# بازسازی روایت زندگی به تناظر آلبوم‌های عکس

**امید قادرزاده**[1]
**احمد غلامی**[2]

(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۷/۷، تاریخ تأیید: ۹۲/۱۲/۲۴)

**چکیده**

مقاله‌ی حاضر درصدد است تا به میانجی آلبوم‌های عکس به بازسازی روایت زندگی افراد بپردازد. به بیان دیگر، دارندگان این آلبوم‌ها چگونه جریان مخدوش، گسسته، ناهمگن و غیرخطی زندگی را به تناظر عکس‌های تثبیت شده و غیر متحرک به شکلی روایت‌مند، خطی و منسجم درمی‌آورند و هویت و جایگاه خود را به میانجی آن بازسازی می‌کنند. روش‌شناسی مطالعهٔ حاضر کیفی است و از روش مردم‌نگاری برای انجام عملیات میدانی و از روش تحلیل موضوعی برای تحلیل داده‌ها استفاده شده است. بر اساس رویکرد مصاحبه‌شوندگان نسبت به آلبوم‌های عکس و تفسیرهای آنان از این آلبوم‌ها، هفت مقوله‌ی برساخت هویت فردی، برساخت روایت و خاطره‌های فردی و جمعی، بازنمایی مناسبات قدرت، تداوم خویشاوندی، بازتجربه‌ی رویدادها، و دگردیسی میدان تعاملات استخراج شده است.در واقع مقوله‌های مذکور نوعی چرخش نظری در رویکرد دارندگان آلبوم‌های عکس را در عکس‌های نوین دیجیتالی به نسبت عکس‌های کلاسیک نشان می‌دهد.

**واژه‌های کلیدی:** عکاسی، هویت فردی، روایت داستانی، بازسازی زندگی واقعی، خاطره جمعی.

## مقدمه و طرح مسئله

عکاسی در اواسط قرن نوزدهم به‌وجود آمد و با پیدایش خود شکل کاملاً نوینی از ارتباط بصری را ایجاد کرد (فی‌نینگر،۱۱:۱۳۸۰) اختراع دوربین، امکان ثبت تصویری واقعیت در یک لحظه‌ی معین را فراهم کرد. دوربین به شکل غول یک چشم، به تناظر تکنیک‌ها، خصوصیات دوربین، امکانات و محدودیت‌های آن به ثبت و بیان واقعیت و بازنمایی آن می‌پردازد. عکاسی با تکامل خود تجربه‌ی

۱. دکترای جامعه شناسی و عضو هیئت علمی دانشگاه کردستان، Ogh1355@gmail.com
۲. کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان، agholami17548@yahoo.com

بصری انسان را گسترش تازه‌ای داد و واقعیت را در اشکال جدیدی که تا آن هنگام برای ما ناشناخته بود عرضه داشت. دوربین واقعیت‌های تصویری جدیدی را کشف کرد و مفهوم واقعی بودن تصاویر را که تا آن هنگام (و جز در نقاشی و سایر هنرهای تجسمی) بیشتر محدود به تجربه‌ی بصری مستقیم بود، تا حد معیارهای خود وسعت داد و زمینه‌ی تجربه‌ی بصری تازه‌ای به‌وجود آورد که می‌تواند با تکامل دوربین‌ها گسترش نامحدودی داشته باشد. به این معنی عکاسی، کشف شکل تصویری جدیدی از واقعیت است که فقط به خود عکاسی اختصاص دارد؛ یعنی اینکه با تکامل عکاسی واقعیت تصویری تازه‌ای ایجاد شد که از اشکال دیگر کار تصویری مستقل است. (همان،۱۳-۱۲)

با رشد سریع تکنولوژی، ساخت دوربین‌های کوچک، سریع شدن لنزها، افزایش دقت و وضوح شات‌ها، عکاسی بیش از همیشه به عنوان رابطه‌ی بصری نوین، اهمیتی اجتماعی یافت و به درون روابط اجتماعی و شخصی افراد رسوخ کرد. آلبوم‌های عکس در محیط‌های خانوادگی و جماعت‌ها، تحت تأثیر این تحولات تکنولوژیکی بیش از هر زمانی پربارتر و حجیم‌تر شده‌اند. هالند، با بحث از آلبوم‌های خانوادگی معتقد است که آن‌ها ابعاد و زوایای قابل توجهی از گذشته‌های ممکن را آشکار می‌سازند و حافظه را با فانتزی شخصی و تاریخ عمومی چنان درهم می‌آمیزد که نظاره‌کنندگان، مسیر خود را از طریق این آلبوم‌ها خلق می‌کنند. هالند، داشتن آلبوم‌های عکس را نوعی کنش ایمان‌دارانه به آینده و در عین حال کنشی شناختی نسبت به گذشته به حساب می‌آورد (هالند، ۱۹۹۱:۱-۲).

آلبوم‌های عکس به شکلی قابل توجه بخشی از خاطرات جمعی را شکل داده و در مرز میان حضور و غیاب انسان‌ها و موضوعات‌شان، ساختاری روایی به تصاویر شخصی / خانوادگی می‌بخشند. بارت(۱۹۸۱) و والکردین(۱۹۸۵) با بررسی عکس‌های روزمره و تصاویر شخصی/خانوادگی فراتر از آن تصاویر و اثر مادی عکس، به کشف رابطه‌ی میان نظاره‌گر و دیگران دست یافتند. کاری که بارت درباره‌ی عکس باغ زمستانِ مادرش انجام داد، بخشی از آن توصیف و روایتی است که نظاره‌گر نه از طریق خود تصویر بلکه به وساطت الفاظی که در بیان خاطرات آن تصویر مطرح می‌کند، بدان دست می‌یابد. بر اساس دیدگاه هِرش، جایگاه مادر بارت در عکس باغ زمستان جایگاهی تصویری نیست بلکه تصویری لفظی[1] است(هرش،۳:۱۹۹۷). روایت‌ها و بازخوانی خاطرات زندگی به تناظر اشیاء و تصاویر اطراف ما، انتظام و سازماندهی زمان‌هایی است که به شکلی گسسته و ازهم‌پاشیده از کنار هم می‌گذرند. روایت‌ها انسجام‌دهنده‌ی این زمان‌ها هستند. مسئله‌ی عام این است که تمام ساخت

1. Prose picture

روایت، چه داستانی و چه غیرداستانی، ساختگی است. روایت‌ها برساخته‌اند و معانی‌شان نسبت به سیستم روایت نهادی شده است. این کیفیت عام روایت، مفهوم داستانی بودن را به شکلی تمام‌عیار سرهم‌بندی می‌کند. اگر همه‌ی روایت‌ها به جای روبرو شدن با واقعیت، معنایشان را از روایت‌های دیگر می‌گرفتند، هیچگاه نمی‌توانست به شکل انتظامی ثانویه، نوعی رابطه‌ی اختصاصی را برای شخصیت‌پردازی داستانی خلق کند (والش،۱٤:۲۰۰۷). روایت‌های ما از تصاویر و آلبوم‌های عکس، بسط همین روایت داستانی است که به معنای زندگی و ساخت زمانی خطی آن معنا می‌بخشد. می‌توان گفت امروزه عکاسی و دوربین عکاسی بخشی از ارتباطات و هویت فردی و اجتماعی را به تناظر روایتی از گذشته بدست می‌دهد.

مقاله‌ی حاضر بیان این مسئله است که چگونه افراد به تناظر آلبوم‌های عکس خود و خانواده‌هایشان، این ساخت روایی را خلق می‌کنند و به وساطت آن زندگی خود را معنادار کرده و تصاویر را به شکلی لفظی درمی‌آورند؟ به بیان دیگر، چگونه افراد متعلق به جایگاه‌های اجتماعی و اقتصادی به میانجی عکس‌ها به بازنمایی و برساخت هویت دست می‌یازند؟

## پیشینه عکاسی در ایران

پیدایش عکاسی و رواج روش‌های گوناگون این فن در ایران، با اختلاف حدود سه سال از اعلام موجودیت عکاسی در فرانسه روی داده‌است. صنعت عکاسی برروی کاغذ حساس در سال ۱۸۳۹ میلادی به‌وجود آمد و در سال ۱۸٤۱ میلادی پلاک‌های شیشه برای عکاسی اختراع گردید و از قرائن موجود این اختراعات و همه انواع وسائل عکسبرداری دو تا سه سال پس از اینکه به بازار می‌آمد بطور هدیه بدست پادشاه ایران می‌رسید.

ملک قاسم میرزا شاهزاده ایرانی و ژول ریشار فرانسوی نیز از جمله پیشروانی هستند که در ایران، به شیوه داگرئوتیپ، عکسبرداری کرده‌اند. پس از چندی عکاسی به نام بلاکویل در سال۱۲۷٤ همراه هیأتی نظامی به ایران آمد. او به درخواست ناصرالدین شاه برای عکسبرداری از غائله ترکمن‌ها به نواحی خراسان عزیمت کرد، اما دستگاه‌های عکاسی او از بین رفت و بلاکویل به اسارت ترکمن‌ها درآمد. ژول ریشارد نخستین کسی بود که در ایران به شیوه داگرئوتیپ عکس چاپ کرد؛ او پس از اینکه به دین اسلام گروید نام میرزا رضا خان را برای خود برگزید. شاید شاهزاده ملک قاسم میرزا نخستین عکاس ایرانی باشد، اما آقا رضا عکاس‌باشی، اولین عکاس حرفه‌ای و پرکار دربار ناصرالدین شاه است که بسیاری از سفرها مراسم و جنبه‌های گوناگون دوران حکومت طولانی ناصرالدین شاه را ثبت کرده‌است. پس از آنها نیز روسی‌خان، مهدی مصورالملک، میرزا عبداله قاجار و ماشاءالله خان

شاگرد وی به ترویج عکاسی پرداختند.

اولین آلبوم عکس از آثار تاریخی ایران توسط لوئیجی پشه[1] سرهنگی از اهالی ناپل در سفر به ایران تهیه شد. ناصرالدین‌شاه بارها به وی لقب عکاس‌باشی داد. نسخه دومی نیز از این مجموعه در همان سال تهیه و برای ویلیام اول، پادشاه پروس فرستاد شد. آلبوم دیگری نیز به موزه متروپولیتن نیویورک اهدا شده که شامل ۷۵ قطعه عکس است و احتمالاً همان آلبومی است که برای پادشاه پروس ارسال شده بود. این آلبوم دراصل متعلق به اردشیر میرزا، نوه فتحعلی شاه بود. سه پرتره از ناصرالدین‌شاه در جوانی و یک عکس گروهی در این مجموعه وجود دارد. بیشتر تصاویر این آلبوم نشان‌دهنده‌ی معماری آن روزگار است.(ویکی پدیا) پس از دو دورهٔی "درباری بودن" عکاسی در عصر ناصری و پهلوی، و در پی رشد عکاسی و تکثر دستگاه‌های خانگی عکاسی بالاخص پس از دهه‌ی ۱۳٤۰، آلبوم‌های عکاسی به بخشی از نیازهای و علایق مردمی به‌ویژه در میان طبقات متوسط و بالای جامعه مبدل گردید.

