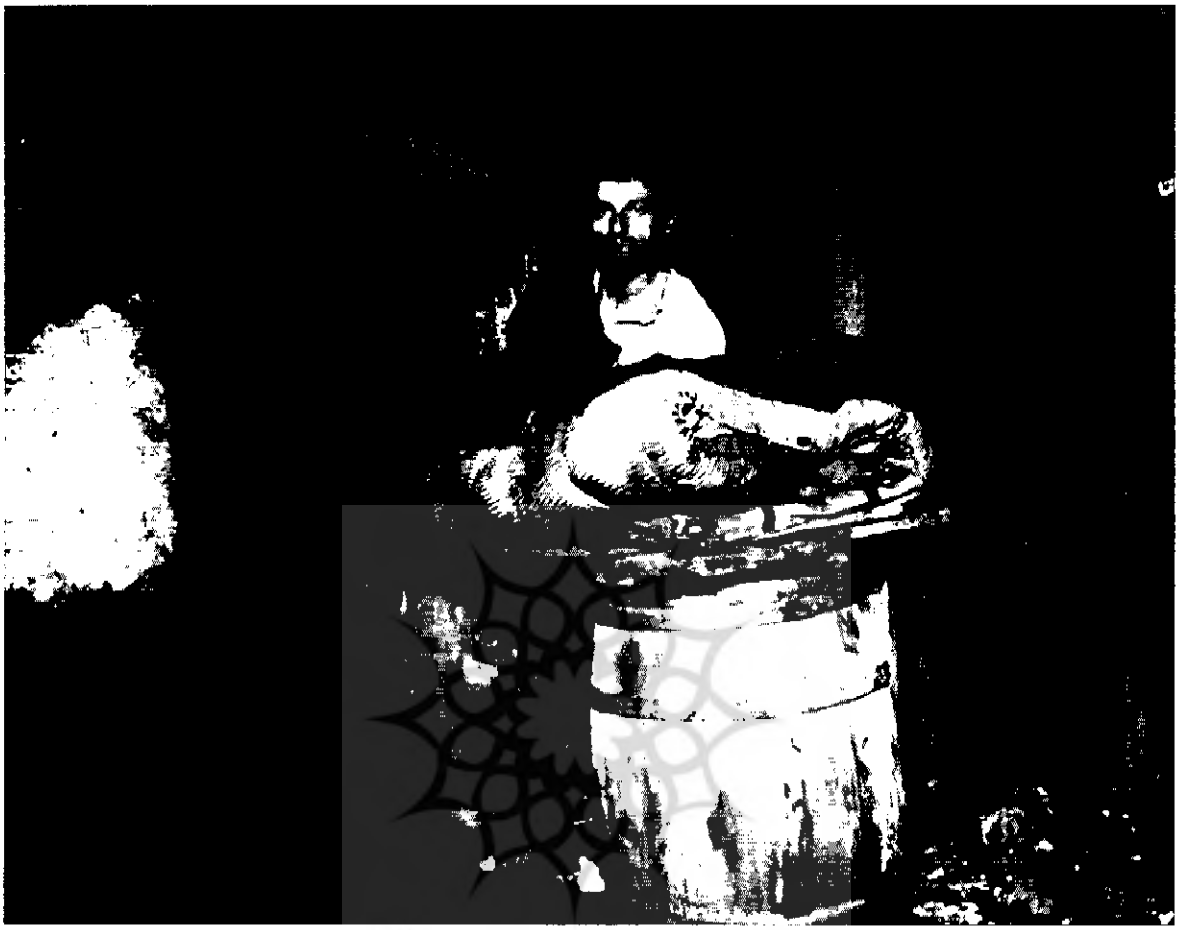
عکاسی و جامعه شناسی

هاوارد. اس. بکر[۶] / ترجمه ی گلاره خوشگفتران حقیقی

در صورتی که تولد علم جامعه شناسی[۱] را انتشار نوشته های کنت[۲] به شمار آوریم که اصطلاح «جامعه شناسی» را برای نخستین بار بدین علم اطلاق کرد، و تولد عکاسی را تاریخی بدانیم که در ۱۸۳۹ داگر[۳] شیوه ی خود را برای ثبت تصویر بر روی صفحه ی فلزی برای همگان شرح داد، می توان گفت عکاسی و جامعه شناسی تولدی هم زمان داشتند. از همان آغاز، این دو (جامعه شناسی و عکاسی) به موضوعات متنوعی پرداختند. یکی از این موضوعاتی که برای هر دوی آن ها از اهمیت برخوردار بود، مطالعه و شناخت جامعه بود.

با وجود آن که جامعه شناسی فرجام های اخلاقی و مابعدالطبیعه ی دیگری داشته است، جامعه شناسان همواره به دنبال درک این بودند که جامعه چگونه عمل می کند تا ابعاد و وجوه آن را مشخص سازند و آن گاه به بخش های بزرگ و شکاف های کوچک آن که به دقت مرزبندی شده اند، بنگرند. آن ها به طور معمول خواستار آن بودند تا با شیوه ای دقیق و علمی به درک امور پرداخته، نظریه های جامعی را وضع کنند و توسعه بخشند. اما پاره ای از جامعه شناسان فعالیت اصلی خود را بدین مسئله اختصاص داده اند که آن چه را که تا به حال شرح داده نشده است، توصیف کنند.

گزینش جامعه شناسان از نظریه ها، شیوه ها و موضوعات تحقیق غالباً متأثر از ضوابط جوامع شغلی و فکری است که بدان ها وابسته و پیوسته اند. برای مثال، آن ها روش های تحقیقی را برمی گزینند که به نظر می آید در زمینه ی علوم طبیعی مفید واقع شده اند. آن ها



جاکوب ریس / **دستفروش** / ۱۹۲۹

بارها موضوعاتی را برای تحقیق و بررسی انتخاب می کنند که دغدغه‌های همه‌گیر زمان خود محسوب می‌شوند، به ویژه آن دسته‌ای که به منبعی از موضوعات تحقیق تبدیل شده‌اند: فقر، مواد مخدر، مهاجرت، کمبودهای فضاهای دانشگاهی و یا محلّه‌های اقلیت‌نشین و مانند این. این گرایش‌های پیرو مُد زودگذر روز به وسیله‌ی توجه‌ای مداوم و پایدار و احترام نسبت به موضوع‌ها و روش‌های سنتی، تعدیل می‌شوند.

اقدام‌ها و پروژه‌های عکاسان بسیار متنوع‌تر بوده‌اند. در جهت دانستن این که عکاسان چگونه به بررسی و شناسایی جامعه می‌پردازند، هنگامی که چنین کاری را عهده‌دار می‌شوند، به یادآوردن آمیزه‌ای از کارهای دیگری که عکاسی انجام می‌دهد مفید به نظر می‌رسد. دوربین را به عنوان دستگاهی در نظر بگیرید که به ثبت و تهیه‌ی رونوشت می‌پردازد، درست مثل یک ماشین تایپ. مردم از ماشین‌های تایپ برای اهداف گوناگون بهره می‌برند: رونویس یک آگهی برای فروش اجناس، نوشتن داستان برای روزنامه‌ها، داستان‌های کوتاه، دفترچه‌های راهنما، متن ترانه‌ها، زندگی‌نامه‌ها، تاریخ‌نگاری، مقاله‌های علمی، نامه و.... ماشین تایپ خنثی هریک از این کارها را به همان کیفیتی که مهارت کاربر آن اجازه می‌دهد، انجام می‌دهد. به دلیل افسانه‌ی دیرپایی که براساس‌اش، دوربین تنها به ثبت آن‌چه در مقابلش قرار دارد می‌پردازد (که در این باره، من بعدها توضیح بیشتری می‌دهم)، مردم غالباً از درک این مسئله عاجزند که دوربین نیز در دسترس یک کاربر ماهر قرار دارد و قادر است همه‌ی کارهایی را که ذکر شد، به

لوییس هاین / *کودک خیابانی* / ۱۹۳۴

سیاق خود انجام دهد. عکاسان غالباً موارد یادشده را در قالب معادل مشخصی برای نمونه‌ی زبانی آن انجام داده‌اند (تصویر در دوربین، نظیری برای نمونه‌ی زبانی است در ماشین تحریر). عکاسان متفاوت در محمل‌های سازمانی و جوامع شغلی متفاوتی فعالیت می‌کنند که محصول آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد، همان گونه که زمینه‌های سازمانی که جامعه‌شناسان در آن‌ها فعالیت می‌کنند، محصولات آن‌ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.

عکاسان گاهی به قصد تولید تصاویر تبلیغاتی کار کرده‌اند. آن‌ها به چهره‌نگاری مردم ثروتمند و فقیر و همچنین مردم عادی پرداخته‌اند؛ برای روزنامه‌ها و مجلات، عکس تولید کرده‌اند؛ برای گالری‌ها، مجموعه‌دارها و موزه‌ها محصولات هنری خلق کرده‌اند و قیود و ضوابط محمل‌هایی که در آن‌ها فعالیتشان را انجام می‌دادند، بر شیوه‌ی مواجهه‌ی آن‌ها تأثیر گذاشته، عادات نگرشی آن‌ها را، عکس‌هایی که هنگام بررسی جامعه آفریده‌اند، آن‌چه که دیده‌اند، عکسی که از آن خلق کرده‌اند و شیوه‌ی ارائه‌ی این دست‌آوردهایشان، همه و همه را تحت‌تأثیر قرار داده است.

عکاسی از ابتدا به‌عنوان ابزاری برای کنکاش جامعه به کار گرفته شده است و این امر امروزه یکی از وظایف عکس‌ها به‌شمار می‌آید. در ابتدا، برخی از عکاسان از دوربین برای ثبت و نمایش جوامع دورافتاده‌ای استفاده کردند که در غیر این صورت، هم‌عصرانشان هرگز موفق به دیدن آن‌ها نمی‌شدند. بعدها وجوهی از جامعه‌ی خودشان را آشکار کردند که معاصرانشان هیچ تمایلی به دیدن آن نداشتند. آن‌ها گاهی حتی فعالیت خود را اقدامی جامعه‌شناسانه می‌پنداشتند، به‌ویژه در محدوده‌ی آغاز قرن، زمانی که جامعه‌شناسان و عکاسان بر سر الزام نمایش دادن پلیدی‌های جامعه از طریق نوشته‌ها و عکس‌ها به توافق رسیدند. برای مثال، لوییس هاین[۴] از طرف مؤسسه‌ی راسل سیج[۵] در رابطه با بررسی‌های اولیه‌ی زندگی شهری حمایت می‌شد. نشریه‌ی **جامعه شناسی**[۶] دائماً از عکس‌های مرتبط با مقالات اصلاح‌طلبانه‌ی شدیداللحن خود لااقل در ۱۵ سال نخست انتشارش بهره می‌برد.

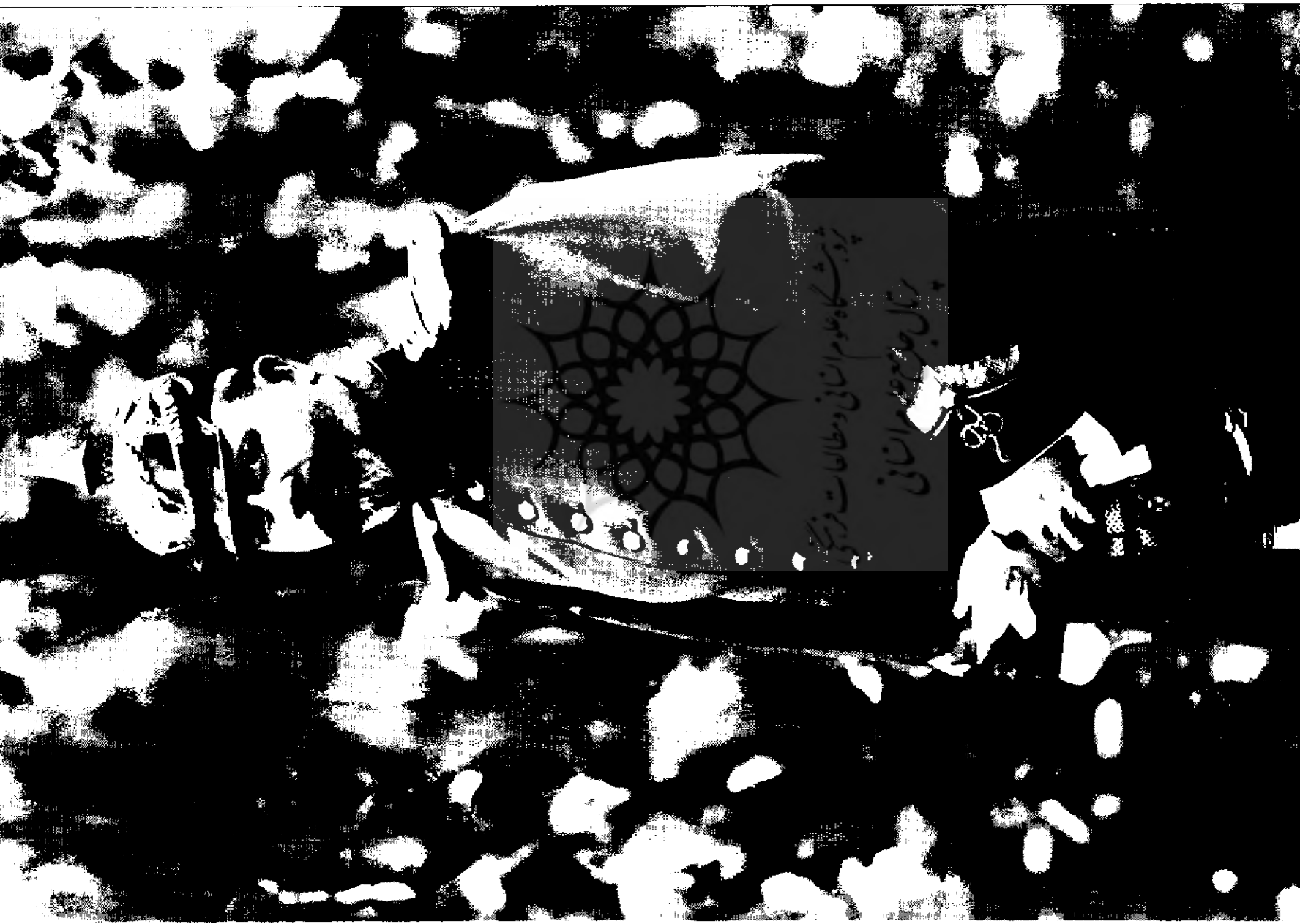
لوییس هاین / از مجموعه ی **کارکودکان** / ۱۹۳۴

گونه‌ی دیگری از کنکاش اجتماعی از جریان استفاده از عکس برخاست تا به گزارش اخبار و ثبت وقایع مهم اجتماعی بپردازد. متیو بردی[۷] و گروه همکارانش که شامل تیموثی اُ.سالیوان[۸] و الکساندر گاردنر[۹] بود، از جنگ داخلی آمریکا و راجر فنتن[۱۰] از جنگ کریمه[۱۱] عکاسی کردند. اما در دهه‌ی ۱۹۲۰ بود که گسترش گزارش های هفته‌ای مصور در اروپا موجب پیدایش دسته‌ای از عکاسان شد که از گزارش های تصویری و یا عکس ـ متن ها[۱۲]، ابزاری برای تحلیل اجتماعی ساختند (آلفرد آیزنستات[۱۳] و اریک سالمون[۱۴] از جمله مشهورترین دانش آموختگان این جراید بودند). بعدها، **پیکچر پست**[۱۵] در انگلستان و **تایم، لایف و فورچن**[۱۶] در ایالات متحده روزنه هایی را برای عکاسان خبری که به‌طور جدی به شیوه‌ی متن ـ عکاس می پرداختند فراهم آوردند: مارگرت بورک وایت، واکر اوانز، یوجین اسمیت، رابرت کاپا.[۱۷]

برانگیزشی که نسبت به کنکاش عکاسانه‌ی اجتماع وجود داشت، در آثاری که توسط عکاسانی که روی استرایکر[۱۸] برای بخش عکاسی اداره‌ی امنیت کشاورزی در سال های دهه‌ی ۱۹۳۰ گردهم آورده بود، شیوه‌ی بیانی دیگری یافت. دورثیا لانگ، واکر اوانز، راسل لی، آرتور روتستاین[۱۹] و دیگران فعالیت خود را به ثبت فقر و دوران های دردناک افسردگی در آمریکا اختصاص دادند، در حالی این فعالیت تا حد زیادی تحت تأثیر نظریه های گوناگون علوم اجتماعی بود. در سال های اخیر، دخالت سیاسی نیز در تعیین جایگاه عکاسی در مطالعه‌ی جامعه سهیم بوده است.

