

بررسی نشانه‌های غیاب در عکس‌های خانوادگی در ایران

افسانه کامران^۱

تاریخ دریافت: ۹۶/۱۰/۱۷، تاریخ تایید: ۹۷/۱/۲۵

چکیده

آنچه در عکس‌های خانوادگی در ایران از روزگار ناصرالدین شاه تاکنون بازنمایی شده است، همه آنچه که در واقعیت در زندگی روزمره خانواده‌های ایرانی جاری بوده نیست، بلکه همواره برخی از موضوعات و اشخاص از متن عکس خانوادگی حذف شده و یا به حاشیه رانده شده‌اند. امروز بخشی از این نشانه‌های غیاب را می‌توان با واکاوی نشانه‌هایی در متن عکس‌ها و تحلیل در بافت جامعه ایرانی دریافت. این مقاله با روش اسنادی-توصیفی با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی به دسته‌بندی و تعریف نشانه‌های غیاب در عکس خانوادگی می‌پردازد. اینکه کدام نشانه‌ها در عکس خانوادگی ثبت می‌شود و کدام یک از آنها فراموش می‌شود یا عمداً از متن عکس خانوادگی حذف می‌شوند؟ دلایل حذف و به غیاب‌راندن این نشانه‌ها در عکس خانوادگی چیست؟ یافته‌های پژوهش که از مطالعه در زمانی و هم‌زمانی عکس خانوادگی در ایران از زمان ناصرالدین شاه تا سال‌های پایانی دهه ۸۰ به دست آمده است، بیانگر آن است که در سیر عکس خانوادگی در ایران شاهد چهار دسته منع و غیاب بوده‌ایم که عبارت‌اند از: غیاب موضوعی، گفتمانی (جنسیتی، طبقه‌ای و مذهبی)، حضوری (سوژه و عکاس) و رسانه‌ای (ماهیتی و تکنیکی). واژگان کلیدی: عکس خانوادگی، صحنه نمایشی، نشانه‌شناسی اجتماعی، گفتمان، غیاب.

^۱استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه خوارزمی (afsanekamran@yahoo.com).

مقدمه

برخلاف پندار کنونی ما، از نظر جان برجر^۱ تصاویر ابتدا درست شدند تا پدیداری آنچه غایب است را تثبیت کنند. به تدریج آشکار شد تصویر می‌تواند آنچه بازنمایی شده را ماندگار کند (برجر، ۱۳۸۸). برجر معتقد است که هر تصویری گونه‌ای از دیدن را تجسم می‌بخشد، حتی یک عکس؛ زیرا عکس‌ها بر خلاف تصور رایج، یک گزارش مکانیکی نیستند. هر بار که به عکسی نگاه می‌کنیم، هر قدر هم گذرا، ولی به وجود عکاسی واقف هستیم که آن منظره را از میان بی‌نهایت منظره ممکن‌گزینه‌اش کرده است. این امر حتی در عادی‌ترین عکس‌های خانوادگی نیز صدق می‌کند. روش دیدن عکاس در گزینش موضوع توسط او بازتاب می‌یابد. هر چند هر تصویری تجسم گونه‌ای از دیدن است، ادراک حسی یا استقبال از یک تصویر همچنین بستگی دارد به روش دیدن ما. به همین جهت ابزاری که در دست عکاس به‌عنوان کارگردان این صحنه نمایشی در اجرای خانوادگی است، همه آنچه که در خانواده وجود دارد را باز نمی‌نماید. این مقاله در صدد است تا با استفاده از نظریه صحنه نمایشی گافمن و واکاوی نشانه‌های حاضر و غایب در متن عکس‌های خانوادگی به این سؤالات پاسخ دهد.

کدام نشانه‌ها در متن عکس خانوادگی ثبت می‌شود و کدام یک از آنها فراموش می‌شود یا عمداً از صحنه اجرای این نمایش حذف می‌شوند و مهم‌تر اینکه دلایل حذف و به‌غیاب راندن این نشانه‌ها در عکس خانوادگی چیست؟

اینکه شاید در برخی از موارد قصد و نیت تیم اجرا (عکاس و افراد خانواده) از ایجاد محدودیت و مانع جهت دسترسی به نشانه‌های پشت صحنه برای مدیریت تأثیرگذاری بیشتر باشد؛ اما آیا همه انواع غیاب در عکس خانوادگی را می‌توان با همین دلیل توجیه کرد؟ محدودیت‌هایی که هر ابزار بازنمودی بر یک رسانه اعمال می‌کند، چگونه منجر به حذف برخی از نشانه‌ها در عکس می‌شود؟ همچنین تمایلات ناخودآگاه و درونی حضار و انتظار از آنچه به‌عنوان عکس خانوادگی دارند را نمی‌توان در طول تاریخ عکس خانوادگی و انتخاب اینکه کدام نشانه برجسته یا حذف شود را بی‌تأثیر دانست. فناوری و پیامدهای فنی و تکنیکی ابزاری چون دوربین چگونه افق انتظارات مردم را از عکس خانوادگی دستخوش تغییر کرده است؛ بدیهی است که برخی نشانه‌های غایب در عکس خانوادگی را می‌توان وابسته به ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و ادراکی هر عصری دانست. با طرح این پرسش‌ها این مقاله قصد دارد تا با مروری بر ادبیات غیاب و نشان دادن ارتباط غیاب با مفاهیمی چون حضور، منع، مرگ و غیره به دسته‌بندی و تعریف نشانه‌های غیاب در عکس خانوادگی بپردازد.

ملاحظات نظری و پیشینه مطالعات

تعریف عکس خانوادگی

در تعریف عکس خانوادگی و تمایز آن با عباراتی چون عکس شخصی^۱، عکس خانگی^۲ و عکس سردستی^۳ علاوه بر شباهت‌ها و قرابت‌های معنایی و بعضاً هم‌پوشانی‌ها، باید میان آنها بر اساس موضوع پژوهش تفاوت‌هایی قائل شد. پاتریشیا هالند^۴ در مقاله «خوشا نگریستن به عکس‌های خانوادگی» میان تصاویر «خصوصی» یا «شخصی» با «عکس خانوادگی» تمایز قایل می‌شود و معتقد است که زندگی خصوصی ما دامنه گسترده‌تری از زندگی خانوادگی ما را در بر می‌گیرد و با یکسان فرض کردن این دو واژه، چه بسا بخشی از تجربیات زندگی خصوصی را نادیده فرض کنیم. هر چند وی معتقد است اینکه عکاسی خصوصی جنبه خانوادگی پیدا کرده است، خود گواهی بر جنبه خانوادگی پیدا کردن زندگی روزمره و گسترش «زندگی خانوادگی» است. از نظر او عکاسی شخصی، در متن خانواده‌ها رشد کرد و پایه پای تاریخ عکاسی غرب تحول یافت (ولز، ۱۳۹۱، ۱۴۷). عکاسی خانگی نیز اصطلاحی است که اسلیتر^۵، سارواس^۶ و فرولیچ^۷ به کار برده‌اند و دلیل این نام‌گذاری را مرکزیت یافتن خانه برای همه فعالیت‌های عکاسانه دانسته‌اند. هر چند آنان معتقدند که عکاسی در سفر و... نیز در نهایت در بستر خانه دیده و بایگانی می‌شود (Sarvas & Frohlich, 2011, 5).

اصطلاح عکس سردستی یا آبی نیز پس از اختراع دوربین کدک و تغییر در نوع کار با دوربین‌های راحت و سردستی وضع شد. در تعریف عکس یادگاری^۸ نیز باید گفت این عکس می‌تواند هم پاره‌ای از عکس‌های شخصی، عکس‌های خانگی و حتی عکس‌های سردستی باشد، اما در همه این عکس‌ها باید عنصر خاطره برجسته و متمایز باشد. در واقع در عکس یادگاری «خاطره‌سازی» کارکرد اصلی عکس تلقی می‌شود (زندوکیلی، ۱۳۹۰، ۳۶).

نکته اصلی در تعریف عکس خانوادگی در نظر گرفتن حدود این تعریف در طول تاریخ عکاسی جهان است. در این شکی نیست که عکاسی خانوادگی یکی از قدیمی‌ترین ژانرهای عکاسی است، اما با تحول تاریخی و فرهنگی و اجتماعی (تغییرات در بافت) و همچنین تغییرات فن‌آوری و تکنولوژیکی (تغییرات در رسانه) تعریف آن نیز متأثر از همین عوامل دستخوش

1 Personal photography
2 Domestic Photography
3 Snapshot photography
4 Patricia Holland
5 Dan Slater
6 Risto Saravas
7 David M. Frohlich
8 Memorial Photography

تغییر شده است؛ مسئله‌ای که عموماً محققانی چون سارواس، فرولیچ، هالند و غیره از کنار آن عبور کرده‌اند. معنای عکس‌خانوادگی معنای سیال و پویایی است که در طول تاریخ عکاسی دچار تغییر و دگرگونی‌های فراوانی شده است و متأثر از تغییرات خرد و کلان در دو حوزه است: اولی تغییراتی که در سطح خانواده و تعریف آن در ۱۰۰ سال اخیر به‌وقوع پیوسته است و دیگری تغییراتی که در سطح ساختارهای جامعه به‌واسطه تغییر در امکان‌های بازنمایی و فناوری اتفاق افتاده است (کامران، ۱۳۹۴).