## پیشینه تحقیق

میرا لامب[2] در"بازسازی خانواده، بررسی تصاویر آلبوم لاری سلطان از خانه" (۱۹۹۲) به تحلیل مقولاتی چون سالخوردگی، اختلافات، ثروت، تعاملات، مایملک واقعی و ارزش‌های زنده‌ی خانوادگی در میان خانواده‌های هسته‌ای بعد از جنگ پرداخته است. او با لحاظ کردن عکس‌هایی از رویدادها و حوادث داخل و خارج از محیط خانوادگی، به تحلیل این مهم پرداخته که چگونه، این آلبوم صمیمت‌های زندگی و بازخوانی خاطرات اعضای خانواده را منقوش می‌کند؛ به شکلی که میرا لامب معتقد است که این مسئله موجب گردیده تا دارندگان آلبوم‌های عکاسی، آن‌ها را به مثابه‌ی ابزاری برای مستندسازی[3] زندگی خانوادگی خویش مدنظر قرار دهند (لامب،۱۹۹۲: ۲۸).

"داستان‌سرایی با عکس‌های دیجیتالی" (۲۰۰۰) اثر مارکو بالابانویچ[4]، لونی چو[5] و گریگوری ولف[6]، عنوان مقاله‌ای‌است که نشان می‌دهد عکس‌ها در بسیاری از داستان‌سرایی‌های غیررسمی و محفلی نقشی بنیادین دارد. این نوشته سعی می‌کند نشان دهد سهولت در بکارگیری دوربین‌های دیجیتالی، موجب شده تا عکس‌های دیجیتالی به الگویی در بازسازی داستان‌های افراد از حوادث و وقایع مبدل گردد. ساخت تصویری عکس‌ها به همراه ساخت روایی آن‌ها، بالاخص در درون آلبوم‌های عکاسی موجب شده تا افراد در هنگام نظاره‌ی آلبوم‌ها و عکس‌هایشان دستورالعمل‌های

1. Luigi Pesce
2. Merriah Lamb
3. Documentation
4. Marko Balabanovic
5. Lonny L. Chu
6. Gregory J. Wolff

عکس–راهبر[1] را با دستورالعمل‌های داستان–راهبر[2] بهم بیامیزند (بالابانویچ،چو و ولف، ۲۰۰۰: ٦٤).

جودی ویزر[3] در "عکس درمانی، تحلیلی بر رموز عکس‌های شخصی و آلبوم‌های خانوادگی"(۲۰۰٤) به رابطه‌ی عکاسی و روش‌های درمان بیماران می‌پردازد. از نظر وی، عکس‌درمانی، درست در جایی که توانایی واژه‌ها برای درمان روبه اضمحلال می‌نهد، آغاز می‌شود. توجه به عکاسی به مثابه‌ی ارتباطات، جایگزین عکاسی به مثابه‌ی هنر گردیده و این موجبات توجه عکاسی به عنوان الگویی از ارتباطات نوین را فراهم آورده است (ویزر، ۲۰۰٤: ۲٤).

جوز وان‌دایک[4] در نوشته‌ای تحت عنوان "عکاسی دیجیتال، ارتباطات، هویت و حافظه" (۲۰۰۸) به بررسی رابطه میراث تصویری خانوادگی و شکل‌گیری هویت و ارتباطات فردی پرداخته است. او با بررسی مجموعه‌ای از آلبوم‌های عکاسی دیجیتال و دوربین‌های موبایل، به بررسی رابطه‌ی تغییرات تکنولوژیکی و هویت فردی پرداخته و در پی بررسی رابطه‌ی تغییرات و تداوم بازمدلی‌کردن خود[5] و ارتباطات آنی و پیوندهای ارتباطی میان افراد است.

## ادبیات نظری

عکاسی و عکس از همان اوان شکل‌گیری در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم، به مثابه رسانه‌ای ارتباطی مطمح نظر بوده است. عکس‌ها به منظورهای مختلفی گرفته می‌شوند: برای معاملات، یادگاری، ثبت، آگاهی، ادلّه، لذت، یادآوری و ... . این قصدها هستند که ژانرهای مختلف عکس‌ها را همانند اسنادی، پرتره، تجاری، رسانه‌ای، انسان‌شناختی، هنری و ... تعیین می‌کنند. عکس‌ها به شکلی همه‌جایی[6] چنان حضوری دارند که به اصطلاح بورگین " این همه جایی به شکلی است که عکس‌ها با انقضاء خود در جهانی عادی، به بازسازی این جهان کمک می‌کنند"(بورگین،۱۹۸۲:۱٤۲).

عکس‌ها با بکارگیری زاویه دیدها، موقعیت دوربین، فوکوس‌ها و دیپ‌فوکوس‌ها، عمق میدان و تکنیک‌های عکاسی، خود در این بازسازی به شکلی فنی دخیل‌اند. این تکنیک‌ها با برداشتی مقطعی از زمان در بیان روایی تاریخ نقشی تعیین‌کننده دارد. عکس‌ها با تأسی از عرف، رمزهایی را سازماندهی و مستقر می‌سازند که عکاسان و مخاطبان سبک‌ها یا ریطوریقای تصویر را برای خلق معنا بر اساس آن ترسیم می‌کنند. این رمزها به روایت و بازسازی روایی عکس‌ها و داستانی که بیان می‌کنند مدد می‌رساند. بدین ترتیب، عکس‌های شخصی افراد یا گروه‌ها در تداوم زمانی خود فرآیندی روایی از زندگی را بدست می‌دهند که به اصطلاح باتنز و ریبری، روایت عکس به مثابه مجموعه‌ای از عکس‌های مرتب شده برای

1. Photo-driven
2. Story-driven
3. Judy Weiser
4. Jose Van Dijck
5. Self-Remodelling
6. ubiquitus

خلق یک خط داستانی در درون محدوده‌هایی از یک قالب ویژه است(باتنز و ریبری،۱۹۹۵:۳۱٤).

روایت عکس جریانی است ممتد میان گذشته و حال که به علت دارا بودن روایتی خاص و توانایی تخیلی بالا، تضاد میان روابط زیسته‌ی زندگی روزمره و برداشت لحظه‌ای از تاریخ به عنوان نوعی فراق و فقدان را بازنمایی می‌کند. بدین ترتیب، روایت‌های عکس به مثابه شکلی از داستان عاطفی به بازنمایی جریان از هم گسیخته و غیرخطی زندگی انسجام می‌بخشد. عکس‌ها، تصویرها را برای زنده نگاه داشتن خاطرات زندگی، فراهم می‌کنند. تصاویر، انگیزه‌های افراد و گروه‌های اجتماعی را شکل داده و دگرگون می‌سازند. بوردیو، با بررسی روایت عکس‌هایی از تعطیلات، معتقد است: «از آن‌جا که تعطیلات فرصتی برای تشدید روابط خانوادگی (برای کسانی که با خانواده‌هایشان زندگی می‌کنند) و تداوم گردهم‌نشینی‌های اجتماعی است، پس طبیعی است که باید به تشدید همان مشق عکاسی کمک کنند که همواره وظیفه‌ی جاودانه ساختن رویدادهای مهم و بهترین لحظه‌های زندگی خانوادگی را برعهده داشته است، بطوری‌که، عکس‌های تعطیلات در مقام عکس‌هایی از خانواده در حال گذراندن تعطیلات برجا می‌مانند (بوردیو، ۱۳۸٦:۵۱).

با تکثیر تکنولوژی‌های مرتبط با تصاویر است که ادعا می‌شود تصویر به جنبه‌ی اجتناب ناپذیر جامعه معاصر بدل شده است. بدین سیاق، تصویر و شناخت از خود به حدی در هم تنیده شده اند که جدایی این دو از هم محال است؛ عکس- که به خودی خود ابزاری بی‌روح نیست- شیوه‌ی خاصی را جهت کشف به لحاظ تاریخی ارتباط پویایی بین دیدن و معرفت پیشنهاد می‌کند. به تعبیری عکس می‌تواند تا حدی به ما در دیدن تعلیم بدهد. تصویر عکس دارای نقش مهمی است، بدین معنی که یکی از تکنیک‌هایی است که قادر است بسیاری از روابط متعارفی را دوباره صورتبندی کند که محصول ادراک ما از خودِ پیشین ماست. این توانایی از طریق در داخل قاب گذاشتن، ثابت نگه داشتن و بی‌حرکت کردن اشیا صورت می‌گیرد. چنانچه می‌توان گفت، در داخل قاب گذاشتن تصویر، صرفاً تغییر دادن زمینه‌ی اشیاء نیست، بلکه تقویت این دیدگاه است که با قرار دادن شیء در قاب، می‌توان آن را در تمام موقعیت‌ها احیاء نمود.

آلن سکولا، از جمله متفکرانی است که با بکار بردن مفهوم "اسطوره‌ی حقیقت عکاسی[1]"(۱۹۸۲) به بیان روایی واقعیت می‌پردازد. بر اساس این مفهوم، عکس‌ها، مجدداً به احضار ماهیت خود تن می‌دهند. عکس‌ها برگردان بی‌واسطه‌ی جهان واقعی هستند. به نظر سکولا، «عکس خود به شکلی شفاف نگریسته می‌شود. موضوع‌هایی که به واسطه‌ی رسانه [عکس] متجلی می‌شوند، بدون سوگیری و بدین ترتیب حقیقی خواهند بود» (سکولا، ۱۹۸۲:۸٦). مفهوم اسطوره‌ی حقیقت عکاسی، البته با

1. Myth of Photography Truoth

انتقاد زیادی همراه بوده است (تاگ۱۹۹۲، بل ۲۰۰۲). زیرا، عکس‌ها نه به مثابه بازتابنده‌ی جهان واقعی، بلکه به عنوان یک نقاشی، مجسمه، طراحی یا فیلم بازسازی و بازنمایی می‌گردد. ژانرهای متفاوت عکاسی، تحولات تکنولوژیکی در تجهیزات عکاسی، رویکردها و ساختار نظری عکاسان در شکل‌گیری این بازنمایی نقش دخالت دارند. (بل، ۸:۲۰۰۲)

بورگین با رد دیدگاه سکولا، معتقد است که شاید عکس‌ها شفاف یا خنثی به نظر برسند، اما در عین حال آن‌ها بر بنیان مجموعه‌ای از رمزهای مختص عکاسی‌اند(همانند رمزهای متعددی که حول فوکوس یا بلور کردن تصویر ساخته می‌شود) و بعضی از آن‌ها فراتر از میدان و زمینه‌ی عکاسی قرار دارند (مانند رمزهای حرکتی مربوط به حرکات بدن). شمار رمزهای هر عکس به نسبت عکس‌های دیگر حاوی تفاوت‌های متنوعی است (بورگین،۱۹۸۲ :۱۴۳) به همین دلیل، بر اساس رویکرد بورگین، مخاطبان عکس‌ها در عین رویرو شدن با عکس‌ها به بازسازی رمزها و رمزگشایی آن‌ها می‌پردازند و همین خود عکس‌ها را از بازتاب صرف واقعیت یا آنچه سکولا "اسطوره‌ی حقیقت عکاسی" می‌نامد، متمایز می‌سازد. بر همین اساس، عکس‌ها به شکلی ساخت‌یافته و در عین حال ساختار دهنده‌ی گستره‌ی مخاطبان بوده و خود به واسطه‌ی رمزهایی گسترش می‌یابند که مخاطبان با استناد به احساساتی کمابیش آشنا خلق می‌کنند (همان،۱۵۳).