عکاسان در جریانات حقوق مدنی در دهه‌ی ۱۹۶۰ فعالانه شرکت داشتند و عکس هایی خلق کردند که به شکل تأثیرگذاری مردم را به جنبش در آورد، مثل همان تأثیری که عکس های هاین بر جریان کار اجباری کودکان گذاشت. آن ها سپس این مهارت ها را به نوعی در متونی به کار بردند که صراحتاً سیاسی نبودند. در جهت بررسی اجتماعات، شغل ها، خرده فرهنگ ها، نهادها. اما دارای مفادی جامعه شناسانه بودند. این متون شیوه‌ای روزنامه نگارانه و قوم نگارانه را با مقصود هنری عمدی و خودآگاهانه

آگوست ساندر: افسر زمان جنگ جهانی اول / ۱۹۱۴



گوست ساندر / داروساز / ۱۹۱۶

درهم می آمیزند.
عکاسی از ابتدا در جهت نزدیکی به هنر و همین طور به سوی اکتشاف اجتماعی تقلا می کرد. بی تردید عکاسان پیش کسوت این سنت، به این درک رسیده بودند که آن چه خلق می کردند دارای وجه هنری نیز است. آن ها سخت کوشیدند تا تصاویری خلق کنند که هم تراز آثار هنری باشند. اما عنصر هنری عکاسی در فاصله ی قابل توجهی از واسطه ای به سر می برد که در جهت اهداف مادی و دنیوی از جمله روزنامه نگاری پیش می رفت. عکاسان دارای نفوذ و قدرت همچون ادوارد وستون[۲۰] فعالیتشان را چیزی بیشتر شبیه نقاشی تصور می کردند (آن ها تا جایی که در توان داشتند برای گالری ها، موزه ها و مجموعه دارهای شخصی به خلق آثار می پرداختند) و جنبه ی اجتماعی آثارشان آن قدر کم بود که به سختی می شد آن را مستقیماً به مثابه ی کاوش و بررسی جامعه تفسیر کرد.
هنر و پژوهش اجتماعی دو شیوه ی کار را شرح می دهند، نه دو گونه عکاسی را. بسیاری از عکاسان هر دوی این کارها را در جریان فعالیتشان انجام می دهند. چنین پنداشتی، حتی ساده انگاری بیش از حد است چرا که بسیاری از عکس هایی که توسط شخصی تولید شده اند که یکی از این گونه ها بر فعالیت هایش غالب است، اشارات محکمی از گونه ی دیگر را در بر دارند. پال استرند[۲۱] مشخصاً یک عکاس هنری است، اما عکس های او از دهقانان سراسر دنیا متضمن نگره های سیاسی است، و تعداد بی شماری از عکاسانی که دارای مشغولیت ذهنی پیرامون امور اجتماعی هستند، آثاری خلق می کنند که دارای بیانی شخصی اند و از جذابیت زیبایی شناسانه ای کاملاً مستقل از موضوع اصلی خود برخوردارند. برای مثال، تباهی لور منهتن اثر دنی لیون[۲۲] (۱۹۶۹) و تالسای لری کلارک[۲۳] (۱۹۷۱).
بنابراین، عکاسی نیز مانند جامعه شناسی تنوع متغیری از تمرکز خاص و مشخص خود به نمایش گذاشته که وابسته به جریان های مهم دنیای هنر، تجارت و روزنامه نگاری است که به آن ها پیوند خورده است. یکی از این تمرکزها و تأکیدهای ادامه دار، بررسی و شناخت جامعه به طرقی بیش و کم مرتبط با تحقیقات مشابهی بوده که جامعه شناسان آکادمیک عهده دار آن

دیمتری بالترمانس / **در جستجوی جسد اشنایان** / جنگ کریمه

بوده‌اند. چنان‌که جامعه شناسی بیشتر علمی و کمتر به طور آشکارا سیاسی شد، عکاسی بیشتر شخصی و هنری شد، و همچنان به داشتن کاربست سیاسی ادامه داد. درنهایت، جای شگفتی نیست که این دو گونه‌ی کندوکاو اجتماعی، دیگر ارتباط چندان زیادی با یکدیگر ندارند.

امروزه، جامعه‌شناسان درباره‌ی فعالیت عکاسان مستند اجتماعی و ارتباط آن با کارشان، اطلاعات اندکی دارند. آن‌ها به‌ندرت از عکس برای جمع‌آوری شواهد، ثبت و یا نمایش اطلاعات و نتیجه‌گیری‌ها استفاده می‌کنند. من وظیفه‌ی خود می‌دانم که آن‌ها را با این سنت آشنا سازم و به آن‌ها بیاموزم چگونه می‌توانند شیوه‌های کار و تکنیک‌های رایج عکاسی را به کار ببندند؛ اگرچه بسیاری از دانشمندان علوم اجتماعی قبلاً در زمینه‌ی عکاسی فعال بوده‌اند و آن‌چه که من می‌گویم برای آن‌ها تازگی نخواهد داشت.

بسیاری از عکاسان پروژه‌هایی را عهده‌دار شده‌اند که نتایجی به دست می‌دهند که با پروژه‌های مشابه جامعه‌شناسانه برابری می‌کنند و ادعاهایی می‌کنند که به نوعی با ادعاهای جامعه‌شناسی در زمینه‌ی حقیقت و وجه بازنمایی آن همسان‌اند. از آن جایی که فعالیت آن‌ها چنین شاخصه‌ای را دارد، می‌خواهم به آن‌ها نشان بدهم که دانستن پاره‌ای از تفکرات و تکنیک‌های جامعه‌شناسی آکادمیک می‌تواند برایشان مفید واقع شود.

ادی ادامز / **جنگ ویتنام**

قصدم این نیست که از جامعه‌شناسان عکاس بسازم و یا یک استعمار علوم اجتماعی را بر عکاسان تحمیل کنم (نه این‌که بگویم برای چنین اقدام‌هایی مجال به بار نشستن و موفق شدن وجود دارد). بسیاری از جامعه‌شناسان ممکن است فعالیت و شیوه‌هایی را که من شرح می‌دهم ناامیدوارانه غیرعلمی به شمار آورند، بااین‌حال امیدوارم که این مباحثه آن‌ها را بر آن دارد تا بازنگرشی بر شیوه‌های خود داشته باشند. تعداد زیادی از عکاسان پیشنهادهای من را به لحاظ آکادمیک گستاخانه محسوب می‌کنند؛ با رضایتمندی از شیوه‌ی کاری خود در حال حاضر، هیچ فایده‌ای در تفکرات و روش‌های بیگانه نمی‌بینند.

آن‌چه می‌گویم بیش از همه مستقیماً خطاب به آن دسته از جامعه‌شناسان و عکاسانی است که آن‌قدر از رویه‌ای که پیش گرفته‌اند ناراضی هستند که تمایل داشته باشند چیزی جدید را تجربه کنند. آن‌هایی که در رویه‌های کنونی خود به مشکلاتی برخورده‌اند و دوست دارند بدانند آیا افرادی که در زمینه‌های دیگر فعالیت می‌کنند چیزی می‌دانند که در کار آن‌ها نیز مفید واقع شود. با دیدی آرمانگرایانه، این مقاله خطاب به مردمی است که تعداد آن‌ها رو به افزایش است، و با هر پیشینه‌ی حرفه‌ای و شغلی علاقه‌مند و دلمشغول تولید مطالعات عکاسانه از جامعه‌اند.

علاوه بر این، من کوشیده‌ام نشان بدهم حتی آن دسته از جامعه‌شناسانی که هیچ علاقه‌ای به فعالیت همراه با عکاسی ندارند می‌توانند از این قیاسی که میان شیوه‌های تحقیق مرسوم و روش‌های عکاسی صورت می‌گیرد چیزی بیاموزند. پاره‌ای از اشکالات نوعیِ پژوهش اجتماعی، به واسطه‌ی روشن‌سازی که این مقایسه به دست می‌دهد، می‌توانند مرتفع شوند.

دورونی لانگ / **پرونده اف اس ای** [FSA]

من در این مقاله به یکایک وجوه کاربردی محصولات تصویری در علوم اجتماعی نمی‌پردازم. به‌طور مشخص، به سه حوزه روشن فعالیت جامعه شناسان نمی پردازم: (۱)استفاده از فیلم در جهت حفظ داده‌های غیرشفاهی برای استفاده‌ی تحلیلی در آینده، مثل تحلیل هایی که توسط دانش پژوهانی همچون بردویستل، اکمن، هال و لنارد[۲۴] از ایماها و حرکات بدن صورت گرفته؛ (۲)تحلیل محصولات بصری توسط «بیننده‌های بومی» از معنای اجتماعی و فرهنگی آن‌ها، مثل مطالعه‌ی ورث .ادر[۲۵]، درباره‌ی فیلمسازان ناواهو[۲۶]؛ (۳)استفاده از عکس و مدارک تاریخی، چه این محصولات به دست آماتورها انجام گرفته شده و در آلبوم‌های خانوادگی نگهداری شوند، مثل کار ریچارد چلفن[۲۷]، و چه به وسیله‌ی عکاسان حرفه‌ای، چنان که در فیلم ویسکانسین دث تریپ اثر لزی[۲۸] (۱۹۷۳) مشاهده می شود. هر سه‌ی این ها حوزه‌های فعالیتی جذاب و بااهمیتی هستند، اما با کاربست عکس ها در جهت مطالعه و بررسی سازمان ها، نهادهای اجتماعی و جوامع، چنانچه من در نظر دارم، متفاوت است. مسلماً آمیختگی قابل توجهی در میان این عناصر وجود دارد که من اصراری به تمیز و تفکیک آن ها ندارم.

هر کس که به حوزه‌ی نوینی وارد می شود، باید بهایی را بپردازد. عکاسانی که قصد دارند این امر را در آینده پی گیری کنند، می بایست

در زمینه‌ی علوم اجتماعی مطالعه داشته باشند، و بسیاری از آن‌ها احتمالاً این امر را پرداختن مبلغی گزاف در این راه به‌شمار می‌آورند؛ برخی همکاری و شراکت شغلی با یک جامعه‌شناس را راه‌حلی اساسی و مانا می‌یابند (مانند همکاری پرحاصل یوآن داف[۲۹] و دنیس مارسدن[۳۰] در یک مطالعه‌ی منتشرنشده پیرامون مردان بیکار و خانواده‌هایشان در بریتانیا).

این مبلغ برای جامعه‌شناسان کم‌تر آزاردهنده و سنگین است. آن‌ها می‌بایست خود را با ادبیات بسیط عکاسانه آشنا سازند. من در این مقاله، تنها به ذکر چند مثالی پرداخته‌ام که می‌تواند راهنمایی کوچکی برای مثال‌های دیگر باشد. علاوه بر این، آن‌ها باید بیاموزند که به عکس‌ها با توجه و دقت بیش از حد معمول بنگرند. مردم عامی و غیرحرفه‌ای می‌آموزند که عکس‌ها را درست مثل سرعنوان اخبار بخوانند. آن‌ها به سرعت از روی آن‌ها می‌گذرند برای رسیدن به جان کلامی که بیان می‌شود. از سوی دیگر، عکاسان این عکس‌ها را با چنان دقت، توجه و حساسیتی می‌خوانند که ممکن است فردی در خوانش یک متن پیچیده‌ی علمی و یا یک شعر بغرنج نشان دهد. هر بخش یک تصویر عکاسی مقداری از اطلاعات را در خود دارد که بخشی از بیان کلی آن است. مسئولیت بیننده این است که به هر آن‌چه که موجود است به دقیق‌ترین نحو ممکن بنگرد و بدان واکنش نشان دهد. به نوعی دیگر، بیان کلی‌ای که تصویر به دست می‌دهد ـ نه تنها آن‌چه که به ما نشان می‌دهد، بلکه خلق و خوی آن، ارزیابی اخلاقی و روابط علی که در صدد نمایش آن‌هاست ـ بر پایه‌ی همان جزئیات بنا شده است. یک «خوانش» شایسته از یک عکس متوجه این جزئیات می‌شود و کنجکاوانه به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد.

دوروتی لانگ / ***پرونده اف اس ای*** (FSA)

عکاسان می‌آموزند عکس را به شیوه‌ی تکنیکی تفسیر کنند، ازآن‌رو که آن‌ها خودشان می‌خواهند این «زبان» را درک کرده، آن را به کار ببندند. (درست همان‌طور که موسیقیدانان یک زبان موسیقایی تکنیکی‌تری را نسبت به آن‌چه که مردم عادی بدان احتیاج دارند می‌آموزند) جامعه‌شناسانی که می‌خواهند با ابزار بصری کار کنند، می‌بایست بیاموزند که چنین رویکرد علمی‌تر، جدی‌تر و دقیق‌تری نسبت به تصاویر داشته باشند. تمرینی که در این جا می‌آید و فیلیپ پرکیس[۳] آن را به من آموخته است، روشی است برای مشاهده‌ی مفاد تصاویر:

تعدادی عکس خیلی خوب را انتخاب کنید و با استفاده از ساعتی که عقربه‌ی دقیقه‌شمار دارد، به مدت ۲ دقیقه با تمام حواس به آن‌ها بنگرید. خیره نشوید و از نگاه کردن باز نایستید؛ هوشیارانه نگاه کنید. ممکن است این کار کمی دشوار باشد و بهتر است در

مانوئل آلوارز براوو / از مجموعه‌ی **مکزیک** / ۱۹۳۵

این مدت هر آن‌چه را که در تصویر می‌بینید برای خود بازگو کنید: این یک مرد است، این دست اوست، این انگشت دست اوست، این سایه‌ی دست اوست، این پارچه‌ی آستین اوست، و بدین ترتیب. وقتی این کار را به مدت ۲ دقیقه انجام دادید، آن را به ۵ دقیقه افزایش دهید. درعین حال، به این روند نام بردن چیزها با مقداری تخیل و فانتزی ادامه دهید؛ برای خودتان از مردم و چیزهایی که در تصویر می‌بینید، یک داستان تعریف کنید. این داستان الزاماً نباید صحت داشته باشد؛ این تنها روشی است برای وجود خارجی قائل شدن و عینیت بخشیدن، مشخص ساختن احساس و خُلقی که عکس بر می‌انگیزد، که هر دوی این‌ها، بخشی از بیان کلی آن عکس است.

زمانی که این تمرین را چندین بار انجام دادید، نگریستن با توجه و ظرافت بیشتری برایتان نهادینه می شود. این کار دو نتیجه در بر خواهد داشت. شما خواهید دانست که به طور معمول بخش اعظم آن چه را که در یک عکس بوده آگاهانه ندیده‌اید، حتی اگر نسبت به آن واکنش نشان داده باشید و همچنین خواهید فهمید که اکنون دیگر می توانید عکسی را که به دقت بررسی کرده‌اید، درست مثل کتاب هایی که به دقت مطالعه کرده و از آن یادداشت برداری کرده‌اید، به خاطر بسپارید. آن ها بخشی از گنجینه ی غیرمادی شما می شوند تا در آینده به کار بسته شوند. (زمانی که این تمرین را چندبار انجام دهید، عادت های تازه‌ای در زمینه ی دیدن کسب می کنید و دیگر احتیاج ندارید چنین زمان طولانی را صرف نگاه کردن به یک عکس کنید.)