نظریهٔ صحنه نمایشی

اروینگ گافمن^۱ در کتاب «بازنمود خود در زندگی روزمره»^۲ نظریه‌ای را تحت عنوان نظریه‌ی نمایشی مطرح کرد، که مبتنی بر اجرای تئاتری است. دیدگاه نمایشی روشی است که در آن از استعارهٔ صحنه نمایش، بازیگران و حضار یا بیننده استفاده می‌شود. وی معتقد است که آدم‌ها، برای نگهداشت تصویر ثابتی از خود، برای مخاطبان اجتماعی‌شان اجرای نقش می‌کنند. او در نتیجهٔ این علاقه به اجرای نقش، به نظریه نمایشی روی آورد. بنابراین نظریه، زندگی اجتماعی یک رشته اجرای نقش‌های نمایشی همانند ایفای نقش در صحنهٔ تئاتر است. گافمن می‌گوید که انسان‌ها می‌کوشند تا تصویری آرمانی از خودشان را به نمایش بگذارند (نقل از ریتزر^۳، ۱۳۷۴: ۲۹۳). به‌عبارت دیگر تمام مردان و زنان، بازیگران نقش در این جهان هستند. بر طبق این نظریه انسان‌ها در زندگی روزانهٔ خود برای دیگران که گافمن آنها را «حضار» می‌نامد، ایفای نقش می‌کنند. به عقیدهٔ او، انسان‌ها تمایل دارند تصویری از خود به حضار نشان دهند که تصور می‌کنند دیگران از آنها انتظار دارند و در یک موقعیت خاص تصویر مناسب‌تری از تصویر واقعی آنهاست. از دیدگاه نظریهٔ نمایش، کنش‌گران در موقعیت‌های مختلف برای ایجاد و نگهداری تصویر مورد علاقه‌ی خود در ذهن حضارشان خودهای مختلفی را به نمایش می‌گذارند، گافمن صحنهٔ نمایش را شامل جلوی صحنه و پشت صحنه می‌داند. جلوی صحنه یعنی جایی که کنشگر در حال ایفای نقش نمایشی است و پشت صحنه جایی است که کنشگر دیگر در حال ایفای نقش نمایشی نیست. تصویر واقعی هر فرد در پشت صحنه وجود دارد و نه در جلوی صحنه. به عقیدهٔ گافمن کنشگران سعی دارند با هاله‌پوشی نقاط ضعف ایفای نقش خود را بپوشانند و مواردی را از چشم حضار پنهان کنند. یکی دیگر از اصطلاحات گافمن

1 Erving Goffman

2 The Presentation of Self in Everyday Life

3 George Ritzer

«مدیریت تأثیرگذاری» می‌باشد که به معنی شگردها و تدابیری است که کنشگران به کار می‌برند تا ایفای نقش نمایش موفق‌تری داشته باشند (خان‌دیزچی، ۱۳۸۸: ۹۷).

او در همین کتاب کنش متقابل را «تأثیر متقابل افراد بر کنش‌های یکدیگر وقتی در حضور بلاواسطه هم قرار دارند» تعریف می‌کند. از این رو فرایند عکس خانوادگی (عکس گرفتن، دیدن و نشان دادن عکس‌ها و غیره) توسط اشخاص می‌تواند به‌مثابه یک کنش متقابل در نظر گرفته شود چراکه عمل گرفتن عکس شخصی یا خانوادگی بدون فرض دیده‌شدن (حتی توسط خود شخص) غیرممکن است. از این رو عکس گرفتن همواره ما را در معرض قضاوت و ارزیابی خودمان و دیگران از ما قرار خواهد داد؛ به همین دلیل، است که درصدد آنیم تا این بازنمایی را دستکاری، اصلاح، ویرایش و حتی در برخی موارد حذف و نابود کنیم؛ چیزی که گافمن به آن مدیریت تأثیرگذاری می‌گوید. از نظر او می‌توان تمام فعالیت‌هایی یک فرد را که در یک مناسبت مشخص به هر شکلی هر یک از مشارکت‌کنندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ «اجرا» نامید. از این رو در این مقاله، کلیه فرایندهایی (عکس گرفتن، عکس شدن، دیدن عکس‌ها) را که در پروسه عکس خانوادگی اتفاق می‌افتد را اجرای عکاسی یا به اختصار «اجرا» تعبیر می‌شود و همه کسانی که نظاره‌گر این اجرا هستند طبق نظریه گافمن حصار یا مشاهده‌کنندگان نامیده می‌شوند. حصار در اجرای عکس خانوادگی می‌توانند؛ مجری (خودمان) و یا اعضای فامیل، دوستان، و شبکه بزرگ‌تری از افراد یا آشنایان در شبکه‌های اجتماعی مجازی باشند که نظاره‌گر این عکس‌ها هستند (گافمن، ۱۳۹۱: ۲۶).

وی در بخش‌هایی از همین کتاب از بازی‌های نمایشی گروه‌های مختلف اجتماعی در صحنه اجتماع مثال می‌زند. از نظر او اصطلاح «تیم» یا «تیم اجرا» را می‌توان برای توصیف گروهی از افراد که برای روی صحنه بردن یک روال خاص با هم همکاری می‌کنند به‌کار برد. از این جهت آیا می‌توان اعضای یک خانواده را به‌عنوان تیم اجرایی برای نمایش خانواده‌ای گرم و صمیمی در یک عکس خانوادگی در نظر گرفت؟ چگونه امر مدیریت تأثیرگذاری در عکس‌های خانوادگی در طول تاریخ عکاسی سبب شده است تا برخی از نشانه‌ها از متن عکس خانوادگی حذف شوند و برخی دیگر همواره در این متن حاضر باشند؟

رابطه غیاب با مفاهیم

برای تبیین چگونگی غیاب در عکس‌های خانوادگی ابتدا لازم است تا به مفاهیم مرتبط با غیاب در عکس به‌طور کلی بپردازیم. این مفاهیم هم‌جوار به ما کمک خواهد کرد تا مفهوم غیاب را در عکس‌های خانوادگی دریابیم.

رابطه مرگ با غیاب

عموماً در تاریخ عکاسی بحث غیاب با مرگ پیوندی ناگسستی یافته است. بارت، متر و سانتاگ نظریه‌پردازانی هستند که بارها در نوشته‌های خود به رابطه میان عکس و مرگ اشاره کرده‌اند و منظور آنان از مرگ نیز فقدان یا نبود حضور بوده است. به‌طور مثال متر معتقد است:

«عکاسی از راه‌های بی‌شماری با مرگ پیوند می‌یابد. که با دقت در کاربرد «معمول» عکس شناخته می‌شود: حفظ یادمان‌ها؛ همچون دقت به عکس‌های آدم عزیزی که تازه از دستش داده‌ای. راه دیگرش این است: هر چند ما خود زنده‌ایم، اما آن لحظه که در عکس ثبت شده است مرده است و آدمی که در آن لحظه وجود داشت، اکنون دیگر نیست. منش عکس سکون و سکوت است و یادآور مرگ است به این معنا که باید پذیرفت کسی مرده است و من هنوز هستم» (نقل از احمدی، ۱۳۷۱: ۸۴).

همچنین بارت در کتاب «اتاق روشن» که به گونه‌ای سوگواری برای مرگ مادر است، سعی دارد تا ناسازه حضور و غیاب را در بعد زمانی و مکانی عکس خصوصاً عکس‌های خانوادگی به ما نشان دهد:

«آنچه را در عکس اصل مسلم فرض می‌کنیم نه فقط غیاب ابژه، بلکه همچنین در آن واحد این حقیقت است که این ابژه، حقیقتاً هم وجود داشته و هم همان‌جایی بوده که الان نمی‌بینیم؛ پس عکس به رسانه‌ای غریب بدل می‌شود به‌شکل تازه‌ای از توهم ناراست در سطح ادراک» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۴۰).

هر چند بارت بیشتر از هر نظریه‌پردازی به واکاوی چگونگی غیاب در عکس پرداخته است، اما نباید از خاطر برد که پیش‌تر در «تحلیل بلاغی تصویر» (پیام عکس) تأکید او در عکس به‌واسطه پندار حضور است که حتی به‌گونه‌ای به پیام بدون رمزگان و اینکه عکاسی هیچ‌گاه دروغ نمی‌گوید و گواهی حضور است؛ اشاره دارد.

سانتاگ نیز در کتاب «درباره عکاسی» درباره نسبت میان عکاسی و مرگ معتقد است که عکس‌ها بیان‌گر معصومیت و آسیب‌پذیری زندگی‌هایی هستند که به‌سوی نابودی خود حرکت می‌کنند و این پیوند میان عکاسی و مرگ بر تمامی عکس‌هایی که چهره انسانی را نشان می‌دهند، سایه‌گستر است (سانتاگ، ۱۳۹۰: ۸۹).

بورديو جامعه‌شناس متأخر نیز در «عکاسی هنرمیانه» به همین پیوند میان عکاسی و مرگ اشاره می‌کند و معتقد است که عکاسی، همچون اعمال و مراسم تدفین به عادی‌سازی مرگ در جامعه کمک می‌کند.

«از آنجایی که عکاسی به ظاهر در عین زنده کردن گذشته، با تداعی‌اش در عمل، خود را از شر آن خلاص می‌کند، عادی‌سازی مرگ را که جامعه به مراسم تشییع و تدفین محول کرده است، انجام می‌دهد یعنی هم‌زمان یادمان درگذشت آنها را زنده می‌کند و یادآوری می‌کند که آنها زندگی کردند، مردند و به خاک سپرده شدند و در خاطره زندگان باقی می‌مانند» (بورديو، ۱۳۸۷: ۴۶).

در نهایت بارت در اتاق روشن حتی فلسفه گرفتن و دیدن عکس‌های خانوادگی را مرگ (فقدان) می‌داند آنجا که می‌گوید: «در نهایت چیزی که در عکس از من گرفته شده، دنبالش هستم (نتیجی که بر حسب آن نگاهش می‌کنم) مرگ است، مرگ جوهره آن عکس است» (بارت، ۱۳۸۰: ۲۹) شاید به همین دلیل، است که تنها چیزی که در عکاسی خانوادگی و یا یادگاری دوست دارد همان تیلک (صدای شاتر) دوربین است؛ چراکه این صدا جدایی از لحظه اکنون و ورود به گذشته یا دنیای مرگ را به او وعده می‌دهد.