ابرکروب و دیگران (۱۹۸٦) با بررسی تاریخ مختصری از شکل گیری خود و تجسد خود به این نتیجه رسیدند که افراد همواره حسی از منحصر به فردبودن خود و بدن شان را در ذهن داشتند. این دیدگاه از طریق تکنیک‌های فراوانی، از طبقه بندی بصری (چون عکس پرتره) و اثر انگشت گرفته تا آزمایشات ژنتیک، به کار گرفته شد. آنها ادعا کردند که در شرایط پذیرفته شده در حال تغییر معاصر فردیت فرد امری رایج است. بدین ترتیب عکس‌ها می‌تواند به بررسی روایت‌های زندگی افراد و تجربیات زیسته‌ی آنها منتج گردد. این روایت به بازسازی معنای رویکرد مخاطبان نسبت به عکس‌ها و بازنمایی زندگی و سیرخطی داستان زندگی آنها کمک می‌کند. رولان بارت، بر این اساس معتقد است که فرم سمبلیک عکس‌ها (و دیگر تصاویر) فراخوانی برای صحبت کردن درباره‌ی تجربه‌ی دیگران ارائه می‌دهند. عکس‌ها مطالعه‌ی این امر که مردم چه چیزی را در تصاویر به عنوان ابزارآلاتی برای دسترسی یافتن به تجربه و مطالعه‌ی گرایش‌های مشخص می‌بینند، را فراهم می‌آورند (بارت، ٦٨:١٩٨١). روایت عکس به توالی زمان، رویدادها، تجربیات و الحاق فرد به زندگی اجتماعی را شکل می‌بخشد. بدین ترتیب، عکس‌ها بر اساس رویدادهای زمانی که به تصویر کشیده‌اند یا به آن متصل می‌شوند، به بازسازی معنای زندگی و به هم گره زدن زندگی در حال و تفسیر کردن تجربیات زندگی و در نتیجه رابطه‌ی میان فرد و جامعه کمک می‌کند. این دیدگاه، منش عکاسی را به مثابه کنشی اجتماعی، در رابطه با پس‌زمینه‌های

اجتماعی آن معنادار می‌سازد. بوردیو، با بیان ارتباط هستی‌شناختی عکاسی و پس‌زمینه‌های طبقاتی آن، معتقد است:« اگر بخواهیم عکاسی را موضوع یک مطالعه‌ی جامعه‌شناسانه قرار دهیم، ابتدا باید مشخص کنیم که هر گروه یا طبقه‌ی اجتماعی چگونه تجربه‌ی فردی را به واسطه‌ی اطلاق کارکردهای سازگار با منافع‌اش منظم و کنترل می‌کند، اما اگر هدف مستقیم‌مان، افراد خاص و رابطه‌شان با عکاسی به مثابه‌ی یک کنش یا شیء مصرفی باشد، در دام انتزاع می‌افتیم. به این ترتیب در تحلیل نهائی، رابطه‌ی فرد دهقان با عکاسی تنها یک جنبه از رابطه‌ی او با زندگی شهری (زندگی مدرن) است؛ فرد دهقان اگر در تعریف نگرش خود به عکاسی، بر همان ارزش‌هایی انگشت می‌گذارد که دهقان‌وار زندگی کردن را، به معنای واقعی کلمه، تعریف می‌کنند، دلیل‌اش آن است که این فعالیت شهری–امتیاز ویژه‌ی بورژوازی و شهرنشینی– جزئی از آن شیوه‌ی زندگی است که شیوه‌ی زندگی دهقانی را مورد سوال قرار داده و او را به ارائه‌ی یک تعریف واضح و روشن از خود وامی‌دارد(بوردیو، ۲۳).

## روش پژوهش

روش‌شناسی این تحقیق از نوع کیفی است و از روش اتنوگرافی به‌عنوان روش اجرای عملیات تحقیق استفاده می‌شود. اتنوگرافی، به مجموعه‌ای از فرآیندهای گوناگون جهت جمع آوری داده‌ها و اطلاعات گفته می‌شود که برای توصیف یا یک موضوع به کار برده می شود و در لغت، به معنای توصیف و یا روایت مشاهدات است. حضور در میدان تحقیق سبب می‌شود پدیده مورد مطالعه برای پژوهشگر به صورت رو در رو و مستقیم جلوه‌گر شود و پژوهشگر بر اساس آن می‌تواند مشاهدات خود را بدون واسطه ثبت کند. در این روش محقق در میدان مطالعه، پدیده را به عین مشاهده کرده و داده‌های خود را یادداشت می‌کند (فکوهی،۱۳۸۱:٤۲۱). تحقیق‌های مردم‌نگارانه به‌صورت کارهایی میدانی و با روحیه‌ی طبیعت‌گرایانه[1] و بسترمند[2] در یک پیوستار امیک ـ اتیک پدیده‌ها را در بستر طبیعی‌شان مطالعه نموده و محقق بازاندیش به ارایه‌ی توصیفی ضخیم[3] از موضوع مورد مطالعه و جوانب مختلف آن اقدام می‌کند (محمد پور،۱۳۹۰: ۲۱۵ – ۳۲۰).

## نمونه گیری و جمعیت نمونه

شیوه‌ی نمونه‌گیری در تحقیق حاضر نیز بنابر مفروضات پارادایمی آن در ذیل نمونه‌گیری متوالی از دسته‌ی نمونه‌گیری‌های معیارمحور یا کیفی[4] قرار می‌گیرد (محمدپور،۱۳۹۰: ٤۳). در این نوع نمونه‌گیری محقق علاوه بر این‌که از قاعده‌ی «انتخاب تدریجی[5]» پیروی می‌کند همواره در خلال

1. Naturalistic
2. Contextual
3. Thick Description
4. Qualitative
5. Gradual Selection

گردآوری داده‌ها موارد جدیدی را بر اساس تغییرات ایجاد شده در طرح تحقیق به موارد اولیه‌ی نمونه‌های مورد تحقیق می‌افزاید. این موارد که بنابر فرصت‌های پیش آمده انتخاب می‌شوند جزء موارد مهم و مطلعین کلیدی در باب موضوع تحقیق هستند. جامعهٔ مورد مطالعه، ۲۷ نمونه از ساکنان شهر بوکان (واقع در استان آذربایجان غربی) است که دارای تفاوت و تنوع وضعیت اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی هستند که مورد مصاحبهٔ عمیق قرار گرفته‌اند. با کمک روش نمونه‌گیری کیفی بویژه نمونه‌گیری گلوله برفی با ۲۷ نفر از مطلعین کلیدی مصاحبه شده تا اشباع نظری حاصل گردد. مطلّعین کلیدی[1] یا دروازه‌بانان خبری[2]، به عبارت ساده‌تر افراد درگیر در این قضیه(دارندگان آلبوم‌های خانوادگی) بوده‌اند .نقطه‌ی اشباع نظری[3] هم نقطه‌ی پایانی برای گردآوری داده‌ها انتخاب شده است. اطلاعات و مشخصات کلی افراد مورد مصاحبه در جدول شماره(۱) آمده است. با لحاظ نمودن میزان بهره مندی از سرمایه‌های سه گانه اقتصادی و فرهنگی، افراد مورد مصاحبه در ذیل سه قشر پایین، متوسط و متوسط به بالا تقسیم شده است.

جدول شماره ۱: مشخصات کلی افراد مورد مصاحبه

| قشر پایین | قشر متوسط | قشر بالا |
|---|---|---|
| سنین ۳۵ تا ۵۰ سال | سنین ۲۰ تا ۳۵ سال | سنین ۳۵ سال به بالا |
| تحصیلات کمتر از سیکل | تحصیلات لیسانس به بالا | تحصیلات قدیم تا دیپلم |
| درآمد کم | درآمد متوسط روبه بالا | درآمد بالا |
| کار در مشاغل سخت و فاقد فراغت لازم | کار در مشاغل دولتی با فراغت قابل توجه | بازنشسته و دارای فراغت بالا |
| فاقد دوربین شخصی | دارای دوربین دیجیتالی | دارای هر دو دوربین غیر دیجیتالی و دیجیتالی |
| دارای آلبوم‌های عکس‌های غیر دیجیتال و نواری | دارای آلبوم عکس‌های دیجیتالی | دارای آلبوم‌های قدیمی و سیاه و سفید |
| دارای عکس‌های کم و آلبوم‌های گرد گرفته | تعدد عکس‌ها و آلبوم‌ها | تعدد عکس‌ها و آلبوم‌ها |
| حداقل مکان‌های عکاسی شده | تعدد مکانهای عکاسی شده | تعدد عکس‌های شخصی و جمعی |
| عکاسی مناسبتی و کمتر دوستانه | عکس‌های زمینه محور با تاکید بر جایگاه | عکس‌های سوژه محور با تاکید بر مرکزیت و |
| عکس‌های سوژه محور با تاکید بر جایگاه | فضا و مکان در عکس‌ها | جایگاه افراد در عکس |
| فرد در درون عکس | موضوعیت بالای عکس در زندگی روزمره | موضوعیت بالای عکس در زندگی روزمره و |
| موضوعیت کم عکس در زندگی روزمره | | توجه به رویکرد هستی‌شناسانه نسبت به عکس |

**گردآوری داده‌ها و سؤالات مصاحبه:** در این پژوهش برای گردآوری داده‌ها از مصاحبه عمیق بهره گرفته شده است. بر مبنای حساسیت نظری بدست آمده از مرور ادبیات نظری و تجربی و انجام چند مصاحبهٔ مقدماتی، محورهای کلی مشاهده و سؤالات پژوهش صورتبندی گردید. در زیر به چند

1. Key Informants 2. Gate Keepers 3. Theoretical Saturation

نمونه از این سؤالات اشاره می‌شود:

جدول شماره ۲: نمونه‌ای از سؤالات مصاحبه

| |
|---|
| احساست رو می تونی نسبت به عکس و آلبوم‌های عکس بیان کنی؟ آلبوم‌ها یا مجموعه‌ی عکسهای‌تان چه اهمیتی برای شما دارد؟ خودتان و خاطراتتان را در این آلبوم‌ها یا مجموعه‌ها چگونه می‌بینید؟ تفاوت میان آلبوم‌های قدیمی‌تر و جدیدترتان ناشی از چیست؟ از نظر شما موقعیت‌های افراد و خود شما در عکسهای‌تان دچار چه تغییراتی شده است؟ به چه دلیلی چرا عکسهای‌تان را آلبوم یا آرشیو می‌کنید؟ |

**تحلیل داده‌ها و کدگذاری:** برای تحلیل داده‌ها از روش تحلیل تماتیک یا موضوعی (تحلیل درون‌مایه) استفاده شده است. روش تماتیک یکی از شایع‌ترین روش‌های مورد استفاده در تحلیل داده‌های کیفی است. این نوع تحلیل عبارت است از عمل کدگذاری[1] و تحلیل داده‌ها با این هدف که داده‌ها چه می‌گویند. تحلیل تماتیک در وهله‌ی اول به دنبال الگویابی در داده‌هاست. زمانی‌که الگوئی از داده‌ها به‌دست آمد، باید حمایت تمی یا موضوعی از آن صورت گیرد. به عبارتی تم‌ها[2] از داده‌ها نشأت می‌گیرند (همان،٦٦). در این بررسی با استفاده ازشیوه‌های متعارف تحلیل موضوعی، مصاحبه‌های انجام‌شده، و مشاهده‌هایی که به صورت مستقیم از میدان مورد مطالعه توسط نگارنده صورت گرفته است، بعد از استنساخ بر حسب اهداف و سؤال‌های اصلی تحقیق مرتب‌سازی وسازماندهی شدند. سپس، با واکاوی محتوایی و مفهومی آن‌ها، مقوله‌های عمده استخراج و با ارجاع به دیدگاه‌های امیک پاسخگویان مستندسازی و ارایه شدند.