امیدوارم این روش، پیچیده به نظر نیاید. عکس های سیاه و سفید قراردادهای بصری را به کار می گیرند که هر شخصی که در دنیای مجلات و روزنامه های تصویرپردازی شده بزرگ شده باشد، درست مثل راه رفتن فرا می گیرد. ما به طور عادی از دستور و نحو زبان شفاهی مان آگاه نیستیم، با وجودی که با آن سخن می گوییم و درکش می کنیم. ما می توانیم این زبان را از طریق مطالعه و بررسی بیاموزیم، درست همان طور که قادریم موسیقی و شعر را از طریق تحلیل های فنی هارمونی و کنترپوان و علم عروض درک کنیم. ما چنین تحلیل عکاسانه ی بسیطی را در اختیار نداریم، به ویژه در حیطه‌ای که به دانشمندان علوم اجتماعی مرتبط می شود. اما بی تردید پیش نیاز هر تحلیل و مباحثه‌ای آن است که شما نگریستن طولانی و جدی به عکس ها را بیاموزید تا جایی که چیزی برای تحلیل کردن در اختیار داشته باشید.

ادبیات عکاسانه / موضوعات مطالعه

یکی از دلایلی که به موجب آن جامعه شناسان باید به کار عکاسان مستند اجتماعی علاقه مند باشند این است که عکاسان، بسیاری از موضوعاتی را که دائماً معطوف نظر علم جامعه شناسی بوده است مورد بررسی و مطالعه قرار داده‌اند. برخی از آن ها این کار را به سفارش دولت انجام داده‌اند، برخی دیگر به انجام این کار گماشته شده بودند و یا احیاناً این فعالیت را برای روزنامه ها و مجلات انجام می دادند. عده‌ای نیز از سوی برخی از مؤسسات حمایت می شدند و برخی دیگر آن را به عنوان کار «شخصی» در میان کارهایی که برای کسب درآمد بدان می پرداختند، و یا به عنوان کار ذوقی پذیرا شدند. شرح گستره ی متنوع موضوعاتی که عکاسان با جامعه شناسان به اشتراک دارا هستند، این فرصت را به دست می دهد تا آن دسته از افرادی را که با ادبیات عکاسانه آشنایی ندارند با پاره‌ای از جذاب ترین و مهم ترین کارها آشنا سازیم.

عکاسان در مورد موضوعاتی که با جامعه شناسان به اشتراک دارا هستند، آن چه را که باید بگویند به طرق مختلفی بیان می کنند. بدون ذکر مثال های بسیار، یا بیان شرح مفصلی از قالب های بیان عکاسانه، من تنها به یک مورد از هزاران موردی که امروزه به کار گرفته می شود اشاره می کنم. یک عکاس امکان دارد گفته ی خود را در قالب یک پند کوتاه و موجز یا بذله گویی بیان کند، کنایه‌ای که در چند یک شوخی باشد (مثلاً الیوت اروویت[۳۱] ۱۹۷۲) و یا از عمق زیادی برخوردار باشد (مثلاً در کار آندره کرتژ[۳۲] ۱۹۷۲). او امکان دارد شعار بدهد، ممکن است در شگفت از یک پدیده ی طبیعی بگوید «آن را نگاه کن!» (عکس های انسل آدامز[۳۴] از یوزمیتی به نظر می آید چنین چیزی می گویند)، یا چنین اشاره‌ای را در واکنش نفرت نسبت به یکی از کردارهای انسان بیان کند. (مک کالین ۱۹۷۳)[۳۵] او ممکن است یک داستان تعریف کند و نهایتاً چیزی تولید کند که صراحتاً و یا تلویحاً در بر دارنده ی تحلیلی از یک انسان است، یک شیء هنری، یک عمل و یا یک جامعه. کاربرد عادی این عکس ها تا جایی گسترش می یابد که از این پروژه ها به مثابه ی «مطالعات» یاد می شود. گویی این ها، پروژه های تحقیقی جامعه شناسانه بودند.

هم عکاسان و هم جامعه شناسان به توصیف جوامع پرداخته‌اند. در زمینه ی عکاسی آثار بزرگی همچون مجموعه ی یانکی سیتی وارنر[۳۶]، میدل تاون در تغییر و تحول لیند[۳۷] و کانادای فرانسوی در تغییر و تحول هیوز[۳۸] در این زمینه، نمونه هایی بی نظیرند. عکاسان اخیراً اقدام های کمتری در این خصوص انجام داده‌اند. برای مثال، سابربیای بیل اوبین[۳۹] (۱۹۷۳) و پترسن جرج تایس[۴۰] (۱۹۷۲) جوامع کوچک تری را به واسطه ی حدود صد واندی عکس از ساختمان ها، خانه ها، مناظر طبیعی، منظرگاه های عمومی و (در کتاب اوبین) زندگی خانوادگی به توصیف می کشند. تعدادی از عکاسان شمار زیادی نگاتیو از یک شهر تهیه کرده‌اند، همان طور که اوژن آتژه[۴۱] در اقدام خود به ثبت جزء به جزء شهر پاریس پرداخت و یا برنیس ابوت[۴۲] (۱۹۷۳) و وی جی[۴۳] (۱۹۴۵) عکاس خبری توانمند. هر کدام به سیاق خود، شهر نیویورک را به تصویر کشیدند. اما تنها گزیده ی کوچکی از مجموعه ی وسیع این آثار در

دسترس قرار دارد و ما مثل همیشه، هر بار تنها تعدادی از این تصاویر را می بینیم.

عکاسان نیز مثل جامعه‌شناسان نسبت به معضلات اجتماعی این عصر تعلق خاطر داشته‌اند: مهاجرت، فقر، عدم ثبات اجتماعی نژادهای اقلیت. در این سنت بسیط عکاسانه، شخص چنان که انتظار می رود، به نمایش زشتی ها می پردازد و به اقدام در راه اصلاح این زشتی ها فرامی خواند. لوییس هاین، که خود را یک جامعه شناس می خواند، مرام خود را به اختصار در این عبارات مشخص می سازد: «من می خواهم از آن چه که می بایست تقدیر شود عکاسی کنم؛ می خواهم از آن چه باید اصلاح شود عکاسی کنم.» عظیم‌ترین پروژه‌ی او شرایط کار اجباری کودکان را در آمریکا به گونه‌ای به تصویر کشیده است که به تصویب قانون لغو آن کمک کرده است. کمی پیش از آن، یاکوب ریس[۴۴]، یک گزارشگر، از محلات پرجمعیت و پست شهر نیویورک عکاسی کرد و این عکس ها را در کتاب «آن‌طور که نیمه‌ی دیگر زندگی می کنند» به نمایش در آورد. پیش از این به عکس هایی که توسط عکاسان واچد عکاسی اداره‌ی امنیت کشاورزی آمریکا به ریاست استرایکر[۴۵] از فقر و تنگدستی رعیت ها گرفته شده بود، اشاره کردم. اکنون همکاری بورک وایت و ارسکین کلدول[۴۶] (۱۹۳۷) در چهره های **آن‌ها را دیده‌ای**[۴۷] را نیز به آن اضافه می کنم. زندگی در محله های سیاه‌پوستان، به وسیله‌ی مردانی همچون ون درزی[۴۸] (که عکاس رسمی مارکوس گروی[۴۹] بود) و روی دو کراوا[۵۰] عکاسی شده است و عکاسی از محیط های خارجی نیز به وسیله‌ی بروس دیویدسن[۵۱] (۱۹۷۰) و بسیاری دیگر انجام گردیده است. مواجهه‌ی دراماتیک نژادها خبرساز است. بسیاری از عکاسان ابتدا به چنین داستان هایی پرداخته‌اند ولی در ادامه، به مطالعات گسترده‌تری از موضوع روی آورده‌اند. یوجین اسمیت (۱۹۷۴) مقاله‌ای در باب آلودگی، قربانی هایش و سیاست های حاشیه‌ی آن در ژاپن منتشر کرده است.

دیگر فعالیت های عکاسانه در این باب، پیرامون معضلاتی است که کمتر جنجال برانگیزند؛ در قالب یک قوم‌شناسی جامعه شناسانه. جامعه شناسان به مطالعه‌ی پیرامون مشاغل و نهادهای مربوط بدان ها پرداخته‌اند و عکاسان نیز همچنین: اسمیت (۱۹۶۹) تألیفات گسترده‌ای درباره‌ی یک پزشک روستا و یک مامای سیاه‌پوست انجام داده است؛ وندی اسنایدر[۵۲] (۱۹۷۰) کتابی درباره‌ی بازار تولید شهر بوستون دارد و جف وینینگهام[۵۳] (۱۹۷۱) مطالعه‌ای به گستردگی یک کتاب، از ورزش کشتی حرفه‌ای انجام داده است. عکاسان همچنین جستاری نیز بر جنبش های اجتماعی داشته‌اند، مثل کتاب پال فوسکو[۵۴] (۱۹۷۰) درباره‌ی سزار چاوز و یو اف دبلیو[۵۵]، فعالیت مریون پالفی ۵۶ (۱۹۷۳) در زمینه‌ی حقوق مدنی، یا گزارش کلاسیک اسمیت از کوکلوکس کلان (۱۹۶۹).[۵۷] آن ها داشتن تعلق خاطر نسبت به خرده فرهنگ های بیگانه را با جامعه‌شناسان به اشتراک دارند؛ برای مثال، آثار دنی لیون (۱۹۶۸) از دار و دسته های موتورسواران و مطالعات براسای[۵۸] از روسپیان پاریسی.

عکاسان نسبت به برخاست طبقات جدید اجتماعی یا دسته های فراموش شده‌ی اجتماع، به همان میزان گوش به زنگ هستند که جامعه شناسان و مفسران فرهنگی. دو کتاب که به تازگی انتشار یافته‌اند، با به کار بردن شهر دترویت به عنوان یک آزمایشگاه، سعی بر انجام این کار دارند. عکس های «مردم دترویت» الوین اسکات ترنر[۵۹] (۱۹۷۰) تمرکزش را بر روی طبقه کارگر می گذارد؛ در مقابل خانه‌شان، در پارک ها، خیابان ها و کلیساها، در رژه ها و تظاهرات ها. **مردم آمریکایی جدید** انریکو نتالی[۶۰] (۱۹۷۲) چنین کاری را در مورد مردم طبقه‌ی متوسط در حال ترقی انجام می دهد.

بسیاری از عکاسان در زمینه‌ی به تصویر کشیدن زندگی شهری فعالیت کرده‌اند، به گونه‌ای که یادآور سنت کهن استدلال نظری شهرها به وسیله‌ی جامعه شناسان از سیمل[۶۱] تا گافمن[۶۲] است. مجموعه‌ی **بسیاری خوانده شده‌اند**[۶۳] واکر اوانز (۱۹۶۶) شامل پرتره هایی است که در مترو ی نیویورک از طریق یک دوربین مخفی گرفته شده‌اند. لی فریدلندر[۶۴]، گری ویوگراند[۶۵] و عده‌ای دیگر از «رفتار در اماکن عمومی» عکاسی کرده‌اند، به گونه‌ای که در عکس های آن ها نوعی حال و هوای بیگانگی و کشش احساس می شود، شاید حتی کمی احساس ناهنجاری. **آن طور که ما هستیم** یوآن داف[۶۶] (۱۹۷۱) وجوه عمده‌ی زندگی شهری بریتانیایی را در بر می گیرد.

علاوه بر این نمونه های نسبتاً قراردادی مطالعه‌ی جامعه‌شناسانه، عکاسان همچنین مترصد کشف تم های فرهنگی، تیپ های اجتماعی و محیط و موقعیت های اجتماعی مشخص نیز بوده‌اند. بنابراین، آمریکایی های اساساً تاءثیرگذار رابرت فرنک[۶۷] به نوعی یادآور هم تحلیل تکویل[۶۸] از تأسیسات قضایی آمریکایی است و هم تحلیل تم های فرهنگی توسط مارگرت مید[۶۹] و راث بندیکت[۷۰]. فرنک عکس هایی را پیش روی ما می گذارد که در جای جای کشور گرفته شده‌اند، در حالی که دوباره و دوباره به تم هایی همچون

مانوئل آلوارز برائوو / از مجموعه‌ی **مکزیک** / ۱۹۲۵

پرچم، اتومبیل، مسابقات، رستوران‌ها باز می‌گردد. در نهایت منجر می‌شود به تبدیل این اشیای هنری به نمادهایی ژرف و پرمعنا از فرهنگ آمریکایی، به واسطه‌ی وزنه‌ی معانی که وی در آن‌ها نهاده است.

سنت دیرپای پرتره‌ی عکاسانه، عکاسان را بر آن داشته تا به شیوه‌ای که جامعه‌شناسان به‌ندرت آن را به کار بسته‌اند (با وجود سنت سندیت بخشیدن به تاریخچه‌ی زندگی) بکوشند تا جوامع و فرهنگ‌های مختلف را از طریق پرتره‌های تیپ‌هایی که این جوامع را بازنمایی می‌کنند، به تصویر بکشند. نظام‌مندترین اقدام را می‌توان مجموعه‌ی انسان‌ها بدون نقاب آگوست زاندر[۷۱] به شمار آورد که آلمان را در قالب صدها پرتره از آلمانی‌های طبقات مختلف اجتماعی، شغل‌ها، اقوام، مناطق جغرافیایی و مذاهب گوناگون توصیف می‌کند. پرتره‌های پال استرند (۱۹۷۱) از دهقانان فرانسه، مصر، غنا، مراکش، کانادا و دیگر نقاط جهان، اگرچه با دیگر تصاویری از مکان‌ها و مصنوعات احاطه شده، مبادرت به همان امری دارند که تک چهره‌های الین می[۷۲] (۱۹۷۰) از منطقه‌ی هیت اشبری[۷۳] حاوی آن هستند.

عکاسان که تحت فشار محدودیت‌های زمانی مؤسساتی بودند که در آن‌ها کار می‌کردند، به‌ندرت به انجام مطالعات وابسته به طول جغرافیایی مبادرت ورزیده‌اند: یکی از پروژه‌های اخیر از این قسم نشان می‌دهد که چگونه چنین امری رخ می‌دهد. تالسای لری کلارک[۷۴] (۱۹۷۱) ماجرای تعدادی جوان را در این شهر نقل می‌کند که به استفاده از آمفتامینِ داخلِ وریدی[۷۵] روی

آوردند. این پروژه آن‌ها را از دوران جوانی ساده و بی‌پیرایه‌ای که به شکار و ماهیگیری سپری می‌شد، به سمت مواد مخدر، درگیری با پلیس و کام مرگ کشاند. کلارک یکی از اعضای این گروه بود و از زمانی که این ماجرا آغاز شد، به تناوب به دیدار دوستان قدیمی‌اش می‌رفت، و نهایتاً به خلق یک منظر باطنی از یک خرده‌فرهنگ بیگانه دست یافت. عکاسان تمایل دارند ادراکشان را از مردم، شرایط، حتی کشورهای مختلف، در قالب یک تصویر مجاب کننده گزیده کنند.