رابطه خاطره و خیال (به یادآوری) با غیاب

عکس‌ها خصوصاً عکس‌های یادگاری و خانوادگی بیشتر از سایر گونه‌های عکس به دلیل قابلیتی که در بازنمود شباهت‌ها (یا ثبت نشانه‌های نمایه‌ای - شمایی) دارند می‌توانند ما را به گذشته، افراد، خاطرات و مکان و زمان‌هایی که اکنون نیستند ارجاع دهند. این به یادآوری و ارجاع به آنچه که اکنون و در این لحظه نیست بیشتر از هر حضوری ما را به غیاب هدایت می‌کند. سانتاگ این مسئله را به خاطر کارکرد طلسم‌گونه عکس می‌داند؛ از نظر او عکس هم یک شبه حضور است و هم نمادی از غیاب. عکس‌ها از نظر او محرک‌هایی برای عالم خیال‌اند و تمام مصارف طلسم‌گونه عکس (عکس معشوق در کیف پول عاشق، عکس ستاره راک بالای تخت نوجوان و...)، نشان‌دهنده احساسات رقیق و در عین حال جادویی‌اند و تلاشی برای مطالبه یا برقراری ارتباط با «واقعیتی دیگر» اند (سانتاگ، ۱۳۹۰: ۴۱).

حال اگر بخواهیم این سخن سانتاگ را به سخنی نشانه‌شناسانه برگردانیم باید بگوییم که در واقع خاصیت طلسم‌گونه و جادویی عکس‌ها در ارجاع یا خصلت شمایی - نمایه‌ای نشانه‌ها عکس‌هاست. قابلیت ارجاعی عکس بدین معناست که عکس به‌عنوان نشانه‌ای از شخص یا اشیای عکاسی شده تلقی می‌شود و می‌تواند حضور او را به خانه بیاورد. این حضور زمانی اهمیت بیشتری می‌یابد که شخص واقعی در حقیقت غایب باشد. «وقتی شخصی از اعضای خانواده فوت می‌کند عکس‌های او تبدیل به آرامگاهی برای او در خانه می‌شوند. ارتباط حسی قوی ما با عکس او حاکی از اعتقاد ما به عکس، به‌عنوان حضور مجازی اوست. عمل عادی و

متعارف نمایش عکس اعضای از دست رفته در خانه، مرگ را در خانواده یادآوری می‌کند در حالی که آن عکس، صرفاً یادآوری‌کننده مرگ نیست. آن عکس هم‌زمان محصولی از زندگی شخص مرده است که زندگی او را تصدیق می‌کند. برای اعضای خانواده، عکس او بین مرگ و زندگی واقع شده است و جایگزین حضور فیزیکی اوست. عکس حضور آن شخص غایب است و هم‌زمان در برگیرنده حضور و فقدان اوست (فروزان‌پور، ۱۳۹۰: ۵۶).

رابطه منع با غیاب

سجودی در مقاله «راهکارهای بیان غیاب» با مطالعه موردی نشانه‌های غیاب در سینما نشان می‌دهد که غیاب با موانع و انواع محدودیت‌ها (محدودیت‌های چون اعمال فشار دستگاه‌های نظارت‌کننده؛ ساختارهای اخلاقی، عرفی و مذهبی و...) در جامعه ارتباط دارد، و عناصر غایب در متن در واقع مدل‌ها یا شبکه‌های مدلولی هستند که دال‌هایی برای بیان صریح آنها وجود دارد، اما در سطح بیان بسته به بافت، تجلی متنی آنها با محدودیت‌هایی روبه‌روست؛ هرچند این محدودیت‌ها در نظام‌های نشانه‌ای متفاوت، مثلاً زبان یا تصویر یکسان نیست (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۶۶). وی معتقد است که فهم غیاب تنها از طریق نشانه‌های حاضر در متن که به گونه‌ای بیانگر غیاب‌اند ممکن می‌شود و منع یا طرد برخی از نشانه‌ها در سطح دالی است و نه در سطح مدلولی؛ چراکه از طریق حضور نشانه‌های به غیاب رانده شده در متن می‌توانیم معنای دال‌های غایب را بفهمیم؛ «منع فقط بر سطح دال یعنی در سطح صورت عمل می‌کند و شاید بتوان ادعا کرد که تابوها در سطح بیان مطرح هستند و دالی‌اند» (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۷۰). هر چند سجودی مطالعه نشانه‌های غیاب را در سینما به کار برده است، اما به نظر می‌رسد دستاوردهای این مقاله را می‌توان در عکس نیز به کار برد.

رابطه انتظار با غیاب

شعیری در کتاب «تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵) به تعریف و تبیین رابطه میان غیاب و انتظار در گفتمان نشانه - معناشناسی عاطفی می‌پردازد. وی معتقد است که به واسطه عنصر عاطفی در گفتمان فضای تنشی ایجاد می‌شود و عامل شوشی درگیر با «انتظار» عاملی است که با دو گونه معنایی متفاوت روبه‌روست: یکی حضور و دیگری غیاب. در این گفتمان عنصر غایب فضایی از حضور را به خود اختصاص داده است. در واقع در «غیاب حاضر» احساس حضور از عنصر غایب چیزی جز ظاهر یا لایه‌های غیرواقعی از آن عنصر نیست، اما همین لایه بیرونی یا ظاهری قادر به ایجاد فضایی تنشی و نوعی کشش اولیه است.

از نظر وی «طولانی شدن انتظار و تکرار آن بدون دریافت نشانه‌هایی که گویا روزنه‌ای برای دستیابی به مفعول ارزشی باشد، می‌توانند گونه‌ی عاطفی تحت عنوان ناامیدی را به وجود آورد. انتظار دارای فراارزشی ریتمی است که با توجه به نوع حضور یا غیاب گونه‌ی ارزشی می‌تواند گونه‌ی عاطفی دیگری را بپرواند» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۴۲). وی در همین کتاب به شرح چهار گونه‌ی شیوه‌ی اعمال حاضرسازی یا غیابسازی (حاضرسازی حاضر، حاضرسازی غیاب، غیابسازی حاضر و غیابسازی غیاب) بر اساس دیدگاه فونتنی^۱ می‌پردازد (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۹-۹۸) که به نظر می‌رسد این چهارگونه عمل حاضر و غیابسازی توان آن را دارد که در عکس خانوادگی نیز مورد استفاده قرار گیرد.

رابطه‌ی حضور با غیاب

سجودی در ابتدای مقاله «راهکارهای بیان غیاب» مطرح می‌کند که مفهوم غیاب وابسته به مفهوم حضور است و بدون آن معنی پیدا نمی‌کند و بیان استعاری و مجازی از جمله راهکارهای اصلی دلالت بر غیاب هستند (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۶۵). از نظر او «ارزش نشانه وابسته به دو نوع رابطه‌ی حضوری و غیابی است. رابطه‌ی حضوری در واقع همان رابطه‌ی هم‌نشینی یا روابط بین لایه‌های یک متن است؛ درون‌متنی است و نشانه‌ای را در مجاورت با نشانه‌های دیگر (که حاضرند) قرار می‌دهد. رابطه‌ی غیابی به روابط جانشینی مربوط می‌شود، بینامتنی است و یک نشانه را به نشانه‌های دیگر که ممکن بود به جای این نشانه انتخاب می‌شدند و نشدند (غایبند) پیوند می‌زند» (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۶۷).

دوگانه‌ی حضور و غیاب در عکس خانوادگی نیز در رابطه‌ای مفهومی با لحظات مهم زندگی خانوادگی و فقدان لحظاتی که نیستند معنا می‌یابد. مدلول درون این عکس‌ها، هم به حضور آنچه که نیست گواهی می‌دهد و هم به غیاب آنچه که هست؛ چراکه «عکس ممکن است به‌شکلی اتفاقی ما را در وضعیتی از «پیوندی دوگانه» قرار دهد. از یک‌سو تصویر می‌گوید «این زمان گذشته است و دیگر باز نخواهد گشت»، اما از سوی دیگر «وجود دارد» شما هنوز می‌توانید تا زمانی که زنده هستید آن را ببینید با این حال هرگز به آن باز نخواهید گشت» (Geffroy, 1990: 401). بنابراین همیشه در یک عکس میان حضور و غیاب تعادلی یکسان برقرار است.

1 J. Fontanille (پروفسور نشانه - معناسناس دانشگاه لیموز فرانسه)

روش‌شناسی پژوهش

نشانه‌شناسی اجتماعی و منابع نشانه‌ای

از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی، الگوی اولیه سوسور مسئله‌دار است. ما بدون توجه به موقعیت فلسفی‌مان، در رفتارهای روزمره بعضی از بازنمایی‌های واقعیت را نسبت به بقیه معتبرتر می‌دانیم و مخصوصاً در ارجاع به اشارات درون متون که نشانه‌شناسان (زبان‌شناسان بعدی) آنها را «علامت مدالیت» می‌خوانند، چنین عمل می‌کنیم. گونترکرس^۱ و تئو ون لیون^۲ تصدیق می‌کنند که:

«یک نظریه اجتماعی نشانه‌شناختی از حقیقت هرگز نمی‌تواند در بازنمایی‌ها ادعای تثبیت حقیقت یا کذبی کامل را داشته باشد، بلکه فقط می‌تواند نشان دهد که آیا فلان «قضیه» (بصری، شفاهی یا اشکالی دیگر) به منزله حقیقت بازنمایی می‌شود یا خیر. از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی، حقیقت ساختمانی از فرآیندهای نشانه‌ای است و چنین حقیقتی که وابسته به گروه‌های اجتماعی خاص باشد، از ارزش‌ها و باورهای همان گروه‌ها ناشی می‌شود» (نقل از چندلر، ۱۳۸۶: ۱۰۲).

نشانه‌شناسان اجتماعی نیز بازنمایی را فرآیندی می‌دانند که طی آن سازندگان نشانه‌ها، شیوه‌ای را برای بازنمایاندن یک ابژه یا نهاد (فیزیکی یا نشانه‌ای) جستجو می‌کنند و توسط آن، ابژه مورد علاقه سازنده نشانه، که به شکل پیچیده‌ای متأثر از فرهنگ، جامعه و تاریخ روان‌شناختی سازنده نشانه بوده و متمرکز بر بستری است که سازنده نشانه، نشانه را در آن تولید می‌کند، از میان سایر ابژه‌ها برجسته می‌شود (Kress & van Leeuwen, 2006: 7).