### داده‌ها و یافته‌ها

با وجود و حضور تکنولوژی‌های جدیدی چون دوربین‌های دیجیتالی دارای حافظه، گوشی‌های موبایل، رَم و فلش و سی‌دی‌های عکس، آلبوم‌های عکس در بین خانواده‌ها جایگاه کم رنگی یافته‌اند. در میان مصاحبه‌شوندگان، تأکید نگارندگان بر هر دو نوع عکس، چه در آلبوم‌های عکاسی و چه بر روی رم و فلش‌های بایگانی، بوده است. مصاحبه‌شوندگان، شامل افراد سنین ۲۰ سال تا ۵۰ سال از هر دو جنس می‌باشند که سعی شده است از میان تمام اقشار جامعه انتخاب شوند.

با توجه به پژوهش حاضر، عکس‌ها بیش از مجموعه‌ی تصاویر ضبط شده بر روی کاغذها و نوارهای سلولوئید هستند. عکس‌ها در درون خود علیرغم ضبط و به تصویر کشیدن نقطه‌ای ثابت از حیث زمانی و مکانی، می‌توانند در شکل‌بندی و صورتبندی هویت‌های اجتماعی و فردی و در عین

1. Coding 2. Themes

حال بازخوانی و بازسازی روایت‌های زندگی افراد درون خانواده قابل توجه باشد. در این پژوهش جایگاه و پایگاه افراد مصاحبه شونده برای مصاحبه، مورد توجه بوده است و افراد به تفکیک درآمد، جایگاه اقتصادی و اجتماعی و موضوعیت عکس و آلبوم در زندگی روزمره‌ی آنها با توجه به جدول شماره۱، از هم تفکیک داده شده‌اند.

عکس‌ها و آلبوم‌های عکس، برای افراد خانواده حائز تفاسیر و رویکردهای معنایی خاصی است که در این پژوهش تحت عنوان هفت مقوله‌ی ساخت خاطره، ساخت قدرت، هویت فردی، تعلق خویشاوندی، بازتجربه‌ی رویدادها، دگردیسی میدان تعاملاتی و برساخت روایت افراد مذکور به بازسازی روایت‌ها و تفاسیر معنایشان از عکس‌ها و آلبوم‌های خانوادگیشان پرداخته‌اند. این مقولات نه البته کارکرد عکس‌ها، بلکه مقولات هسته‌ای تفسیر آنها نسبت به عکس‌ها و آلبوم‌هایشان به حساب می‌آید. در ذیل به بررسی این مقولات پرداخته شده است:

### برساخت خاطره

بیشتر متفکران، عکاسی و عکس را به مثابه ابزاری برای بازآوری خاطرات در نظر گرفته‌اند(گری و گیر، ۲۰۰۵، هاریسون، ۲۰۰۲ و شیانو، ۲۰۰۲) به همین دلیل عکاسی از همان آغاز شکل‌گیری در قرن نوزدهم و بیستم به عنوان نوعی پراکسیس اجتماعی ظهور کرد که به تناظر آن خانواده‌ها سعی داشتند تا به میمنت عکاسی، خاطراتشان را بازآوری کرده و برای ارجاعات جمعی و نگهداری خاطرات لذت بخش و یا اندوهناک آن را بکار گیرند (وان‌دایک، ۵۹:۲۰۰۸) رولان بارت نیز در پایان دهه‌ی ۱۹۷۰ به تعاملی نزدیک میان شکل‌گیری هویت و خاطره اشاره کرده و معتقد است تصاویر خانوادگی و دوستان به یادآورنده‌ای قابل مشاهده است از مناظری پیشین که ما را به تعامل با آنچه روی داده است دعوت می‌کند و به‌وسیله‌ی آنچه گرفتار شده است، آنها به ما می‌گویند که ما باید خود را به عنوان اشخاص جوان‌تر به یاد بیاوریم؛ ما خود تصویر خویش را بازسازی مدلی[1] می‌کنیم تا بر آنچه قبلاً گرفته شده است منطبق سازیم(بارت،۱۹۸۱:۸۱-۸۰)

"صلاح" مدیر ۳۶ سالهٔ، معتقد است که:

«من وقتی به آلبوم‌هایم نگاه می‌کنم، عکس‌های دوران دانشجوییم را بیشتر دوست دارم، آنها خاطرات دانشگاه را برام زنده می‌کنند، همه‌ی لحظه‌ها را به یاد می‌آورم، حتی یادمه آنجا چی گفتم و چکار کردم».

"آوات" یک دانشجوی ۲۷ ساله معتقد است:

«خیلی از خاطرات ما درون آلبوم‌های عکس، بدون خدشه و تباهی محفوظ‌اند، باز کردن آلبوم شبیه باز کردن در صندوقچه‌ی قدیمی خاطراته».

1. 7 Self-Remodelling

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | برای من این آلبوم ها تمام گذشتمه، خیلی خاطراتو با این آلبوم‌ها حفظ کردم. | بازآوری خاطره | برساخت خاطره |
| ۲ | ذهن من یکی خیلی قدرت به خاطر سپردنو نداره، اما وقتی عکس‌هامو می‌بینم، تمام خاطرات اون وقتها یادم می‌آد | | |
| ۳ | وقتی عکس‌های گذشته رو نگاه می‌کنم، اون وسایل منزل، تفریحات و حتی حرفها و کارهایی که کردمو به یاد می‌آورم | | |
| ۴ | توی این عکس[اشاره به عکس خانوادگی] خواهرم می‌خنده، اون فقط می‌گفت از نور فلاش خوشش می‌آد بخاطر همین میاد جلو دوربین. | | |
| ۵ | وقتی عکسامو نگاه می‌کنم، یاد عزیزانم می‌افتم، عکسا نمی‌گذارن که این خاطراتمو فراموش کنم، خاطرات زیادی از یاد رفته که ازشون نه عکسی دارم و نه تصویری | | |
| ۶ | این گوشه‌ی عکس رو با قیچی زدم، عکس یه جورایی ضایع شده، اما هرچی هست نگذاشتم اون صحنه‌ای که دوست ندارم همیشه توی عکسم بمونه. | بازسازی خاطرات | |
| ۷ | درست یادم نیست که چرا اینجا همسرم روشو اونور کرده، به نظرم پیشتر با اهل خونه یه جورایی با هم دعوا کرده بودند، اون هم قهر کرده. | | |
| ۸ | فکر کنم اینجا فرهاد [اشاره به یه همکلاسی] یه حرف مفتی زد همه خندیدیم، خوب یادم نیست، ولی به نظرم آقا معلم در مورد درساش پرسید، اونم که تنبل کلاس بود. | | |

ساخت خاطره و تعقیب خاطرات گذشته به تناظر عکس‌ها، نشان از این دارد که عکس‌ها و آلبوم‌های خانوادگی، با بازآوری و در عین حال بازسازی خاطرات گذشته‌ی افراد، برای افراد زمانی را خلق می‌کند که می‌توان آن را زمان زیسته‌ای دانست که فرد در تعامل با این عکس‌ها در آن زندگی می‌کند. نظاره‌گران آلبوم‌ها، در این مشاهدات به شکلی بینابینی در حد فاصل گذشته به مثابه‌ی منبع خاطرات و اکنون به عنوان مکان و زمان بازآوری این خاطرات در این زمان زیسته زندگی می‌کنند. آلبوم‌های عکس، ابزاری کارآمد برای امتزاج میان این دو فاصله است. ساخت خاطره به تناظر عکس‌ها، دیگر واقعیت محض خاطره‌ی گذشته نیست، این ساخت محصول تعامل میان اکنونِ نظاره‌گر و خاطرات سپری شده به وساطت عکس‌هاست.

### بازنمایی مناسبات قدرت

بسیاری از جامعه‌شناسان و روانشناسان به رابطه‌ی میان عکاسی، عکس‌های سازمان دهنده و نمایش دهنده از طرفی و بازسازی خانواده، سلسله مراتب و خویشاوندی از طرف دیگر اعتقاد دارند(چالفن ۱۹۸۷، چامبرز ۲۰۰۱، هیرش ۱۹۹۷، هولند ۱۹۹۱، سالتر ۱۹۹۵) عکس‌ها برای بیان سلسله مراتب قدرت، جایگاه قدرت در خانواده و اجتماع، ساخت ارتباطات میان افراد جامعه و ... نقش قابل

توجهی داشته است. قریب به اتفاق عکس‌های دوران دوربین‌های آنالوگ مربوط به دوران آغازین عکاسی این مفهوم را به درستی بازنمایی می‌کنند. امروزه با تولید انبوه دوربین‌های آنالوگ دیجیتال و موبایل‌های دوربین‌دار، فرآیند قدرت از شکل سنتی آن در عکس‌ها دچار چرخش و دگردیسی قابل توجهی شده است و شیوه‌های نوین‌تر ارتباطات، سلسله مراتب و تعاملات به شاخت‌بندی اشکال جدیدتری از ساخت قدرت دامن زده است.

بیشتر آلبوم‌های عکس خانوادگی که عکس‌ها مربوط به دوران عکس آنالوگ بودند، ساختار قدرت به وضوح در عکس‌ها قابل تحلیل است.

"روناک" دانشجوی گرافیک می‌گوید:

« اینجا پدرمه، درست در وسط همه نشسته و ما هم همه اطرافش هستیم، هر کی ببینه می‌دونه کی بزرگ خونه‌اس و کی کوچک. عکس خودش این بزرگی و کوچکی را درست نشون می‌ده».