کارتیه برسون[۱۶] عبارت «لحظه‌ی قطعی» را برای نخستین بار به کار برد تا به زمانی ارجاع دهد که از منظره‌یاب دوربین همه‌ی عناصر در جای خود به طریقی قرار دارند که گویی بر آن‌اند که یک داستان را بی هیچ کم و کسری نقل کنند. این امر به نظر رمزی و پیچیده می‌رسد اما بسیاری از عکس‌های او (برای مثال، عکس **خبرسان گشتاپو در اردوگاه افراد تبعیدی**، دساو، آلمان» ۱۹۴۵) این خواسته را محقق ساخته‌اند.

بروس دیویسون / از مجموعه ی **محله ی هارلم** / ۱۹۵۸

اسلوب‌های نمایش

عکاسان مطالعاتی را که بر روی جامعه انجام می‌دهند، به طرق مختلفی به نمایش در می‌آورند. آن‌ها از شمار متغیری از عکس‌ها استفاده می‌کنند تا بیان‌های متفاوتی به دست دهند. ممکن است یکی از آن‌ها، در نهایت افراطگرایی، تنها یک عکس نمایش دهد؛ عکسی که تمامی آن‌چه را که می‌بایست پیرامون موضوعی از دیدگاه خاصی به نمایش در آید، به تسخیر در آورد. برای مثال، به نظر می‌آید «هدایت» استیگلیتز[۱۷] بیانی مستقل درباره‌ی تجربه‌ی مهاجران اروپایی به دست می‌دهد؛ در حالی که هر دوی توده‌هایی را که اما لزاروس[۱۸] درباره‌ی آن‌ها نوشت، توده‌هایی که در عرشه‌ی کشتی گرد هم آمده بودند به تصویر کشیده، اما همچنین گذرگاه مشعشع درخشانی را که گویی به چیزهای بهتری رهنمون می‌شود، در تصویر نشان می‌دهد. (در قالبی کنایه‌آمیز، بالای این کشتی نوشته شده بود: شرق، به سمت اروپا.)

با این وجود، غالباً عکاسانی که به مطالعه‌ی جامعه می‌پردازند، بیش از تنها یک عکس تکان‌دهنده پیش روی ما می‌گذارند. آن‌ها یک مبحث را به‌طور

بروس دیویسون / از مجموعه ی **محله ی هارلم** / ۱۹۵۸

وسیع‌تر و تمام و کمال بررسی می‌کنند، گاه در یک غلیان تمرکزیافته از توجه و فعالیت، گاهی (بر اساس یک جدول ساعات کار، مثل آن‌چه جامعه‌شناسان به کار می‌گیرند) در طی دورانی چندساله و گاهی به عنوان مشغولیتی به اندازه طول عمر شخص. این غلیان تمرکزیافته زمانی به وقوع می‌پیوندد که شرایط کار برای مثال، یک ماه‌موریت در یک مجله، امکان بازگشت شما به موضوع را غیرممکن می‌سازد. ممکن است شرایط، امکان دیدار از یک مکان را که به‌طور معمول غیرقابل دسترس می‌نماید میسر سازد (بازدید بورک وایت از روسیه). عکاسان به‌ندرت می‌توانند برای پروژه‌های بلندمدت‌تر خود مورد حمایت قرار گیرند.

شاید به دلیل همین پیوند با کار مجلات باشد که چنین مطالعات عکاسانه‌ای عمدتاً در قالب عکس - متن انتشار یافتند. این قالب ارائه‌ای که در اروپا رواج یافته بود، در مجلات **فورچن** و **لایف** به کمال رسید. بورک وایت، اسمیت و دیگران قالبی را رواج دادند که در آن، تعداد چند عکس و گاهی تا شمار ۳۰ عکس به همراه یک متن مرتبط، در حجمی از ۴ تا نهایتاً ۸ یا ۱۰ صفحه، به تفصیل به مطالعه و بررسی یک موضوع می‌پرداخت؛ به طوری که نسبت به یک موضوع، توجه و فضای بیشتری در مقایسه با آن‌چه یک رویکرد قراردادی جریده‌گونه امکان آن را به دست می‌داد، اختصاص می‌داد. «عکس - متن‌ها» مثل تحقیق‌های جامعه‌شناسانه، غالباً خیل متنوعی از مردم و موقعیت‌هایی را به نمایش می‌گذاشتند که در حیطه‌ی موضوع مورد بررسی قرار داشتند. قطعاً ویراستاران مجلات نقش تعیین‌کننده‌ای در گزینش و چیدمان مطالب و داده‌ها داشتند و این امر موجب انتقادهای مکرر از سوی عکاسان نسبت به دخالت آنان بود. یوجین اسمیت بر سر همین مسئله از **لایف** استعفا داد.

هنگامی که برای یک عکاس امکان پیگیری کردن موضوع خاصی برای مدتی طولانی‌تر - مثلاً یک یا چند سال - فراهم می‌شود، او این امکان را خواهد داشت تا عکس‌ها و مطالبی را جمع‌آوری کند که شایسته‌ی یک نمایش گسترده‌تر نیز باشد. فرصت‌های تحصیلی گوگنهایم و غیره و سرمایه‌های تخصیصی دیگر نهادها، بسیاری از این پروژه‌ها را تاکنون پشتیبانی کرده است (از جمله خیابان صدم شرقی بروس دیویدسن[۱۹]، تعداد زیادی از کاوش‌های مریون پالفی، فعالیت‌های اسمیت پیرامون شهر پیتزبورگ). دولت نیز پروژه‌های دیگری را پشتیبانی کرده است: پروژه‌های اداره‌ی امنیت کشاورزی و تصاویر هاین از کار اجباری کودکان. یا این که پروژه دلمشغولی شخصی خود عکاس است که در این صورت به شیوه‌ای کاملاً متفاوت مورد پشتیبانی قرار می‌گیرد.

در هر پیشامدی، عکاسانی که طی دوره‌ی طولانی‌تری فعالیت می‌کنند، حجم قابل توجهی از تصاویر را جمع‌آوری می‌کنند که می‌توانند از میان آن‌ها، تصاویری را برگزینند که ادراک آن‌ها از آن موضوع خاص را به بهترین نحو بیان کند. از این میان، گزینش‌های مختلفی برای استفاده‌های متفاوتی صورت می‌گیرد، غالباً از طریق رایزنی با دیگران و یا تماماً به وسیله‌ی اشخاص دیگری چون: ویراستاران، نمونه‌خوان‌ها و امثال آن‌ها. گزینشی که بدین طریق صورت می‌گیرد، امکان دارد گاهی از سازماندهی و ارتباط معنایی بیشتر و گاهی کمتر برخوردار باشد. برای مثال، کار عکاسان اداره‌ی امنیت کشاورزی نوعاً به صورت یک مجموعه‌ی ساده با ابعادی متغیر می‌نماید که از ترکیب‌های متنوعی از بدنه‌ی اصلی کاری که آن‌ها تولید کرده‌اند، تشکیل شده است.

کاربرد نوشته در کتاب‌های عکاسی، مشخص و تعریف‌شده نیست. این کتاب‌ها امکان دارد هیچ متنی در خود نداشته باشند. (برای مثال، خیابان صدم شرقی دیویدسون) در کتاب‌های دیگر، عکس‌ها به همراه یک متن متمم موجز می‌آیند که غالباً از ذکر تاریخ و محل عکاسی تجاوز نمی‌کند؛ مثل آمریکایی‌های فرنک. برای تعدادی از عکس‌ها نیز چندود یک پاراگراف گزارش پیرامون روند عکاسی آن عکس وجود دارد مانند مجموعه‌ی ساخت آلمان لئونارد فرید[۸۰] (۱۹۷۰). با این وجود، بسیاری از کتاب‌های عکس هستند که حجم قابل توجهی از متن مستقل را در خود دارند. مثل **موتورسواران دنی لیون**[۸۱] (۱۹۶۸) یا **مکالمات با مردگان** (۱۹۷۱) یا **بررسی‌های وینینگهام از کشتی‌گیرها** (۱۹۷۱) و **نمایش‌های سوارکاری** (۱۹۷۲). با اقتباس و الهام از مدارک و شواهد در دست و یا مصاحبه‌هایی که روی نوار ضبط شده بود. سرانجام نظیر متنی که اسمیت پیرامون آلودگی در میناماتا نوشته، عکاس امکان دارد یک متن تحلیل‌گرایانه و توصیفی گسترده‌تری را پیش روی مخاطب بگذارد.

نظریه در عکاسی

مطالعه‌ی دقیق عملکرد عکاسان مستند اجتماعی موجب برانگیزش یک واکنش دوگانه می‌شود. در ابتدا، متوجه می‌شویم که آن‌ها نسبت به جزئیات زیادی توجه نشان می‌دهند که یک جامعه‌شناس علاقه‌مند با الهام از آن‌ها می‌تواند اندیشه‌های سودمندی را پرورش دهد که پیرامون معنای آن‌ها می‌توان به پرورش تفکرات بسیار پرداخت. مجموعه‌ای از عکس‌هایی که پیرامون یک

موضوع هستند. یک متن یا کتاب عکاسی ـ ظاهراً به مطالعه‌ی کامل آن موضوع می‌پردازد. آشنایی هرچه بیشتر با موضوع، از میزان تحسین و شگفتی می‌کاهد. درعین حال که عکس‌ها چنین خصوصیاتی را نیز در بر دارند، می‌کوشند تا خود را به تعدادی جمله و گفته منحصر سازند. تکرار، که به لحاظ بلاغی به عنوان استراتژی اثبات حقانیت اهمیت دارد، منجر به آثاری می‌شود که هم به لحاظ تحلیلی و هم از نظر بار معنایی سبک و بی‌مایه‌اند.

امکان دارد بسیاری از عکاسان یا جامعه‌شناسان این داوری‌ها را نامربوط و نابجا بشمارند. برخی از جامعه‌شناسان با اندیشه‌هایی به همین سادگی کار می‌کنند، اما آن‌هایی که به سنت کار میدانی[۸۲] قوم‌شناسانه علاقه‌مندند، خواهان مطالعات عکاسانه هستند تا نتایجی به دست آورند که به اندازه‌ی توصیفات خودشان جذاب و پرمایه باشند. عده‌ای از عکاسان نیز به خلق تعدادی عکس مجاب‌کننده خرسند می‌شوند. اما بسیاری از این پروژه‌ها که در حد تألیف یک کتاب‌اند، مشتاق دست یافتن به چیزی بیش از آن هستند، چه این امر را به صراحت ابراز کنند چه به طور ضمنی. مؤلفان این آثار نسبت به جریان‌های فکری و علایق جامعه‌ی فرهنگی وسیع‌تری حساسیت نشان می‌دهند و می‌خواهند اثری خلق کنند که چیزی بیش از یک تصویرپردازی زیبا به شمار آید. عکاسان و جامعه‌شناسانی که از این حساسیت‌ها و عقاید بهره‌ای نمی‌برند، سرانجام اثری خلق می‌کنند که چندان کاربردی و مفید نیست.

بنابراین، مشکل این است که چرا مطالعات عکاسانه‌ی یک جامعه اکثر قریب به اتفاق مواقع به لحاظ بار فکری بی‌مایه‌اند. سؤال جالب فرعی که در نظر عکاسان و جامعه‌شناسانی که در عملکردشان رویکردی عکاسانه را پیش می‌گیرند این است که: چگونه می‌توانند این کار را به لحاظ وجه معنایی آن ژرف‌تر سازند؟

پاسخ این سؤالات در دانستن نقش نظریه در روند عکاسی از وقایع اجتماعی یافت می‌شود. اغلب جامعه‌شناسان به این تصور عامیانه باور دارند که دوربین به ثبت منفعلانه‌ی آن‌چه که برای ثبت کردن موجود است می‌پردازد، بدون آنکه تفکرات

یوجین اسمیت / ***کارخانه‌ی آهن پیتزبورگ*** / ۱۹۶۳

شخصی که دکمه‌ی دوربین را فشار می‌دهد، اهمیتی داشته باشد. مردم عادی ممکن است این باور را بپذیرند، اما عکاسان در این باره بیشتر می‌دانند. بدون شک، یک چیز حقیقی باید شعاع‌های نور را منتشر کند تا تصویری بر روی فیلم یا کاغذ پدید آید و هر چیزی که حقیقی باشد و شعاع‌های نور را به گونه‌ای انتشار دهد که بتوانند از درون لنز بگذرند، می‌تواند نوعی تصویر ایجاد کند. این اضطرار وجود دارد، بدین ترتیب، سخن جان کولیه[۸۳] بر حق است که می‌گوید: «دوربین از آن‌جا که صادقانه به ثبت حقیقت ادامه می‌دهد، دائماً عکاس را به خطا انداخته، به او پشت پا می‌اندازد.»

بااین حال، عکاس نظارت و دخالت بزرگی بر روند تشکیل تصویر نهایی و داده یا پیامی که در بر دارد، اعمال می‌کند. انتخاب فیلم، داروی ظهور یا کاغذ، لنز و دوربین، زمان و چگونگی نوردهی و کادربندی، گزینش لحظه و ارتباط با سوژه‌ها، همه در حالی

یوجین اسمیت / از مجموعه‌ی **جنگ ویتنام**

که تحت نظارت مستقیم عکاس هستند، محصول نهایی را به دست می‌دهند. طریقه‌ای که عکاس این روند را کنترل می‌کند (آن‌چه که انتظار دارد از این تصویر خلق کند) در عرف و شرایط حرفه‌ای رایج بستگی به نخستین قدم دارد. آن گونه‌ی خاص عکس که برای او ارزشمند محسوب می‌شود و احتمال‌هایی که برای خلق چنین آثاری از طرف نهادهایی که برایشان کار می‌کند فراهم می‌شود، در تصمیم‌های او به طور کلی تأثیر می‌گذارند. برای مثال، دوره‌های زمانی کوتاه‌مدتی که ویراستاران مجلات برای پروژه‌های مختلف تعیین می‌کردند، بدین معنا بود که عکاسان قادر به خلق کردن عکس‌هایی نبودند که نیازمند شناخت و آشنایی طولانی‌مدت با موضوع باشد. برای عکاسان روزنامه، این یک قانون بود که اجازه نداشتند عکس‌هایی خلق کنند که

گری وینوگراد / *باغ وحش سنترال پارک*/۱۹۶۴

سطوح محو زیادی در خود داشت، چرا که ویراستاران عکس‌هایی را ترجیح می‌دادند که به دلیل وضوح خود برای چاپ مجدد در روزنامه مناسب باشند و کیفیت خود را از دست ندهند.

عامل ثانویه‌ای که بر تصویری که عکاس تولید می‌کند تاثیرگذار است اصول نظری او درباره‌ی چیزی است که بدان نگاه می‌کند و ادراک او از آن‌چه که به بررسی‌اش می‌پردازد. سال وارکوف می‌گوید: «دوربین یک سازوکار فوق‌العاده است، عیناً همان چیزی را بازتولید می‌کند که در ذهن تو می‌گذرد.» بدین صورت که دوربین (همراه با اندکی تکنیک) عکس را به گونه‌ای می‌گیرد که درست همان‌طور به نظر بیاید که عکاس فکر می‌کند باید باشد. بیاید این طور به ماجرا نگاه کنیم: هنگامی که شما از درون منظره‌یاب نگاه می‌کنید، منتظر می‌مانید تا آن چیزی را ببینید که «همان است که باید باشد»؛ زمانی که ترکیب‌بندی و زمان عکس‌برداری درست و بجا است، زمانی که همان چیزی را می‌بینید که با تصوّر شما از آن‌چه در حال وقوع است، مشابه یا برابر است. پس شما پیش از عکاسی کردن، یک لنز و یک فیلم انتخاب می‌کنید، یک درجه‌ی دیافراگم و یک سرعت شاتر، همه‌ی این انتخاب‌ها را هم با توجه به معیارهایی که در سر دارید انجام می‌دهید. اگر عکسی را به نوعی بگیرید که با آن‌چه در سر داشتید متفاوت باشد، احتمالاً آن عکس را برای چاپ کردن یا نمایش دادن انتخاب نمی‌کنید. بنابراین، آن‌چه را که انتظار دیدنش دارید، و آن‌چه که حتی اگر احتمالاً انتظار دیدنش را نداشته‌اید اکنون می‌توانید درک کنید و برایتان معنایی دارد. اصول نظری شما به عکس‌هایی که نهایتاً خلق می‌کنید شکل می‌دهند.

