دههٔ پیش نه در حوزهٔ دانش بشری و نه به‌لحاظ ارزشِ هنری موردتوجه منتقدان و اندیشمندان تاریخ و هنر قرار نداشت، چراکه تاریخ را مهم‌ترین روی‌دادهای گذشته برمی‌سازد و بنابراین نمی‌تواند شامل زندگیِ کم‌اهمیت روزانه‌ای باشد که از آنِ مردم عادی است و عکاسی نیز به طریق اولی در جَهش‌های هنری خود به‌عنوان ابزاری نوین در دست هنرمندانِ صاحب‌سبک و پیش‌رو باید از هرگونه پیش‌پاافتادگی، سبک‌سری، و دم‌دستی‌بودنِ محتوا برحذر می‌بود.

امروز اما تاریخ و عکاسی حول محور همین واژهٔ «روزانه» قرابت‌های تنگاتنگی باهم دارند. تاریخ اجتماعی بیش‌ترین بهرهٔ خود را از عکس‌ها به‌عنوان سندهایی دیداری در عکس‌های خصوصی، خانوادگی، و دم‌دستی می‌بَرد و عکس‌های روزانهٔ زیست انسانی نیز پیوندهای مطالعاتی خود را به‌ویژه با شاخه‌های مختلف علوم انسانی برقرار ساخته است. روان‌شناسان، جامعه‌شناسان، و مورخان هرمنوتیکیِ تاریخ اجتماعی آلبوم‌های خصوصی و خانوادگی و عکس‌های ببین‌وبنداز و سادهٔ شهری و روستایی و نیز عکس‌های سیاحان و توریست‌های نواحی و مناطق مختلف و حتی عکس‌های غیرهنریِ اداره‌های کنترل و مراقبت را چه‌بسیار در تحلیل‌ها و تحقیق‌های خود استفاده می‌کنند. همهٔ اینَ 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 همین روست که می‌توانند موضوع سترگی 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 نحوهٔ ارتباط عکاسی با بدیهی‌ترین اشکال زندگی و زیستِ عادی انسان‌هاست، این‌گونه از عکس‌ها در مرکز نمونه‌های آماری قرار خواهند گرفت. همهٔ افراد به‌صورت مداوم و هرروزه با چنین عکس‌هایی برخورد می‌کنند، فارغ از هر نوع نقد و نگاه هنری آن‌ها را تفسیر و تأویل می‌کنند، و برداشت‌های ذهنی خود را از عکس‌ها در زندگیِ روزانهٔ خود جاری می‌سازند و اتفاقاً به‌دلیل همین پیش‌پاافتادگی و دم‌دستی‌بودن آن به محافل و جریان‌های هنری

کم‌تر راه یافته و شأنیت هنری بدان داده نشده است.[۱] اگر همین یک وجه عکاسی ورناکولار را به‌عنوان نقطهٔ 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 به‌روشنی مشخص می‌گردد. به‌عبارتی، بحث در این مقولهٔ عکاسانه نه اثبات ذات هنری و هستیِ زیباشناسانهٔ آن (باوجود تأیید امروزین کیفیت خاص زیباشناختی بسیاری از وجوه این نوع عکاسی در میان منتقدان هنری)، که پرداختن به چراییِ وجودِ این عکس‌ها و نحوهٔ کارکرد آن در اجتماع است و نیز چگونگیِ مطالعهٔ تحلیلی آن برای استخراج داده‌هایی که از منظر تاریخی دارای ارزشی به‌مراتب والاست.

سؤال تحقیق حاضر اما این است که چگونه داده‌های متنی در تاریخ اجتماعی می‌تواند کیفیات دم‌دستی و مهجور عکس‌های ورناکولار را به روش‌های فهمِ عکس پیوند بزند و چنین عکس‌هایی را به‌عنوان سندی یکتا در تحلیل تاریخی مطرح سازد؟ چنین پیوند تخصصی است که می‌تواند ساحت هنر عکاسی را به حوزهٔ عام زندگی روزانه و مردمان عادی، که علاقه‌مند به نگاه دقیق‌تر و مستدل‌تر به عکس‌های خود هستند، به‌واسطهٔ 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 ارائه شده است: اثر انسان‌شناسانهٔ ریچارد چالفِن (Richard Chalfen)، *نمونه‌های عکس فوری از زندگی* (*Snapshot Versions of Life* 1987)، از اولین پژوهش‌های عمیق در حوزهٔ عکاسی ورناکولار است و کتاب نانسی مارتا وست (Nancy Martha West)، *کداک و نگاه نوستالژیک* (*Kodak and the Lens of Nostalgia* 2000)، با رویکردی مارکسیستی به فرهنگ کالایی کداک و نحوهٔ تأثیر کنش‌های تجاری در روابط ما با عکاسی و نوستالژیا پرداخته است. پی‌یر بوردیو (Pierre Felix Bourdieu) با کتاب *عکاسی، هنر طبقهٔ متوسط* (*Photography: A Middle-brow Art* 1990) اولین مباحث جامع در حیطهٔ عکاسی ورناکولار و پیوند آن با زیست روزانه را مطرح کرد. سندبای (Mette Sandbye) در مقالهٔ 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 مقرون‌به‌صرفه

و دیگری در دوران جنگ جهانی اول زمانی‌که سربازان و اعضای خانواده‌شان می‌خواستند آخرین عکس قبل از اعزام سربازشان به جنگ را با یک‌دیگر بگیرند. گرگوری پاسکالیدیس (Gregory Paschalidis) نیز در مقالهٔ «تصاویر تاریخ و ناخودآگاه دیدمانی» (Images of History and the Optical Unconscious 2003-2004) با اشاره‌ای کلی به انواع سندیت عکاسانه در تاریخ برخی پیوندهای اساسی میان تاریخ اجتماعی و عکاسی را برمی‌شمارد.

۲.۱ روش‌شناسی

در مقالهٔ حاضر، به عکس‌های ورناکولار به‌عنوان منبع اصلی بصری در تاریخ اجتماعی ارجاع می‌دهیم و به برخی از روش‌های تحلیل و تفسیر تاریخی این عکس‌ها می‌پردازیم و ضمن معرفی اجمالی آن و چگونگی پیوند آن با کار خاطره و تاریخ به عکس‌های خانوادگی به‌عنوان مهم‌ترین نمود ورناکولار پرداخته و مسئلهٔ ارجاع و سندیت آن را چونان امرِ تاریخی تحلیل خواهیم کرد.

۲. عکاسی و تاریخ اجتماعی

تاریخِ عکاسانه را می‌توان براساسِ نحوهٔ رویکرد تاریخ به عکس‌ها دسته‌بندی کرد. در نوع اول، تاریخ‌نگار از عکس به‌عنوان یک سند بهره می‌برد. این نوع نگرش استنادی به عکس 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 مبتنی‌بر اثبات این سند بیابد یا آن را به‌پرسش بگیرد 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).

اِشکال مواجههٔ این مورخان با عکس در این نکته نهفته است که برای ایشان عکس یک پنجرهٔ سادهٔ 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 بازنمایِ ساده از گذشتهٔ 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 زمانی‌که عکس‌ها برای مصورکردن افراد یا وقایع خاص مورداستفاده قرار می‌گیرند باز هم تاحدی شیوه‌های پیشینیِ نگاه‌کردن به جهان را تصدیق می‌کنند و صرفاً یک نمایش سادهٔ تصویری و گذرا نیستند» (Gossman 2011: 96).