"سونیا" یک زن خانه‌دار معتقد است:

«تو بیشتر آلبومهای گذشته، مردان هستن و کمتر زن وجود داره، البته اگه هم باشه اون گوشه کناراس، در کل طایفه‌ی ما چند تا عکس از خانوما داری و دیگه هیچی».

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | عکس هم مثل نشستن توی خونه‌اس، بزرگا بالاترن و کوچیکا پایین‌تر، هر کسی جاش مشخصه، البته بچه‌های خردسال که حسابشون جداس. | بازتولید سلسله‌مراتب قدرت | بازنمایی قدرت |
| ۲ | در این عکس [مربوط به ۷۰سال پیش] ارباب، شیخ و مأمور دولت وسط ایستادن و پست‌های پایین‌تر کنارشونن، بعضی از رعیت‌ها هم در گوشه‌ها یا روی لبه‌ی دیوارا هستن. | | |
| ۳ | اینجا پدرم مریضه، ما همه اطرافشیم، مادرم که کنار باباس، اینا‌هم که یه کمی دورترن فامیلامونن، اینجا دست یکیشونو آورده روی دست بابام گذاشته، انگار که من ازاونا نزدیکترم. | | |
| ۴ | این داییمه روی صندلی نشسته، اینم که پشت سرش وایستاده دوستشه، ببینن چه جوری دستاشو گذاشته رو دوش داییم، داییم وضعش توپ بوده، خیلی هم دست دوستاش و مردمو گرفته. | | |
| ۵ | خیلی سخت نیست بدونی تو این عکس کی همه کاره‌اس کی نوکره، اصلن از نشستنشون معلومه، همه چیز رو تو عکس میشه تشخیص داد. | | |
| ۶ | اینجا رو ببین، طالب [اشاره به یه دوست بدنساز] چه هیکلی داره، ما که کنارش عددی نیستیم، همیشه به طالب می‌گم این عکس مال تویه، ما عکس تورم خراب کردیم. | سلسله مراتب جدید | |
| ۷ | تو این عکس معلوم نیس کی به کیه، ۴۷ نفریم رفتیم کوه، حتی صورتاشون معلوم نیس، هر کسی روش به یه طرفه و سرش تو یه کاریه. | | |
| ۸ | عکسای جدیدم توی این آلبوم کمتر منظم اند، حتی ایستادنامون هم الکیه، خیلی مشخص نیست کی بایستی کجا بایسته، بیشتر عکس گرفتن مهمه، اما آلبوم‌های قدیمی اینطور نیستن. | | |

در واقع اگر خط تمایز دوربین‌های آنالوگ و دیجیتال را نوعی بُرش و چرخش درست از عکاسی سنتی به عکاسی جدیدتر لحاظ کنیم، می‌توان در بحث از تغییر در ساختار قدرت این تمایز را برجسته ساخت. در عکس‌های مربوط به پنج و یا چهار دهه‌ی پیش و حتی کمی نزدیکتر ساختار قدرت در درون عکس به شکلی مرئی قابل مشاهده می‌نماید، نوع نشستن، جایگاه اشخاص، نوع پوشش و... در عکس‌ها ما را به یافتن این ساختار کمک می‌کند، در حالیکه در عکس‌های جدیدتر این ساختار غیرقابل تشخیص است. افراد در ساختاری برابر، به شکلی طبیعی، بدون وجود گفتمانی مسلط و سلطه‌گرا در کنار همدیگر و یا در کنار اشیاء و مکان‌ها و رویدادها مبادرت به عکس گرفتن نموده‌اند. همین مسئله نشان می‌دهد که عکس‌های جدیدتر کمتر سوژه‌گرا و کنش‌محور هستند و فرد را در تقابل با اطرافیان به شکلی زمینه‌محور و در تعامل با فضا ضبط کرده‌اند، در حالیکه عکس‌های قدیمی با نماهای لانگ‌شات و کلوزشات بیشتر کنش‌محور و سوژه‌گرا هستند و همین امر ساخت قدرت را در عکس‌های گذشته برجسته‌تر ساخته است.

## هویت فردی

چرخش نظری در عکاسی پس از ۱۹۷۰ از یک ابزار خانوادگی برای بازآوری خاطرات به ابزاری فردی برای تمهیدات فردی و ارتباطات بینافردی موجب گردیده تا عکس و عکاسی تحت تأثیر تحولات تکنولوژیکی و زیبایی‌شناختی آن، کم و بیش در راستای هویت‌های نوین فردی و اجتماعی و بالاخص جایگاه فردی قرار بگیرد. در تحقیقی که باربارا هریسون انجام داده است، در عکس‌های نوین نمایش خود[1] به جای نمایش خانواده، به عنوان کارکرد عمده‌ی عکاسی درآمده است. هریسون معتقد است که دگرگونی‌های بنیادین در عکاسی موجب شده تا عکاسی به ابزاری برای تعیین جایگاه فردی، ارتباطات و هویت نوین افراد و مفصل‌بندی هویت‌های نوین مبدل گردد. فردگرایی و جایگاه عکاسی به مثابه نمایی شخصی از خود به این چرخش نظری بعد نوینی بخشیده است.عکس‌های نوین تحت تأثیر فردی شدن دوربین‌های عکاسی، بیش از هر زمانی در راستای فردگرایی افراد بوده است.

" امیر" دانشجوی ۲۱ ساله‌ی سینما، معتقد است:

«امروزه دیگه مثل گذشته نیست، تو کل طایفه یه دوربین بود، الان تو جیبم گوشی دارم، از هرچی بخوام زود عکس میگیرم، این عکسها از زاویه دید منه، نگرشه منه، کل آلبوم عکسهایم این زاویه دید شخصی را دارن».

"زینب"یک زن پرستار معتقد است:

«آلبوم‌های من از قبل از دانشگاه تا امروز رو دربر داره، می‌شه با توجه به ژست و لباس و حتی ایستادن و ... اونها را از هم جدا کرد و ببینی که کدوم یکی مال کدوم دوره‌ی زندگیه منه».

1. Self-Presentation

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | این عکس‌ها مال خودمه، سلیقه‌ی خودمه، هرکدوم رو دوست داشته باشم ظاهر می‌کنم یا می‌ریزم روی سی‌دی. | فردی شدن عکاسی | برساخت هویت فردی |
| ۲ | امروزه هر کسی برای خودش یه دوربین تو جیبش داره، دوربینی که همه جا با ماست. | | |
| ۳ | گاهی یه صحنه رو دوست دارم ضبط کنم، دوربینم همیشه تو کیفمه، چند تا عکس پشت سر هم ازش میگیرم، بعد رو کامپیوترم روتوش می‌کنم. | | |
| ۴ | وقتی یه سفر می‌رم، دوست دارم کلی عکس از اونجا بگیرم، دوربینمو برمی‌دارم، تا از سفر برگردم کل رَم دوربین رو پر از عکس می‌کنم. | | |
| ۵ | من خودم موضوعم رو انتخاب می‌کنم، آلبومم سراسر موضوعاتی است که خودم روشون انگشت گذاشتم. | موضوعی شدن عکاسی | |
| ۶ | آلبومهای من با آلبوم‌های خانوادگیم خیلی فرق داره، آلبوم‌های فردیم این جور عکس‌ها رو نداره، بیشترشون عکس‌های ورزشی، اردوها و مسابقاته. | | |
| ۷ | موضوع عکس‌های آلبوم من، بیشتر منظره‌های تاریخی و مسائل اجتماعی اطراف خودمه. | | |

آنچه فردی شدن عکاسی را به عنوان بخشی از هویت فردگرایانه‌ی نسل جدید، بیش از هر زمانی مطمح نظر قرار می‌دهد، دگرگونی در تکنولوژی‌های ساخت دوربین، همه جایی شدن دوربین‌های عکاسی، مالکیت فردی دوربین، کاهش نرخهای مربوط به عکاسی و ظهور و ... است. امروزه دوربین‌های فردی در قالب دوربینهای عکاسی، هندی‌کم‌ها و دوربین‌های موبایل کم‌وبیش نزد جوانان یافت می‌شود. همین امر موجب شده تا عکس‌های آنان در دو قالب فردی شدن عکاسی و فردی شدن موضوع عکاسی نمود قابل توجهی بیابد. آلبوم‌های افراد جوان که با دوربینهای فردی گرفته شده‌اند سویه‌های فردی‌تری در نوع زاویه‌ی دیدها، موضوع‌ها، لوکیشن‌ها و ... را در بر گرفته است. آلبوم‌های عکاسی برای آنان بازنمای هویت فردی، روابط فردگرایانه و سلایق فردی از موضوع‌های عکاسی شده بوده است؛ امری که ریشه در تحولات فردگرایانه‌ی این نسل دارد.

### تداوم خویشاوندی

به نظر سوزان سونتاگ، از راه عکاسی، هر فرد و خانواده‌ای به شکل تاریخنامه‌ای به بازسازی تصویری از خودش می‌پردازد. مجموعه‌ای قابل حمل از تصاویر به عنوان شواهدی برای به هم مرتبط بودن(وان دایک،۲۰۰۸:۵۸) به نظر سونتاگ عکاسی زندگی درون خانواده را تعریف می‌کند و دیدگاه فرد را به عنوان شخص متعلق به خانواده شکل می‌دهد. افراد از طریق عکس‌ها با تأکید و تثبیت لحظات و مراسم گذر و رشد، به درون کلان‌های خویشاوندی و گروههایشان وارد می‌شوند؛ بر همین اساس سوزان سونتاگ معتقد است خانواده‌هایی که دارای کودک هستند دو برابر بیشتر

از خانواده‌های فاقد کودک در منزل با دوربین‌های عکاسی سروکار دارند. عکاسی بدین ترتیب به سهولت زندگی خانوادگی و دیدگاه‌های ساختاریافته‌ی فرد را نسبت به تعلق یافتن شکل می‌دهد(وان دایک،همان:٦)

"سیروان" ۱۸ ساله بازاریاب، با اشاره به یک عکس قدیمی خانوادگی می‌گوید:

«وقتی طایفه، فامیل و اقربایم را تو عکس می‌بینم، به یه جورای احساس لذت می‌کنم، برای خودمون یک جامعه هستیم، هر چند من خودم تو عکس نیستم، اما فکر می‌کنم یکی از این اعضا هستم».

"آمنه" یک زن مطلقه معتقد است:

«وقتی از همسرم جدا شدم، یک آلبوم عکس از زندگی مشترکمون داشتیم، کل آلبومو پاره کردم، عکس‌های خودمو ازشون کندم و بقیه رو سوزوندم».