از آن‌جایی که عکاس حرفه‌ای قادر است عکس را به همان چیزی تبدیل کند که می‌خواهد، و می‌داند که توانایی چنین کاری را دارد، عکاسان می‌بایست از مفاد اجتماعی آثار خود آگاه باشند و بتوانند درباره‌ی آن به تفصیل صحبت کنند. غالباً آن‌ها قادر به چنین کاری نیستند. هنگامی که از لی فریدلندر، یکی از برجسته‌ترین ثبت‌کنندگان چشم‌اندازهای شهری، خواسته شده

بود انتقاد اجتماعی را که عکس هایش درصدد بیان آن هستند، به طور شفاهی و به وضوح بیان کند، او در جواب گفت: «من اینطور آموخته‌ام که یک عکس به هزار حرف می ارزد، شما چطور؟» (مسئول ضبط این مصاحبه اضافه می کند که جمعیت حاضر، شامل عکاسان و علاقه‌مندان افراطی آن، در این لحظه ناگهان شروع به تشویق و کف زدن کردند.) چنین به نظر می رسد که این انتقاد وجود دارد، اما عکاس ترجیح می دهد بیشتر بر روش شهودی تکیه کند و انتقادش را صراحتاً بیان نکند. در طی تجربه‌ی محدودی که من با عکاسان داشته‌ام، به این نتیجه رسیدم که طرز برخورد فرید لندر، اگرچه همه گیر نیست اما بسیار رایج است.

اگر موارد بالا درست باشد، هنگامی که عکاسی مستند اجتماعی به لحاظ تحلیلی به اندازه‌ی کافی عمیق نیست، شاید دلیلش آن باشد که عکاس نظریه هایی را به کار می بندد که بیش از حد ساده است. آن ها از یک شناخت ژرف، متفاوت و در سطح بالا از مردم و فعالیت هایی که به بررسی آن می پردازند، برخوردار نیستند. برعکس، هنگامی که عملکرد آن ها درک و شناختی پیچیده و راضی کننده را از موضوع ارائه می کند، از آن رو است که آن ها به نظریه‌ای پرداخته‌اند که به اندازه‌ی کافی دقیق و دارای جزئیات است و می توان آن را به مانیفست های بصری از این پیچیدگی تبدیل کرد. کوتاه سخن، راه تحول و بهبود کیفیت تصاویر عکاسانه کمتر بر پایه‌ی اصول تکنیکی است و بیشتر بر اساس بهبود و پیشرفت ادراک ما از آن چیزی است که برای عکاسی کردن اصول نظری خود به آن رو آورده‌ایم. در مورد پروژه های عکاسانه‌ای که پیرامون مطالعه‌ی جامعه است، این بدین معناست که بیاموزیم جامعه را بهتر بشناسیم. از آن جایی که جامعه شناسی نوعی شناخت جامعه را در خود دارد (اگر این شناخت خیلی وسیع باشد)، پس یک دانش جامعه شناسی، اصول نظری آن و چگونگی به کار بردن و پیوند دادن آن ها در موقعیت های مشخص، می تواند

گری وینوگراند / نیویورک / ۱۹۶۲

منجر به بهبودیافتن عملکرد هم عکاسان و هم جامعه شناسانی شود که در راه این شناخت از عکاسی استفاده می کنند.

یک نظریه‌ی جامعه شناسانه، چه نظریه‌ای باشد تا حد زیادی مجرد و انتزاعی و چه نظریه‌ای درباره‌ی یک پدیده‌ی تجربی و عملی، در بردارنده‌ی مجموعه‌ای از انگاره هایی است که به یک موقعیت، هنگام عکاسی کردن از آن، معنی می بخشد. نظریه به ما می گوید که یک تصویر آن گاه که با سوژه‌ای که ارزش پرداختن بدان را دارد ارتباط برقرار می کند، آیا محتوی اطلاعاتی است که ارزشمند باشند یا نه؛ یا عکس را به معیارها و ملاک هایی مجهز می کند که به وسیله‌ی آن ها، داده ها و گفته های ارزشمند را بتوان از آن دسته اظهاراتی که هیچ ارزش و اهمیتی ندارند و به دانش و شناخت ما از جامعه نمی افزایند، تمیز داد.

بنابراین، آثار عکاسان مستند اجتماعی از ناتوانی آن ها در استفاده از نظریه های صریح و روشن، چنانکه در علوم اجتماعی به کار می روند، در گزند است. البته مسلماً این ادعا بدین معنا نیست که آثار آن ها متضمن هیچ نظریه‌ای نیست. اگر آن ها از هیچ اصول نظری پیروی نمی کردند، هیچ اساسی نیز نداشتند تا بر پایه‌ی آن، گزینش هایی را انجام دهند که به وسیله‌ی آن ها آثار خود را شکل دهند. آن ها دارای نظریه‌ای هستند که از آن جا که صریح و روشن نیست، قادر نیستند آن را آگاهانه به کار ببندند، نقد کنند و یا پرورش دهند. آن ها از آن جا که صراحتاً از نظریه هایی استفاده نمی کنند که مشخصاً برای بررسی رویدادهای خاص طرح شده، درنهایت ناچار می شوند، به طور ضمنی بر نظریه های دیگری تأکید کنند. جدال هایی که در پی انتشار آثار عظیمی که به لحاظ اجتماعی از اهمیت زیادی برخوردارند پیش می آیند (همچون خیابان صدم شرقی دیویدسن) نشان می دهند نظریه هایی که عکاسان بر روی آن ها تکیه می کنند، همان طور که انتظار می رود، نظریه هایی عامی و غیرتخصصی هستند؛ نظریه های پیش پاافتاده‌ای از زندگی روزمره، در محدوده‌ی محافل روشنفکرانه و هنرمندانه‌ای که در آن ها نشست و برخاست دارند.

این شاید کمی بیش از حد درشت گویانه باشد، چرا که در اغلب موارد، تعداد نسبی‌ای از عکاسان، عکس هایی را خلق می کنند که به شکل گرفتن چنین تمایلاتی کمک می کند. با این وجود، عکس هایی که از ساکنان محله‌ی هارلم گرفته می شود،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می خواهند حول پندارهایی همچون «ببینید این مردم چگونه رنج می برند» و یا «ببینید این مردم در برابر رنجی که می برند، چقدر شریف و آزاده‌اند» بگردند (ممکن است گفته شود که تصور دوم همان پیچیدگی بود که دیویدسن در جهت اصالت بخشیدن به اقدام خود بر روی آن تأکید می کرد). چنین نیست که بگوییم این موارد نادرست هستند یا آن ها به دلایلی نباید بر زبان بیایند. اما این ها به اندازه‌ای پیچیده نیستند که بتوانند متحمل سنگینی یک بررسی واقعی از اجتماع باشند که الزاماً نشان دهد مسائل پیچیده تر از آن چیزی‌اند که به نظر می آید. درواقع، این پیچیدگی ها، علاقه مندی و شوق بسیار و راه های متعددی را برای رشد و گسترش تفکر جامعه شناسانه فراهم می کند.

فرهیخته شدن در زمینه‌ی علوم اجتماعی، که احتمالاً ذهن شما را با نظریه های جامعه شناسانه انباشته می کند، الزاماً محتوای جامعه شناسی عکس های شما را متعالی نمی سازد. دانش به طور خودبه خودی به شکل دادن آن چه که انجام می دهید نمی پردازد، بلکه تنها زمانی مثمر ثمر است که به عمد به کار گماشته شود؛ هنگامی که به طور خودآگاه در این جریان دخالت داده می شود. روبی ادعا می کند که عکس هایی که انسان شناسان در حوزه‌ی فعالیت خود می گیرند، حقیقتاً عکس های ایام تعطیل هستند و هیچ تفاوتی با هر عکس دیگری که در تعطیلات یا توسط اشخاصی که برای مقاصد غیر انسان شناسی گرفته می شوند ندارند، با این تفاوت که بر روی آن چه که بیگانه و عجیب می نماید تمرکز می کنند. تفکر انسان شناسانه بر عکس ها اثری نمی گذارد، بلکه مهارت و کمال عکاسانه است که تأثیر می گذارد. یک عکاس سطح پایین، حجم بزرگی از عکس های منفرد و مجزا خلق می کند، در حالی که یک عکاس خبره به دنبال تسلسل در کنش ها است.

جامعه شناسان شاید شبیه انسان شناسان هستند. هرچه به لحاظ عکاسانه خبره تر می شوند، عکس های جذاب تری خلق می کنند، اما نه الزاماً عکس هایی که دارای محتوای جامعه شناسانه باشند. بنابراین، دادن آموزه های جامعه شناسی به عکاسان یا پیشنهاد خواندن تعدادی مقاله و نوشته در این باب، عکس های آن ها را به لحاظ جامعه شناسانه متعالی تر نمی سازد. آموختن پاره‌ای از دانش جامعه شناسان، برای ترفیع محتوای جامعه شناسانه‌ی آثار آن ها ضروری است، اما نمی توان به آن بسنده کرد.

انگاره ها و اصول نظری جامعه شناسانه چگونه می توانند به شیوه‌ای عملی و کاربردی، در مطالعات عکاسانه از جامعه دخالت داده شوند؟ مثال عملی آن در جامعه شناسی، چنانکه به وسیله‌ی شماری از نویسندگان شرح داده شده است، (مثلاً لوفلند ۱۹۷۰؛ شوانزمن و اشتراس ۱۹۷۳[۸])، الگوی سودمندی را در روند تحلیل های دنباله دار فراهم می کند. منظورم هیچ چیز رمزی و مبهمی نیست، بلکه همان روندی است که به شما امکان می دهد آن چه را که روزی طی گردآوری داده آموخته اید، روزی دیگر به کار بندید.

در پاره‌ای از سبک های کاری عکاسی و جامعه شناسی، شما تحلیل را به تعویق می اندازید تا زمانی که همه‌ی شرایط و عناصر مورد نیاز گردآوری شوند. در یک آزمایش یا مطالعه در مقیاس وسیع، محقق زمانی که شروع به گردآوری داده کرد، به ندرت قادر است طریقه‌ی این گردآوری را تغییر دهد؛ عدم امکان به کار بردن دانشی که در راه به دست آوردن دانش و شناخت بیشتر حاصل شده، بهایی است که در ازای یک صراحت و ظرافت استاندارد پرداخته می شود.

آن دسته‌ای که به کار میدانی می پردازند، رویه‌ای متفاوت دارند؛ رویه‌ای که بی درنگ قابل تطابق با پروژه های عکاسانه است. در زمانی که به درج توصیف ها و گزارش های کلمه به کلمه‌ای می پردازند که یادداشت های میدانی آن ها را تشکیل می دهد، آن ها به طور هم‌زمان یا با تعویقی جزئی تحلیل های مقدماتی از آن اطلاعات می سازند. چه چیزی در ثبت آن ها وجود دارد که از درک آن عاجزند؟ چگونه می توانند درباره‌ی آن بیشتر بدانند؟ این اطلاعات درباره‌ی نهادهایی که به مطالعه‌ی آن پرداخته‌اند و تجربه‌ی مردم در آن ها، چه طرز تفکری را به ذهن متبادر می کند؟ در اثر آن چه آن ها اکنون می دانند، چه الگوهایی از اثر متقابل، از تأثیر و تأثر، از رابطه، به ذهن متبادر می شود؟ اگر باقی آن چه ناظر آن هستند نیز چنین است، آن ها چه تعمیم هایی را می توانند مدعی باشند؟ در کجا باید به دنبال گواهی باشند که اثبات کند این تفکرات مقدماتی صحیح یا غلط هستند؟ کوتاه سخن، آن ها در مطالعه‌ی خود، با قرار دادن آن در زمینه‌ی برخی اصول نظری و داده های دیگر به پرورش فرضیه های آزمایشی می پردازند و به همین ترتیب مشاهدات و دیدارهای آتی خود را در سویه‌ای که به وسیله‌ی این تحلیل مشخص شده است، جهت می دهند. آن ها به آزمودن شاخص های قابل مشاهده از مفاهیم جامعه شناسانه‌ی متفاوتی می پردازند. این مفاهیم که در بطن اصول نظری قرار گرفته‌اند، پیوندهایی را با مفاهیم دیگر و متعاقباً با دیگر وقایعی که در این موقعیت مشاهده می شود بیان می کند که در این صورت می توانند

پیتر ترنلی / از مجموعه‌ی **بوسنی** / ۱۹۹۱

مورد کاوش و بررسی قرار گیرند تا در زمینه‌ی این گمانه‌زنی‌های مشروط، شواهدی هم بر تأیید و هم تکذیب آن بیابند. این تحلیل، مستمر و هم‌زمان با روند گردآوری داده است. عکاس نیز می‌تواند به همین شکل عمل کند. چنین عملکردی نیازمند مشاهده‌ای طولانی مدت‌تر از آن چیزی است که بسیاری از پروژه‌های عکاسانه تصور آن را دارند: مسلماً به اندازه‌ی دو سالی که دیویدسن درهارلم گذراند، شاید بیش از ۷ ماهی که وینینگهام با کُشتی گیرها سپری کرد، یا چندین هفته‌ای که حتی بیشتر رایج است. صرف کردن چنین زمانی مستلزم برقرار کردن ارتباطاتی با مردمی است که از آن‌ها عکاسی می‌شود. روابطی از قسمی متفاوت با آن‌چه که عکاسان خبری عموماً برقرار می‌کنند. لازمه‌ی چنین کاری چیزی معادل قراردادهای پژوهشی است که جامعه شناسان با مردمی که به مطالعه‌ی آن‌ها می‌پردازند بنا می‌نهند. این بدین معناست که عکاس باید شیوه‌ای را برگزیند تا از آن طریق بتواند اقدام طولانی‌مدتی را که متقبل آن شده است پشتیبانی کند.

با فرض بر این که تمام این مسائل از پیش حساب شده باشد، بیایید تصور کنیم یک عکاس جامعه‌شناس چگونه می‌تواند چنین پروژه‌ی پی‌رفتی را آغاز کند. او امکان دارد با عکاسی کردن از هر آن‌چه که در موقعیت می‌بیند آغاز کند (جامعه، سازمان یا گروه)، در حالی که سعی بر آن دارد هیچ چیزی را که از دیدگاه عامیانه ارزش نگریستن بدان را داشته باشد از قلم نیندازد. نتیجه، به احتمال خیلی زیاد چه به لحاظ بصری و چه شناخت گرایی، متناقض و بی‌ربط است. کاوشگر بدین ترتیب می‌آموزد چگونه در نظامی زمان‌مند و فاصله‌دار عمل کند و موقعیت‌هایی را مشخص کند که در آن‌ها، موضوعی که در حال مطالعه‌ی آن است رخ می‌دهد. او همچنین می‌آموزد که چه چیز در حال وقوع است، مردم چه کسانی هستند، چه کاری انجام می‌دهند، چرا این کار را انجام می‌دهند. اولین مورد را از طریق مطالعه‌ی با تمرکز و دقت کنتاکت و چاپ‌های خود می‌آموزد. او می‌بایست چاپ‌های

بسیاری را تهیه کند تا چیزی برای بررسی کردن و تفکر پیرامون آن در دست داشته باشد. دومین مورد را نیز تا حدی به همین طریق می آموزد. به عکس های چاپ شده اش با نگاهی دقیق و جزئی گرا می نگرد و می خواهد بداند که این مردم که هستند و به دنبال چه می گردند. مثلاً اگر به نظر می آید که مردم به شیوه های گوناگون و متعددی لباس پوشیده اند، او دقیق می شود تا دریابد که این شرایط چه تفاوت های موقعیتی را بیان می کند و سپس از خود می پرسد این جمعیت ها چه تفاوت های دیگری با یکدیگر دارند. اگر مردم درگیر مناظره ای شوند که پیرامون اثری به وجود می آید که به لحاظ تجسمی جذاب است، ارزش آن را دارد که او دلیل این مناظره را پیگیر شود. چه چیزی در این مجموعه ارزش بحث کردن پیرامون آن را دارد؟ کدام یک از انتظارهای آن ها برآورده نشده که موجب چنین مناظره ای شده است؟ آیا چنین پیشامدهایی مکرر اتفاق می افتند؟ اگر نه، چرا؟ بورک، وایت درباره ی عکاسی کردن از گاندی می گوید: اگر می خواهید از انسانی عکس بگیرید که در حال ریسیدن است، کمی به این موضوع بیندیشید که چرا می ریسد؟ برای یک عکاس، دانستن به اندازه ی ابزار و تجهیزاتی که استفاده می کند، از اهمیت برخوردار است. در مورد گاندی، چرخ نخ ریسی، معنای بسیاری در خود دارد. این چرخ برای میلیون ها هندی، نماد نزاع آن ها در راه استقلال بود. عکاس این پرسش ها را از طریق دوربینش پیگیری می کنند.