در شکل دومِ 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 آن را دربرابر اکنونی قرار می‌دهند که همواره دربرابر اندوهِ سپری‌شدن گذشته درحال رنگ‌ورورباختن است. غالب این نوع تاریخ‌نگاری‌های عکاسانه به‌شکل کتاب‌های خاطرات گردآوری می‌شوند و گذشته را با نوعی عواطف غریب و احساسات قوی تقدیس می‌کنند.

> این‌گونه آثار به‌سبب استفاده از عکس‌های قدیمیِ عمدتاً سیاه‌وسفید آغشته به نوستالژی‌ای قدرت‌مند برای "زمان ازدست‌رفته" هستند؛ گذشته‌ای که چونان امری مطلقاً متمایز از دوران کنونی بازنمایی می‌شود... [منطق] این‌گونه تاریخ‌گراییِ عامه‌پسند را، که بازتاب تمایل ویژهٔ فرهنگ پست‌مدرن به نوستالژی و گذشته‌نگری (retrospection) است، ... تحتِ سیطرهٔ هم‌کناریِ "آن‌موقع" و "حالا" است، نه منطقِ بازنمایی و روایی سنتی وقایع که از "قبل" آغاز می‌شود و به "بَعد" منتهی می‌گردد. عکس‌ها به‌سبب هاله‌ای از گذشتگی (pastness) که بر گرد آنان است انتخاب می‌شوند و مورداستفاده قرار می‌گیرند و گذشته را نه به‌عنوان پیش‌درآمدی برای اکنون، بلکه به‌مثابهٔ بدلی برای اکنون، هم‌چون "تصویری معکوس از شیوهٔ کنونیِ زندگی‌ها" نشان می‌دهند (همان: ۶۵، ۶۶).

این نوع نگاهِ یادمانی قدرت‌مند به عکس‌های قدیمی همانند دیگر آثار باستانی و کهن احساسی ارزش‌مدار نسبت به هرآن‌چه مربوط به گذشته است تقویت می‌کند و به عکس‌ها هم‌چون اشیایی بت‌واره می‌نگرد. به‌نظر می‌رسد این بت‌واره‌سازی عکس‌های قدیمی به برخی روندهای تاریخیِ عکاسی نیز مرتبط باشد، به‌ویژه مهجورکردن عکاسی سیاه‌وسفید در دههٔ شصت میلادی توسط عکاسی پرزرق‌وبرق رنگی، که درواقع عملاً پس‌ازآن عکس سیاه‌وسفید به‌عنوان فسیل‌هایی از روزگاران گذشته دارای بار تاریخیِ بیش‌تر و یا جنبه‌های هنریِ افزون‌تر شد. این نوع نگرش دقیقاً به‌موازات برتریِ کیفیتِ مرگ‌نگارانه‌ای که مورخان دههٔ هشتاد میلادی برای عکاسی قائل بودند پیش رفت، تاجایی‌که رولان بارت عکس را ردپای مرگ نامید و کریستین متز هم تا آن‌جا پیش رفت که قاطعانه قول دوبوا (Philippe Dubois) را تکرار کرد که کارکرد یادمانیْ کیفیتِ قدرت‌مند عکاسی است: «با هر عکس، قطعهٔ کوچکی از زمان به‌نحوی سبعانه و برای همیشه از سرنوشت معمول خود خارج می‌شود و بدین ترتیب دربرابر فقدان خود محافظت می‌شود» (ولز ۱۳۹۳: ۲۲۸).

حالت سوم استفاده از عکس در تاریخِ عکاسانه استفاده از عکس‌هایی است که دقیقاً مطابق با روش‌های علمیِ تاریخ اجتماعی نوین به‌نوعی نشان‌دهندهٔ تاریخِ از پایین بوده و عکس‌های زندگیِ روزانهٔ مردمانی را عرضه می‌کند که جامعهٔ 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 روزانهٔ 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 تعین‌نیافتهٔ زندگیِ روزانه که اشیای بی‌جان، چهره‌ها، شلوغی‌ها را در بر می‌گیرد و نیز زندگی را، با تمامیِ سرشاری و غنایش، آن‌گونه‌که 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 مسئلهٔ تعریف و جایگاه آن در تاریخ عکاسی محل مناقشات انتقادی بوده است. وسعت تعریف این‌گونهٔ بزرگ عکاسی بسیاری از فرم‌ها و نمونه‌ها را در بر 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 می‌توان عکاسی ورناکولار را در نقطهٔ مقابل عکاسی هنری قرار داد. در محتوا اما این نوع در درجهٔ اول کارکردی اجتماعی و کاربردی دارد. به همین دلیل نیز می‌توان در مطالعات تاریخ اجتماعی از آن به‌عنوان «شکلِ اجتماعیِ دانش» (social form of knowledge)، که به‌واسطهٔ فعالیتِ انبوهی از افراد شکل‌می‌گیرد، بهره برد (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، غریزی، و آموزش‌ندیدهٔ افراد اشاره دارد؛ هرکسی که فارغ از پیچیدگی‌های سنت‌های فرهنگی و دغدغه‌مندبودن ارائهٔ آن در محتوای کار خود اصطلاحاً دوربین‌به‌دست بشود. در این عکاسی، «زبان بومی بدل به یک شکل واقعی از فرهنگ بصری‌ای می‌شود که به‌طور کامل از نگرانی‌های حیاتی و تجربی در ارتباط با زندگی معاصر شکل گرفته» (Warren 2006: 1610). عکس ورناکولار را می‌توان در چهار وجه غالب آن موردتحقیق قرار داد:

اول) تأکید بر عکاسِ آماتور: اگر در دسته‌بندی تأکید بر عکاس عکس باشد، بدان معنا که یک عکاس آماتور عکس را گرفته باشد. بدین ترتیب، 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، بر این وجه غیرهنری‌بودن عکس آماتوری تأکید گذاشته و معتقد است:

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

او درعین‌حال معتقد است که وجوه اخلاقی و زیبایی‌شناختی این عکس‌ها در مرحلهٔ انتخاب و گزینش سوژه توسط عکاس آماتور مستتر است که به طبقه و گروه اجتماعی وی مرتبط است: «حتی زمانی‌که تولید تصویر به‌طور کامل به خودکاربودن دوربین منوط می‌شود، ثبت تصویر هم‌چنان از روی گزینشی انجام می‌شود که دربرگیرندهٔ ارزش‌های زیباشناسانه و اخلاقی‌است» (همان).

دوم) تأکید بر وجه زیباشناسانه: برخی محققان معتقدند که 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 این دسته‌بندی قرار می‌گیرند.

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

چهارم) اثری خارج از تعاریف رسمی و روزمرهٔ هنر: برخی پژوهش‌گران حوزهٔ فرهنگ بصری هم‌چون جئوفری بچن و الیزابت هاچینسون (Elizabeth Hutchinson) ورناکولار را عملی پرارزش در رفتار روزمره می‌دانند که عکاسی به‌واسطهٔ این نوع عملاً به بخشی مهم از رفتارهای روزمره بدل شده است. به‌عبارتی، 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 پژوهش‌محور مواجه بوده است. بسیاری از نظریه‌پردازان حوزهٔ عکاسی ورناکولار معتقدند که

> "عکسِ شخصی" به برخی از نیازهای اولیه به دل‌بستگی‌های عاطفی و میلِ بنیادین به تصویریِ از یک "وجود انسانیِ دیگر" پیوند دارد. این کیفیت حسیِ عکس ورناکولار دلیل به‌حاشیه‌رانده‌شدنِ فوریِ آن در تاریخ‌های علمی بوده و درعین‌حال ویژگی جذاب و غیرقابل‌تحلیل آن است (ibid.).

گرچه امروز اهمیت و جایگاه عکاسی ورناکولار به‌دلیل در کانون توجه قرارگرفتن آن توسط جامعه‌شناسان و انسان‌شناسان بیش‌ازپیش تثبیت شده است، به‌هرحال، به‌طور تاریخی، در فضای دانشگاهی به‌عنوان چیزی ناجور، امری شخصی، و احساساتی و از منظر تحقیق تاریخی برای نسبت‌دادن تعاریف به آن یک‌سره دشوار تلقی شده و بنابراین حذف شده است! آن هم به این خاطر که این عکس‌ها بسیار تصادفی و اتفاقی‌تر از آن‌اند که شایستهٔ این باشند که موردبررسی علمی قرار گیرند (ibid.: 1611). همان‌طورکه پیش‌تر نیز اشاره شد، اثر انسان‌شناسانهٔ ریچارد چالفِن (*نمونه‌های عکس فوری از زندگی*) و نیز کتاب نانسی مارتا وست (*کداک و نگاه نوستالژیک*) که با رویکردی مارکسیستی به فرهنگ کالایی کداک و نحوهٔ تأثیر کنش‌های تجاری در روابط ما با عکاسی و نوستالژیا پرداخته‌اند، از نمونه‌های پژوهش در عکاسی ورناکولار هستند.

ورناکولار می‌تواند طیف وسیعی از عکاسیِ روزمرهٔ غیرحرفه‌ای را در بر بگیرد: از عکاسی‌های اداره‌جات پلیس (ماگ شات‌ها/ mug shot photography[۲]، عکس‌های پلیسی و جنایی، و ...)، عکس‌های پزشکی (medical photography)[۳] (مانند عکس‌هایی‌که پیش و پس از عمل‌های زیبایی گرفته می‌شوند)، و عکس‌های پزشکیِ قانونی تا عکس‌هایی که می‌توان به آن‌ها عکس‌های در سفر و ماجراجویانه (travel photography)[۴] اطلاق کرد و مؤسسهٔ نشنال‌جئوگرافیک پیش‌تاز گسترشِ آن در اقصا نقاط جهان بود، تایم‌لپس‌هایی که از فضاها و مناطق شهری و جوامع انسانی برداشته می‌شوند، عکاسیِ منظره (landscape photography)[۵] (لنداسکیپ‌های شهری و روستایی) که به‌دلیل وجه زیباشناختیِ اولیه‌ای که دارند می‌توانند از عکاسی جدیِ توپوگرافی متمایز باشند و در قسمتی مهم از عکاسیِ ورناکولار، عکس‌های فوری روزمره، عکس‌های حرفه‌ای عروسی که در آتلیه‌های عروس و داماد گرفته می‌شوند، عکس‌های کارت تبریک و روز اول شروع مدارس، عکس‌های رخدادها (event photography)[۶] (مراسم‌ها، جشن‌ها، تدفین‌ها)، تصاویری که به‌وسیلهٔ اتومبیل‌های فوتوبوث (Photobooth)[۷] تولید می‌شوند (تصویر ۱ و توضیح آن را بنگرید)، و عکس‌هایی که با اشیای روزمره ترکیب شده و «عکس ـ شیء»ها را می‌سازند همه و همه به‌عنوان عکس‌های ورناکولار موردمصرف قرار می‌گیرند.

۴. خاطره و تاریخ

ارتباط با عاطفهٔ شخصی و نوستالژیا از مهم‌ترین کارکردهای عکس‌های ورناکولار است و به‌عبارتی، محتوای ارجاعی آن‌ها بسیار فراتر از کارکرد صریح نمایه‌ای آن‌هاست. ازآن‌جاکه

لذت های بصری یک تصویر بیش‌تر به احساسات و علایق ذهنی مرتبط است تا به فهم زیبایی‌شناسانه، سبک سادهٔ تجسمی تازمانی‌که قابل‌خوانش باشد، قدرت تأثیرگذاری تصویر را مختل نخواهد کرد. درواقع، باوجود یک‌دستی و پیش‌پاافتادگیِ بصریِ عکس فوری، تصویر به‌واسطهٔ ایجاد کیفیت تعاملی بسیار شخصی با بینندهٔ 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 سادهٔ شخصیِ از گذشتهٔ چیزی است، بلکه یک ابزار کلیدی در ایجاد خاطره و هویت است (ibid.: 1612). این عکس‌ها با تجربهٔ زیسته سروکار دارند و ثبت این تجربه در عکس است که آن‌ها را ارزش‌مند و پراهمیت می‌کند. بارت می‌گوید: «آن ـ بوده ـ است» (that-has-been)، به این معنا که اتفاق و تجربه رخ داده است و بنابراین، ژست‌ها و حرکات نوعی دیگر در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند. آن‌چه در این عکس‌ها ساخته می‌شود، نوعی زندگی‌نگاشتِ شخصی (autobiography) است که بسیاری از ویژگی‌های یک شرح‌حال شخصی را دارد (ویژگی‌هایی چون سبک زندگی، تبارشناسی، آفرینش‌های شخصی، و ...). به این ترتیب، این عکس‌ها، که همواره با تنوع در ارائه به صور مختلف هم‌راه‌اند، نوعی شرح‌حال‌نویسیِ بصری‌اند که همواره روایت‌هایی خطی و دراماتیک در وصف زندگی دارند 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 صحنهٔ خود هستند. همواره حضور ایدئالی در صحنه (قاب عکس) دارند و رخدادهای ناخواسته و هرآن‌چه را به این روایت دراماتیک خدشه‌ای وارد کند حذف و اصلاح (retouch) می‌کنند تا یک فصل از زندگیِ فرد با افراد را به‌نحوی ویژه عرضه کنند (Whalen 2009: 81) (تصویر ۲). عکس‌های ورناکولار همواره برای درک معاصر از گذشته شکل گرفته‌اند. کادربندی انتخابی (یا برش‌های مشخصاً آشکار) تصاویر و استفاده از روش‌های متنوع ویرایش همیشه مورداستفاده بوده است تا ارتباط متفاوتی را بین افرادی که ممکن است در یک عکس دیده شوند نمایش دهند. «انتخاب و استفاده از عکس‌ها برای تأکید بر روابطی ازپیش‌تعیین‌شده و مشخص پیشینه‌ای طولانی دارد» (Robertson 2017: 129).

جئوفری بچن در کتابی تحت عنوان *فراموشم نکن، عکاسی، و امر یادمانی* (*Forget Me Not Photography and Remembrance* 2004) به نحوهٔ شکل‌گیری ارتباط و ساخت هویت داستانی، خاطره، و نوستالژیا در «عکس ـ شیءها» (photo-object)، که نمونهٔ خوبی از عکاسی ورناکولار هستند، پرداخته و تاریخ طولانی گنجاندن عکس‌های شخصی را درکنار اشیای روزمره و وسایل شخصی موردتحلیل قرار می‌دهد. داگرئوتیپ‌های قابل‌حمل 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 (اشیایی مثل بالش، مبلمان، ظرف‌وظروف، جواهرات، کیف‌دستی، و ... که به‌عنوان حاملی برای عکس‌ها با آن‌ها ترکیب شده و عکس را با زندگی روزانهٔ خانه در پیوند بیش‌تری قرار می‌دادند). بچن دربارهٔ فلسفهٔ ایجاد این آثار می‌نویسد:

> تعجبی ندارد که ما خودمان را با اشیای یادمانی و با عکس‌های پرجزئیات مشروح به‌صورتی ویژه محصور می‌کنیم ... این عکس ـ شیءها به‌آیین یادمان و یادبود تعلق دارند ... آن‌ها نه برای بازنمایی [صِرفِ] سوژه‌هایشان، که برای نمایش شبحی از یک میل هستند: میل به‌یادداشتن و به‌خاطرماندن. این میل و تلاش خلاقانه‌ای که در پی‌گیری آن صرف شده قطعاً دلیل گزندگی و تلخی آن‌هاست؛ چراکه این‌عکس‌ها به ما یادآور می‌شوند که "امر یادمانی" با به‌خاطرآوردنِ گذشته ارتباط کمی دارد و راجع به نگاه به آینده است. آیندهٔ متصور مخوف و تهی که در آن ما خود فراموش خواهیم شد (Batchen 2004: 98).

عکس ـ شیءها یکی از نمونه‌های مهم عکاسی ورناکولار هستند که دارای وجهی نمادین و ایدئالیزه‌شده بوده و جنبه‌های استنادی کمی دارند. حضور مصرانهٔ عکس درکنار اشیا به‌گونه‌ای است که مالک آن نیاز کمی به نگاه‌کردن به تن عکس دارد، چراکه می‌تواند از آن شیء در زندگی روزانه‌اش استفاده کند، لمسش کند، و نزدیک خود نگاهش دارد. حضور عکس در فضای خصوصی، چه به‌صورت قاب‌شده و چه هم‌چون یک شکلِ شیءمانند، ابتدا و در درجهٔ نخست برای برجسته‌کردن حضور سوژهٔ ازدست‌رفتهٔ عکس در زندگی روزانهٔ جاری در خانه است (Warren 2006: 1614).

بسیاری از هنرمندان قرن بیست‌ویکم به‌دنبال کشش جنبه‌های صمیمی و غریزی عکاسی ورناکولار از آن برای مفاهیم چالش‌برانگیز زیست اجتماعی معاصر بهره برده‌اند و همین امر راه عکس‌های ورناکولار را به هنرهای زیبا و سایت‌ها و فضاهای هنری معاصر گشوده است. به‌علاوه آن‌که در قرن بیست‌ویکم فناوری‌های نوین ارتباط جمعیْ اشتراک‌گذاری عکس‌های ورناکولار را به‌سادگی و با یک کلیک امکان‌پذیر ساخته و امکان ارائهٔ داستانی امروزین به‌واسطهٔ عکس را با ویژگی‌های جدیدی هم‌راه ساخته است. 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 دوربین‌های دیجیتال، ازجمله دوربین‌های متصل‌شده به سایر وسایل ارتباطی، بـه [شکل‌گیری گسترده‌تر] ارتباطات و هویت‌سازی به‌واسطهٔ استفاده از عکاسی به‌عنوان یـک ابزار برای یادآوری کمک کرده است ... "نقش" عکاسی در سازوکار حافظـه و "عملکـرد" عکاسی به‌عنوان یک ابزار حافظه هنوز هم به همان اندازه پر از اتفاق و جنب‌وجوش است، حتی اگر جلوهٔ آن در دوران دیجیتال تغییر کرده باشد (cited by Robertson 2017: 129).

تصویر ۱. گردآورنده ناشناس، یک صفحه از آلبوم پرتره‌های فوتوبوث، ۱۹۴۰.
از مجموعهٔ Courtesy The Walther Collection. عکس‌های فوتوبوث که به‌ویژه درگذشته جهت تولید آلبوم‌های خانوادگی استفاده می‌شدند نمونهٔ خوبی از استفادهٔ عمومی از عکس‌های خصوصی هستند که به‌عنوان یک سند و مادهٔ اصلی در تاریخ شفاهی به‌کار می‌روند. آلبوم‌های عکس در عصر مدرن دارای دو ویژگی برجسته هستند: مشارکت پرجنب‌وجوش 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 جنب‌وجوش باشند.
(منبع: Walthercollection.com)

تصویر ۲. عکاس ناشناس، وقتی‌که من و تو هفده‌ساله بودیم. برگی از یک آلبوم خانوادگی اواخر قرن نوزدهم میلادی. بسیاری از عکس‌های ورناکولار در نحوهٔ چیدمان و ارائه به‌شکلی ساخت می‌یابند که دارای روایت‌های دراماتیک از زندگی و جزئیِ زندگی باشند. در برخی از انواع ورناکولار، که به‌صورت آلبوم‌های خانوادگی ارائه می‌شوند، هم‌راه با گزینِ‌گویه‌های مطلوب‌تر از زندگیِ ازسرگذشته‌اند و هویتی را بازسازی و بازنمایی می‌کنند که وجهی ایدئالیزه‌شده از افراد را عرضه و ارائه می‌کند.
(منبع: Whalen 2009: 81)

۵. عکس‌های ورناکولار در گروه‌بندی‌های اجتماعی نوین

فناوری‌های نوین در شکل‌گیریِ فهم متفاوت و تفاوت‌های ادراکی در بستر رسانه‌های مختلف دخالت می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه «دگرگونیِ تجهیزات، مواد و مصالح و بازاریابی، موجب شکل‌دهی به گروه‌های کاربری جدید و صنایع جدید در ثبت و ضبط تصویر شده و آن را توسعه می‌دهد» (Chester 2012: 5). محیط‌های شخصی در فضاهای اجتماعیِ مجازی و نیز گوشی‌های شخصی هوشمند یک بستر ویژه در تعامل بی‌نهایت فردی دربارهٔ عکاسی شکل می‌دهد که گرچه دارای سابقه و بنیان‌های تاریخیِ خود از اواخر قرن نوزدهم به بعد (با تولید دوربین‌های کداک) است، برخی شاخص‌های آن در عکاسی اجتماعی و توسعهٔ زمینه‌های جدید این نوع از عکاسی، که در بسترهای متنوع خود از کیفیتی آماتوری هم بهره می‌برد، کاملاً بدیع و نو می‌نماید.

برخی محققان رسانه، که راجع به فضای اجتماعی رسانه‌ها کار می‌کنند، معتقدند که گروه‌های جدید اجتماعی معانیِ جدید رفتارهای نو و شیوه‌های فرهنگی که مجدداً پیکربندی و ارائه می‌شوند با تغییرات تکنیکیِ خلقِ تصویر هم‌راه می‌شوند و به‌عبارتی، نفوذ و تأثیر تغییرات فناورانه در بدنهٔ اجتماع هم‌زمان و هم‌راه با تأثیرات اجتماعی در اختراعات نوین رخ می‌دهد که در آن، انسان و فناوری به‌صورتی متعادل بازیگران صحنه‌اند. امروزه، «عکاسیِ موبایلی» دیگر توان ثبت «همه‌چیز» را دارد و علی‌الخصوص، پس از اتصال با شبکه‌های اجتماعی مجازی، عملاً 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 حافظهٔ گوشی ذخیره می‌شوند مستقیماً با دیدگاه امور روزانه و تجربیات یک کاربر مرتبط خواهند بود. گوشی‌های هوش‌مند با امکان ذخیره‌سازی داخلی خود به‌تنهایی تبدیل به یک مجموعهٔ تصویر شخصی شده‌اند که بر هویت فردی کاربر دلالت می‌کند (ibid.: 10).

هرگونه امکان دگرگونی‌های بصری در تصاویر این دوربین‌ها به‌نحوی است که می‌تواند برای نوعی تمایزگذاریِ اجتماعی مورداستفاده 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 نحوهٔ 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 تقویت گردد. تصاویر به‌نحوی دست‌کاری می‌شوند که به یک گروه تعلق داشته باشند (جنسیت، قومیت، گروه‌های طرف‌داری، خرده‌فرهنگ، 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 عمومیِ آن توسط شبکه‌های اجتماعی بر بستر اینترنت، آن‌قدر کوتاه است که بسیاری از این‌گونه تصاویر به همان سرعتی که فراگیر می‌شوند به همان نحو نیز به‌سرعت کهنه و کلیشه‌ای می‌گردند.

۶. عکس خانوادگی: تاریخ زندگیِ روزانه

عکاسی خانوادگی از آن دسته فعالیت‌های طبقهٔ متوسطی است 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 کرد. عکس‌های خانوادگی

> اشیایی هستند که به‌طور هم‌زمان با امر شخصی، عاطفی، اجتماعی، و فرهنگی مرتبط‌اند ... . آلبوم عکس خانوادگی یک شکل رایج جهانی است که نه‌تنها دارای اشکال بومی و محلی است، که موقعیت‌هایی را می‌سازد که آن داستان‌های فردی را خلق کرده و درمعرض گفت‌وگو می‌گذارند (Sandbye 2014: 3).

جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، قوم‌نگارها، و انسان‌شناسان به‌طوری فزاینده از عکس‌های خانوادگی به‌عنوان داده‌های فرهنگی در پژوهش‌های مرتبط با زندگی اجتماعی و تجربیات شخصی بهره می‌برند، چراکه این گونهٔ 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 خانواده است و به‌جز یادآوری خاطرات و بنیان‌های خانواده، مسئلهٔ تبار و خاستگاه‌ها را مطرح می‌سازد.

> دست‌به‌دست‌شدن عکس‌های فوری خانوادگی (family snaps) چیز جدیدی نیست. عکس‌های خانوادگی همواره بین اعضای خانواده دست‌به‌دست شده‌اند. همان‌طورکه بسیاری از مورخان عکاسی یادآور شده‌اند، عکس‌ها از همان زمان دههٔ ۱۸۳۰، که فناوری‌اش در انگلیس و فرانسه شروع به گسترش کرد، همواره در گردش بوده‌اند و بسیاری از زنان ... عکس‌هایشان را برای اعضای خانوادهٔ دوردستشان و دوستانشان می‌فرستادند (Rose 2010: 4).

این عکس‌ها به‌لحاظِ کمیت ارتباط و استفاده از ابزار رسانه‌ای عکاسی در میان انواع سبک‌ها جایگاه نخست را دارند و ازهمین‌رو، بسیاری از پژوهش‌گران حوزه‌های مختلف علوم انسانی به‌سبب فراگیریِ عام این عکس‌ها آن‌ها را بستری مهم در مطالعات نظری می‌دانند. «تنها، در سال ۲۰۰۶، در انگلستان، ۳۹ میلیون حلقهٔ فیلم عکاسی ظاهر و چاپ شده، ۲۰ میلیون دوربین یک‌بارمصرف استفاده شده، و ۲/۸ میلیارد عکس دیجیتال گرفته شده است» (ibid.: 2). این عکس‌ها زینت‌بخش فضاهای عمومی و خصوصی افراد هستند. این‌که یک عکس خانوادگی روی میز کار فرد باشد، یا در کیف جیبیِ همراهش، یا این‌که آن را به‌عنوان هدیهٔ عید یا سال نو ارسال کند، در بسیاری از مناطق جهان رسمی جاافتاده است (در ایران عموماً چنین عکس‌هایی که برای هدیه و یادبود ارسال می‌شد تا همین دو دههٔ پیش شامل پشت‌نویسی‌های ارزش‌مند

تاریخی هم می‌بود) (تصویر ۳ و ۴). در برخی نقاط جهان، ازجمله در اروپا و به‌تازگی در ایران، عکس‌های خانوادگی زینت‌بخش سنگ‌های قبر متوفیان می‌شوند؛ روی تی‌شرت‌ها یا کیسه‌های خرید روزانه چاپ می‌گردند و برخی وب‌سایت‌ها بر بستر اینترنت آن‌ها را بارگذاری می‌کنند و درمعرض نمایش عموم قرار می‌دهند. امروزه، بیش‌ترین ارائهٔ عکس‌های خانوادگی را می‌توان در رسانه‌های اجتماعی مبتنی‌بر 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 ژوئیهٔ ۲۰۰۶ در لندن نمونهٔ بارزی از گردش عکس‌های فوری خانوادگی معاصر هستند. آن‌ها در حوزهٔ عمومی رسانه‌های جمعی انگلیسی به‌طور گسترده منتشر شدند. نه‌فقط در انگلیس، که در کل جهان ... گردش عکس‌های خانوادگی درواقع نوع خاصی از فضای جهانی را شکل می‌دهد و اعضای دور از هم خانواده را از راه‌های مختلفی به‌هم مرتبط می‌سازد (ibid.: 5).

تصویر ۳. عکس خانوادگی به‌همراه متن پشت‌نویسی‌شده، عکاس ناشناس، ۱۳۲۰ ش.
اطلاعات پشت‌نویسی‌شدهٔ عکس‌های خانوادگی حاوی داده‌های تاریخ اجتماعی است.
به‌کاربردن واژهٔ «بحر خزر» در این متن پشت‌نویسی‌شدهٔ عکس از آن زمره است.
(منبع: آلبوم خصوصی)

البته، تحلیل نمایش عمومی عکس‌های خصوصی دارای نکاتی است که باید مدنظر گرفته شود. باوجودی‌که عکس‌های خانوادگی صراحتاً وجهی نمایه‌ای دارند، با زمان ازدست‌رفته مرتبط هستند، و مدام به نوستالژیا اشاره دارند، وجه نمایه‌ای و نمادین عکس خانوادگی بنابر

بستر حضور آن در فضای عمومی رسانه‌ای دارای الگوهای ارائهٔ نشانه‌شناختیِ متفاوتی می‌گردد. نمایش عکس‌های خانوادگی در کانون خانواده دارای کیفیت قدرت‌مند نمایه‌ای است که علاوه‌بر آن ـ جا ـ بودن (have-been-there) عضو خانواده، ارجاعات فراوانی را متوجه خود می‌کند. وجه نمایه‌ایِ این عکس‌ها درون خانواده بسیار اهمیت دارد و به نوعی واقع‌گرایی عوامانه اشاره می‌کند که الن سکولا از آن با عنوان «اسطورهٔ عوامانهٔ واقع‌گرایی» (realist folk myth) نام برده است که به‌واسطهٔ آن، «عکس در حالات خانگی به‌عنوان ضبط مکانیکی از حوادث واقعی درک شده است» (Musello 1980: 39).

تصویر ۴. عکس خانوادگی به‌همراه متن پشت‌نویسی‌شدهٔ آن، عکاس ناشناس، ۱۳۴۰ ش. این عکس به‌خصوص از آن دسته عکس‌هاست که به‌مناسبت خاصی، به‌عنوان هدیه برای دوستی در دوردست ارسال شده و متن پشت‌نویسی‌شدهٔ 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 خانوادهٔ عزیزش به دوستش هدیه داده است
(منبع: آلبوم خصوصی)

اما نباید کارکرد این عکس‌ها را وقتی خارج از کانون خانواده موردخطاب قرار می‌گیرند در کیفیت‌های نمایه‌ایِ آن خلاصه کرد. عکس‌های خانوادگی با تکیه بر وجوه نمادینِ خود تأثیرات ویژه‌ای را بر افراد غریبه با خود دارند؛ نه از طریق شناسایی افراد درون عکس، بلکه به‌واسطهٔ آشنایی عمیقی که با نحوهٔ ساخت عکس‌های خانوادگی دارند؛ با خود عمل عکس‌برداری خانوادگی. بنابراین، در نمایش عمومی عکس خانوادگی، 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 دربرابر احساسی که رسانه به‌صورتی نمادین بر شکل‌گیری و دریافت آن اصرار دارد رنگ می‌بازد.

> رسانه تقریباً همواره عکس خانوادگی را به‌نحوی بازتولید می‌کند که وسیله‌ای برای تصویرسازیِ قربانیان خشونت باشند. بدین ترتیب، آن‌چه‌که مهم‌تر از وجه نمایه‌ایِ این عکس‌هاست، قدرت مؤثر آن‌ها در حوزهٔ عمومیِ 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، درادامهٔ 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 خانوادگی‌ای 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 لابه‌لای آلبوم‌ها ورق می‌زنیم. وجود عکس‌هایی با ترکیب‌بندی‌های شادمان لزوماً به‌معنای آن‌چه صراحتاً عکس‌ها بدان اشاره دارند نیست و گاهی می‌تواند بیان‌گر آسیب‌های پنهانی یا شرایط بحرانی افراد درون عکس باشد که به‌وسیلهٔ کلیشه‌های فراگیر عکس خانوادگی مستتر شده است. دنیل میلر (Daniel Miller) انسان‌شناس در تحلیل و بررسی جایگاهِ جامعه‌شناختی اشیای روزمرهٔ خانه‌های افراد معتقد است:

> یک روی دیگر اجتماعات انسانی خوانشِ هویتِ افرادی است که در تلاش برای ایجاد روابط هم با خودشان و هم با جهان اطرافشان هستند. این روابط شامل رویه‌ها و الگوهای اجتماعی و قراردادی است که به زندگی آن‌ها نظم و معنا داده و بدان وسیله می‌توانند بستر زیستهٔ خود را قضاوت اخلاقی کنند. این نظم‌دهی یک اصطلاحِ زیبایی‌شناسانهٔ مناسب برای شرح محتوای اغلب آلبوم‌های عکسِ خانوادگی است که عملاً بیش‌ترشان به‌صورتی بسیار زیبا و شخصی هنری محلی را شکل داده‌اند (cited by Sandbye 2014: 14).

از منظر اسپنس و پیش‌تر از او پی‌یر بوردیو، عکس خانوادگی در جایگاه ساخت یک تصویر ایدئال از هویت خانواده با چگونگیِ نظم‌دهی به فراغت و خوش‌گذرانی‌ها در عکس‌ها هویت طبقهٔ اجتماعی افراد را برمی‌سازد و حتی نژاد و جنسیت را نشانه می‌رود. ازطرفی‌دیگر، این عکس‌ها به‌دلیل اشاراتشان به رخدادهای خاص مربوط به خانواده عموماً موردبی‌اهمیتی پژوهش‌گران واقع می‌شوند، چراکه تورق یک آلبوم خانوادگی نگاهی اجمالی به تعطیلات و لحظه‌های خوب یک خانواده است، اما این موضوع نباید موردانتقاد واقع شود، چراکه در عکس‌های خانوادگی محتوای ارجاعی عکس است که حائز اهمیتی دوچندان است. رولان بارت نیز در کتاب *اتاق روشن* به این موضوع اشاره کرده و درحالی‌که ارجاع را ماهیت و جوهرهٔ عکس می‌خواند، آن را 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 جملهٔ "من به افراد دیگر [غریبه] نیاز ندارم که آن را ببینند" در همین‌جاست: سهل‌انگاری است که تصور شود عکس‌های خانوادگی با دیگران به‌اشتراک [معنایی] گذاشته می‌شود. مادر از یک عکس بدنی تار و سایه‌انداخته به‌دقت نگه‌داری می‌کند، چراکه این اولین بار بود که دخترش می‌خواست از دوربین استفاده کند. نه به‌خاطر این‌که واقعاً و اصلاً چیزی را نمایش دهد. عکس‌گرفتن و نگه‌داشتن همواره‌اش به‌دلیل ارجاعی است که آن را یک عکس خانوادگی ساخته است (Rose 2010: 14).

بارت هم اشاره می‌کند که ارجاع گوهر یکتای عکاسی است و «ویژگیِ بی‌همتای عکس این است که کسی مصداق را (حتی اگر اشیا باشند هم) زنده و جان‌دار دیده است» (بارت ۱۳۸۴: ۹۹). مواجهه با ارجاع در عکس‌های خانوادگی «به کنکاش در بازخوانیِ هویت، تبار، ارتباطِ درونی اعضای یک خانواده، و فهم عشق و عاطفه‌ای نیز راه دارد که در گذشته جریان داشته است» (حسن‌پور و دیگران 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 به یک فضای داخلی اشارهٔ 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 همهٔ ما با آن آشنا

هستیم و بنابراین، مواجهه با عکس‌های خانوادگی مواجهه‌ای با یک امر عمیقاً آشناست (Sarvas and 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. ازدیگرسو، ارتباط سازوکار عکس‌های خانوادگی با زنان، که محوریت ایجاد آرامش و عاطفه در خانواده هستند، این نکته را پررنگ‌تر می‌سازد. می‌توان سه دلیل عمده را برشمرد که عکس خانوادگی را با زنان مرتبط می‌سازد: اول، تزئینات داخلی خانه مرتبط با زنان و عکس‌ها جزئی 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 متبلور می‌گردد. سومین دلیل هم در احساس مادرانهٔ زنان در کانون خانواده است. مواجهه با عکس‌های اعضا و مثلاً کودکان و نگه‌داری مطلوب از آن درست همان چیزی است که از آن‌ها مادرانی نمونه و مطلوب می‌سازد (Rose 2010: 58).

درطول تاریخ عکاسی، تولید عکس در زندگی و فرهنگ زندگی روزانه با توجه انتقادی و تاریخی‌ای که به فضیلت عکاسانه می‌شود تطابقی ندارد و ازهمین‌رو، 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 مسئلهٔ تفسیری است که به‌طور کلی در مرکز هر فضیلت جاه‌طلبانهٔ مرتبط به تاریخ عکاسی قرار دارد. عکس‌های خانوادگی بی‌توجه به تعصبات هنری که هنوز چنین فضایل جاه‌طلبانه‌ای را راه‌بری می‌کنند ما را به‌چالش می‌کشند تا راهی دیگر را دربارهٔ گفت‌وگو راجع به عکاسی بیابیم. راهی که می‌تواند به‌نحوی از انحا، پیش‌پاافتادگیِ این عکس‌ها را به‌ویژه در میان سایر تصاویر عکاسانه شرح و توضیح دهد (Sandbye 2014: 2).

جامعه‌شناسانی چون بوردیو و انسان‌شناسانی هم‌چون چالفِن از طریق پژوهش‌های عمیقی که در نیمهٔ دوم قرن بیستم بر روی کیفیات تأثیرگذار و تأثیرپذیر فرهنگی در این عکس‌ها انجام دادند عکاسی خانوادگی را درمعرض مواجهه با دیگر سبک‌های مطرح عکاسی قرار داده‌اند. دان اسلیتر (Don Slater)، جامعه‌شناس انگلیسی، معتقد است که عکس‌های خانوادگی درعین‌این‌که از کلیشه‌های مشخص و روزمره پیروی می‌کنند «به ما کمک می‌کنند هویت فردی، خانوادگی، و نیز هویت فرهنگی خود را همان‌طورکه [عکس‌ها] به دیگران نشان می‌دهند بسازیم» (cited by Sarvas and Frohlich 2011: 6). برتراند ماری، مورخ و عکاس فرانسوی، از معدود

پژوهش‌گرانی است که اولین‌بار به بررسی نقش عکاسی فوری و روزمره علاقه‌مند شد و به دو جهش بزرگ در عکاسی به‌طور عمومی معتقد بود: معرفی دوربین براونی کداک در سال ۱۸۸۸ و تشویق مردم برای گرفتن عکس به‌صورت ساده و مقرون‌به‌صرفه و دیگری در دوران جنگ جهانی اول، زمانی‌که سربازان و اعضای خانواده‌شان می‌خواستند آخرین عکس قبل از اعزام سربازشان به جنگ را با یک‌دیگر بگیرند. امروز، دو نقطهٔ عطف دیگر را باید به این دو زمان تاریخی اضافه کرد: دههٔ ۱۹۶۰ و تولید انبوه فیلم‌های رنگی و محفظه‌های فلاش عکس در آمریکا و بعداً در اروپا[۸] و نقطهٔ عطف آخر گسترش اینترنت و رسانه‌های جمعی مجازی است 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 همان‌طورکه علاوه‌بر انعکاس و نمایش روابط و روایت‌های اجتماعی، [بدان‌ها شکل داده و] ایجادشان نیز می‌کنند» (ibid.: 15). جاستین کاویل (Justin Carville)، انسان‌شناس ایرلندی، که زمینهٔ مطالعاتی‌اش عکاسی است، عکس‌های خانوادگی را «منطقهٔ تماس» (contact zone) نامیده است. یعنی برخلاف مناسبات قدرت و مرجعیتی که پژوهش‌گرانی چون جان تگ در عکس‌ها یافته‌اند 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 دیگرانی است که ما یا اعضای خانواده‌شان هستیم یا از دوستان و یا هریک از افراد اجتماعی هستند که می‌خواهیم به‌واسطهٔ خلق روایت بر بستر عکس ارتباطی را با آن(ها) شکل دهیم. درست همان‌گونه‌که بارت گفته بود: «عکس‌هایتان را نشان کسی دهید. او هم بلافاصله عکس‌های خودش را نشانتان خواهد داد: «"نگا، این برادرمه؛ این منم در بچگی" و چیزهایی از این دست» (بارت ۱۳۸۴: ۱۷).

۷. نتیجه‌گیری

عکاسی و تاریخ هر دو در یک قرن متولد شدند و به‌لحاظ گوهر ذاتیِ خود هر دو به ارجاعِ بر امر گذشته اصرار دارند. هم عکاسی و هم تاریخ سرشارند از گزین‌گویه‌های برآمده از کیفیات دستوریِ نهادی که عکاسی را به‌سمت‌وسوی کیفیت‌های هنری و ملزومات تجسمی و تاریخ را به وقایعِ بزرگ، انسان‌های اثرگذار، و نگاهِ از بالا سوق داده‌اند. در این بین، اما، تاریخ اجتماعی

نوین و عکاسی ورناکولار در معنای عام کلمه به ثبت زندگی براساس جزئیات روزانه پرداخته و از همین منظر است که می‌توان گفت این‌همانیِ ویژه‌ای میان این شاخهٔ نوین علم تاریخ و عکس‌های روزمرهٔ ورناکولار وجود دارد. هر دو در اواخر قرن بیستم موردتوجه متخصصان قرار گرفتند. هر دو توسط نهادهای رسمی تاریخ و هنر کم‌تر به‌رسمیت شناخته شدند و نیز هم تاریخ اجتماعی و هم عکاسی ورناکولار رویکردی از پایین به ثبت وقایع جمعیت‌های انسانی دارند. در تحقیق حاضر نشان داده شد که ویژگی‌های عکاسی ورناکولار شامل ثبت غیردستوری وقایع، وابستگی به عادات، عرف‌ها، باورها، و رفتارهای مردم، توجه ویژه به امور روزمرهٔ زندگی، عکس‌برداری توسط افراد عادی و گم‌نام، و مهم‌ترازهمه 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 به انبوه اطلاعات ثبت‌شده در انواع عکس‌های ورناکولار، که به‌صورت لحظه‌ای در سرتاسر جهان ذخیره، آرشیو، یا مخابره می‌شود، نگاهی بیندازیم تا اثبات این مدعا آسان‌تر گردد. از منظری دیگر، تاریخ اجتماعی نیز شأنیت و جایگاه عکاسی ورناکولار را از بعد اهمیت آن در پیش‌برد دانش بشری تثبیت کرده و امروزه، برخلاف گذشته، که بسیاری از متخصصان هنر و عکاسی این گونهٔ عکاسانه را وقعی نمی‌نهادند، به‌واسطهٔ تحلیل تاریخی این آثار، درک مفاهیم جامعه‌شناختی و فلسفیِ زیست روزانه ملموس‌تر و عینی‌تر شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. در دوران هنر مدرن بسیار شاهد این نوع مواجهه با عکاسی ورناکولار هستیم. عصری که عکاسی در جنگی تمام‌عیار با سلف خود، نقاشی، به همهٔ توانش‌هایش چنگ می‌زد تا در کیفیتی یکتا و برابر با هنر قرار بگیرد و خاستگاه و شأنیت هنری‌اش ارج نهاده شود. به همین منظور، هم قواعد ترکیب‌بندی عکاسانه، فرم هنری، مضامین عمیق مفهومی، و ... در ثبت‌وضبط و نمایش انواع عکس‌های مدرنیستی به‌هم‌راه استفادهٔ خلاقانه از امکانات فنیِ نوظهور رسانه همه و همه درجهت اثبات فرم هنری در بستر عکس به‌کار گرفته شد و طبعاً در این فضایِ رقابتی، عکس‌های ساده و بی‌ادعای خصوصی و ورناکولار، که خالقانش می‌توانستند نه از هنر اطلاعاتی داشته باشند و نه اصولاً به هدف خلق اثری هنری دست‌به‌دوربین عکاسی می‌بردند، جایگاه و ارزشی نداشت.

۲. اصطلاح غیررسمی برای عکس‌های پلیسی (police photographs) است که عکس‌برداریِ از کمر به بالای مجرمان و دستگیرشدگان در ادارهٔ پلیس است. هدف اصلی و اولیهٔ ماگ شات‌ها امکان شناسایی توسط

قربانیان، کارآگاهان، و عموم مردم بود و از دههٔ ۱۸۴۰ مورداستفاده قرار گرفت، اما اولین‌بار آنفولس برتیلن (Alphonse Bertillon 1853-1914)، افسر پلیس فرانسوی، در سال ۱۸۸۸ قواعد فرایند عکس‌برداری ماگ شات را به‌شکلی دقیق ارائه کرد. داگلاس هاینکه (Douglas Hinkle) در کتاب *ماگ شات* (۱۹۹۰) توضیحات و تعاریف دقیق و مفصلی را در این نوع عکس‌برداری برای اداره‌جات پلیس نگاشته است: ازجمله این‌که چگونگی عملِ عکس‌برداری ماگ شات توجه به ساختار کلی سر در عکاسی، بخش‌های مختلف سر و صورت، فیزیولوژی پیرشدن، و نمود قابل‌پیش‌بینی آن براساس عکس‌های ماگ شات، نحوهٔ ثبت و مطالعهٔ لباس، عینک، و کلاه مضنونان، مدل مو و موی صورت، روند شناسایی تروریست‌ها براساس ماگ شات‌ها، و ... . برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به

Douglas P. H. (1990), Mug: Shots a Police Artist's Guide to Remembering Faces, United States of America, 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 ارائهٔ عکس بدون اطلاعات گم‌راه‌کننده‌ای است که باعث سوءتفسیر می‌گردد. این‌عکس‌ها در اسناد کلینیکی، پژوهش‌های پزشکی، انتشار در نشریات علمی، و نیز بحث و تدریس استفاده می‌شوند. عکاسی از بیماران در کل فرایند عکاسی پزشکی دارای اهمیتی بنیادی است و نه‌تنها مهارت در تکنیک عکاسی، بلکه مدیریت دل‌سوزانهٔ افراد بیمار را شامل می‌شود که درنتیجه دارای بسیاری از ملاحظات اخلاقی است. عکاسی از بیمار ممکن است به دلایل مختلف ارزش‌مند باشد. این عکس‌ها می‌تواند در تشخیص آزمایشگاهی مورداستفاده قرار گیرد یا ممکن است به‌عنوان نقطهٔ شروع یک مجموعهٔ کامل از عکس‌هایی شود که مسیر یک بیماری یا سانحه را مستندسازی می‌کنند. برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به:

Hansell, P. (1979), A Guide to Medical Photography, England: MTP Press, Lancaster, 5, 9.

۴. عکاسی در سفر عموماً به نوعی از عکاسی اطلاق می‌گردد که در آن، مناظر، مردم، فرهنگ، آداب‌ورسوم، و تاریخ یک منطقه در عکس‌ها ثبت می‌گردد. «انجمن عکاسی آمریکا» (The Photographic Society of America) یک عکسِ در سفر را این‌گونه وصف می‌کند: عکسی که بیان‌گر یک مکان و زمان است؛ مناظر را به‌همراه مردمانش و فرهنگی را که دارند، در همان وضعیتی که هست، ترسیم می‌کند و هیچ‌گونه محدودیت جغرافیایی ندارد. عکاسی در سفر با آثار عکاسانی چون استیو مک‌کاری (Steve McCurry 1950) از نشنال‌جئوگرافیک بیش‌ازپیش شناخته شد و موردتوجه قرار گرفت. میزان دست‌مزد و درآمد از طریق فروش آثار در این‌گونهٔ عکاسی بسیار کم‌تر از انواع دیگر چون عکاسی مد و یا عکاسی تبلیغاتی است، درحالی‌که چالش‌های عکس‌برداری در این سبک بسیار بیش‌تر از انواع دیگر عکاسی است. امروزه، وب‌سایت‌های پرآوازهٔ عکاسی مانند Flickr، 500px، و x1 محل ارائهٔ جهانیِ آثار عکاسی در سفر هستند.

۵. عکاسی منظره فضاهای موجود در جهان را نشان می‌دهد. گاه به‌صورت منظره‌ای گسترده و بی‌پایان و گاه چشم‌اندازی بسیار کوچک و میکروسکوپی. عکاسی منظره علاوه‌بر نمایش طبیعت بکر به فضاهای

انسان‌ساخت نیز توجه دارد و نیز بر اختلالاتِ چشم‌انداز که به‌واسطهٔ ساخت‌وسازهای بی‌رویهٔ انسانی به‌وجود آمده است متمرکز است. از معروف‌ترین عکاسان منظره 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 معمولاً علاوه‌بر مهارت‌های خاص در انتخاب قاب و ترکیب‌بندی‌های خلاقانه نیازمند تجهیزات مناسب برای ثبت ویژهٔ طبیعت است تا بتواند واکنش‌های مطلوب احساسی را در مخاطب خود برانگیزد. برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به:

Buer, M. and R. Hoddinott (2014), The Art of Landskape Photography, Ammonite Press, East Sussex, England, 8.

۶. عکاسی رخداد عمل عکاسی از مهمانان، وقایع، و رخدادها در هر روی‌داد یا مناسبت است که برای عکس‌برداری آن ممکن است یک عکاس برای آن استخدام شده باشد. عکاسی رخداد به‌طور دقیق‌تر از زمانی شکل گرفت که دوربین‌های قابل‌حمل و کوچک وارد بازار عکاسی شد.

۷. یا «اتاقکِ عکس» یک ماشین فروش یا کیوسک مدرن است که شامل یک پردازندهٔ 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 کارآیی نداشت. اولین دستگاه خودکار عکاسی، که واقعاً کار کرد، در سال ۱۸۸۹ توسط مخترع فرانسوی تی. انجلبرت (T. E. Enjalbert) ثبت شد. البته، مردم به این 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. فوتوبوث به‌معنای مدرن امروزیِ آن‌که دارای پرده و اتاقک است توسط آناتول جوسفو (Anatol Josepho) در سال ۱۹۲۳ در آمریکا ساخته شد. با پرداخت ۲۵ سنت، دستگاه پس از پردازشی ده‌دقیقه‌ای هشت عکس را چاپ‌شده تحویل می‌داد. برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به:

Goranin, N. (2008), American Photobooth, New York: W. W. Norton and Company.

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

شیوهٔ ارجاع به این مقاله

حسن‌پور، محمد (۱۴۰۲)، «عکس‌های ورناکولار: تاریخ اجتماعیِ بصری»، *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، پیاپی ۲۵، بازیابی در:

<doi: 10.30465/shc.2023.39933.2314>.

کتاب‌نامه

بارت، رولان (۱۳۸۴)، *اتاق روشن، اندیشه‌هایی دربارهٔ عکاسی*، ترجمهٔ نیلوفر معترف، تهران: چشمه.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶)، *عکاسی هنر میان‌مایه*، ترجمهٔ کیهان ولی‌نژاد، تهران: دیگر.

حسن‌پور، محمد، علی‌رضا نوروزی‌طلب، و غزاله سیفی (۱۳۹۵)، «ارجاع به زمان ازدست‌رفته، به‌مثابهٔ امر حاضر در عکس‌های خصوصی»، ماه‌نامهٔ *باغ نظر*، دورهٔ ۱۲، ش ۳۳.

ولز، لیز (۱۳۹۳)، *نظریهٔ عکاسی، گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: سمت.

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, Canada: Simon Fraser University.

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

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

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, London: Routledge Research in Cultural and Media Studies.

Goranin, N. (2008), American Photobooth, New York: W. W. Norton and Company.

Gossman, L. (2011), Figuring History, American Philosophical Society Press, New Series, vol. 101, no. 4, Philadelphia.

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

Hinkle, D. P. (1990), Mug: Shots a Police Artist's Guide to Remembering Faces, United States: Paladin Press, Colorado.

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

Sandbye, M. (2014), "Looking at the Family Photo Album: A Resumed Theoretical Discussion of Why and How", Journal of Aesthetics and Culture, vol. 6, no. 1, <DOI: 10.3402/jac. v6.25419>.

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

Whalen, C. (2009), "Interpreting Vernacular Photography, Finding Me: A Case Study", in: Using Visual Evidence, Richard Howells and Robert W. Matson (ed.), New York: McGraw Hill.

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