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | توی عکس‌های قدیمی همه هستن، برای ما عکس گرفتن چند سال یه بار اتفاق می‌افتاد، برا همین کل طایفه رو اینجا می‌بینی. | تبار خویشاوندی | تداوم خویشاوندی |
| ۲ | اینها که تو عکس می‌بینی، پدرم، عموهایم و پسرعموهام هستند، این عکس را هم ما داریم و هم پسر عموهام. | | |
| ۳ | آلبوم خانوادگی ما مثله شجره‌نامه است، فامیل‌های نزدیک، دوستای پدرم و بچه‌های ریز و درشت هم تو عکس هستن. | | |
| ۴ | وقتی عکاس از مهاباد می‌اومد، کل فامیل جمع می‌شدن و عکس دسته جمعی می‌گرفتیم، اونم برای هر کدام یه عکس ظاهر می‌کرد. | | |
| ۵ | آلبوم‌هایم را به خاطر عکس فرزندانم دوست دارم، وقتی عکس‌ها رو نگاه می‌کنم، انگار هنوزم تو همون سن هستن. | حُبّ فرزند | |
| ۶ | آلبوم عکس پسرم از بچگی تا الان رو جدا گذاشتم، یک آلبوم کامل، باور کن بعضی مواقع یک حلقه فیلم ۳۲ تایی رو ازش می‌گرفتیم. | | |
| ۷ | ما وقتی بچه دار شدیم، دوربین خریدیم، فکر کنم تنها دلیلمون همون بچه‌ها بود، هر کسی هم که داریم، بچه‌هامون کنارمونن. | | |

بر این اساس عکس، سند تصویری از تعلقی خویشاوندی و خانوادگی به حساب می‌آید که ساخت زندگینامه‌ای و شجره‌نامه‌ای خانواده را تعریف می‌کند. بدین ترتیب، آلبوم‌های خانوادگی بخش زیادی از تعلقات خویشاوندی و خانوادگی را به تصویر می‌کشند. خانواده‌ها به تناظر آلبوم‌هایشان این تعلقات را به نمایش می‌گذارند. بیشتر دارندگان آلبوم‌های قدیمی این تعلقات را به مثابه‌ی بخشی از هویت اجتماعی خود، احساس عاطفی نسبت به والدین و فرزندان در نظر داشته‌اند. آلبوم‌های خانوادگی، این احساس را در لحظه‌ای خاص برای بیان تعلقی میان دو یا چند نسل به تصویر می‌کشد.

### بازتجربه‌ی رویدادها

عکاسی به مثابه‌ی بخشی از تاریخنامه‌ی فردی و اجتماعی خانواده، بالاخص از دهه‌ی ۱۹۷۰ به بعد تنها در رابطه با بازآوری خاطرات نبوده است، بلکه عکاسی به عنوان ابزاری برای تجربیات مشترک مدنظر بوده که فرد را در تعامل با حوادث و رویدادهای زندگی فردی و اطرافیانش قرار می‌دهد. سوزان سونتاگ معتقد است اصرار یک توریست برای گرفتن یک عکس فوری از اماکن خارجی نشان می‌دهد که چگونه گرفتن عکس‌ها می‌تواند برای تجربه کردن یک حادثه امری خطیر باشد(وان دایک،۲۰۰۸ : ۵۹) بدین ترتیب امروزه عکاسی به عنوان ابزاری برای بیان تجربیات زندگی هر روزه، از مراسم و لحظات زندگی درآمده است. این تغییر را می‌توان به اصطلاح هریسون ناشی از دو مسئله‌ی اصلی دانست، یکی رُشد سریع دوربین‌های عکاسی با قیمت نازل و در عین حال راحتی در حمل و نقل آنها و دیگری تغییر از عکاسی آنالوگ به عکاسی دیجیتال است(شیانو، چین و ایزاک،۱۸:۲۰۰۲) این دو مسئله موجب گردیده تا دوربین عکاسی در بسیاری موراد ابزاری مناسب برای ثبت تجربیات و رویدادهای تجربی در زندگی روزمره‌ی افراد و به تناظر آن به اشتراک گذاشتن تجربیات ابزاری کارآمد باشد.

"اسعدی" یک عکاس نیمه حرفه‌ای معتقد است:

«وقتی که از یک رویداد یا سانحه عکس می‌گیرم، خودم با دوربین و با ایستادن در جای مناسب سعی می‌کنم اون حادثه را به شکل خبری در بیاورم تا دیگران بدون هیچ شرحی بتونن اون حادثه را درک و تجربه کنند».

"نورالدین" کارمند بانک معتقد است:

«بعضی صحنه‌ها رو نمیشه از دست داد، آنقدر بکرند که باید همیشه ببینیشون، چیزی که هیچ وقت تکرار نمیشه».

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | دوربینم همیشه تو کیف کمریمه، تو هر حادثه یا صحنه‌ی نابی سریع ازش عکس می‌گیرم. | ثبت رویدادها | بازتجربه‌ی رویدادها |
| ۲ | عکس‌ها باید یه رویداد رو به ما نشون بدن، حالا عروسی باشه، یا خدانخواسته مرگ، اینجاست که عکس‌ها ماندگار میشن. | | |
| ۳ | خیلی وقتا در حین رانندگی یه صحنه‌ای یا حادثه‌ای رو می‌بینم، پیاده میشم و ازشون عکس می‌گیرم. | | |
| ۴ | رویدادها تاریخ مصرفشون کمه، دوربین به این رویدادها زندگی ابدی می‌بخشه. | | |
| ۵ | گاهی برای گرفتن عکس از یه صحنه‌ی ناب و منحصر به فرد از چندین زاویه ازش عکس می‌گیرم تا تمام جوانب را ثبت کرده باشم. | | |
| ۶ | وقتی یه عکسی را که از یه حادثه یا صحنه گرفتم شرح می‌دم لذت می‌برم از اینکه بخشی از اون داستان، خودم هستم. | شرکت در تجربه‌ی رویدادها | |
| ۷ | در عکس‌هایی که از آتش سوزی سال ۷۹ بازارچه‌ی بوکان گرفتم، یه جاهایی رو عکس گرفتم که وقتی به دوستام یا دیگران نشون می‌دم، خیلی‌ها باور نمی‌کنن خودم گرفته باشم. | | |
| ۸ | یک حادثه یه حادثه‌ی اتفاق افتاده است که در همون روز یا ماه تمام شده، اما عکس‌های من از اون حادثه یه حادثه‌ی کاملاً شخصی رو به تصویر کشیده که من ثبتش کردم. | | |

در واقع بازتجربه‌ای رویدادها و حوادث، به عنوان یکی از مقولات بنیادی روایت دارندگان آلبوم‌های شخصی و خانوادگی، نشان از میل دارنده یا عکاس به تملک بخشی از روایت داستانی آن حادثه دارد. دارندگان عکس‌های رویدادها، صحنه‌های ناب و حوادث طبیعی و انسانی در هنگام شرح روایی آن عکس‌ها با ولعی سیری‌ناپذیر خود را جزءی از آن روایت و رویداد به حساب می‌آورند. آنچه می‌تواند بغرنج باشد، غیاب تصویر خود عکاس در صحنه‌ی حادثه است، غیاب و فقدانی که البته دارنده‌ی عکس به تناظر روایت‌ها و بازسازی رویداد مذکور و جایگاه خود در آن بر آن سرپوش می‌گذارد.

**دگردیسی میدان تعاملاتی**

جامعه‌شناسان و تحلیلگران عکاسی معتقدند دگردیسی و چرخش در سویه‌های کاربردی عکاسی در ارتباطات بسیار قابل توجه است (وان دایک ۲۰۰۸،شیانو،چین و ایزاک، ۲۰۰۲) پیش‌تر عکس بخشی از خاطرات و هویت خانوادگی و در کل موضوعی برای خاطرات جمعی درون خانواده و اجتماعات خویشاوندی، ساختار سلسله‌مراتبی و طبقاتی لحاظ می‌شد، اما چرخش مذکور عکاسی و عکس را به بخشی از تعاملات و ارتباطات نوین بین افراد، گروه‌ها، جنسیت‌ها، گروه‌های همآلان و ... مبدل ساخته است. (وان دایک، همان: ۵۹)

"احمد" فارغ‌التحصیل دانشگاه، در مورد عکس‌هایش می‌گوید:

«این یکی آلبوم من، از این بابت با آلبوم‌های قبل از دانشگام فرق داره که فقط عکس‌های من و دوستام توشه، تو این عکس‌ها همه با هم هستیم، پسرا و دخترای دانشجو، این عکس‌ها تمام روابط دوستی‌های منه، هر عکسی بخشی از روابط دوستانه‌ی من با دانشجویان را زنده می‌کنه».

"کاوه" معلم ۳۹ ساله معتقد است:

«آلبوم‌های من پر است از عکس‌های خودم و دوستام، تو کوهنوردیها و سفرهای دور و نزدیک، هر جا توی کوه یا سفر دوست جدیدی پیدا کردم، مشخصاتشو با شماره تلفنش پشت عکس نوشتم».

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | توی این عکس‌ها من با هم‌فکرهایم هستم، یه گروه کاملاً همدست، کل اردوها با هم هستیم، بعد از فارغ‌التحصیلی هم به یه جورایی با هم ارتباط داریم. | ساختار ارتباطی عکس‌ها | دگردیسی میدان تعاملاتی |
| ۲ | به نظر من از روی آلبوم عکس‌های هر کسی می‌تونی ببینی که با چه تیپ افرادی معاشرت داره، یا اینکه سلیقه‌هاش چه جوریه و ... | | |
| ۳ | عکسهای آلبوم پدرم رو که می‌بینم، انگار همه‌ی افراد مثل قفسه‌های کتاب مرتبط شدن. خان‌ها، ملاها، کسبه هر کدوم سرجاشون وایسادن. | | |
| ۴ | عکسهای خودمونی ما دوستی‌های خودمونی رو نشون می‌دن، تو عکسامون راحت نشستیم، با لباس زیر، خیلی راحت، انگار یه سرزمین خیالیه مال خودمون و بس. | | |
| ۵ | عکس‌های قدیمی بیشتر یه نفر کنار مبل یا تلفن نشسته، یا جلو یه پرده وایساده که عکس مرقد امام رضا یا تصویر یه طبیعت قشنگ رو داره، عکس‌های جدیدتر بیشتر روابط بین چند نفر از دوستا را تصویر کرده. | | |
| ۶ | در عکس‌های قدیمی بزرگا هستن، با مهموناشون، یه گروه فامیل با اون حال و هوای خودشون، همه ثابت جلو دوربین ایستادن. | ساختار محتوایی عکس‌ها | |
| ۷ | توی این عکس‌ها، یه نفر ملاک نیست، همه با هم هستن، هر کسی به کاری مشغول، انگار عکس زنده‌س. | | |

بررسی عکس‌شناختی و میزانسن عکس‌های نوین و تطابق آن با عکس‌های کلاسیک در ایران و بالاخص در میان طبقات متوسط شهری نشان از نوعی دگردیسی فاحش دارد که کاملاً حاوی نوعی چرخش نظری است. در عکس‌های کلاسیک فرد عکاسی‌شده در کنار و در تعامل با اشیاء، مایملک، دارائی‌ها و در درون قاب‌ها و مکانهای تعریف‌شده‌تر قرار داشته و در عین حال زاویه‌ی دوربین به شکلی کلوزآپ، فرد را در جایگاهی مرکزی و به شکلی کنش محور عکاسی کرده است، در حالیکه در عکس‌های نوین، جایگاه فرد عکاشی‌شده، به صورت مدیوم لانگ‌شات و فضامحور بدون وجود مکان تعریف‌شده به تصویر کشیده شده است. عکس‌ها در دوران کلاسیک مبین جایگاه، اقتدار، سلطه و حیثیت افراد بود در حالیکه در دوران جدید عکس‌ها بیانگر هویت فردی افراد در تعامل با گروههای همبازی، هم‌شغل، همآلان و در روابط اجتماعی خود و اجتماع‌هایشان می‌باشد.