عکاس همچنین می تواند از طریق نشان دادن عکس هایی که تا آن زمان گرفته به مردم اطلاعات بیشتری به دست آورد. شاید او چاره ای جز این نداشته باشد، زیرا مردم کنجکاوند بدانند او درصدد انجام چه کاری است؟ این کار به او امکان استفاده از تکنیک استنتاج عکس را می دهد که کولیه (۱۹۷۶) آن را چنین توصیف می کند: نشان دادن عکس ها به مردمی که موقعیت های مورد مطالعه را می شناسند و به آن ها اجازه ی صحبت کردن دربارهٔ ی عکس ها، پاسخ دادن به این سؤالات و اظهار نظر درباره ی چیزهای دیگری که باید از آن ها عکاسی شود دادن و امثال آن.

اگر عکاس تفکرات جامعه شناسانه ای در ذهن داشته باشد، می تواند آن ها را در مورد این سؤال و جواب های کم و بیش پاافتاده اعمال کند.

کاوشگری که به طریق عکاسانه فعالیت می کند، می تواند داده های بصری اش را به همراه یک مدرک شفاهی مداوم تکمیل کند. این مدرک متناسب با مقاصدش امکان دارد برخی یادداشت های در حین کار باشد مثل آن چه که یک جامعه شناس در هنگام یک مطالعه میدانی متعارف دنبال می کند، و یا گفت وگوهای کلمه به کلمه تکمیل می شود، یا گزارشی از تعداد محدودی اندیشه ها و نظریه های برجسته. برخی از عکاسان (مثلاً وینینگهام و لیون) مصاحبه های ضبط شده ای از مردمی که از آن ها عکاسی می کنند، دارند. برخی دیگر (مثلاً اوینز) واکنش های مردم را نسبت به عکس هایشان ضبط کرده اند.

عکاس مانند جامعه شناسی که الگوهایی هرچه قابل درک تر از آن چه در حال مطالعه ی آن است می سازد، داشته های بصری خود را در قالب الگوها و ترتیب هایی در می آورد که نظایر بصری مقاصد و اظهارات علّی او باشند. وی متوجه دشواری هایی می شود که در راه متقاعد کردن دیگران بر سر این قرار دارد که برداشت او شخصی نیست بلکه بیانگر نمود باورپذیری است از موقعیت خاصی از جهان که او برای مطالعه کردن برگزیده است. پاسخ معقولی برای پرسش هایی که مطرح کرده است.

پاره‌ای از مشکلات مشترک

آن ها چه به عنوان جامعه شناس شروع کنند، چه عکاس، هر کسی که متقبل پروژه هایی نظیر آن چه توصیف کرده ام شود، با مشکلات حتمی مواجه خواهد شد؛ مشکلاتی که هم از لحاظ تداوم و همیشگی و همه گیربودنشان و هم در مشترک بودن میان این دو حرفه به یکدیگر شبیه اند. در برخی موارد، جامعه شناسان روش هایی برای مواجهه با این مشکلات دارند که احتمال دارد برای عکاسان نیز کارآمد باشند. در موارد دیگر، نحوه ی مواجهه ی عکاسان با این مشکلات، وجه نوینی از مشکلات را برای جامعه شناسان روشن می سازد.

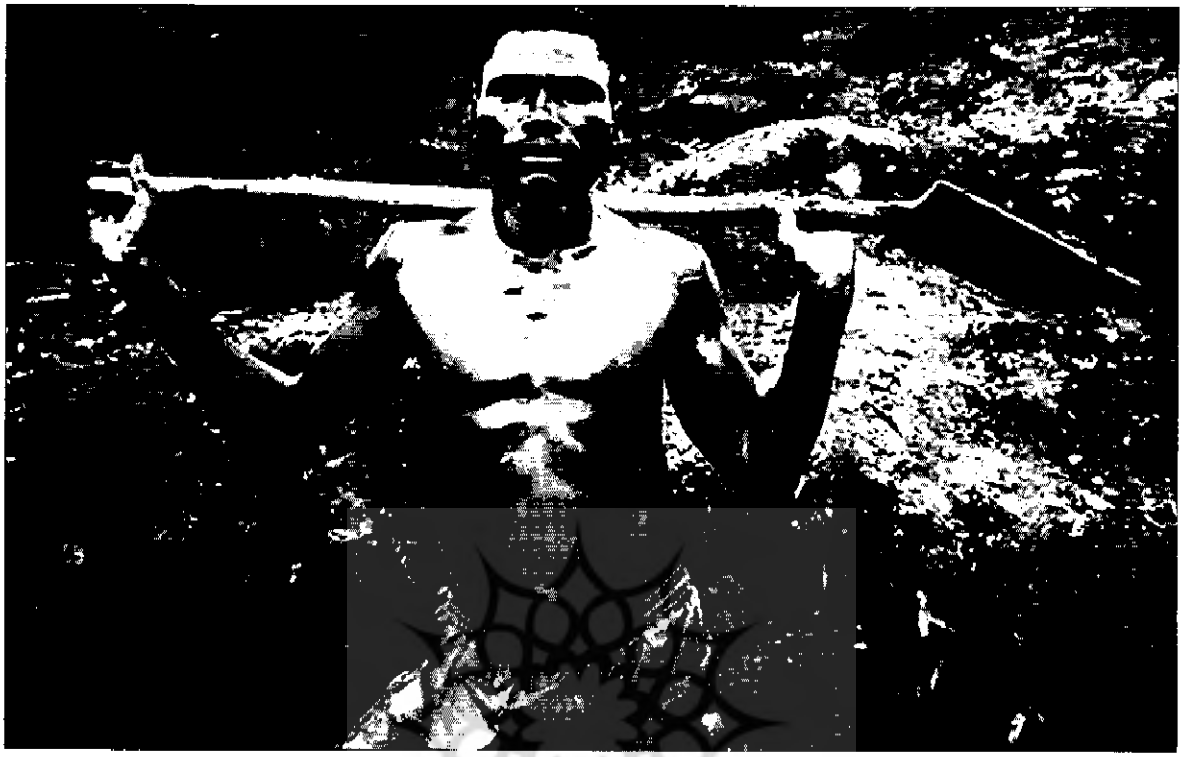
حقیقت و گواه

چنان که یک عکس یا مجموعه ای از عکس ها قصد دارند «حقیقی» باشند، معنای دقیق این ادعای گنگ می بایست مشخص شود. زمانی که ما دریافتیم یک عکس مدعی چه نوع حقیقتی است، قادریم تعیین کنیم که تا چه حد مطابق با این ادعا بوده و می دانیم تا

عکس از بانگانی آژانس مگنوم / آفریقا

چه میزان از ادعاهای او را باور کنیم. عکس ها (به استثنای آن دسته‌ای که آشکارا مورد دست کاری و اصلاح قرار گرفته‌اند) به طرز نامحسوسی ادعا می کنند که حقیقی هستند، بدین معنا که آن‌چه به ما نشان می دهند، در مقابل دوربین وجود داشته، لااقل برای مدت کوتاهی که برای عکس گرفتن از آن لازم است. عکس های شیوه‌ی مستند اجتماعی بیش از آن را مدعی‌اند، آن‌ها خود را به عنوان تصاویری از آن امری معرفی می کنند که تنها برای خاطر عکاس صورت نگرفته است؛ بلکه به عنوان چیزی که به‌طور مداوم، به عنوان بخشی از جریان اتفاقات روزمره رخ می دهد. آن‌گاه که مردم از عکسی سخن می گویند که چیزی را «تسخیر» کرده، آن‌ها به طور کلی می خواهند بگویند این عکس ها دربردارنده‌ی پاره‌ای از نمودهای نهادین است. بارها، اگر نگوییم همیشه، عکس درصدد بیان این ادعا است که آن‌چه را که نمایش می دهد، درعین حال که نهادین است، به‌طور متداول از نظر پنهان است؛ به گونه‌ای که امکان داشت ما هرگز از حقیقت دقیق آن مطلع نشویم، اگر خود عکاس آن را به ما نشان نمی داد. بسیاری از عکاسان لااقل صراحتاً چنین ادعاهایی ندارند و برای شانه خالی کردن از مسئولیت هایی که در قبال چنین دعوی دارند، عکس های خود را به گونه‌ای شرح می دهند که تنها دربردارنده‌ی این حقیقت است که «من نسبت به آن، چه احساسی داشتم». این امر عکس را معادل بصری چیزی همچون یک ترانه‌ی غنایی می سازد که تنها مسئولیت سراینده‌ی آن، صادقانه منتقل کردن احساسات و کنش های خودش است. چنین کاری می تواند جذاب و تأثیرگذار باشد. ما اغلب متوجه این موضوع می شویم، چرا که اعتماد کرده، یک همدلی با حس و ادراک ترانه‌سرا احساس می کنیم. ما درباره‌ی دنیا به واسطه‌ی واکنش او نسبت به آن، چیزی آموخته‌ایم. با این حال، ترانه یا عکس نباید الزاماً چنین امتیاز مضاعفی را در اختیار ما قرار دهد و خالق آن وظیفه‌ای در قبال برآورده کردن الزامات حقیقت یا عینیت ندارد.

عکاسان بارها خود را دچار مشکل می یابند، زیرا پس از آن‌که آن‌ها راهی برای مشاهده‌ی بخشی از جامعه را پیش روی ما گذاشتند، شخص دیگری آن‌ها را متهم می کند به این که حقیقت را نگفته‌اند. شاید عکس ها آن چیزی نیستند که ادعایش را دارند:



عکس از بایگانی آژانس مگنوم / آفریقا

با وجود این که آن‌ها تظاهر می‌کنند که تجسم «منصفانه»ی وقایع روزمره‌اند، مردم و موضوع‌های درون عکس‌ها هرگز چنین به نظر نمی‌رسند، و تنها در هنگام عکاسی بود که چنین می‌نمودند چرا که عکاس آن‌ها را این طور تصور کرده (مثل پرچم برافراشته بر فراز ایووا جیما[۱۵] یا جنجال‌های پیرامون عکس آرتور راث استاین از یک جمجمه روی زمین بی‌آب و علف و خشک که مخالفان درباره‌ی آن می‌گفتند او یک جمجمه‌ی قدیمی را طوری به کار برده بود که به نظر محصول خشکسالی اخیر بیاید). عکاسان غالباً احساس می‌کنند این اتهامی که بدان‌ها زده می‌شود، مبنی بر این که یک عکس را وضع می‌کنند تا این که از چیزی که به طور طبیعی واقع شده عکاسی کنند، تخریب‌کننده است. در این صورت، آن‌ها مشخص می‌سازند که در عملکرد خود، تا چه میزان مدعی امری هستند که فراتر از حقیقت عینی است.

نمونه‌گیری

نوع دیگری از همین مشکل زمانی رخ می‌دهد که پس از آن که درباره‌ی موثق بودن عکس‌ها به خودمان اطمینان دادیم و برای خودمان روشن ساختیم که اگرچه عکس‌ها ادعا می‌کنند که حقیقی هستند، مدعی دربرداشتن تمام حقیقت نیستند؛ آن‌گاه می‌پرسیم: اگر ما داده‌های خود را در زمان دیگری جمع‌آوری کرده بودیم، یا در نقطه‌ی دیگری از دنیا که اظهار ما شامل آن می‌شد، الزاماً همین نتیجه را به دست می‌آوردیم؟ بگذارید جور دیگری نگاه کنیم: اگر من بدانم در این مورد خاص، در مقابل این مردم و این مکان‌ها چه می‌کنم، چه چیز دیگری می‌ماند که من به طور مستدل مطمئن باشم که درباره‌اش می‌دانم. نمونه گرفتن از مشکلات دو جنبه دارد: ۱) چه رویه‌هایی را باید پیش بگیرم تا عمومیت یافته‌هایم را افزایش دهم؟ ۲) چگونه می‌توانم دیگران را متقاعد کنم که یافته‌هایم عمومیت دارند؟ سؤال اول مربوط به روال کار است و سؤال دوم سؤالی بلاغی است. جامعه‌شناسان غالباً یا هر دوی این سؤالات به طور هم‌زمان مواجه می‌شوند. آن‌ها شیوه‌ی تضمین شده‌ای را به کار می‌برند که منطق آن اثبات شده است.

با اثبات این که روند درخور و مناسبی پیش گرفته شده است، به خوانندگان اطمینان می بخشند که نتیجه گیری های آن ها به شیوه ای منطقی دنبال می شوند. برای عکاسان این دو سؤال غالباً به طور مجزا مطرح می شود. جامعه شناسان معمولاً در مواجهه با تهدیدهایی که برای عمومیت موضوعات آن ها وجود دارد، از روش های نمونه گیری گوناگونی بهره می برند. اگر مسئله ی آن ها سر این است که آیا توزیع های کمّی مشخصی یا روابطی در میان نمونه هایی که مشاهده کرده اند، به نمونه هایی در دنیای وسیع تری که مشاهدات آن ها از آن جا استخراج شده نزدیکی دارد یا نه، می توانند از روش نمونه گیری احتمالی استفاده کنند. اگر آن ها بخواهند اطمینان حاصل کنند که همه ی وجوه اصلی فعالیت های یک گروه یا تشکیلات اجتماعی را تحت پوشش قرار داده اند، احتمالاً با تکیه بر آن چه گلاسر[۸۶] و اشتراوس نمونه گیری نظریه ای نام نهاده اند، واحدهایی را برای بررسی انتخاب می کنند؛ چرا که از برخی اصول نظری چنین بر می آید که این واحدها می توانند راهبردی باشند.

عکاسان به ندرت در قید تعمیم دادن های کمّی یا پیش رفتن طبق یک نقشه ی نظریه ای به طور تمام و کمال هستند. آن ها غالباً داشته هایشان را به گونه ای نمایش می دهند که گویی باور دارند آن چه را که به ما نشان می دهند بر گستره ی وسیع تر و جمعیت کثیرتری از آن چه که آن ها تحت پوشش قرار داده اند، تعمیم می یابد؛ این که اگر ما قادر بودیم به بخش دیگری از همین کل نگاه کنیم، با نمونه های یکسان متعددی روبه رو می شدیم. من نمی دانم عکاسان چه رویه هایی را پی می گیرند تا از چنین امری اطمینان حاصل کنند. جامعه شناسانی که فعالیت میدانی دارند، روش های ساده ای را به کار می برند که می تواند عملکرد حداکثر ساختن این تعمیم را مضاعف سازد؛ این در حالی است که بدین جستارها واکنش نشان داده و در عین حال، امکان به دست آوردن داده های غیرمنتظره و هیجان انگیز (هم به لحاظ جامعه شناسی و هم بصری) را نیز افزایش می دهد. متابعت از برخی از این پیشنهادها ممکن است به خلق بسیاری عکس های راکد بینجامد، اما غالب روش ها چنین هستند. عکس های حاوی اطلاعات مفید که در عین حال هیجان انگیز و جذاب باشند، به ندرت یافت می شوند.