شاید یکی از مهم‌ترین تمایز میان نشانه‌شناسی ساختگرا و نشانه‌شناسی اجتماعی در تعریفی است که از نشانه ارائه می‌کنند. در الگوی نشانه‌شناسی سوسور نشانه^۳، مفهومی بنیادین است که بین دال و مدلول رابطه برقرار می‌کند، اما تفاوت نشانه‌شناسی اجتماعی با سایر نشانه‌شناسی‌ها در این است که دیدگاه آنان، رابطه میان نشانه، تولیدکننده، مصرف‌کننده، کارکرد و بستر متن، رابطه‌ای پویا و برساختی بوده و هر لحظه در حال بازتولید شدن است. از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی نشانه‌ها چیزهایی نیستند که از قبل وجود داشته باشند و تنها توسط فردی انتخاب شوند (آن‌گونه که در مکتب پاریس ادعا می‌شد)، بلکه دال و مدلول به هم وابسته بوده، و در زمان توسط سازنده به کار گرفته شده و ساخته می‌شود (Kress & van Leeuwen, 2006).

1 Kress, G

2 Van Leeuwen

3 Sign

بنابراین سازنده نشانه،^۱ معنایی را دارد که می‌خواهد آن را به نمایش گذارد و این معنا را از میان انواع قالب‌هایی که بیشترین قابلیت پذیرش و مناسبت را به‌عنوان دال داشته باشند، برمی‌گزیند. در واقع نشانه‌ها، ترکیب‌هایی برانگیخته‌شده^۲ از دال و مدلول (فرم و معنا) هستند. آنها دلخواهی^۳ نیستند، قراردادی نبوده و برانگیخته‌شدن‌شان در روابط نشانه‌ساز و بستر فرموله می‌شود. از این جهت، نشانه‌شناسی اجتماعی، به‌جای نشانه، بر منبع نشانه‌ای^۴ و پتانسیل معنایی^۵ تأکید می‌کند (Vanleeuwen and Jewitt, 2008:134) منابع نشانه‌ای، ساختارهای درهم‌پیچیده قابل دسترسی از نشانه‌ها هستند که توان‌های متفاوتی را برای تولید معنا ایجاد می‌کنند. این منابع تنها به سخن گفتن، نوشتن و تصویر ساختن محدود نمی‌شوند، بلکه تقریباً هرآنچه انجام می‌دهیم و می‌سازیم، می‌تواند منبعی برای معنا باشد؛ برای مثال راه رفتن. منابع نشانه‌ای، مجموعه‌هایی از دال‌ها، کنش‌های قابل مشاهده و ابژه‌هایی هستند که در قلمرو اجتماعی حضور دارند و دارای پتانسیل‌های نظری نشانه‌شناسانه‌ای هستند که توسط تمام کاربردهای گذشته‌شان شکل گرفته است (vanLeeuwen, 2005:17).

نشانه‌شناسان اجتماعی در برخورد با انواع متون (دبداری، تصویری، شنیداری و...) سه کار انجام می‌دهند:

- ۱- آنها منابع نشانه‌ای را به‌صورت منظم و دقیق گردآوری می‌کنند.
- ۲- اینکه چگونه این منابع در بسترهای تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و نهادی مشخصی استفاده می‌شوند را بررسی می‌کنند.
- ۳- به‌دنبال روش‌های نو برای تولید و استفاده از این منابع می‌گردند (vanLeeuwen, 2005:3).

دامنه مطالعاتی در این مقاله، ۱۰۰۰ عکس از منابعی گوناگونی چون عکس‌های تاریخی ایران، آلبوم‌های عکس خانوادگی (خانواده‌های منادی، مهددی، محبی، اولیایی، کامران) اقوام و دوستان و غیره جمع‌آوری شده است. از آنجایی که منابع تصویری گذشته، هنوز در فضای خصوصی نگهداری می‌شود و ندرتاً عکسی خانوادگی در عرصه عمومی منتشر می‌شود؛ مطالعه این منابع آسان‌تر و دست‌یافتنی‌تر است. اما در دهه ۸۰ با توجه به فرایند دیجیتالیزه‌شدن عکس‌های خانوادگی و همچنین ایجاد بسترهای ذخیره‌سازی، انتشار و انتقال تصاویر در

1 Sign-maker

2 motivated

3 arbitrary

4 semiotic resource

5 meaning potential

جامعه ایرانی و فراگیر شدن این ابزارها به صورت عمومی، بالطبع عکس‌های خانوادگی این دهه نیز دارای منابع متکثری است؛ هرچند این عکس‌ها در واقع به حوزه خصوصی و آلبوم‌های خانوادگی تعلق دارند، اما بخشی از این تصاویر در شبکه‌های اجتماعی مجازی، وبلاگ‌های روزنگارانه، انجمن‌های زنانه و غیره نیز منتشر می‌شود. از این جهت منابع تصویری دهه ۸۰ منابع متکثری است که از آلبوم‌های کاغذی تا تصاویر منتشر شده از خانواده در فیسبوک و اینستاگرام و... را در بر می‌گیرد و همین خاصیت پراکندگی در زمینه‌های متفاوت است که ماهیت وجودی آن این عکس‌ها را نامتعیین و غیرقابل اعتماد می‌سازد. پس از جمع‌آوری آلبوم‌ها، عکس‌ها از لحاظ موضوعی مقوله‌بندی شد و در یک سیر تاریخی (از روزگار ناصرالدین شاه تا پایان دهه ۸۰) به عنوان منابع نشانه‌ای جمع‌آوری شدند. سپس مفهوم غیاب و راهکارهای بیانی منع و غیاب در یک مطالعه در زمانی و هم‌زمانی از متن عکس‌ها و متونی چون سفرنامه‌ها و خاطرات تحلیل شد پس از آن انواع صورت‌های بیانی غیاب و زیر مجموعه‌های آن در این منابع نشانه‌ای تبیین شد. با توجه منابع محدود در حوزه مطالعات فرهنگی و عکس در ایران تمرکز اصلی نویسنده در این مقاله بر عکس‌های تاریخی و مطالعه در زمانی این تصاویر است.

انواع غیاب در عکس خانوادگی

حال بر اساس مفاهیمی چون حضور، مرگ، انتظار، خیال و خاطره که به صورت کلی با غیاب رابطه دارند؛ می‌توانیم دسته‌بندی از انواع غیاب در عکس خانوادگی ارائه دهیم. این طبقه‌بندی بر اساس تاریخ تحلیلی عکس خانوادگی (مطالعه در زمانی) و همچنین مطالعه هم‌زمانی عکس‌های خانوادگی امروزی میسر است. از مهم‌ترین انواع غیاب در عکس خانوادگی می‌توان از غیاب موضوعی، گفتمانی، تکنیکی و ذاتی ابزار و رسانه نام برد.

غیاب موضوعی

مهم‌ترین غیاب در تاریخ عکس‌های خانوادگی را می‌توان غیاب موضوعی دانست. هرچند که همواره دوربین را به عنوان ابزار بازنمایی‌کننده واقعیت ستوده‌اند، اما عجیب است که در تاریخ عکاسی خانوادگی با بررسی موضوعات به نمایش در آمده، درمی‌یابیم که تنها معدودی از موضوعات است که در این عکس‌ها تکرار می‌شوند. در واقع عکس‌های خانوادگی عموماً به موضوعات شاد و بهترین لحظات زندگی خانوادگی اختصاص یافته است. کافی است تا آلبوم خانوادگی خودمان یا اقوام را ورق بزنیم. در این آلبوم‌ها اثری از مرگ، افسردگی و تنهایی، بیکاری و بیماری، طلاق و سایر واقعیت‌های زندگی خانوادگی نیست. طبق نظر بوردیو در «عکاسی هنر

میان‌مایه»، عکس خانوادگی ستایش‌گر وحدت جمعی و یکپارچگی خانواده است. از این رو لحظاتی که به‌گونه‌ای یادآور این چندپارگی و نقصان است، کمتر دیده می‌شود. نه تنها لحظات سخت زندگی خانوادگی در عکس‌ها بازنموده نمی‌شود، بلکه عکس خانوادگی نسبت به آنچه که بیرون از خانواده در طول شبانه روز بر ما می‌گذرد نیز گزینشگر است. ما کمتر عکسی از محیط کار و سایر فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی خود یا اعضای خانواده را در آلبوم‌های خانوادگی می‌یابیم. چارلز ویلیامز^۱ معتقد است که کار و مرگ دو تابوی^۲ مهم در تاریخ عکس خانوادگی هستند (ویلیامز، ۱۹۹۷). هم‌چنین هالند معتقد است که مهاجرت نیز یکی از تابوهای عکس خانوادگی است؛ چراکه این نوع از سفر همیشه مرزها را درهم می‌ریزد و اغلب به علت فشارهای اقتصادی یا جنگ و... به مردم تحمیل می‌شود و نه برای تفریح. آلبوم‌های خانوادگی کجا چنین رنج جاری و خاطره فجایع گذشته را ثبت می‌کنند؟ (هالند ۱۳۹۰: ۲۰۳).

از این رو می‌توان گفت که عکس خانوادگی تنها به بازنمایی آنچه تصویر خانواده را تقویت و برجسته می‌سازد، تمایل دارد و از سایر موضوعاتی که بر اساس «نظریه نمایشی گافمن» اجرا یا نمایش خانوادگی را مخدوش می‌کند، گریزان است. در واقع در زندگی خانوادگی تراژدی همواره وجود دارد، اما به‌ندرت توسط ما یا کارگردان به صحنه در می‌آید و در عکس خانوادگی اجرا می‌شود.

جدول ۱- موضوعات حاضر و غایب در عکس خانوادگی (منبع: نویسنده)

موضوعات حاضر	موضوعات غایب
جشن‌های مربوط به (تولد، ازدواج، ختنه سوران، غیره)	مراسم‌هایی که به گونه‌ای به فقدان یا از دست دادن اشاره دارد اعم از ختم، به خاک سپاری و غیره.
روابط میان اعضای خانواده و بازنمایی نقش‌ها (پدری، همسری، فرزندی، رابطه با خویشان، میهمانی‌ها و...) که بیانگر مفاهیمی چون عشق و صمیمیت، خانواده گرم، داشتن والدینی خوب است.	روابطی که بیانگر تنش، بحران و چندپارگی در خانواده است مثل طلاق، بیماری، بیکاری، فقر و مرگ یکی از اعضا، مهاجرت و غیره
پرتره (بیانگر زیبایی، جوانی و...)	عدم پرتره‌هایی در سن پیری، از کار افتادگی و بیماری
آیین‌های مذهبی و فرهنگی (نوروز، سیزده‌به‌در، اعیاد مذهبی،...)	آیین‌های مذهبی و فرهنگی که به سوگ و فقدان مرتبط است (مراسم عاشورا و تدفین و غیره)
سفر و گردشگری (پیک نیک، سفرهای خارجی و داخلی)	موضوعات اجتماعی که نهاد خانواده را تهدید می‌کند (جنگ) و یا سبب فاصله می‌شوند مانند کار
کودکان (به تنهایی یا در ارتباط با والدین و دوستان و موضوعاتی چون جشن‌ها و غیره)	کودکان در وضعیت بیماری، جراحت یا نقص عضو، مرگ

1 Charles Williams

2 tabo

غیاب گفتمانی

شاید پس از غیاب موضوعی در عکس‌خانوادگی، غیاب گفتمانی از مهم‌ترین غیاب‌ها در تاریخ عکس‌خانوادگی باشد. می‌توان با کشف روابط میان قدرت و گفتمان، چیزی که میشل فوکو^۱ در «مراقبت و تنبیه»^۲ و سایر آثارش آن را مطرح می‌کند از طریق نشانه‌های منع به چگونگی غیاب در گفتمان عکس‌خانوادگی پی‌برد. در واقع همانگونه که آلن سکولا^۳ می‌گوید:

«یک گفتمان عکاسانه، نظامی است که در درون آن فرهنگ، عکس را به وظایف باز نمودی گوناگونی وا می‌دارد. هر تصویر عکاسی نشانه‌ای است؛ به‌ویژه از عمل شخص برای ارسال یک پیام. وجه مشخصه هر پیام عکاسی یک رتوریک جانبدارانه است. با این همه، کلی‌ترین اصطلاحات گفتمان عکاسانه، انکاری است بر نقش رتوریک و تأییدی است بر «ارزش صدق» گزاره‌های بی‌شماری که در درون این نظام ساخته شده‌اند» (سکولا، ۱۳۷۷: ۱۳).

به طور خلاصه، نقش کلی گفتمان عکاسانه آن است که خود را شفاف کند، اما هر اندازه هم که گفتمان موقعیت خود را انکار کند یا آن را پنهان بدارد، نمی‌تواند از آن بگریزد (سکولا، ۱۳۷۷: ۱۴). از این رو عجیب نیست که آنچه در نظام اداری مردمان پیشین از عکس‌خانوادگی طبیعی بوده، امروز برای ما غریب بنمایاند؛ چراکه مشروعیت و طبیعی شدنش را به دلیل فاصله تاریخی از دست داده است. در این مقاله برای فهم بهتر غیاب گفتمانی به غیاب جنسیتی، طبقاتی و مذهبی تقسیم می‌شود. بدیهی است که هر سه عامل در شکل‌گیری، حضور و یا غیاب یک گفتمان بر گفتمانی دیگر نقش دارند اما برای فهم بهتر ما در این مقاله به تفکیک به هر یک از عوامل مؤثر این‌گونه غیاب خواهیم پرداخت.

غیاب جنسیتی

در مطالعاتی که تاکنون درباره تاریخ عکاسی در ایران انجام شده است (ذکاء، طهماسب‌پور، شیخ، محمدی، ستاری، خوانساری و غیره) حضور زنان چه به‌عنوان سوژه در عکس‌ها و چه به‌عنوان عکاس در سال‌های آغازین حضوری کم رنگ است. این مسئله را نمی‌توان به دلیل بی‌علاقگی جامعه ایرانی به عکس دانست؛ چراکه در مجله نشنال جئوگرافیک^۴ شماره آوریل سال ۱۹۲۱ که به ایران اختصاص داده است، اف. وستون امریکایی در بخشی از مقاله‌اش تحت عنوان «خلق و خوی ایرانی» به علاقه ایرانیان به عکس و تصویر اشاره می‌کند. وی اشاره می‌کند:

1 Michel Foucault

2 Discipline and Punish

3 Allan Sekula

4 National Geographic

«عکس گرفتن از زنان ایرانی مشکل دیگری است و آنها با همه آن حجاب کامل از قرار گرفتن جلوی دوربین عکاسی وحشت‌زده‌اند، زیرا خیال می‌کنند دوربین عکاسی دارای آنچنان قدرتی است که به راحتی می‌تواند تن و بدن آنها را از زیر لباس و حجاب به صورت عریان و برهنه نشان دهد و حتی روح آنها را هم در عکس مجسم سازد...» (نقل از محمدی وامقی، ۱۳۸۶: ۳۱).

محمد رضا طهماسب پور پژوهشگر تاریخ عکاسی ایران درباره غیاب تصویر زن در تصاویر نیز معتقد است:

«به تصویر درآوردن چهره زنان، با توجه به ممنوعیت‌ها و تعصب‌های مذهبی در مورد مطرح شدن زنان در میان جمع نامحرم (به‌ویژه در ایران دوره قاجار)، جزو محرمات دینی اسلام به‌شمار می‌رفته است. از این‌رو، کمتر تصویری از زنان سرشناس یا زنان پادشاهان و اشراف در طول تاریخ پرفراز و نشیب ایران به تصویر درآمده است و تصاویر زنان در نقاشی‌های دوران قاجار و دوره‌های پیش از آن، بیشتر مربوط به رقاصه‌ها و زنان بزم‌آرای مجلس عیش و طرب است» (طهماسب پور، ۱۳۸۷: ۵۰).

غیاب زنان نه تنها در سایر گونه‌های تصویر و عکس، بلکه حتی در عکس خانوادگی که زن به عنوان مادر نقشی حیاتی در ساختار خانواده ایرانی و حتی در تعریف آن دارد، کاملاً مشهود است. هرچند با توجه به فضای گفتمانی ایران دوران قاجار در بازنمایی زنان در عکس‌های خانوادگی آغازین، سبب بروز نشانه‌هایی می‌شود که ما را در سطح دالی عکس به غیاب تصویر زن رهنمون می‌سازد. خدیجه محمدی نیز در ذکر موانع عکس‌برداری از زنان به‌خاطرهای از ایزابلا بیشاب در شرح مشاهدات خود از اندرونی حاجی ایلخانی، یکی از خوانین اردل اشاره می‌کند:

«در پایان ملاقات از وی (همسر خان) خواستم اجازه دهد تا به اتفاق حاجی ایلخانی عکسی از آنان گرفته شود. او از این بابت بسیار خوشحال شد، اما اظهار داشت که حاجی ایلخانی باید اجازه این کار را بدهد. یکی از فرزندان حاجی ایلخانی که همسرش بسیار زیبا بود، گفت که ما اجازه نمی‌دهیم از زن‌هایمان عکس گرفته شود. زنان پاک و عفیف اجازه این کار را نمی‌دهند. ما نمی‌خواهیم تصویر زنان مان در دست یک خارجی باشد» (نقل از محمدی وامقی، ۱۳۸۶: ۱۸).

نکته جالب توجه این است که این مخالفت از قول زنان و از زبان یک مرد بیان می‌شود؛ هر چند که به دلیل ساختارهای حاکم بر جامعه ایرانی که در نهاد خانواده نیز باز نمود یافته است،

گویا زنان علاقه چندانی به حضور در عکس‌ها نداشته‌اند، اما در نقلی از خاطرات مادام دیالافوا^۱ که درباره تمایل پنهانی زنان برای عکاسی شدن اشاره می‌کند، می‌توان دریافت اگر از ترس قدرت گفتمان غالب و مردانه بگذریم، برخی از زنان تمایل داشتند که در عکس بازنمایی شوند. چنانچه مادام دیالافوا در خاطرات ۱۱ اوت خود به درخواست همسر حاکم کاشان برای عکاسی اشاره می‌کند:

«طرف عصر به من خبر دادند که زن خدمتکار مسلمانی می‌خواهد شما را ملاقات کند و مطلب محرمانه‌ای دارد. اجازه ورود دادم. خدمتکار آمد و پس از سلام گفت، خانم می‌داند که شما خانم عکاس‌باشی هستید. بسی مایل است که عکسی از او بگیرید و چون حاکم با بهانه‌های مختلف می‌خواهد او را از این خیال منصرف سازد، مرا محرمانه نزد شما فرستاده است» (همان).

در عکس‌های خانوادگی قاجار تصویر زن (در نقش مادر و یا همسر) غایب است؛ اما این غیاب خود را از طریق برخی نشانه‌های حاضر در متن عکاسی نشان می‌دهد. نشانه‌هایی چون تصویر دخترچه‌های کوچک و زیبا در کنار پدر یا برادر با ظاهری آراسته و زنانه که جای مادر و همسر را در عکس اشغال کرده‌اند و یا به‌گونه‌ای حضور زن را تداعی می‌کنند. همان‌گونه که امروزه در برخی از نمونه‌های تبلیغات در روزنامه‌ها، آگهی‌های ترحیم زنان و غیره در کشور تصویر گل، کودک و حتی مرد جاننشین تصویر زن می‌شود.



تصویر ۱- میرزا نظام خان مهندس الممالک غفاری با خانواده و پیرامونیان، دهه ۱۳۱۰ ه. ق
(تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران)

1 Jane Dieulafoy

در تصویر (۱) میرزا نظام خان، خانواده و اطرافیانش که حلقه وسیعی از یک خانواده گسترده را در برمی‌گیرند؛ می‌بینیم که این تصویر بیشتر از حضور جمعیت حاضر به غیاب حضور مادر یا همسر مهندس الممالک اشاره می‌کند. تصویر دختر بچه کوچک وسط عکس بیشتر از هر چیز به ما یادآور می‌شود که مادرش در این جمع خانوادگی حضور ندارد و یا حضورش در عکس منع شده است.

پذیرش مسئله غیاب تصویر زن در عکس‌های خانوادگی ما را با دو مسئله درگیر می‌کند؛ اولین مسئله وجود عکس‌هایی در تاریخ عکاسی ایران است که نه تنها تصویر زن را نشان می‌دهد، بلکه زنان را در حالتی بسیار بی‌پروا و به دور از گفتمان مسلط جامعه آن روزگار به نمایش می‌گذارد. اکثر این تصاویر در آرشیوهایی که مستشرقین غربی از شرق به یادگار برده‌اند تکثیر شده است و با نام‌هایی چون زن ایرانی به فروش رفته است (بنگرید به تصویر ۲). رضا شیخ در همین خصوص در پانوشت شماره ۱۷ مقاله خود با نام «سوریوگین و تصویرسازی از ایران در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن بیستم میلادی»^۱، چنین می‌گوید:

«سوریوگین اولین عکاسی بود که عکس زن ایرانی را در اختیار خواستاران آن در خارج از کشور قرار داد. او عکس‌های بسیار زیادی از زنان در طول دوره کاری‌اش گرفته است، در حالی که تعداد زیادی حالت مستند از زندگی روزمره آنان دارد، تعداد قابل توجهی نیز تصاویری مخدوش از واقعیات مربوط به آنان را ارائه کرده است. اکثر زنان در چنین عکس‌هایی به احتمال قوی مستمند بودند که در مقابل دریافت وجهی، مدل او شده‌اند. این عکس‌ها زنده و یا پورنوگرافیک (به معنای امروزی) نیستند و تنها برانگیزنده تخیلات مردان زمانه بوده‌اند» (شیخ، ۱۳۷۸: ۵).



تصویر ۲- زن ایرانی، اواخر قاجار، عکس آنتوان سوریوگین (ایران از نگاه سوریوگین)

۱ این مقاله در شماره ۷ نشریه عکسنامه مورخ مرداد/ شهریور ۱۳۷۸ چاپ شده است.

علاوه بر عکس‌هایی از زنانی که به دلیل مزیقه مالی، سوژه نگاه و تماشای مستشرقین و عکاسان شدند؛ در تاریخ عکاسی ایران عکس‌های بسیاری از زنان ناصرالدین شاه و خواجه‌گان و زنان خدمتکار را شاهدیم که برخی از موارد، زنان را در وضعیت برهنه یا نیمه‌برهنه با ژست‌هایی راحت در مقابل دوربین نشان می‌دهد. طهماسب‌پور در «ناصرالدین، شاه عکاس» دلیل بازنمایی این‌گونه زنان توسط شاه قاجار را شیوه آسان دستیابی به تصویر به روش عکاسی و فرایند بی‌واسطه آن بدون نیاز به مهارت در طراحی - که عاملی اساسی در به تصویر کشیدن چهره زنان متعدد توسط شاه است - می‌داند. «شاه با فرایند عکاسی، که بنا به ماهیت آن، حذف یک استاد کارآمد نقاشی را برای به‌وجود آمدن تصویر در پی داشت و شاید مهم‌ترین دلیل عدم خلق آثار تصویری با موضوع زنان تا آن زمان بوده، نه تنها به گرفتن عکس‌های گوناگون از زنان می‌پردازد، بلکه حالت‌های خصوصی‌تری از زنان را نیز در عکس‌ها آشکار می‌کند» (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۵۰).

در واقع به راحتی می‌توان دید (تصویر ۳) که علی‌رغم گفتمان قالبی که در جامعه مبنی بر عدم نمایش تصویر زن وجود دارد^۱، چگونه شاه قاجار با داشتن قدرت و البته دانش^۲ (توانایی در عکسبرداری، ظهور عکس در عکاسخانه سلطنتی و امکان نگهداری و آرشیو عکس‌ها در آلبوم خانه) توانسته است تا برای خود و خانواده‌اش امتیاز داشتن و دیدن تصاویر زنان (حتی به شیوه‌ای خصوصی‌تر) را فراهم کند. غیاب جنسیتی در عکس خانوادگی در دوران پهلوی اول، با فرمان کشف حجاب دچار دگرگونی شد؛ چراکه حضور زنان بدون چادر و روبنده کنار مردان در عکس‌ها که از سال ۱۳۱۴ به بعد رایج شد و بیش از مصرف خانگی و یادگاری، مصرف اجتماعی و تبلیغاتی داشت، سبب شد تا تصویر زنان ابتدا به فضای عمومی جامعه راه یابد و پس از آن به دلیل گسترش عکاسخانه‌ها، عکاسان زن، امکان عکاسی در خانه و... تصویر زن در عکس‌های خانوادگی و خصوصی جای گیرد (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۸۸: ۶۹).

۱ طهماسب‌پور معتقد است که در تاریخ عکاسی ایران این حرمت‌شکنی و از میان برداشتن عرف اخلاقی رایج توسط شاه، برای نخستین بار در چنین سطحی صورت گرفته است (طهماسب‌پور، ۱۳۸۷: ۵۱).
 ۲ ناصرالدین شاه با آمدن کارلیان همراه امین‌الدوله در سال ۱۲۷۵ هجری قمری به تهران توانست عکاسی به شیوه کلودیون تر را آموخته و به ظهور و چاپ عکس بپردازد. ناصرالدین شاه بعد از ملک قاسم‌میرزا، دومین ایرانی است که با علم و عمل عکاسی آشنا گردیده است. نخستین عکس‌های ناصرالدین شاه، زنان حرم و ساختمان‌های اندرونی و غلام بچه‌ها بودند (طهماسب‌پور، ۱۳۸۵).



تصویر ۳ - ناصرالدین شاه با چند تن از زنانش در جاجروود، عکس از ناصرالدین شاه، ۱۲۸۶ ق.م
(تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران)

غیاب طبقاتی

در تاریخ تحلیلی عکس‌های خانوادگی در جهان، شاهد آنیم که تقریباً به فاصله کوتاهی پس از اختراع دوربین برای همه خانواده‌ها با سطوح درآمدی و طبقاتی مختلف، داشتن عکسی از خانواده ممکن نبوده است، عکس چون نقاشی پرتره، کالایی لوکس و تجملی محسوب می‌شد که اشراف و ثروتمندان از آن بهره‌مند بودند. اگرچه تاریخ عمومی‌شدن عکس در ایران با خارج از ایران است متفاوت می‌باشد. بنا بر اسناد تاریخی، تنها سه سال پس از اختراع دوربین عکاسی در فرانسه، دوربین عکاسی به ایران آمد، اما گذار عکس از دربار به فضای عمومی مسیر بسیار طولانی‌تری از اروپا را از سر گذراند آن‌گونه که رضا شیخ می‌گوید:

«خاستگاه عکاسی در ایران، چه به لحاظ مفهومی و چه در واقعیت امر، چهاردیواری‌ها بود؛ چهاردیواری کاخ‌ها، منازل اعیان و... و دست آخر چهاردیواری عکاسخانه‌ها. دوربین عکاسی در مدت سی سال اول (۱۸۵۰-۱۸۸۰) ابزاری در خدمت ناصرالدین شاه و ملازمانش باقی ماند. به برکت وجود تعداد کمی عکاسخانه عمومی در شهرهای بزرگ، تا دهه ۱۳۰۰ کم کم در میان افشار جامعه نفوذ کرد. این روندی بود که در اروپا و امریکا تنها ده سال طول کشید (۱۸۵۰) در حالی که در ایران حدود یک قرن به طول انجامید» (شیخ، ۱۳۸۴: ۴-۵).

به همین دلیل در تاریخ عکس‌خانوادگی در ایران همواره برخی از طبقات اجتماعی کم رنگ‌تر از طبقات حاکم دیده می‌شوند و یا اگر بازنمایی از اعضای خانواده دیده می‌شود، عموماً به‌عنوان متمم صحنه و در نقشی ابزاری برای طبقات فرادست است. از این رو در تاریخ عکاسی خانوادگی در ایران، تقریباً تا اوایل پهلوی دوم ما از خانواده‌های روستایی، کارگری و غیره کمتر عکس داریم، مگر آنکه به‌صورت تکی یا در کنار خانواده‌های طبقات بالاتر به‌عنوان

خدمتکار، کلفت بازنمایی شده باشند و یا در عکس‌های مستندی که نه به درخواست این افراد، بلکه تنها برای ارضای حس کنجکاوی یا تمایل‌های زیباشناختی عکاس گرفته شده است نشان داده شوند؛ که در این میان می‌توان به عکس‌های عکاسانی چون سوریوگین و ارنست هولستر اشاره کرد.

در دو تصویر (۴ و ۵) می‌بینیم که چگونه «دیگری» (از طبقه‌ای فرودست) در عکس خانوادگی بازنمایی شده است. در یکی دیگری که از نوع پوشش، ژست و البته جایی که در کادر (گوشه) و همچنین فاصله‌ای که با خانواده رکنی دارد، تشخیص اینکه او از این خانواده و حتی هم‌شأن کودکان درون عکس نیست؛ به آسانی قابل تمیز است. در عکس مریم دختر علی خان حاکم، پرستار یا خدمتکار به‌عنوان «دیگری» در حد شیء نزول کرده است و تنها به‌عنوان ابزاری جهت نگهداری و بازنمایی ایده‌آل دختر حاکم نشان داده شده است. غیاب برخی طبقات در عکس با اجباری شدن سجل (شناسنامه)^۱، آسان و ارزان شدن فرایند عکاسی و کار با دوربین، رواج عکاسخانه‌های عمومی در تهران و شهرستان و در واقع در تغییر کارکردهای اجتماعی عکس در جامعه ایرانی در دوران پهلوی اول کمی کاسته و در دوره پهلوی دوم این روند ادامه یافت.



تصویر ۵ از مجموعه رکنی (سایت تاریخ عکس زنان قاجار)



تصویر ۴ مریم دختر علی خان حاکم، از آلبوم علی خان حاکم (کتابخانه دانشگاه آکسفورد)

ابه تبع این تغییر عمده در روند معمول و مرسوم عکاسی، شامل چهره‌نگاری، منظره‌نگاری، وقایع‌نگاری و... که از دوران قاجار تداوم یافته بود، در کارکردهای اجتماعی عکاسی تغییراتی چند پدید آمد. نخست رواج اجباری گونه جدیدی از عکس چهره برای سجل احوال تشکیل اداره ثبت احوال حدوداً در سال ۱۳۰۴ که با صدور شناسنامه و تشکیل پرونده‌های حقوقی و پرسنلی برای آحاد مردم با الصاق عکس‌های ۶×۶ توأم بود» (رحیمیان، ۱۳۸۵: ۱۷).

بحث غیاب طبقاتی در عکس خانوادگی بدون در نظر گرفتن مفهوم خود و دیگری و نحوه بازنمایی آن ممکن نیست. ون لیوون^۱ نیز در نشانه‌شناسی اجتماعی روش‌هایی چون حذف، فرد و گروه، نقش و غیره را از استراتژی‌های دیگری سازی در گفتمان‌ها می‌داند.

غیاب مذهبی

پیش‌تر در تبیین رابطه میان مفهوم منع با غیاب دیدیم که چگونه عواملی چون نهادهای قدرت و مشروعیت‌گذار در جامعه چون طبقه حاکم، مذهب و قدرت جنسیتی سبب می‌شود تا در سطح دالی نشانه‌ها طرد یا به غیاب رانده شوند. در تاریخ عکس خانوادگی در ایران نیز غلبه گفتمان مذهبی در جامعه سبب می‌شد تا مردم با ظهور پدیده نوینی چون دوربین بر اساس باورهای اعتقادی و مذهبی خویش به این پدیده بنگرند و چگونه برخی از گفتمان‌های مذهبی موجود در جامعه، در به غیاب راندن یا حضور تصویر خانوادگی در جامعه ایرانی تأثیرگذار بوده است. همچنین با توجه به سابقه ممنوعیت صورت‌نگاری که با گونه‌ای بت‌پرستی پس از اسلام ایرانیان با آن درگیر بوده‌اند، بعید نیست به دلیل نمایه‌ای بودن عکس و شباهت بسیار عکس با مرجعش، این ممانعت در آغاز برای عکاسی نیز وجود داشته باشد. عقاید یا خرافاتی چون با گرفتن عکس روح شخص به تصویر منتقل می‌شود و یا مرگ او فرا می‌رسد هنوز هم در ناخودآگاه روان ما جای دارد.

در تاریخ عکس خانوادگی در ایران پس از ناصرالدین شاه و عده‌ای از عکاسباشی‌های دربار، تصویری از خانواده ایرانی را به‌ندرت در دوران قاجاریه می‌بینیم. عموم عکس‌های خانوادگی در این دوره، متعلق به خانواده عکاسان ارمنی، خانواده‌های ارمنی و یهودی و زرتشتی ساکن در ایران است. در این عکس‌ها تصویر خانواده، به‌شیوه امروزی بدون غیاب زن یا مادر خانواده دیده می‌شود. از این رو در می‌یابیم که چگونه عدم اعمال نفوذ گفتمان مذهبی در عکس‌های خانوادگی مسیحیان و یهودیان ساکن در ایران سبب می‌شود تا ما بتوانیم امروزه تصویری از خانواده اقلیت‌های مذهبی در ایران را ببینیم. در حالی که تصویری از اکثریت خانواده‌های مسلمان در این سال‌ها غایب است. البته نباید فراموش کرد که در شهرهایی چون تهران، اصفهان، تبریز، ارومیه و شیراز عکاسان ارمنی چون ارنست هولستر، آنتوان سوریوگین، هوسپناس، میزرا یوف، میناس، هایرا پتیان و غیره از اولین عکاسان و صاحبان عکاسخانه‌های عمومی در شهر بودند. از این رو شاید پُر بی‌راه نباشد که نقش ارمنیان را در تاریخ

1 Theo van Leeuwen

عکس خانوادگی در ایران چون سایر عرصه‌های فرهنگی و علمی در جامعه ایرانی نقشی برجسته و ممتاز تلقی کرد!^۱



تصویر ۷: خانواده ارنست هولستر، عکس از هولستر (هزار جلوه زندگی)



تصویر ۶: خانواده بوغوسیان در اصفهان، دهه ۱۳۴۰ قمری (تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران)

غیاب حضور (سوژه و عکاس)

بر اساس نظر بورديو عکس خانوادگی بنا بر ماهیتش در جاودانه کردن لحظات خوش زندگی خانوادگی و بازنمایی وحدت جمعی خانواده در جامعه امروزی نهادینه شده است، اما دقیقاً به دلیل همین نمایش وحدت در زندگی خانوادگی گاهی غیاب یکی از اعضا خانواده را برای ما برجسته تر می‌سازد. چارلز ویلیام^۲ (۲۰۰۹) معتقد است که در آغاز، عکس‌های خانوادگی پدر خانواده عموماً به عنوان عکاس ظاهر می‌شد و در اکثر عکس‌ها غایب بود. هر چند به وسیلهٔ ابزاری چون سه پایه عکاسی و نصب دکمه timer-self بر روی بدنه دوربین و یا وجود سیم دکلانشر، پدر یا عکاس خانواده - که معمولاً یکی از اعضای خانواده بود- امکان حضور در عکس را می‌یافت، اما جالب است که حتی حضور او و کیفیت حضورش در برخی از عکس‌ها نمایشگر غیاب در لحظهٔ عکس شدن و یا عدم هم‌زمانی میان سوژه شدن عکاس با بقیه افراد حاضر در عکس است. بروز اشکالاتی در ترکیب بندی، عدم تقارن، کشیدگی یا محو تصویر عکاس، وضوح، عدم هماهنگی عکاس در ژست با سایرین از عمده ترین خطاهای غیاب حضور در عکس است.

۱ علاوه بر منع مذهبی در گذشته، منع بازنمایی زنان و دختران جوان در عکس‌های خانوادگی هنوز هم در برخی از اقوام به چشم می‌خورد. به طور مثال در برخی از روستاهای بلوچستان امروزه نیز عکس خانوادگی با غیاب معنادار مادر یا دختر خانواده مواجه است، از این رو علاوه بر مذهب و تاثیرگذاری آن می‌توان به نقش سنت و موانع آن در بازنمایی خانواده هم اشاره کرد.

2 ????????????????

در تصویر (۸) می‌بینیم که چگونه عکاس سعی نموده است تا با قراردادن تصویر خویش در آینه، بر غیاب خود در عکس خانوادگی چیره شود.



تصویر ۸- حضور عکاس در عکس ۱۳۸۸ (مجموعه شخصی مهدی منادی)

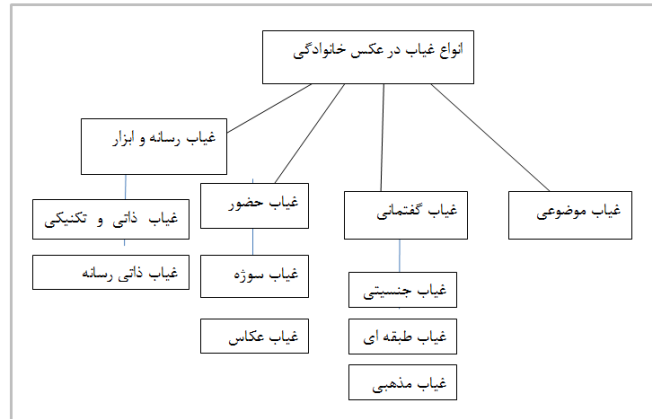
از دیگر مصادیقی که در عکس خانوادگی می‌توانیم از طریق حضور به غیاب شخصی پی‌ببریم قرار دادن عکس آن شخص یا یادگارهای دیگر وی در عکس خانوادگی است. پس از جنگ تحمیلی خانواده‌هایی که یکی از اعضای آن شهید شده بود، با قراردادن قاب عکس شهید در مراسم‌های خانوادگی نظیر سفره هفت سین بر حضور فرد - علی‌رغم غیابی که به واسطه مرگ رقم خورده بود - تأکید داشتند. نمایش عکس فرد غایب (در گذشته یا کسی که به دلیل مسافت و غیره در عکس حاضر نیست) تنها در عکس‌های خانوادگی معمول نیست؛ چراکه در تاریخ عکاسی ایران اشاره شده است که محمدعلی شاه قاجار دستور داده بود که عکس‌هایش در کوچه و بازار و شهرهای ایران به مردم نشان داده شود تا مردم حضور شاه و حاکمیت او را در تمامی نقاط ایران احساس کنند. از مهم‌ترین نشانه‌های غیاب سوژه یا یکی از اعضای خانواده در عکس خانوادگی می‌توان به قراردادن تصویر فرد غایب در عکس، جای‌گذاری فردی غایب از طریق ژست یا خالی‌بودن جای حضور او به صورت فیزیکی (مانند تصویر ۸) و یا غیاب مفهومی اشاره کرد. در صورت غیاب مفهومی عموماً در درون متن عکس هیچ نشانه‌ای از حضور نمی‌یابیم، اما از طریق انواع ارتباطات بینامتنی چون شرح روایت‌های خانوادگی، بررسی شجره نامه‌های، واکاوی خاطرات، می‌توان به غیاب سوژه در عکس پی برد.

غیاب (موانع) رسانه و ابزار

مراد از غیاب ابزار در واقع غیابی است که ناشی از محدودیت‌ها و موانع یک ابزار برای بازنمایی است. دوربین عکاسی به‌عنوان ابزار در خدمت رسانه دیداری است و به‌دلیل ماهیت و محدودیت‌های تکنیکی‌اش می‌تواند همواره بخشی از واقعیت را به ما نشان دهد. در عکس‌های خانوادگی نیز از آنجا که دوربین از لحاظ ماهوی وابسته به رسانه دیداری است تنها بخش تصویری زندگی خانوادگی را به ما نشان می‌دهد. چیزی که در دوربین‌های ویدیویی لایه‌های متنی بیشتری از زندگی خانوادگی چون (تصویر، صدا و حرکت) بازنموده می‌شود. همچنین گفتیم که عکاس با ابزاری که در دست دارد، همواره می‌تواند بخشی از صحنه را انتخاب کند. همین صحنه نیز به‌دلیل ویژگی‌های فنی‌اش در هر دوره‌ای مشخصات مخصوص به خود را داراست. در نتیجه این محدودیت‌ها و جبرهای ذاتی رسانه و ابزار است که در عکس خانوادگی نیز بخشی از حالات، ژست‌ها و بیان‌ها در گذشته غایب بوده‌اند. به‌طور مثال در دوره اول (مسیر داگروتایپ تا کداک) زمان نوردهی بالا (تقریباً ۳۰ تا ۴۰ دقیقه) سبب می‌شد که سوژه نتواند ژستی راحت و خودمانی در عکس داشته باشد. به‌دلیل همین مدت زمان طولانی، عموماً تصاویر در حالت نشسته هستند. همچنین به‌علت گران‌بودن عکس، عکس خانوادگی در طول حیات یک نسل شاید به چند عکس خلاصه می‌شد و بسیاری از آیین‌ها و جلوه‌های زندگی روزمره در عکس خانوادگی بازنمایی نمی‌شد. پیشرفت‌های فناوریانه در عکاسی سبب شده است که از گذشته تاکنون غیاب‌های زیادی که ناشی از محدودیت‌های ابزاری است در عکس خانوادگی مرتفع شود، در دو دهه اخیر به مدد تغییرات تکنولوژیک و گسترش امکانات ابزار بازنمایی‌کننده (دوربین عکاسی) بسیاری از منع‌ها و صورت‌های غیاب در متن عکس‌های خانوادگی حذف و یا کم‌رنگ شده‌اند، به‌همان میزان و به‌واسطه دسترسی آسان و راحت‌تر به ابزارهای روتوش و دستکاری عکس‌ها از طریق انواع اپلیکیشن‌ها و فابریکیشن‌ها مدیریت تأثیرگذاری بر روی عکس‌های خانوادگی هم افزایش یافته است، در نتیجه بخش‌های از واقعیت و اطلاعات پشت‌صحنه‌ای که بازنمای بخش مهمی از زندگی خانوادگی و مقتضیات مکانی، اشیا و افراد هستند، از متن عکس‌های خانوادگی حذف شده‌اند. چیزی که پیش‌تر به‌واسطه عدم دسترسی عکاس یا سوژه عکس‌های خانوادگی تا حدودی حفظ شده است. همچنین گسترش فضای عرضه عکس‌های خانوادگی از آلبوم‌های خانوادگی تا شبکه‌های اجتماعی مجازی سبب شده است تا بُعد نمایشی این عکس‌ها برجسته‌تر از پیش شود.

به بیانی موجز و خلاصه می‌توان مفهوم غیاب در عکس خانوادگی را در این نمودار خلاصه

کرد:



نمودار انواع غیاب در عکس خانوادگی (نویسنده)

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد که علی‌رغم همه تغییراتی که در گفتمان تصویر عکاسی در این ۱۶۴ سال چه در جهان و چه در ایران با تغییر ساختارها و زیرساختارهای اجتماعی، فرهنگی و فن‌آورانه در جامعه رخ داده است؛ هنوز در عکس‌ها و عکس‌های خانوادگی، با غیاب مواجه‌ایم و در واقع از این غیاب، گریزی نیست. بخش مهمی از غیاب در تاریخ عکس خانوادگی در ایران مرتبط با شرایط بافتی و گفتمانی جامعه ایرانی است، مقولاتی چون جنسیت، طبقه و مذهب از مهم‌ترین دلایل منع و غیاب در تصویر خانواده ایرانی است که در سیر تاریخی عکس خانوادگی در جامعه ایرانی بی‌تأثیر نیست. سایر دسته‌بندی‌های غیاب چون غیاب موضوعی، غیاب حضور و غیاب ابزار چندان بافت محور نبوده است و تا حدود زیادی با سیر عکس خانوادگی در جهان و روند بازنمایی خانواده منطبق است. از این رو به نظر می‌رسد هم‌زمان با کم‌رنگ شدن صورت‌های بیانی غیاب گفتمانی به واسطه تغییرات در دو حوزه خرد و کلان (یعنی خانواده و جامعه) همچنان شاهد غیاب در متن عکس‌های خانوادگی به دلیل نمایشی‌تر شدن عکس خانوادگی در عرصه اجتماعی هستیم. علی‌رغم آنکه هنوز دوربین عکاسی سودای ثبت و نمایش غیاب (لحظه) را دارد، به دلیل کارکرد عکس خانوادگی همواره با غیاب و منع رابطه‌ای دوسویه دارد و گویی دوربین‌های عکاسی و تجهیزات وابسته به آنها با همه تلاششان برای فائق آمدن بر مسئله غیاب همچنان با آن دست‌به‌گریبانند و تحولات اجتماعی و فرهنگی در متن جامعه نیز با آنکه بخش مهمی از غیاب گفتمانی را حذف کرده است، اما بستر مناسبی برای صورت‌های جدیدی از غیاب را نیز فراهم کرده است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۱) از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۰) اتاق روشن، ترجمه نیلوفر معترف، تهران: نشر چشمه.
- بارت، رولان (۱۳۸۹) پیام عکس، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران: مرکز، چاپ اول.
- برجر، جان (۱۳۸۸) شیوه‌های نگریستن، ترجمه فیروزه مهاجر، انتشارات آگه.
- بوردیو، پیر (۱۳۸۷) عکاسی هنر میان مایه، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، تهران: دیگر، چاپ اول.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر.
- خان‌دیزجی، امیرحسین (۱۳۸۸) مقایسه مشاهده مشارکتی و پیمایشی با استفاده از نظریه نمایشی اروینگ گافمن، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره ۱۴.
- خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۸۸) تحلیل کارکردهای فرهنگی- هنری عکاسی در ایران. پایان‌نامه دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر.
- دمندان، پریسا (۱۳۷۷) هزار جلوه زندگی: تصویرهای ارنست هولستر از عهد ناصری، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- ذکا، یحیی (۱۳۸۴) تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ریتزر، جورج (۱۳۷۴) نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر علمی.
- زندوکیلی، سارا (۱۳۹۰) تحلیل کارکردهای عکس شخصی کاربران در شبکه‌های اجتماعی مجازی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- سانتاگ، سوزان (۱۳۹۰) درباره عکاسی، ترجمه نگین شیدوش، تهران: حرفه‌هنرمند.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۸) نشانه‌شناسی، نظریه و عمل، تهران: نشر علم. چاپ دوم.
- سکولا، آلن (۱۳۷۷) درباره ابداع معنای عکاسانه، ترجمه کاوه میرعباسی، عکسنامه، شماره ۳.
- سوزان، سانتاگ (۱۳۹۰) درباره عکاسی، ترجمه مجید اخگر، تهران: انتشارات حرفه هنرمند و با همکاری نشر نظر.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵) تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان، تهران: انتشارات سمت.
- شیخ، رضا (۱۳۷۸) سوریوگین و تصویرسازی از ایران در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی، عکسنامه، شماره ؟؟؟؟؟؟؟؟؟، مرداد/شهریور.
- شیخ، رضا (۱۳۸۴) شهروند شاهوار: صد سال اول عکاسی چهره در ایران (۱۸۵۰-۱۹۵۰)، عکسنامه، سال پنجم، شماره ۱۹: ۲۷-۴.
- طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۱) ناصرالدین شاه عکاس، تهران: نشر تاریخ ایران، چاپ دوم.
- طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۷) ناصرالدین شاه عکاس، تهران: نشر تاریخ ایران، چاپ اول.

- طهماسب‌پور، محمدرضا (۱۳۸۹) از نقره و نور (جستارهایی در تاریخ عکاسی ایران)، تهران: تاریخ ایران، چاپ اول.
- فروزان‌پور، سیده ملیکا (۱۳۹۰) بررسی تحلیلی ژانر عکاسی خانوادگی با نگاهی به عکس‌های خانوادگی در ایران، پایان‌نامه کارشناسی رشته عکاسی، دانشگاه تهران.
- کامران، افسانه (۱۳۹۴) عکس خانوادگی و سیر آن در جامعه ایرانی، فصلنامه حرفه‌هنرمند، شماره ۴۰، تابستان.
- گافمن، اروینگ (۱۳۹۱) نمود خود در زندگی روزمره، ترجمه مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.
- محمدی وامقی، خدیجه (۱۳۸۶) بازنمایی زنان در عکس‌های اواخر قرن نوزدهم میلادی در ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، دانشگاه هنر.
- ولز (ویراستار)، عکاسی: درآمدی انتقادی، ترجمه محمدنبوی و دیگران، تهران: مینوی خرد، چاپ اول.
- هالند، پاتریشیا. ۱۳۹۰، "خوشا نگریستن به عکس‌های شخصی و عکاسی مردم‌پسند"، ترجمه سولماز ختایی‌لو و ویدا قدسی راد د: ولز (ویراستار)، عکاسی: درآمدی انتقادی، ترجمه محمدنبوی و دیگران، [تهران]: مینوی خرد، چاپ اول.
- Geffroy, Y., 1990. Family Photographs: A Visual Heritage. Visual Anthropology Review, Vol.3, No. 4, 367-409 .
- Kress, Gunter & Theo van Leeuwen (2006) Reading Image, New York: Routledge.
- Saravas, Riso & Frohlich, David M (2011): From Snap Shots to Social Media _The Changing Picture Of Domestic Photography, London: Springer.
- Van Leeuwen, Theo (2005) Introduction Social Semiotics, New York: Oxford University press.
- Jewitt, Carey & Van Leeuwen, Theo (2008) The Handbook of Visual Analysis, SAGE Publications Ltd; Fourth Edition).
- Wright, Trance (1999): The photography hand book, London: Rout ledge.
- Williams, Charles: The Meaning of Family Photographs, http://www.studymode.com/essays/The_Meaning_Of_Family_Photos.html, { تاریخ بازیابی: 20March, 2013 } .1526522