## برساخت روایت

دبورا چمبرز معتقد است، با خلق تصاویر عکاسی از حوادث، افراد و مکانها، ماهیت انتخابی عکاسی خانگی به شکلی سنتی، از طریق ثبت تصاویر برگزیده شده‌ی زندگی خانواده، طرح‌های بازسازی خانواده را به عنوان یک اسطوره حفظ می‌کند (چمبرز،۲۰۰٤:۱۱۵) بر این اساس بازسازی روایت زندگی افراد دارنده‌ی آلبوم‌های عکس به شکلی روایت‌مند و داستانی موجب توسعه و تداوم

فرآیند معنایی و تفسیری عکس می‌گردد. بازگویی عکس‌ها و حوادث مرتبط با آن موجب شکل‌گیری داستانهایی از یک زندگی برساخت شده[1] می‌گردد. این روایت‌ها موجب می‌شود تا "داستان‌های زندگی" افراد در دوره‌های خاص مورد بررسی قرار گرفته و داستانی کلی از مفصل‌بندی هویت افراد برساخته گردد. هنگامی‌که در لایه‌های عکس از یک عکس‌گیرنده به یکی دیگر شباهت‌هایی می‌یابیم، این بدین معناست که همبسترسازی یک سوژه یا بیشترموجب می‌شود تا ساختار روایی آلبوم‌های اشخاص به یک همگرایی جمعی دامن بزند (لانگ فورد، ۲۰۰۱،۲۹–۲۸) ساختار روایی دارندگان آلبوم‌ها، در رابطه با عکس‌ها اصلی بنیادین است که عکس‌ها را از سویی، از ساخت یافتگی در زمان و مکان می‌رهاند و از سویی دیگر فرآیند زندگی شخصی را فراتر از گسست‌ها و ناهمگنی‌ها، یکدست و روایت‌مند می‌کند.

"سمکو" بازاری ٤٥ ساله معتقد است:

«هر عکسی که تو آلبومم هست، اگه بخوام تعریف کنم یه داستانی برای خودش داره. گاهی چند تا عکس رو تو یه اردو یا سفر یا برنامه‌ای گرفتم وقتی از یک عکس به عکس دیگر می‌رم انگار یه فیلم سینمایی تعریف می‌کنم، داستانم طولانی‌تر میشه».

"شیرین" منشی مطب، ٢٦ ساله معتقد است:

«یک عکس یک رمانه، مجموعه‌ای از روابط و خاطراتی که توی عکس دیده نمیشه، و لازمه که برای اونایی که به آلبومات نگاه می‌کنن، شرح بدی، وقتی نگاه می‌کنی، می‌بینی یک داستان واسه‌ی هر عکس داری که باید تعریف کنی».

| ردیف | جوابها | مقوله‌ها | مقوله‌ی هسته |
|---|---|---|---|
| ۱ | یک عکس یک تصویر بیشتر نیست، تصویری که من از طریق آن داستان‌های گذشته و حوادث زندگی خودم را به یاد می‌آورم. | روایت داستانی | برساخت روایت |
| ۲ | هر چند عکس در زمان خاصی گرفته شده است اما من از هر کدوم داستان‌های بلندی به یادم می‌یاد، داستان یک سفر یا داستان یک مراسم، با ریز و درشت خاطراتش. | | |
| ۳ | بعضی وقتها وقتی دوستام میان، آلبوم‌هایم را باز می‌کنم و کلی داستان‌های جالب و لذت‌بخش از وقت و زمان آن عکسها برایشون تعریف می‌کنم. | | |
| ۴ | اون شبایی که با هم می‌شینیم و داستانهای زندگیمون رو توی عکس‌ها تعریف می‌کنیم، زیباترین شب‌های زندگیمه. | | |
| ۵ | بیشتر از عکس‌هایی خوشم می‌یاد که برای من یک داستان زیبا از زندگیمو تعریف می‌کنه، بعضی عکس‌ها خیلی این قدرتو ندارن. | روایت‌مندی | |
| ۶ | همه‌ی عکسها داستانی رو پشت سر دارن، یک عکس به اندازه‌ی یک فیلم چند ساعته می‌تونه این داستان‌ها رو برامون تعریف کنه. | | |

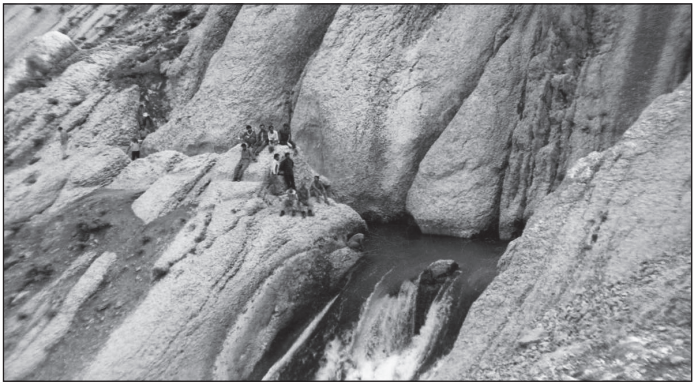
1. Constructed Life

علیرغم اینکه عکس‌ها تنها یک فرِم گرفته شده از یک صحنه یا نمای مشخص هستند که در زمان و مکانی در گذشته ضبط شده‌اند، اما روایت بازسازی شده و داستانی آن به عکس‌ها ساختاری روایی بخشیده‌اند. ساختاری که علاوه بر موتیف‌های تصویری و بصری، به شکلی تماتیک قابلیت‌های روایی عکس‌ها را هم متجلی می‌سازد. افراد به میانجی این عکس‌ها، فرآیند زندگی خود را به شکلی منسجم و مشخص، بازسازی می‌کنند. همین مسئله به عکس‌ها ساختی روایتمند و داستانی بخشیده است.

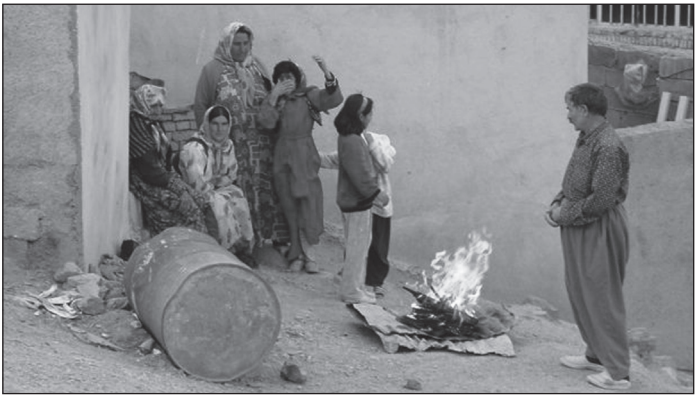
**تقابل صغر و کبر سن در نوع پوشش (کلاه) و جایگاه نشستن**

**تشابه معنای ماشین و مردم به مثابه مایملک رشیدبیگ خوشناو**

**پوشش، هر کدام نمادی از جایگاه اجتماعی و سیاسی‌اند**



**ثبت خاطره. اولویت منظره/ خاطره بر افراد**



**چهارشنبه سوری. نقش کلیدی پدر در برپا داشتن آتش**

## نتیجه‌گیری

دارندگان آلبوم‌های خانوادگی، به تناظر و میانجی عکس‌های خود در پی بازسازی روایت‌هایی از زندگی خود هستند. بر این اساس، آنان از طریق عکس‌ها به بازسازی و بازتعریف زندگی و روایت‌های داستانی از زندگی خویش همت می‌گمارند. عکس‌ها و روایت‌های مذکور هویت‌های اجتماعی و فردی را به وساطت هفت مقوله‌ی "برساخت خاطره ، بازنمایی مناسبات قدرت، هویت فردی، تداوم خویشاوندی، بازتجربه‌ی رویدادها، دگردیسی میدان تعاملات، برساخت روایت" عرضه می‌کنند. عکس‌های نوین در مقایسه با عکس‌های سابق و مربوط به نسل‌های گذشته در خود حامل نوعی چرخش نظری قابل ملاحظه است که همین چرخش در درون این هفت مقوله‌ی بنیادین قابل بررسی است. عکس‌های قدیمی‌تر که بیشتر در آلبوم طبقات بالای جامعه یافت می‌شود، در حقیقت بخشی از گفتمان قدرت و سلسله مراتب اجتماعی است، که خود می‌تواند نمایی تصویری از شجره‌نامه و تبار خانوادگی افراد لحاظ شود. عکس‌ها بیشتر جایگاهی اقتدارگرایانه داشته و به شکلی سوژه‌گرایانه، در پی ثبت و تثبیت جایگاه افراد در موقعیت‌های تعریف‌شده‌ی اجتماعی و اقتصادی آنان است.

در حوزه‌ی قدرت تفاوت میان نماها، زاویه‌ی دید، جایگاه فرد عکاسی شده و سلسله‌مراتب قدرت را در درون عکس‌ها می‌توان سراغ دید. حوزه‌ی قدرت در عکس‌های جدیدتر و بالاخص در تصاویر دوران دیجیتالی شدن عکاسی، بطور کلی دچار چرخش و دگردیسی شده است. در عکس‌های نوین، مرکزیت فرد عکاسی‌شده در تصویر و نماهای کلوزآپ و حضور اشیاء به مثابه‌ی عامل زیبایی‌شناسی تصویر، به شکلی جامع جای خود را به نماهای مدیومی داده است که در آن سوژه نه به شکلی منسجم و جامع، بلکه به عنوان بخشی از هستی مکان و اشیاء اطراف خود ترسیم شده است. بر همین اساس روایت‌های داستانی دارندگان آلبوم‌های عکاسی از عکس‌های گذشته در برابر دارندگان آلبوم‌های نوین‌تر، کاملاً با سویه‌های طبقاتی و سلسله‌مراتبی عجین گردیده است. افراد دسته‌ی اول بسی بیشتر از افراد دسته‌ی دوم، در پی بیان روایی ساخت طبقاتی خود هستند. این ساخت طبقاتی که بیشتر ریشه در جایگاه دارندگان این عکس‌ها به عنوان طبقه‌ی متوسط شهری و فئودال‌های پرنفوذ دارد، در عکس‌های کلاسیک که بیش از پنجاه سال پیش عکاسی شده‌اند زاویه‌ی دید عکاس، به سلیقه‌ی فرد عکاسی‌شده و یا خود عکاس، حامل مجموعه‌ای از تناسبات طبقاتی و مردسالارانه بوده است. حضور مجموعه‌ای از مردان در برابر مکان‌های مرتبط با مفهوم قدرت همانند قلعه، مسجد و یا ادوات نظامی و ... به شکل اکستریم لانگ‌شات (نمای کاملا بلند) هم بیان‌گر اقتدار افراد عکاسی‌شده است و هم نشان‌دهنده‌ی سلطه و حضور مکان در موضع قدرت و در پشت افراد عکاسی شده است. این در حالی است در بیشتر عکس‌ها، زنان تنها حضوری تفسیری داشته و با

وجود چادر و روسری‌های بلند مشخصاً بازنماینده‌ی جایگاه یک زن بیش نیستند. جایگاه آنان در پشت مردان و یا در جلو پای آنها، چیزی نیست جز تصویری از مایملک مردان.

این امر در میان افراد طبقه‌ی پایین با تحصیلات و درآمد پایین نیز به چشم می‌خورد؛ بیشتر عکس‌های آلبوم‌ها، عکس‌های پرسنلی بوده که برای امور اداری عکاسی شده بودند. عکس‌های دیگر با تنوع بسیار کم در مراسم عروسی و یا سفرهای محدودی چون سیزده بدر و ... عکاسی شده‌اند. در بیشتر عکس‌ها به‌علت عدم دسترسی به بعضی اماکن همچون حرم امام رضا یا خانه‌ی خدا، از تصاویر کلیشه‌ای پرده‌ای در پشت سر افراد استفاده شده است، تا بدین شکل فقدان مکان برای آنان بازسازی شده باشد. در عکس‌های طبقات پایین، استفاده از اشیاءی چون تلفن به چشم می‌خورد، که در آن شخص عکاسی شده در حین به‌کار گرفتن چنین اشیاءی عکاسی شده است. در این عکس‌ها، مکانِ بازسازی شده‌ی حرم امام رضا و یا به‌کارگیری تلفن، بخشی از فقدان مکان و اشیاء را در تعاملات زندگی این افراد بازنمایی می‌کند.

اما نزد افراد طبقات متوسط با تحصیلات و درآمد بالا، مفهوم مکان و اشیاء مایملک کاملاً مضمحل شده و جای خود را به روابط دوستانه، گروه‌های اجتماع، همآلان و گروههای صنفی داده است. که همین مسئله مبین دگردیسی در رابطه‌ی عکس‌ها و ارتباطات جدیدتر نزد آنان است. ارتباطات نوین افراد از طریق عکس‌های خود، ریشه در دگرگونی‌های اجتماعی جهان معاصر دارد که در آن هویت فرد به شکلی ازهم‌گسیخته و مجزا از هویت جمعی ماقبل مدرن، در درون اجتماعات و اصناف جدیدتر برساخت شده است. اگر پیشتر برای فرد دارای عکس‌های کلاسیک، تعلق خانوادگی و خویشاوندی عامل اصلی شکل‌گیری روابط اجتماعی وی به حساب می‌آمد، اکنون روابط فرد با گروه‌های همآلان و تجمع‌های غیر خویشاوندی جایگاه کاملاً متمایزی به روابط فردی بخشیده است. این مسئله خود از مفهوم خاطره و بازآوری رویدادهای تجربی فرد جدا نیست.

خاطرات و بازآوری رویدادهای تجربی افراد نیز در درون ساخت روایی و داستانی افراد، ریشه در همین چرخش نظری دارد. چنانچه خاطرات و بازآوری رویدادها، در عکس‌ها به شکلی محدود و بایگانی‌شده در ارتباط با پایگاه طبقاتی، ساخت خانوادگی و خویشاوندی فرد متجلی می‌گردد. این در حالی است که عکاسی نزد افراد نوین، بازنماینده‌ی هویت‌های کاملاً متفاوت و متمایز است. هویت‌هایی که او در تعامل با گروهها و محافل غیرخویشاوندی کسب می‌کند.

در تمام مصاحبه‌ها، بحث از بازسازی روایی و داستانی عکس‌ها اصلی‌ترین معیار دارا بودن آلبوم‌ها و بایگانی‌کردن عکس‌های قدیمی لحاظ شده است. بر این اساس برای افراد دارنده‌ی آلبوم‌ها، یک عکس، در خود دارای پتانسیلی از روایت‌سازی و روایتمندی است که افراد به میانجی آن زندگی

خود را در درون قابی از زمان و مکان که عکس برای وی تهیه می‌کند، بازتجربه می‌کنند. روایت‌های منسجم، خطی، همگن که افراد از زندگی خود تعریف می‌کنند، به شکلی ژانریک سویه‌های داستانی قابل توجهی دارد که همین سویه‌های داستانی روایتی فانتزیک از زندگی را به تصویر می‌کشد. بیان روایتی ساختارمند و خطی از زندگی‌ای که در درون خود هیچگاه حاوی فرآیندی خطی و منسجم نمی‌تواند باشد، در واقع بیان همان ادبی‌کردن ساختار زندگی است. دارندگان این آلبوم‌ها، با بیان این روایت‌ها و ادبی‌کردن ساختار زندگی خود، از طرفی به انسجام و همگن‌سازی روایت زندگی اقدام می‌کرده و از طرف دیگر، فقدان‌ها، حسرت‌ها، لذت و شکست‌های خود را در این فرآیند زمانی از زندگی بازتجربه و بازسازی می‌کردند.

بدین ترتیب، عکس‌ها، مجدداً به مثابه‌ی برگردان جهان واقعی حقیقت‌پنداری موضوع‌هایی را که عکس متصور ساخته است، به شکلی روایی برای مخاطب خود جلوه‌گر می‌سازد. عکس‌ها با به‌کارگیری مجموعه‌ای از عناصر عکاسانه، (همانند عمق‌میدان، نماهای نزدیک و متوسط، نماهای از بالا و پایین و ...) به شکلی ساخت‌یافته و در عین حال ساختاردهنده گستره‌ی روایت خود را به شکلی سینمایی برای راوی (دارنده‌ی آلبوم) آماده می‌سازد. این عناصر عکاسی، از طرفی سبک‌شناسی، زاویه‌ی دید و افق نگاه عکاس یا عکاسان را بیان کرده و از طرف دیگر جایگاه سوژه را در عکس ترفیع یا تقبیح می‌کند.

آنچه به‌طور جامع مورد توجه قرار گرفته، این است که مفهومی تحت عنوان "اسطوره‌ی حقیقت عکاسی" نمی‌تواند تعیین‌کننده‌ی محتوای عکس‌ها باشد، مخاطبان عکس‌ها به میانجی آرشیوهای عکسی خود در حین بازآوری خاطرات و تجربیات زندگی خود، به بازسازی روایت‌ها، بازتجربه‌کردن آنها و تحمل گفتمان‌های حاکم بر خود و زندگی روزمره‌ی خود و یا مقاومت در برابر آنها، همت می‌گمارند. تحلیل جامعه‌شناختی، رویکرد دارندگان آلبوم‌های خانوادگی نسبت به عکس‌ها و آلبوم‌های خود مبین این ادعاست که آنها به میانجی و تناظر عکس‌هایشان در پی بیان احساس خود در باب خاطرات، تعلقات خویشاوندی، ساختار و جایگاه خود و هویت فردی و در عین حال بازسازی و ساختاربندی مجدد تجربیات، ارتباطات و روایت‌های جمعی و فردی از زندگی هستند. این امر به خلق ساختی نوین از زندگی افراد منجر می‌شود که به توسعه‌ی روایی زندگی و به شکلی از زندگی برساخت‌شده می‌انجامد.

## منابع

فی‌نینگر، آندریاس(۱۳۸۰)، تکنیک عکاسی، ترجمه‌ی نصرالله کسرائیان، تهران: اسرار دانش
بوردیو،پیر(۱۳۸٦)، عکاسی، هنر میان مایه، ترجمه‌ی کیهان ولی‌نژاد، تهران: دیگر

Abercrombie, N., Hill, S. and Turner, B. (1986). The Sovereign Individual, London: Allen and Unwin.

Baetens, J& Ribiere, M (1995). The Calaceite Conference on Photo Narrative, History of Photography, N:19(4)

Barthes, R(1981). Camera Lucida. Reflections on Photography, trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Bell, E (2002). Photo Image, Jo Spence›s Narratives of Living with illness, Health: An Interdisciplinary for the Social Study of Health, Illness and Medicine, V:6(1).London,P:5-30

Burgin, V(1982). Thinking Photography, London: Macmillan

Celia,L (2004). PROSTHETIC CULTURE Photography, memory and identity Routledge

Chambers, D.(2004). "Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space," in Photographs, Objects, Histories:On the Materiality of Images, eds. Elizabeth Edwards and Janice Hart (New York: Routledge, 2004)

Hirsch, M(1997). Family Frames: Photography, narrative and Postmemory. Cambridge, MA: Harvard university Press

Holland, P& Spence,J(1991). Family Snaps: The meaning of Domestic Photography, London: Virago

Kracauer, S. (1993). 'Photography' (first published in 1927), Critical Inquiry,19 ,pp.421–436.

Langford Martha (2001). Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums ,London:McGill-Queens University Press

Schiano, Diane J., Chen, Coreena P. and Isaacs, Ellen (2002). 'How Teens Take, View, Share, and Store Photos', Proceedings of the Conferenceon Computer-Supported Co-operative Work (CSCW). New York: ACM.

Sekula, A.(1982). on the invention of Photographic Meaning, In

Stolcke, V.(1993). 'Is sex to gender as race is to ethnicity? 'in T. del Valle (ed.) Gendered Anthropology, London: Routledge, pp. 17–38.

Burgin, V. (1982). Thinking Photography, London: Macmillan

Van Dijk, J(2008). Digital photography: communication, identity, memory,

Visual Communication London: ,SAGE Publications, Vol 7(1): p:1; 57–76

Walsh, R(2007).The Rhetoric of Fictionality, Narrative Theory and the Idea of Fiction, The Ohio State University Press Columbus

Judy Weiser (2004). PhotoTherapy techniques in counseling and therapy: Using ordinary snapshots and photo-interactions to help clients heal their lives. *The Canadian Art Therapy Association, Journal, Fall, 17:2,* 23-53.

Marko Balabanovic , Lonny L. Chu , Gregory J. Wolff (2000). Storytelling with Digital Photographs, CHI Letters, The Hague, Amsterdam, volume 2 , issue 1, p:564-571

Van Dijck, J(2008). Digital photography: communication, identity, memory, SAGE Publications, London, Vol 7(1)p: 57–76

merriah lamb (1992).Reconstructing Family: Larry Sultan's Pictures from Home, Concordia undergraduate journal of Art History, New York: Harry N.Abrams