جامعه شناسان می کوشند مخاطبان خود را با ادعای به کار بردن شیوه هایی که عرفاً تثبیت شده اند، متقاعد کنند که عمومیتی که در یافته هایشان وجود دارد مشروع است. جامعه ی علمی منطق این شیوه را پیش تر آزموده است، بنابراین می توانیم بگوییم که این شیوه بجا و درست به کار بسته شده است. مخاطبانی که این توافق را بپذیرند، خود به خود متقاعد می شوند. هیچ عکاسی از چنین تمهیدات استانداردی استفاده نمی کند و من ایمان دارم که هیچ یک از آن ها علاقه ای به دنبال کردن چنین شیوه هایی برای نمونه گیری احتمالی ندارند.

شیوه ی عمده ای که عکاسان به کار می برند، این است که هویت عکس هایشان را از طریق مکان یا گاهی تاریخ آن ها تعیین کنند. عکس های مجموعه ی آمریکایی های فرنک به سادگی توسط یک طبقه بندی سازمانی نوعی و شهری محل عکاسی معرفی شده اند: «میکده . گلپ، نیومکزیکو»، «آسانسور . ساحل میامی»، «بانک . هیوستن، تگزاس»، «سفر کالیفرنیا» دنیس استاک[۸۷] (۱۹۷۰). عکس های مجزا را از طریق شهر و/یا محله مشخص می کند: «سانست استریپ»، یا «تُرث بیچ، سن فرنسیسکو». همراهی این عنوان ها با برخی تم های تکرارشونده، به طوری که یک شخص می تواند یک نوع مکان، شیء یا آدم را در مکان های متعددی که در سراسر کشور پراکنده شده اند مشاهده کند، این معنا را به ذهن متبادر می کند که اگر ما قادر یم این عناصر را در مکان های متعدد بیابیم، پس این امور، حقیقتاً شایع و گسترده اند. بنابراین، زمانی که فرنک رستوران های کوچک، واگن های رستوران و کافی شاپ ها را در ایندیاناپلیس، دیترویت، سن فرنسیسکو، هالیوود، بیوت و کلمبیا در کالیفرنیای جنوبی نشان می دهد که همه ی آن ها یک وجه غیرشخصی بودن شکل پذیر و بی پرده را به اشتراک می گذارند، شما آماده می شوید تا این تصاویر را به منزله چیزی بپذیرید که بایستی از دید شما به فرهنگ آمریکایی پیوند بخورد. منطق این ادعا درخور تحلیل بیشتری است، چرا که منطقی قاطع و مجاب کننده است. (روش های دیگری نیز از این قبیل وجود دارند که نیازمند تشریح و تحلیل هستند).

واکنش پذیری

اشکال واکنش پذیری روش های گردآوری داده بسیار مشابه کار عکاسانه و قوم شناسانه است. آیا نمونه ی رفتاری که مورد مطالعه قرار گرفته و ثبت شده دقیقاً بیانگر این است که مردم به طور عادی چگونه عمل می کنند یا تا حد زیادی، واکنشی است که آن ها نسبت به حضور و اعمال ناظر نشان داده اند؟ هم جامعه شناسان و هم عکاسان بارها این مشکل را از طریق پرورش مهارت محجوب

بودن رفع کرده‌اند. بسیاری از مردم می‌دانند چگونه جسم و سیمای خود را به گونه‌ای اداره کنند که زمانی که دلیل خاصی برای توجه کردن به آن‌ها وجود نداشته باشد، توجه مردمی که مورد مطالعه قرار دارند را به حضور خود جلب نکنند. این که چگونه این کار را انجام می‌دهند، دقیقاً مشخص نیست و سزاوار است مورد تحقیق و مطالعه قرار بگیرد. شاید محجوب بودن در اماکن عمومی که شما را در آن جا به عنوان محقق نمی‌شناسند، آسان‌تر باشد و به همراه داشتن دوربین امکان دارد این کار را آسان‌تر یا سخت‌تر کند. در بسیاری از مواقع، به همراه داشتن دوربین، حضور شما را در آن مکان مشروع می‌سازد؛ به عنوان یک جهانگرد، عضوی از یک گروه که به ثبت چشم‌اندازی برای مقاصد خود مشغول‌اند، یا به عنوان نماینده‌ای از رسانه‌ها. در بسیاری از شرایط، نگاه کردن و عکس گرفتن امری پیش‌پاافتاده و عادی است؛ به جز شما عده‌ی دیگری نیز در حال انجام همین کار هستند. حضور شما موجب تغییر رفتار هیچ‌کس نمی‌شود، چراکه بازدیدکنندگان و عکاسان بخشی از موقعیت موجود هستند. البته شما باید حضور آن‌ها را در بررسی‌ها و عکس‌های خود متضمن شوید.

در بسیاری از مواقع، مردم مشغول انجام دادن کارهایی هستند که برای آن‌ها از اهمیت زیادی برخوردارند و قادر نیستند آن‌چه را که در حال انجام آن هستند، برای خاطر یک بیننده تغییر دهند؛ حتی اگر خودشان هم بخواهند. واکنش‌پذیری بستگی به میزان آزادی مشاهده‌شوندگان در واکنش نشان دادن به حضور مشاهده‌گر (یا عکاس) دارد. اگر آن‌ها در دام فشارهای ساختارهای اجتماعی گرفتار باشند که در حیطه‌ی آن‌ها به ادامه‌ی فعالیت‌های روزمره‌ی خود مشغول هستند، مجبور خواهند بود که به همین شکل عادی ادامه دهند؛ به هر دلیلی که آن‌ها را وادار می‌کند که این کارها را به طور معمولی و عادی انجام دهند. احتمال دارد آن‌ها به خوبی آگاه باشند به این که تحت‌نظرند و یا از آن‌ها عکس گرفته می‌شود، اما این آزادی را ندارند که آن‌چه مشغول انجام آن هستند را تغییر دهند. عکاسان به طور معمول از این امکان استفاده می‌کنند. یک بار شاهد عکاسی کردن مایکل الکزندر[۸۸] از زنی بودم که در زمین بازی با بچه‌ی کوچکش در حال دعوا کردن بود. الکزندر تقریباً بالای سر او ایستاده بود، اما بچه در حال لگد زدن و فریاد کشیدن بود. با این که مادر هیچ تصوری نداشت که او چه کسی است، به این نتیجه رسید که هیچ چاره‌ای ندارد جز این که با فرزندش برخورد جدی کند؛ با وجود جریان ناخوشایند ثبت شدن این موقعیت که در حال وقوع بود.

یک راه حل سوم نیز بدین ترتیب است که واکنش‌پذیری غالباً هراس‌هایی پیرامون این که از این اطلاعات یا عکس‌ها بعدها چه استفاده‌ای می‌شود برمی‌انگیزد. اگر نظاره‌گر مدارکی را ارائه کند مبنی بر این که از این اطلاعات یا عکس‌ها علیه مردمی که از آن‌ها عکاسی شده استفاده نمی‌شود، احتمال دارد آن‌ها تصمیم بگیرند تا حضور او را نادیده بگیرند؛ یا برای مثال با اشاره به مواردی که باید مورد توجه قرار گرفته یا از آن‌ها عکاسی شود، یا از طریق مطلع کردن او از وقایعی که در هنگام غیبت او اتفاق افتاده است با او همراهی کنند.

عکاسان از یک امکان چهارم نیز استفاده می‌کنند که جامعه‌شناسان به‌ندرت آن را به کار می‌بندند، با وجود این که یکی از عناصر اصلی در مطالعات پیرامون پیش‌داوری آزمایشگرانه و مشکلات مشابه آن است. آن‌ها واکنش‌پذیری را پرورش داده، آن را اساس کاوش‌های خود درباره‌ی مردم و وقایع قرار می‌دهند. عکس‌ها به منزله‌ی یادداشتی درباره‌ی روابط آن‌ها(عکاسان) با مردمی که از آن‌ها عکاسی می‌کنند محسوب می‌شوند. واکنششان در برابر عکس گرفته شده از آن‌ها به ملاک عمده‌ای تبدیل می‌شود که بعدها در تجزیه و تحلیل آن‌ها(جماعت مورد مطالعه) مورد استفاده قرار می‌گیرد. جامعه‌شناسان زمانی از این امکان استفاده می‌کنند که با مشکلاتی سر راه دخول و دسترسی یافتن به ساختار اجتماعی که در پی دسترسی و نزدیک شدن بدان هستند، مواجه شوند.

دسترسی یافتن

جامعه‌شناسان به طرز فزاینده‌ای نگران شروطی هستند که بر اساس آن‌ها قادر خواهند بود به گردآوری داده پرداخته، نتایج تحقیقات خود را در دسترس عموم قرار دهند. علم مستلزم آن است که داده‌ها و کاربردها قابل بازرسی برای عموم و مورد تأیید تحقیقات مستقل باشد. دانشمندان، به شکلی که بدان‌ها تحمیل نشده باشد، می‌توانند (و می‌بایست) تمامی داده‌های خود را در اختیار عموم قرار دهند. اما آن‌ها برای انجام این کار تحت فشار ملاحظات هم اخلاقی و هم قانونی هستند و طبیعتاً بسیار محتاط‌اند که به واسطه‌ی آشکار کردن هویت افرادی که این اطلاعات را از آن‌ها به دست آورده و یا افرادی که موضوع این تحقیقات بوده‌اند،

کسی را آزرده نکنند. آن‌ها واقعاً اسم افراد، تشکیلات و مکان‌ها را تغییر می‌دهند یا از روش‌های رمزگذاری دقیقی برای حفظ گمنامی پاسخگویان به پرسش‌های مطالعاتی خود استفاده می‌کنند.

مردمی که جامعه‌شناسان درباره‌ی آن‌ها می‌نویسند، به‌ندرت نسبت بدان‌ها دعوی قانونی می‌کنند (با وجود این که من و همکارانم یک بار به واسطه‌ی افترای مدیر یکی از تشکیلاتی که به مطالعه‌ی آن پرداخته بودیم، تهدید شدیم).

عکاسان به طرز چشمگیری بیشتر درگیر مشکلات قانونی بوده‌اند. زمانی که آن‌ها تحلیل‌های ساده و مختصری از مشکلاتی که به بررسی آن می‌پردازند به دست می‌دهند، قادرند نگاهی به همین سادگی نسبت به مشکلات اخلاقی نیز داشته باشند. آن‌ها به سادگی با تفکیک کردن آدم‌های خوب از بد، دیگر مجبور نبودند نگران این شک و شبهه‌های اخلاق‌گرایانه باشند. اگر آثار آن‌ها آدم‌های بد را به سود آدم‌های خوب بیازارد، بسیار خوب، این همان چیزی است که می‌خواستند. اما آن‌ها این نگرانی را داشتند که به دلیل تجاوز به حریم خصوصی و توهین کردن، مورد دعوی قانونی قرار بگیرند.

مفاهیم و شاخص‌ها، یا پنداشت‌ها و تصاویر

جامعه‌شناسان تمایل دارند تا حول تفکرات عمده و تصورات مجرد فعالیت کنند و از آن‌ها به عارضه‌های قابل مشاهده و مشخصی ارجاع دهند که از طریق نشانه‌ها، نماینده‌ها(شاخص‌ها) یا نمایه‌ها تداعی می‌شوند. عکاسان برعکس، با تصاویر مشخصی سر و کار دارند و از آن‌ها به سمت تفکرات نسبتاً وسیعی سوق می‌یابند. هر دوی این حرکت‌ها پیرامون اعمال مرتبط ساختن یک پندار است با چیزی که قابل مشاهده باشد، تنها مبداء جریان تفاوت می‌کند. با وجود موافقت و اصراری که بر وجه مفهومی عکس‌ها می‌شود، چنان‌چه من تا به حال دنبال آن بوده‌ام، باز هم آغاز کردن با چیزی که بلاواسطه مشاهده می‌شود و سعی کردن بر تغییر و تحریف تفکرات تا جایی که متناسب با آن تفکر شوند، کاملاً متفاوت است با این که از یک تفکر آغاز و سعی کنیم چیزی پیدا یا خلق کنیم که گویای آن باشد. جامعه‌شناسان می‌بایست از پیوند پیچیده‌ی عکاسی با تصویرپردازی معین درس بگیرند.

مسلماً هر تفکر جامعه‌شناسانه‌ای می‌بایست قابل اتصال به یک پندار بصری باشد تا معتبر و سودمند قلمداد شود. از سوی دیگر، در نظر بگیرید که برخی از جامعه‌شناسان از مشکل بنیادینی سخن می‌گویند که در راه تحقیقات مشاهده‌ای و تجربی وجود دارد، مثل یافتن شاخص‌های مشاهده‌ای (چیزهایی که در زندگی روزمره دیده می‌شوند) برای سنجیدن مفهومی که معنای آن را از پیش تعیین کرده‌اند.

تصویری که در پس یک مفهوم جامعه‌شناسی وجود دارد، ضمناً نشانگر تصویری از مردمی است که همه با هم به یک شکل رفتار می‌کنند (اگر مستقیماً گویای آن نباشد). امکان دارد آن‌ها را در وضعیت‌های مشابهی از کنش‌های متقابل نشان دهد، یا امکان دارد به شکل مکانیکی‌تری آن را بیان کند. (مثل زمانی که مردم به عنوان اعضای یک توده به شمار می‌آیند تا گروهی که بر هم کنش‌های متقابل دارند). در این حالت، تصویرپردازی نمودی از چیزی شبیه مولکول‌های اجتماعی است که در جنبشی نظیر جنبش مولکولی براونین[89] قرار گرفته‌اند. در حالت دیگر، مفاهیم و شاخص‌ها آن تصویری از زندگی اجتماعی را به ذهن متبادر می‌کنند (حتی زمانی که زبان متغیرهایی که به لحاظ عملی تعریف شده‌اند را به کار می‌برد). که پایبندی این تصویر به واقعیات زندگی اجتماعی، چنانکه بلامر[90] بر آن تاءکید کرده است، مطلب مهمی در تعیین کردن کاربردپذیری یک مفهوم محسوب می‌شود.

عکاسان قطعاً چنین مشکلی ندارند. فعالیت آن‌ها در جهت مخالف است. آن‌ها نیازمند پیش نهادن موضوعاتی هستند که در نزد ما از اهمیت برخوردار باشد و به خوبی منتقل گردد. آشکارا، این مفهوم‌سازی، هم برای عکاسان و هم جامعه‌شناسان، در جهت به دست دادن چهارچوب کاری تواءمانی است که به آن‌چه شاهدش هستیم معنا می‌بخشد. پیش از این، توضیح دادم که عدم موفقیت در استفاده از مفاهیم و نظریه‌های صریح، مانع پیشرفت تحلیل‌های عکاسانه شده و تفکرات جامعه‌شناسانه چگونه می‌تواند موجب مختل شدن بهبود و پرورش یافتن پروژه‌های عکاسی شود. اما آن‌چه که عکاسان خیلی خیلی خوب از عهده‌ی آن بر می‌آیند این است که تصویری را که از یک چیز خلق می‌کنند، پس از یک دوره‌ی زمانی تصحیح کنند. آن‌ها احتمال دارد از مردم، مکان‌ها و موقعیت‌های مختلف بارها و بارها عکاسی کنند تا عکس‌های به دست آمده، برداشت اولیه‌ی آن‌ها از آن موضوع‌ها روشن‌تر، موجزتر و تا جایی که ممکن است صریح و بدون ابهام بیان کند. رویکرد بصری آن‌ها به این عمل به گونه‌ای است که می‌خواهند آن را از عناصر فرعی تا جایی بزدایند که آن‌چه که عکس بیان می‌کند و ذات آن موضوع به طرز مؤثر و مؤکدی با

عکس از مایکائی اژانس مگنوم / افغانستان

مخاطب ارتباط برقرار کند.

مرزها، محدودیت‌ها و انتخاب کادر

هیچ اقدام تهورآمیز هنری و روشنفکرانه‌ای قادر نیست همه چیز را دربربگیرد. مطالعات علمی می‌کوشند مشخص سازند که مسئولیت محدودی را بر گردن دارند، این که آن‌ها تنها به مطالعه‌ی این رویدادهای مشخص می‌پردازند؛ این محدوده، رابطه‌ی میان این و آن متغیرهایند. اگرچه چیزهای خارج از این محدوده نیز از اهمیت برخوردارند، اما فعلاً کنار گذاشته می‌شوند؛ چرا که امکان مطالعه‌ی همه چیز در یک زمان ممکن نیست. دانشمندان الگوی کاری خود را از این لحاظ از الگوی هنرمندان و رمان‌نویس‌ها متمایز می‌کنند و آن‌ها را به سخره می‌گیرند که می‌خواهند «همه چیز» را در کار خود متضمن شوند، یا گمان می‌کنند که چنین کرده‌اند. درواقع، هنرمندان نیز خیلی چیزها را از قلم می‌اندازند، اما گزینش آن‌ها آگاهانه‌تر است و آن‌ها غالباً از الزامی که در انتخاب آن‌چه که باید مشمول شود و آن‌چه باید حذف گردد به‌عنوان یک دست‌مایه‌ی هنرمندانه استفاده می‌کنند. آن‌ها خود این گزینش را به صورت یک اقدام هنرمندانه درمی‌آورند. آن‌ها بر تمایل بیننده به تجسم کردن آن‌چه به نمایش در نمی‌آید، تکیه می‌کنند تا در حکم کلی، اثری کنایه‌آمیز خلق کنند، به گونه‌ای که آن‌چه در پس تصویر قرار دارد، به یکی از بخش‌های اصلی اثر تبدیل می‌شود. برای عکاسان، «انتخاب کادر». گزینش آن‌چه که به درون مرز روشن نمایاب وارد می‌شود. یکی از تصمیم‌های کلیدی و بنیادین است.

انتخاب مرزهای یک بررسی مطالعاتی تاءثیر هنگفتی بر نتایج آن دارد. در علوم اجتماعی، این انتخاب در میان بسیاری موارد دیگر، وجه سیاسی بزرگی دارد. آن‌چه که ما تصمیم می‌گیریم مطالعه‌اش نکنیم، به یکی از مفروضات ما تبدیل می‌شود. ما از امکان این که گونه‌ها و حالت‌های دیگر آن را نیز به حساب بیاوریم، جلوگیری می‌کنیم. (اگرچه مسلماً قادریم در مطالعات تحقیقی دیگری به آن‌ها بپردازیم، پس تمایلی که اکنون از آن سخن می‌گویم تنها یک ترجیح است، نه یک اضطرار صلب و خشک.) به این ترتیب امکان دارد ما آن‌چه را که برای مطالعه برمی‌گزینیم، آن قدر ثابت و قطعی محسوب کنیم که گویی هرگز تغییر نمی‌پذیرد. ما

عکس از بایگانی آرشیو مرکزی / افغانستان

این گرایش را در برخی موارد عملاً مشاهده می کنیم، مثلاً در هر حکمی که ادعا می کند یک تشکیلات اگر می خواهد پابرجا بماند، می بایست کار خاصی را انجام دهد. (برای مثال، یک نیاز یا احتیاج را برطرف کند) این گفته گمراه کننده است. مگر این که ما آن را به مثابه‌ی حکم دشواری بدانیم که مبتنی بر آن، وضعیت کنونی این سازمان و سطح عملکرد آن به شکل های گوناگونی تغییر می کند، اگر آن نیاز و التزام مشخص در یک سطح دیگر یا به طریقی جز آن چه که تعیین شده است، برآورده شود. وقتی از این منظر به مسئله نگاه می کنیم، متوجه می شویم که بقا که به گفته‌ی ساده‌تر، می توان آن را به عنوان یک داده محسوب کرد، می تواند مشکل ساز و بی ثبات شود. برداشت سیاسی زمانی رخ می دهد که آن چه را که توصیف کرده‌ایم، برای آسودگی علمی، ثابت و قاطع بشماریم؛ درواقع آن را تغییر ناپذیر محسوب کنیم. بدین ترتیب، ما، مستقیماً یا تلویحاً به آن هایی که فکر می کنند یک تغییر مشخص و ویژه راهی برای حل کردن یک مشکل فوری و ضروری است، می گوییم که راه‌حلشان ایده‌آل گرایانه و غیرعملی است. در این صورت، آن چه که ما حقیقتاً درصدد بیان آن هستیم این است که رویداد مورد بحث، تنها از طریق تحول چیزی بهبود می یابد که تغییر دادن آن، به حدی دشوار است که تنها همت و توانی فوق‌العاده قادر است از عهده‌ی آن بربیاید.

از آن جا که عکاسان به ندرت تحلیل های صریحی از مشکلات اجتماعی ارائه می کنند، امکان این که مستقیماً با چنین مشکلی روبه‌رو شوند کمتر است. اما تفکر آن ها پیرامون این که از چه کسی باید عکاسی کرد و از چه کسی نه، احتمالاً همان پیامدهایی را دارد که تصمیم گیری جامعه‌شناسان درباره‌ی این که چه کسی باید مورد مطالعه قرار بگیرد. عکاسان بدین طریق جزئیات حاوی اطلاعات مفیدی را درباره‌ی برخی از مردم در اختیارمان قرار می دهند و به ما چنین القا می کنند که دیگران یا وجود ندارند یا این که قوه‌ی تصور خود مخاطب درباره‌ی چگونگی آن ها کفایت می کند. برای مثال، آیا مستندسازی های هاین از مشکل کار اجباری کودکان همین نتیجه را در پی داشت، اگر او در میان تک چهره هایش از بچه های استثمارشده، پرتره هایی از مردان و زنان صاحب کارخانه ها را که از این استثمار منفعت مالی می بردند و در اثر این منفعت، در تجمل مفرط زندگی می کردند نیز جا داده بود شاید

این کار یک اتهام و محکومیت شدیداللحن تر را نسبت به کل این نظام موجب می شد؛ اگرچه جای تردید است که آیا کار او در این صورت تاءثیر بزرگتری داشت. حتی ممکن است کسی چنین اظهار کند که دستگاه ها و ساختمان های کارخانه هایی که در عکس هایش به تصویر کشیده شده اند، به طرز قاطعانه ای صاحبان آن ها و قدرتشان را به یاد می آورند (اگرچه نه تجمل زندگی آن ها را) یا این که عکاسان دیگری این اطلاعات را تاءمین کرده اند، مثلاً پرتره ی استایکن[۹۱] از جی. پی. مورگان[۹۲].

بیان و سبک شخصی

جامعه شناسان دوست دارند به دانش به عنوان امری غیرشخصی نگاه کنند، اگرچه آن ها متوجه اند که افراد مختلف به طرق متفاوتی کار می کنند و برخی از آن ها سبک های شاخص و متمایزی دارند و تعدادی از این مطالعات از ظرافتی برخوردارند که مطالعات دیگر از آن بی بهره اند. کوتاه سخن، آن ها متوجه یک جزء القایی شخصی در شیوه ی نگارش و مطالعه ی جامعه شناسانه می شوند. آن ها به ندرت درباره ی آن جزء صحبت می کنند. (فکر می کنم به این خاطر که با تصور آن ها درباره ی دانش غیرشخصی در تعارض است) زمانی که درباره اش صحبت می کنند، آن را به عنوان یک نقص به شمار می آورند. برای مثال، منتقدان دیدگاه بدبینانه ی اروینگ گافمن را نسبت به دنیا، جامعه ی مدرن و به ویژه نسبت به روابط شخصی، بارها مورد انتقاد قرار داده اند. آن ها این دیدگاه را بیش از حد حسابگرانه، کلبی مسلکانه و حتی سوءظنی بیمارگونه توصیف می کنند. به همین شکل، برخی از منتقدان «نظریه ی برچسب زنی» کذایی، این دیدگاه را به جرم این که نسبت به ادارات دایر و عملکرد و سوابق آن ها بیش از حد بدبین است، نکوهش می کنند.

عکاسان معمولاً مسئولیت عنصر القایی شخصی ای را که در آثارشان وجود دارد به عنوان فضیلت طبیعی آن ها در جایگاه اثر هنری می پذیرند. پذیرفتن این جایگاه همچنین بدان ها امکان این کناره گیری ظاهراً مرموزانه از تحلیل کردن اجزای اجتماعی آثارشان و تاکید بر این گنگی ذاتی را به آن ها می دهد.

در این جا، مثالی از روش های سبکی خاص را می آورم که عنصر شخصی موجود در عکس ها را نمایان می کند. پال استرند به واسطه ی پرتره هایی که از دهقانان جاهای مختلف دنیا گرفته، زبانزد است: مکزیک، مراکش، مصر، رُمانی، گُسپه، هربرایدز. این پرتره ها به شدت حس احترامی را نسبت به مردمی که از آن ها عکس گرفته شده برمی انگیزد، زیرا آن ها را مردمی پرقدرت، مصمم و پایدار به تصویر می کشد که آن پرهیزگاری سنتی را با وجود شرایط دشوار زندگیشان دارا هستند. این توصیفی کاملاً متفاوت است از آن چه که انسان شناسان مختلفی همچون تکس[۹۳] و بنفیلد[۹۴] به دست می دهند و مردمی را که در طبقه ی متوسطتری قرار دارند، مکارتر و پرعداوت تر توصیف می کنند. استرند می خواسته آن ها را این گونه نشان دهد. او به سادگی، واقعیت زندگی دهقانی را نشان نداده است. وی دیدگاهش را از طریق عکاسی کردن به طور عادی و روزمره از سوژه هایش در ارتفاع دید چشم، مستقیماً رو به دوربین و درنتیجه ی برخورد یکسان با آن ها منتقل کرده است. استرند ادعا نمی کند که سوژه هایش را در لحظه ی عکاسی غافلگیر کرده است؛ برعکس، او بدان ها مهلت می داده تا خود را برای قرار گرفتن جلوی دوربین آماده و منتهای تلاششان را بکنند. ثباتی که در حالت رسمی ژست گرفتن آن ها احساس می شود و صداقتی که با آن به دوربین نگاه می کنند و حس می شود، همگی به القای خصوصیات دهقانی کمک می کنند. استرند همچنین با عکاسی کردن از آن ها در نور طبیعی و ایجاد یک دامنه ی خاکستری وسیع، حالتی را القا می کند که واقعیت آن ها را تحسین می کند و موجب می شود آن ها تماماً انسان به نظر برسند.

عکس های فرنک کنشین[۹۵] از دهقانان مکزیک (۱۹۷۱) از روش های دیگری برای القای دیدگاه دهقان استفاده می کنند که بیشتر شبیه آن توصیفات انسان شناسانه ای است که پیشتر توضیح دادم. (جای تعجبی ندارد زیرا کنشین خود یک انسان شناس است).

جامعه شناسان روش های گوناگونی را برای پوشاندن حالات، داوری ها و دیگر عناصر شخصی در کارشان به کار می بندند. عمده تر از همه ی این ها، استفاده ی پیاپی از یک صدای شخص ثالث و یا ضمیر اول شخص جمع است برای کم رنگ کردن آن چیزی که عیان است: این که یک شخص در واقع، در مقابل تحقیقی که انجام می دهد و نتایجی که اعلام می کند، مسئول است. برایم، جالب تر این است که روش های گوناگون به کارگیری داده های کمّی چگونه به یک نتیجه ی بلاغی درباره ی یک واقعیت غیرشخصی منجر می شود؟ زیبایی شناسی ای که در یک نمایش فهرست وار وجود دارد چیست؟ این سؤالات که من هنوز پاسخی برایشان نیافته ام، به حوزه ی دیگری مربوط می شود که هنوز جای کار دارد.

منبع:

Becker, Howard's, ***Photography and Sociology***, Northwestern university, 1974.

پی‌نوشت:

1. Sociology
2. Auguste Comte (عموماً وی را پدر علم جامعه شناسی در غرب به شمار می‌آورند.م)
3. Louis-Jacques-Mand Daguerre
4. Lewis Hine
5. Russell Sage
6. ***The American Journal of Sociology***
7. Mathew Brady
8. Timothy O Sullivan
9. Alexander Gardner
10. Roger Fenton
11. Crimean War
12. Photoessay
13. Alfred Eisenstaedt
14. Erich Salomon
15. Picture Post
16. ***Fortune ,Life ,Time***
17. Robert Capa ,Eugene Smith ,W ,Walker Evans ,Margaret Bourke-White
18. Roy Stryker
19. Arthur Rothstein ,Russell Lee ,Walker Evans ,Dorothea Lange
20. Edward Weston
21. Paul Strand
22. Danny Lyon ,The Destruction of Lower Manhattan
23. Larry Clark ,Tulsa
24. Lennard ,Hall ,Ekman ,Birdwhistell
25. John Adair ,Sol Worth
26. Navaho filmmakers
27. Richard Chalfen
28. Lesy ,Wisconsin Death Trip
29. Euan Duff
30. Dennis Marsden
31. Philip Perkis
32. Elliot Erwitt
33. Andre Kertsz
34. Ansel Adams
35. Don McCullin
36. Warner ,Yankee City Series
37. Lynd ,Middletown And Middletown in Transistion

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

38. Hughes ,French Canada in Transistion
39. Bill Owen ,Suburbia
40. George Tice ,Paterson
41. Eugne Atget
42. Berenice Abbott
43. Weegee
44. Jacob Riis
45. Photographic Unit (Farm Security Administration) FSA ,Roy Emerson Stryker
46. Erskine Caldwell
47. You Have Seen Their Faces
48. James Van Der Zee
49. Marcus Garvey
50. Roy de Carava
51. Bruce Davidson
52. Wendy Snyder
53. Jeoff Winningham
54. Paul Fusco
55. Cesar Chavez And the UFW
56. Marion Palfi
57. Ku Klux Klan
58. Brassai
59. Alwyn Scott Turner, Photographs of Detroit People
60. Enrico Natalie, New American People
61. George Simmel
62. Erving Goffman
63. Many Are Called
64. Lee Friedlander
65. Garry Winogrand
66. Euan Duff ,How We Are
67. Robert Frank
68. Alexis De Tocqueville نویسنده‌ی کتاب دموکراسی در آمریکا.م
69. Margaret Mead
70. Ruth Benedict
71. August Sander, Men Without Mask
72. Elaine Maye
73. Height-Ashbury
74. Larry Clark, Tulsa
75. Intravenous
76. Henry Cartier-Bresson
77. Alfred Stieglitz, The Steerage
78. Emma Lazarus
79. Bruce Davidson, East 100th Street
80. Leonard Freed, Made in Germany
81. Danny Lyon, Bikeriders
82. Fieldwork
83. Jonh Collier
84. Anselm Strauss, Leonard Schatzman, Lofland
85. Iowa Jima
86. Barney Glaser
87. Dennis Stock, California Trip
88. Michel Alexander
89. Brownian Movement
90. Herbert Blumer
91. Steichen
92. Morgan ,J.P.
93. Tax
94. Banfield
95. Frank Cancian

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی