کارکردهای اجتماعی آلبوم‌های عکس خانوادگی

کلثوم (الهام) پیامنی[۱*]، یوسف زینال زاده[۲]

۱. عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری و عکاسی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه ارتباط تصویری و عکاسی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۲۰، پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۹]

چکیده

این مقاله دلایل و کارکردهایی که موجب استمرار تولیدومصرف آلبوم شده‌است و نسبت آن با حافظهٔ جمعی را بررسی می‌کند. این‌که چگونه یک آلبوم خانوادگی که یک آرشیو خصوصی است می‌تواند محمل رخدادهای عمومی جامعه باشد؟ این پژوهش از نظر هدف، بنیادی است و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام شده‌است. اطلاعات پژوهش با بهره‌گیری از منابع موجود و نظریات پژوهش‌گران و نظریه‌پردازان این حوزه جمع‌آوری شد. با بررسی نمونه‌های متعدد آلبوم‌های خانوادگی زادگاه نگارنده و یافتن شباهت‌های صوری و محتوایی به خوانش آلبوم عکس خانوادگی شخصی نگارنده با تلفیق روش‌های کارخاطره و شفاهی-عکسی در محدودهٔ زمانی دههٔ ۶۰-۷۰ پرداخته شده‌است. نتایج نشان داد آلبوم‌های عکس خانوادگی شامل کارت‌پستال، عکس و...، علاوه بر کمک به حفظ تاریخچه و تقدس بخشیدن به خانواده، مؤید آن به‌عنوان یک گروه است. آلبوم‌ها با ایجاد تعامل اجتماعی موجب تحکیم دوستی‌ها می‌شوند. هم‌چنین در حکم تاریخچهٔ خانواده عمل می‌کنند و بازنمای جایگاه و طبقهٔ اجتماعی خانواده، شرح روابط و نسبت‌های خانواده و نقش‌های اجتماعی افراد خانواده هستند. آلبوم‌ها بازنمای خودانگاره افراد هستند و از این طریق به هویت شخصی و اجتماعی فرد معنا می‌بخشند. آلبوم‌های عکس خانواده حامل خاطرات و روایت‌های ناگفته‌ای از حوادث اجتماعی هستند، از این‌رو دربردارندهٔ حافظهٔ جمعی مردمی است که از نظر زمانی و مکانی با عکس‌های آلبوم در یک راستا قرار دارند.

واژه‌های کلیدی

آلبوم، عکس‌های خانوادگی، خوانش عکس، کارکردهای اجتماعی، کارخاطره، شفاهی- عکسی.

* نویسنده مسوول، ایمیل: Elham.payamani68@gmail.com. تلفن: ۰۹۱۶۹۶۵۲۵۷۷

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

مقدمه

اهمیت بررسی آلبوم‌های عکس خانوادگی زمانی آشکار می‌شود که با توجه به تغییر سبک زندگی و تغییر مفهوم خانواده و نیز تغییرات و پیشرفت‌های فن‌آورانه‌ای که دنیای معاصر در زمینه‌های ارتباطی مانند اینترنت ایجاد کرده، تولیدومصرف آلبوم نه تنها کاهش نیافته‌است، بلکه با تنوع بیشتری ادامه دارد. شبکه‌های اجتماعی و آلبوم‌های آنلاین گواه بر این مساله است که اگرچه شکل ظاهری آلبوم دست‌خوش تغییر شده‌است، تولید آن و عکس‌های خانوادگی روزبه‌روز بیشتر می‌شود و کارکردهای گذشته آن را در سطحی گسترده‌تر و به شکل واضحی نشان می‌دهد. هنوز لذت دیدن و داشتن عکس به‌عنوان یک شیء با ارزش از بین نرفته‌است. این استمرار در طی زمانی نزدیک به دو قرن در تولیدومصرف آلبوم ما را ترغیب به دانستن کارکردهایی می‌کند که سبب استمرار در تولیدومصرف آن شده‌است. از چندین سو به آلبوم و عکس‌های خانوادگی و شخصی توجه گسترده شده‌است. پژوهش‌گران حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای مانند انسان‌شناسی، جامع‌شناسی، مردم‌نگاری، پژوهش‌گران تاریخ، پژوهش‌گران هنر و... آلبوم‌های عکس و عکس‌های خانوادگی را مادهٔ تصویری پژوهش خود قرار داده و رشته‌های جدیدی مانند مطالعات فرهنگ دیداری، جامعه‌شناسی تصویری و انسان‌شناسی تصویری را بنیان نهاده‌اند و از طریق ارتباط دوسویه میان تصویر (عکس) و علوم اجتماعی به تبیین رابطهٔ عناصر تصویر با زندگی اجتماعی می‌پردازند.

تاکید بر تاریخ شفاهی و روایت تاریخ از پایین یکی از شیوه‌هایی است که تاریخ‌پژوهان در دهه‌های اخیر در برابر کاستی‌های تاریخ سیاسی پیشنهاد کرده‌اند. رجوع به روایت‌های مردم از تاریخ بر حسب خاطرات آن‌ها در این مورد راه‌گشاست. آلبوم‌های عکس می‌توانند همانند مخزنی از خاطرات که یا صورت عکس یافته‌اند یا با دیدن و مرور آلبوم به شکل شفاهی بیان می‌شوند، در بیان حافظهٔ جمعی نیز راه‌گشا باشند.

با توجه به گستردگی و تنوع فرهنگ‌های مختلف اقوام ایرانی و نیز با توجه به ساختار سنتی و مذهبی ایران، پژوهش در این موضوع ممکن است نتایج متفاوتی نسبت به دست‌آوردهای پژوهش‌های غربی داشته باشد. این امر می‌تواند به رهیافت‌های جدیدی بی‌انجامد.

پرسش‌های پژوهش

۱- آلبوم‌های عکس‌خانوادگی چه کارکردی برای خانواده دارند؟
۲- ارتباط آلبوم عکس خانوادگی به‌عنوان یک آرشیو یا بایگانی با روش‌های یادآوری و انواع حافظه چیست؟
۳- نحوهٔ سامان‌دهی و شکل صوری آلبوم چه تاثیری بر کارکردهای آن دارد؟
۴- بافت سنتی و مذهبی جامعهٔ ایرانی چه تأثیری بر کارکردهای آلبوم‌های عکس خانوادگی دارد؟

فرضیات پژوهش

۱- حوادث و رخدادهای اجتماعی بر چگونگی تصویر شدن افراد در آلبوم مؤثر است.
۲- نحوهٔ به یادآوری گذشته (خاطرات فردی و جمعی) بر چیدمان عکس‌ها در آلبوم مؤثر است.
۳- آلبوم‌های عکس خانوادگی هرچند مجموعه‌هایی خصوصی‌اند و کمتر نمایش عمومی داده می‌شوند، کارکرد اجتماعی دارند و بازتاب‌دهندهٔ رخدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بستر و زمانی هستند که در آن تولید شده‌اند.
۴- کارکرد اجتماعی آلبوم برای خانواده و پیوند مفهوم خانواده با دین موجب تداوم تولید آلبوم‌های عکس خانوادگی می‌شود.

پیشینه پژوهش

باب این موضوع در ایران به تازگی باز شده و موضوعی ناپژوهیده است. پژوهش‌های اندک صورت گرفته صرفاً به ترجمه و معرفی این ژانر از عکاسی در گفتمان غربی پرداخته‌است. پژوهش‌های صورت گرفته اغلب به صورت کلی و مقوله‌بندی نشده به ژانر عکاسی خانوادگی پرداخته‌اند. در بررسی‌ها بخش‌های مختلف این ژانر مانند آلبوم عکس خانوادگی، آلبوم‌های سفارشی یا شخصی، عکس خانوادگی، عکس شخصی، عکس یادگاری، کارت پستال و... تفکیک نشده‌اند و هم‌چنین تفکیکی میان کارکردهای شخصی و اجتماعی صورت نگرفته‌است.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

کارخاطره[۱] و انواع حافظه[۲]

در دهۀ ۱۹۶۰ این سوال پیش آمد که چرا تاریخ باید در چنبرۀ سیاست‌مداران باشد؟ بنابراین برای دموکراتیزه کردن تاریخ باید مرکزیت‌گرایی از آن حذف می‌شد. از آن‌جا که پر سروصداترین قشر همیشه سیاست‌مداران بودند، در نتیجه جامعه تک صدایی بود و تاریخ شفاهی راهی شد برای رفع این حالت و دموکراتیک‌کردن تاریخ و خارج ساختن تاریخ از دست مورخان رسمی که امکان ثبت و ضبط خاطرات را داشتند.

در سال‌های ۱۹۷۵-۱۹۶۰ تاریخ شفاهی با رویکردی از پایین به بالا به میان جامعه آمد. چپ‌ها، تاریخ شفاهی را راهی دانستند برای به گفت‌وگو درآوردن زوایای ساکت جامعه که در سایه بودند، چون زنان، کارگران، بی‌سوادان و.... بنابراین تاریخ شفاهی می‌تواند منشایی باشد برای استفاده از خرد جمعی به‌طوری که ناگفته‌های لایه‌های زیرین یعنی افراد جامعه که هیچ‌گاه در تاریخ رسمی طرح نمی‌شوند و به آن‌ها امکان دهد که برای ساختن تاریخ حال و آینده نقش داشته باشند. نه تنها تاریخ‌پژوهان آکادمیک، بلکه گروه‌های به یادآورندگان گذشته، گروه‌های زنان و تاریخ‌پژوهان محلی به مخالفت با تاریخ‌نگاری سنتی برای نوشتن تاریخ از پایین به روایت مردم عادی، برخاستند. در سال ۱۹۶۸ انجمن جهانی تاریخ شفاهی شکل می‌گیرد. در این دوره اسناد و کتاب‌ها چاپ می‌شوند، بنابراین منابع تاریخ شفاهی شکل می‌گیرد و تاریخ شفاهی به دانشگاه راه می‌یابد و آکادمیک می‌شود.

علاقه به تاریخ‌های محلی و خانوادگی، تاریخ زنان، تاریخ زندگی روزمره و نیز علاقه به روایت تاریخ از پایین، اهمیت تازه‌ای به تصاویر شخصی و عکس‌های خانوادگی به منزلۀ اسناد تاریخی بخشیده‌اند. گشودن و دیدن آلبوم‌های عکس خانوادگی که همراه با بیان شفاهی خاطرات است، رجوع به خاطرات شخصی بیننده و گردآورنده آلبوم است (هالند به نقل از لینکمن و وارهرست، ۱۳۹۰، ۱۹۵).

به منظور درک بهتر از مفاهیم حافظه، خاطره، حافظۀ جمعی[۳] و حافظۀ فرهنگی[۴] و اشتراکات و تفاوت‌های‌شان و نسبت عکس با این مفاهیم نیازمند ارایه تعریف درستی از آن‌ها هستیم. عکس، حافظه و بایگانی صمیمانه با هم در ارتباط هستند و حافظه خود اغلب به‌عنوان بایگانی توصیف شده‌است: انباری از چیزها، معناها و تصاویر (فروزانفر به نقل از کراس و پیک، ۷۱). حافظه یک فرآیند، یک فعالیت و یک ساختار است و همان‌طور که جنبۀ شخصی دارد، دارای طنین اجتماعی و فرهنگی نیز هست. خاطره معادل ریکالکشن[۵] و حافظه معادل ممووری در زبان انگلیسی است. ریکال[۶] یعنی به یاد می‌آوریم و این در فضایی انجام می‌شود که ما به آن ممووری می‌گوییم و این دو متفاوت هستند. به‌طور مثال هر فرد از ابتدای روزی که از خواب بیدار می‌شود تا شب، شاید دو هزار خاطرۀ ریز داشته باشد ولی حافظۀ فرد از امروز و فردا و هفته آینده ممکن است کلاً یک نقطۀ برجسته داشته باشد. مثلا جلسۀ نقد یک کتاب، تمام خاطرات ریز حذف خواهند شد و در حافظه یک نقطۀ برجسته خواهد ماند. یادآوردن از طریق ابزارهای فرهنگی- در اشیاء، مواد فرهنگ، آثار تاریخی، کتاب‌ها و از این قبیل چیزها و از همه بالاتر موزه‌ها و آرشیوها- و نیز از طریق فعالیت‌ها و مراسم‌های بزرگداشت صورت می‌گیرد. حافظۀ جمعی در این میان همان رابطه‌ای را با حافظۀ فردی دارد، که بدن فردی با کالبد اجتماعی. حافظۀ جمعی گنجینۀ ارزش‌ها و آرمان‌های جامعه است، به مجموعه‌ای می‌ماند که در ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه افراد جای دارد. در کنار تاریخ مکتوب، تاریخی زنده وجود دارد که با گذشت زمان تداوم می‌یابد و بازسازی می‌شود. شماری از جریان‌های گذشته که تنها به ظاهر ناپدید شده‌اند، در این تاریخ زنده جای دارند و حافظۀ جمعی را می‌سازند. حافظۀ جمعی را مخزن حوادث تاریخی پنداشتن، یک‌سره نابه‌جاست. بی‌گمان، خاطرۀ محفوظ در حافظه در مفهوم گستردۀ آن، همانا بازسازی گذشته است و چون بازسازی است، گاه ممکن است با تحریف همراه باشد. «حافظه، چه فردی و چه جمعی، به معنی حفظ گذشته در حال یا حفظ زمان حال درگذشته است» (نورایی به نقل از هالبواش، ۱۹۸۳، ۷۸). اما حافظۀ فرهنگی مفهوم نسبتاً جدیدی است که بیان‌گر کلیۀ مفروضات اساسي است که افراد بر پایۀ آن هویت خود را مي‌شناسانند. از تعطیلات سالیانه و مناسبات اجتماعي يك فرهنگ گرفته تا آن‌چه آن‌ها خود را بخشي از آن مي‌پندارند همه و همه به این مفهوم باز مي‌گردد. حافظۀ

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

فرهنگي امري پويا و در عين حال از نظر محتوا به‌شدت متغير است. محتواي آن الزاماً بر پايه واقعيات و رخدادهاي اجتماعي نيست، بلكه فرضيات و بازتوليد آثار ادبي و رسانه نقش بسيار مؤثري در شكل‌گيري و هدف‌دهي به حافظهٔ فرهنگي مردم در يك جامعه دارد (قاسم‌نژاد، ۱۳۸۹، ۱).
اخيراً برخی صاحب‌نظران با توسل به مقولهٔ «کارخاطره» به واکاوی سازوکار خاطره و ارتباط آن با عکس‌ها و آلبوم‌های خانوادگی پرداخته‌اند. در مفهوم کارخاطره (به قیاس «کار رؤیا» در تفسیر فروید[۷] از رؤیا) فرض بر این نیست که خاطرات (و طبعاً حافظهٔ عکسی) بازتاب مستقیم گذشته هستند. همان‌گونه که کون[۸] می‌گوید: «در کارخاطره فرضیات مربوط به شفافیت یا اصالت آن‌چه به خاطر می‌آید اعتبار ندارد، و خاطره نه "حقیقت" بلکه گونهٔ خاصی سند است؛ یعنی مواد خام تفسیربرداری که باید آن را به پرسش کشید و برای یافتن معانی و امکان‌هایش در آن کندوکاو کرد». در کارخاطره گذشته مورد بازنگری انتقادی قرار می‌گیرد، نحوهٔ عرضهٔ خاطرات وارسی می‌شود، و به آن‌چه ناگفته مانده به اندازهٔ آن‌چه صراحتاً بیان شده‌است، توجه می‌شود (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۸-۱۸۰).

به شیوه‌های مختلفی می‌توان با یک عکس یا یک آلبوم عکس برخورد کرد: از یک‌سو، می‌تواند به سادگی به‌عنوان سند تلقی شود و از سوی دیگر می‌تواند برای معناهای پنهان و پوشیده بررسی شود و «ضدخاطره»[۹] را تولید کند. کارخاطره فرآیند فعال یادآوری است که حالتی پرسش‌گرانه را نسبت به گذشته و فعالیت بازسازی آن به‌واسطهٔ حافظه اتخاذ می‌کند. کارخاطره شکل آگاهانه، حساب‌شده و هدف‌مند از عملکرد حافظه است (Kuhn, 2010, 303). کارخاطره نسبتاً شبیه لایه‌برداری از پیاز است که هسته ندارد؛ هر سطح از تجزیه و تحلیل در حالی‌که دانش بیشتری اضافه می‌کند، درک بیشتر و سؤالات بیشتری نیز تولید می‌کند (Kuhn, 2010, 289).

مارتا لنگفورد[۱۰] آلبوم‌های عکس خانوادگی را به‌عنوان مخازنی از خاطره و هم به‌عنوان ابزار عملکرد اجتماعی پیشنهاد می‌کند که تا حدودی متفاوت از عکس‌های خانوادگی شخصی است و این امر تا زمانی باقی می‌ماند که آن‌ها را از حوزهٔ خصوصی و نیمه خصوصی خانواده به فضای عمومی آرشیوها و موزه‌ها انتقال داده شوند. تفاوت آلبوم با عکس‌های شخصی و خانوادگی به دو دلیل است: نخست این‌که آلبوم‌های عکس نقش گنجینه‌ای از خاطرات را ایفا می‌کنند و دوم این‌که آن‌ها ابزاری برای کنش اجتماعی‌اند. او تصدیق می‌کند که عکس‌های شخصی ممکن است در بیان خاطرات به شکل کلامی، هم‌چون محرک و انگیزه‌ای باشند و هم‌چنین، خاطرات ثبت شدهٔ ما در عکس‌ها در سنتی شفاهی و کنشی به‌کار گرفته می‌شوند. اما آلبوم تجلی حافظهٔ زندگی‌نام‌های و حافظهٔ جمعی گردآورندگانش به‌واسطهٔ گزینش تصویر، حاشیه‌نویسی و سامان‌دهی است (کون به نقل از لنگفورد، ۲۰۱۰، ۳۰۵-۶).

رویکردهای روش‌شناختی با کارخاطره

مطالعهٔ حافظهٔ فرهنگی با طیف وسیعی از روش‌های تحقیق جامعه‌شناسی، مردم‌نگاری و ادبیات ترکیب شده‌است. برای مطالعهٔ حافظهٔ فرهنگی معمولاً از یک روش استفاده نمی‌شود، بلکه گاهی ترکیب روش‌های گوناگون و ارایه یک روش ابتکاری از تلفیق روش‌های موجود در کار پژوهش غالب است. آنت کون برای بررسی کارخاطره علاوه بر بهره‌جویی و تلفیق روش و رویکردهای مفیدی که توسط دیگر محققان ارایه شده‌است، به شیوهٔ جدیدی در بررسی کارخاطره با عکس‌های خانوادگی و شخصی دست یافته‌است. اولین روش، شیوه‌ای است که بر پایهٔ روش شفاهی- عکسی مارتا لنگفورد و رجوع به حافظه به‌عنوان شکلی از داستان‌سرایی که از طریق دیدن آلبوم و توالی تصاویر آلبوم شکل می‌گیرد. روش دوم، ردیابی قوم‌نگارانه است که متمرکز بر محتوای عکس‌ها، نحوهٔ تولید و استفادهٔ مردم از عکس‌های خانوادگی خودشان است و در واقع روشی است که چالفن برای بررسی آلبوم‌ها و فیلم‌های خانوادگی از آن استفاده کرد. روش سوم، رویکرد تفسیری به عکس‌های خانوادگی و شخصی و دیگر رسانه‌های تصویری است که آنت کون آن را با تلفیق روش‌های پیشین ابداع کرده‌است که در قالب کار کارگاهی همراه با دارندگان عکس و دیگر شرکت‌کنندگان انجام می‌شود. در رویکرد تفسیری کار بر روی یک عکس و با چند روش ساده صورت می‌گیرد. اول این‌که سوژهٔ انسانی عکس را در نظر بگیرید و با یک توصیف ساده شروع

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

کنید. در این‌جا شما باید خود را جای سوژهٔ انسانی عکس یا حتی اشیایی که در عکس حضور دارند قرار دهید و از زبان سوم شخص استفاده کنید. دوم این‌که بافت و زمینهٔ تولید عکس را در نظر بگیرید. پرسش‌هایی از قبیل این عکس کجا، کی، چگونه و توسط چه کسی و چرا گرفته شده‌است؟ و سوم به تکنولوژی و فن‌آوری عکاسی‌ای که در این عکس استفاده شده‌است، دقت کنید. زمینه‌ها و بافت‌های دیگری را در نظر بگیرید که تصاویری شبیه به این در آن گرفته شده‌اند. در آن صورت زیبایی‌شناسی‌های تصویر چه بودند؟ آیا با قراردادهای خاص عکاسی مطابقت دارد؟ و در آخر به زمینه یا زمینه‌های انتشار و دریافت عکس توجه کنید. عکس برای چه کسی و به چه منظور گرفته شده‌است؟ در حال حاضر عکس در اختیار چه کسی است و کجا آن را نگهداری می‌کند؟ چه کسانی آن را دیده‌اند و در حال حاضر چه کس یا کسانی آن را می‌بینند؟ کارخاطره موجب توجه دقیق به خانواده و عکس‌های شخصی می‌شود که نقطه شروع برای سوالاتی است که ممکن است به سمت خارج از تصویر پرتو افکند، و در نهایت به آغوش مسایل فرهنگی، اجتماعی و حتی تاریخی برسد.

کارکردهای اجتماعی آلبوم عکس

عکاسی خانوادگی ژانر منحصربه‌فردی از عکاسی است که طی حدود دو قرن، از عکاسی شخصی به فضای نیمه عمومی، از روی دیوار به صفحهٔ شبکه‌های اجتماعی اینترنتی حرکت کرده‌است. حال این پرسش وجود دارد که خود خانواده‌ها موجب چنین تحولاتی و ایجاد چنین الگوهایی شده‌اند یا کارخانه‌ها و تولیدات آن‌ها چنین الگوهایی را از عکاسی خانوادگی ساخته‌اند؟ آیا این الگوها از قوانین خاصی پیروی می‌کنند؟

عکاسی از همان سال‌های آغازین اختراعش، به سرعت درون خانواده راه یافت و دوربین عکاسی جزء وسایل عمومی و ضروری خانه شد. آلبوم عکس حاصل استفادهٔ عمومی مردم از عکاسی بود. پذیرش سریع دوربین در جمع خانواده به معنی هماهنگی سازوکار آن با اهداف کلی خانواده است. اهدافی که به حفظ و تقویت روابط خانواده به‌مثابه یک گروه کمک می‌کند. موفقیت عکاسی به این دلیل بود که موفق به اجرای کارکردهایی شد که پیش از ظهورش وجود داشتند، یعنی آیینی کردن و جاودانه ساختن بخش مهمی از زندگی جمعی (بوردیو، ۱۳۸۶، ۳۲).

مسوولیت حفظ آلبوم‌های خانوادگی با مادرها و مادربزرگ‌هاست. آن‌ها آلبوم‌ها را مرتب و نگهداری می‌کنند و بیرون می‌آورند تا نشان دهند و دربارهٔ عکس‌ها حرف بزنند. و همان‌گونه که آنت کون می‌گوید: «مردم عکس‌های خانوادگی را اغلب به شکل متوالی نشان می‌دهند و دربارهٔ آن‌ها صحبت می‌کنند: این عکس‌ها یکی پس از دیگری نشان داده می‌شوند و گزینش و ترتیب آن‌ها همان اندازه معنادار است که خود آن‌ها». اهمیت عکس‌های حذف شده از این مجموعه‌ها برای این خاطره‌های ساخت‌مند کمتر از اهمیت عکس‌های گنجانده شده در آن‌ها نیست (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۷۸). نحوهٔ گزینش چه در زمان عکاسی و انتخاب یک موقعیت یا رخداد برای گرفتن عکس و چه زمانی که عکس‌ها در آلبوم سامان‌دهی می‌شوند و چه در هنگام نمایش تابع قراردادهایی است که خانواده را به‌عنوان یک گروه و نهاد اجتماعی بازنمایی کند. همان‌گونه که جو اسپنس[۱۱] – عکاسی که به کندوکاو انتقادی در کاربرد عکاسی شهرت داشت– می‌گوید، رخدادهایی که جهت یادبود در آلبوم انتخاب می‌شوند به‌شدت گزینشی است. اسپنس معتقد است که آلبوم‌های خانوادگی خاطرهٔ روزهای جشن و اعیاد و مناسک مهم را زنده نگه می‌دارند، اما وقایعی هم‌چون خاک‌سپاری، طلاق، بیماری و منازعات خانوادگی در آن‌ها جایی ندارد. و حتی مهم‌تر این‌که، شاید بتوان گفت، آلبوم خانوادگی، خانواده را به‌صورت واحدی مهروموم شده نمایش می‌دهد که در مقابل رخدادهای عمومی و آشوب‌های اجتماعی نفوذناپذیر جلوه می‌کند (همان، ۹–۱۷۸). گزینشی بودن عکاسی خانوادگی علاوه بر گزینشی بودن خاطرات و رویدادهای ثبت شده و نحوهٔ چیدمان، در نمایش عکس‌ها هم مشاهده می‌شود. جولیا هرش[۱۲] در سال ۱۹۸۱ عکس‌های خانوادگی را به دو گروه رسمی و صمیمی تقسیم می‌کند. عکس‌های پرتره رسمی بعضاً در سالن عمومی خانه به نمایش درمی‌آیند در حالی‌که پرتره‌های صمیمی در اتاق خواب. بعضی از

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

خانواده‌ها آلبومی از عکس‌های‌شان را مخصوص نمایش عمومی جمع‌آوری می‌کنند که عکس‌های این‌گونه آلبوم‌ها پرتره‌های رسمی یا عکس‌هایی هستند که کمتر افراد خانواده را در حالتی صمیمی یا راحت در مقابل دوربین نشان می‌دهند یا این‌گونه عکس‌ها در آلبوم در زیر عکس‌های دیگر پنهان می‌شوند. «تعریف عکاسی رسمی هرش به ما یاد می‌دهد که به قراردادهای درون خانواده نگاه بیندازیم. اگر پرتره‌های رسمی گرفته شده‌اند، به ما اجازه داده شده به خانواده نگاه بیندازیم نه به درون آن! پس چه چیزی پنهان شده و از چه کسی؟ عکاسی خانوادگی تا چه حد عمومی است؟ (بلانکو، ۲۰۱۰، ۸).
قراردادهای موجود در پس عکس‌های خانوادگی و آلبوم‌ها از طریق کدهایی که در عکس‌ها وجود دارند قابل شناسایی‌اند. لنگفورد تحلیلش را بعد از کاربردپذیری آلبوم در درون زبان شفاهی و غیرشفاهی، بر روی جایگاه ارتباط متمرکز کرد. او بسیاری از تمهیدات یافت شده در عکاسی خانوادگی مانند: پز، طبقه اجتماعی، نورپردازی و... را شناسایی کرد که ما را قادر به ایجاد ارتباط و دوباره زیستن تجربه‌های متقابل در درون چرخه خانواده می‌کند. همهٔ این تمهیدات تابع هنجارهای کلی و مرسوم چگونگی بازنمایی یک خانواده در آلبوم خانواده است (همان، ۲۰).

عکاسی خانوادگیِ رسمی، الگوهایش را از پرتره‌های رسمی دورهٔ رنسانس به ارث برده بود که به شرح ویژگی‌های آن به او کمک می‌کرد. عکاسی صمیمی با هیجان و لحظات زودگذر درآمیخته‌است. این تمایزگذاری دربارهٔ پیام‌های کدگذاری شده در عکس‌های خانوادگی نتیجهٔ تحقیقات هرش در عکس‌های خانوادگی فرهنگ غربی است. خواه این‌که یک عکس صحنه‌سازی شده باشد خواه یک اسنپ‌شات ساده، در آلبوم خانواده از اهمیت آن کاسته نمی‌شود. عکاسی رسمی اغلب توقعات مشخصی را برآورده می‌کند، زیرا خانواده عمداً تصمیم می‌گیرد که عکاسی شود یا با استفاده از تایمر دوربین یا یک عکاس حرف‌های. کاملاً واضح است که معانی تصاویر از قبل تعیین شده‌است. عکاس بر طبق کدها و نشانه‌های خاص و قراردادهای عکاسی خانوادگی و با دریافت دیرتر و نمایش در ذهن این معانی را ساخته‌است. علاوه بر این، عکاس هنگام عکاسی، از سوی خانواده برای گرفتن عکس، طبق دانسته‌های آن‌ها از این قراردادها، راهنمایی شده‌است. عکس‌های اسنپ‌شات صمیمی علی‌رغم کم‌دوامی، ارزشی برابر با عکس رسمی دارند. معانی آن‌ها وابسته به کدهایی است که اغلب خارج از تصویر قرار داده شده‌اند. آن‌ها برای پاسخ به این پرسش که چرا گرفته شده‌اند، مهم هستند. به این دلیل که آن‌ها اغلب به‌صورت اتوماتیک و بدون فکر گرفته شده‌اند. هرش این دو شکل از عکاسی خانوادگی را با مقایسه عکاسی مد و عکاسی پاپاراتزی و تشابه این دو شرح می‌دهد. در عکاسی مد همانند عکاسی رسمی، سطحی از نشانه‌گذاری معانی در عکس از طریق کدهای پز، نورپردازی و ... صورت گرفته‌است، در حالی‌که عکاسی صمیمی مانند عکاسی پاپاراتزی متکی بر امر زودگذر هستند و معانی بعد از عکاسی یعنی بعد از نمایش و فروش عکس مشخص می‌شوند. هردو به ثابت کردن کدها و قراردادها در هردو نقطهٔ خلق و دریافت وفادار مانده‌اند. عکاسی خانوادگی احتیاج به تحلیل دارد نه تنها طبق آن‌که چگونه تولید شده‌اند، بلکه طبق آن‌چه که چگونه نمایش و توزیع و به اشتراک گذاشته شده‌اند. عکس‌های رسمی به‌واسطهٔ کدهای نورپردازی و ترکیب‌بندی ویژگی‌های شخصی را تقویت می‌کند، اما توجه ما را از نگاه کردن به جزییات منحرف می‌کنند. بنابراین، عکاسی رسمی یک شروع خوب برای شروع بحث و گفت‌وگوی کوتاه است. در هر صورت پرتره‌های رسمی و صمیمی به یک اندازه راه‌شان را در آرشیو آلبوم‌های خانوادگی پیدا می‌کنند و به اندازهٔ برابر، اثبات خانواده را به‌عنوان گروه پشتیبانی می‌کنند، اگرچه تصاویر معمولاً به‌شکل کامل زندگی خانوادگی را بازنمایی نمی‌کند (هرش، ۱۹۸۱، ۱۰۲-۶).

محتوای آلبوم‌های عکس‌های خانوادگی، ارزش‌های فرهنگی اجتماعی خانواده را بازتاب می‌دهند. ایدئولوژی خانواده در عکس‌ها مورد تجلیل و تکریم قرار می‌گیرد. ضوابط و قراردادهای یک خانواده مفروض با هنجارها و الگوهای رفتاری یک گروه بزرگ‌تر که خانواده در آن جای گرفته مطابقت دارد. افراد خانواده به‌واسطهٔ مصرف رسانه‌های مختلف، تبلیغات و زندگی در جامعه این الگوها را که برگرفته از عقاید فرهنگی و هنجارهای اجتماعی است، می‌آموزند و می‌دانند چه زمانی برای عکاسی مناسب است و از چه چیز و چگونه باید عکس بگیرند. تبعیت از

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

قراردادها و الگوهای رفتاری مشخص به این معنا نیست که افراد برای انجام فعالیت عکاسی فکر و طرح‌ریزی می‌کنند بلکه عمل عکاسی برای آن‌ها درونی شده و آن را به‌شکل یک رفتار طبیعی انجام می‌دهند (چالفن به نقل از میگلرم، ۱۹۸۷، ۹).

عکاسی خانوادگی با جامعه و ضوابط اقتصادی هماهنگ است که جایگاه خانواده را در یک حوزه وسیع اجتماعی و یک زمان مشخص در تاریخ مشخص می‌کند. عکس‌های خانوادگی که افراد در کنار وسایل خانه یا در کنار بناهای تاریخی و... می‌گیرند از طریق کد و نشانه‌های کالا، مانند لوازم منزل، ماشین، مد و لباس و حتی خود دوربینی که با آن عکس گرفته شده، بازنمایی‌کنندهٔ طبقهٔ اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی خانواده است. قرارگرفتن آگاهانه افراد در کنار این وسایل برای اثبات هویت و جایگاه فرد صورت می‌گیرد و حضور اتفاقی این لوازم به‌صورت غیرمستقیم همین کارکرد را خواهد داشت (بلانکو، ۲۰۱۰، ۸).

عکاسی خانوادگی در بافت تاریخ و فرهنگ اجتماعی محاط است و محملی برای ثبت و حفظ حوادث اجتماعی محسوب می‌شود. عکس‌های خانواده سندهایی از حوادث خانوادگی هستند که وقایع گوناگون سیاسی، اجتماعی و تاریخی بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. برخی از ایدئولوژی‌ها و ضرورت‌های جامعه با تغییرات سیاسی، اجتماعی و تاریخی جامعه دچار دگرگونی می‌شوند و بر معنای خانواده و الگوها و قراردادهای حاکم بر آن اثر می‌گذارد و شیوهٔ بازنمایی آن را تغییر داده یا حتی دگرگون می‌کند. اگرچه رویکرد آلبوم‌ها برای نمایش رخدادهای خانوادگی بسیار گزینشی است و اساساً ثبت رخدادهایی که بیرون از خانواده اتفاق می‌افتد جزء هنجارهای مرسوم عکس خانوادگی نیست، اگر بپذیریم که خانواده و روابط درون آن متأثر از جامعه و تعاریف فرهنگی است که ارزش‌های مربوط به هر دوره را بازتاب می‌دهد، آن‌گاه اثر خود را در سبک زندگی و در نهایت نحوه عکاسی شدن خانواده خواهد گذاشت. بر اساس تغییر در این جزییات می‌توان حوادث اجتماعی را ردیابی کرد. «عکس‌ها لحظه‌ها و معانی ساخته شده در جلوی دوربین هستند. از این‌رو، عکاسی خانوادگی صرفاً بخشی از داستان خانواده نیست، بلکه ساختهٔ تعاریف فرهنگی خانواده است. عکاسی خانوادگی زایش و جاودانه کردن تعاریف «معانی خانواده» و «داستان خانواده» را همانند یک عکس واقعی ثبت کرده‌است. چاپ و مادی شدن عکس‌های خانواده به حفظ تجربیات مشترک اطمینان می‌دهد. در کنار این عملکرد ذخیره‌سازی، عکس‌های خانوادگی هم‌چون نشان‌گر عمل می‌کنند. عکس‌ها بازیابی یک لحظه را در گذشته‌ای مشترک روا دانسته‌اند و با حفظ خاطرات و تجربه‌های مشترک، خانواده را با گروه بزرگ‌تری مانند قوم، قبیله، ملت و... پیوند می‌دهد و هویت اجتماعی او را تعریف می‌کند (همان، ۹).

برای بوردیو[۱۳] عکاسی خانوادگی تبدیل لحظات زیبا به خاطرات زیبا و زایش تصاویر جشن‌ها برای رسیدن به اتحاد و یک‌پارچگی اعضای خانواده است. «آلبوم خانوادگی ماهیت حافظهٔ اجتماعی را بیان می‌کند. هیچ چیز به اندازهٔ نشان دادن عکس‌های خانوادگی همراه با شرح و تفسیرهایش- مناسک و آداب یک‌پارچگی که خانواده، اعضای جدیدش را به پذیرش آن‌ها وامی‌دارد- نمی‌تواند جست‌وجوی درون‌نگرانه‌ای باشد برای زمان از دست رفته. تصاویر روزهای گذشته که بر طبق زمان وقوع، یعنی به ترتیب منطقی حافظهٔ اجتماعی، منظم شده‌اند یادمان وقایعی را که درخور حفظ کردن هستند زنده کرده و بیان می‌نماید، چرا که گروه در یادبودهای گذشته‌اش عاملی از اتحاد یا چیزی مشابه این را می‌بیند؛ او دلیل قاطع اتحاد کنونی‌اش را در همان اتحاد گذشته‌اش می‌یابد: به همین سبب است که هیچ چیز مناسب‌تر، اطمینان‌بخش‌تر و قابل قبول‌تر از آلبوم خانوادگی وجود ندارد (بوردیو، ۱۳۸۶، ۴۶).

خوانش عکس‌های خصوصی می‌تواند از طرفی خوانشی عمومی باشد. عکس‌ها کاملاً بی‌طرفانه نیستند. آن‌ها محصولات فرهنگی‌ای هستند که ارزش‌های درونی فرهنگ را بازتاب می‌دهند (چالفن، ۱۹۸۷، ۱۲). آلبوم تجلی حافظهٔ زندگی‌نام‌های و حافظهٔ جمعی گردآورندگانش به‌واسطهٔ گزینش تصویر، حاشیه‌نویسی و سازمان‌دهی است. عکس‌های خانوادگی اگرچه گزینشی از حوادث مهم زندگی خانواده به‌شمار می‌آیند و ممکن است هیچ نشانی از حوادث اجتماعی مانند جنگ، انقلاب و...

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

حوادث عمومی دیگر مانند حوادث طبیعی یا اتفاقات ناگوار خانواده مانند مرگ یک عزیز در آن نباشد، دیدن آلبوم‌ها و توالی عکس‌های آن‌ها موجب یادآوری و بیان خاطرات به‌صورت شفاهی است و در حین داستان‌سرایی به این حوادث که بخشی از خاطرات جمعی ما هستند، اشاره می‌شود.

از دیگر کارکردهای اجتماعی عکس خانوادگی تایید و تقدس بخشیدن به خانواده به‌مثابه گروه از طریق ثبت گروهی خانواده در مراسم ازدواج و دیگر جشن‌هاست. سامان‌دهی آلبوم به‌عنوان ابزار ارزیابی عملکرد اجتماعی است. نظم قرارگیری عکس‌ها در آلبوم تاکید بر اهمیت اجتماعی جشن‌ها و میزان قدرت آن بر تقویت این کارکرد است. حضور زنان و کودکان در عکس نشان از ارتقاء پایگاه اجتماعی زن و تأکید بر اهمیت نقش زنان از سوی جامعه است. عکس خانوادگی بخشی از آداب آیینی خانواده است که در آن، خانواده هم سوژه (فاعل عکاسی) و هم ابژه (موضوع عکاسی) است، آن‌ها به این دلیل که مفهوم جشنی را که اعضای خانواده به آن (عکس) اطلاق می‌کند بیان نموده و از این راه تقویتش می‌کنند، بنابراین نیاز به این عکس‌ها و عکس گرفتن (درونی‌سازی کارکرد اجتماعی این فعالیت) با یک‌پارچه شدن اعضا و ثبت‌شدن‌شان در لحظهٔ اوج یک‌پارچگی، بیش‌تر احساس می‌شود (همان، ۳۲).

با توجه به نظر امیل دورکیم[۱۴]، جامعه‌شناس بزرگ قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، اگر بپذیریم که کارکرد بزم، احیا و بازسازی گروه است، آن‌گاه خواهیم فهمید که چرا عکس با آن پیوند نزدیک دارد، زیرا عکس امکان آیینی کردن لحظه‌های اوج و حساس زندگی اجتماعی را فراهم می‌سازد که در آن، گروه اتحاد خود را بار دیگر تحکیم می‌کند. دربارهٔ مراسم ازدواج، تصویری که برای جاودانگی گروهی که در یک جا جمع شده‌اند یا به بیان دقیق‌تر، برای یک‌جا جمع کردن دو گروه ثبت می‌شود لزوماً در مناسکی که کارکردش تقدیس کردن است مورد اشاره ضمنی قرار می‌گیرد، یعنی مناسکی برای تأیید و تقدس بخشیدن به اتحاد دو گروه تحت تأثیر اتحاد دو فرد (عروس و داماد) قرار دارند (همان، ۵- ۳۴). تصاویری از رویدادهایی هم‌چون مراسم سالگرد، تعطیلات مذهبی و مراسم عروسی نمادهایی از هم‌بستگی اجتماعی هستند (هرش، ۱۹۸۱، ۵۹).

نظم قرارگیری عکس در جشن‌های باشکوه زندگی خانوادگی بنابر اهمیت اجتماعی آن جشن‌هاست، تصادفی بودن آن سخت به نظر می‌رسد. هر چه جامعه اهمیت بیشتری برای کودکان قایل شود و هم‌زمان، به همسر در مقام مادر نقش مهم‌تری اختصاص دهد، سنت عکس گرفتن از آن‌ها تقویت می‌شود (بوردیو، ۱۳۸۶، ۳۵). آلبوم‌های موضوعی عکس عروس و داماد و کودک نتیجهٔ تغییر نگرش جامعه به خانواده و ارایه الگوها و هنجارهای مرتبط با آن نگرش و نیز تغییر سیاست‌هایی است که سیاست‌مداران در قبال خانواده و مسایل مرتبط با آن اتخاذ می‌کنند.

فیلیپ آری‌یس[۱۵] تبیین می‌کند که تغییر شکل هنر چهره‌نگاری با تغییر شکل ساختارهای خانواده و نظام‌های مرتبط نگرش‌ها جداناشدنی است: پیدایش چهره‌نگاری ازکودکان به «ابداع» دوران کودکی مربوط می‌شود، و خود بستگی به تغییر شکل خانواده دارد، تغییر شکلی مشابه همانی که امروزه در طبقات متوسط و کارگر رخ می‌دهد و می‌خواهد همهٔ زندگی خانواده را بر پایهٔ رابطهٔ صمیمانه پدر و مادر و فرزندان شکل دهد (همان، ۲۰۴). در دههٔ ۱۹۳۰ خانوادهٔ دارای دو یا سه فرزند به یک هنجار تبدیل شد و تصویر کودک نماد اصلی زندگی خانوادگی شد (هالند، ۱۳۹۰، ۱۸۰). بین حضور کودکان در خانواده و داشتن یک دوربین عکاسی رابطهٔ کاملاً نزدیک وجود دارد، و این‌که دوربین اغلب جزو وسایل عمومی خانواده است، آن‌گاه معلوم می‌شود که مشق عکاسی اغلب تنها به سبب کارکرد خانواده‌گی‌اش، یا به بیان دقیق‌تر، برای کارکردی که اعضای خانواده به آن نسبت می‌دهند، صورت گرفته و تا مدت‌ها ادامه می‌یابد. کارکرد مذکور همانا آیینی کردن و جاودانه ساختن بهترین لحظه‌های زندگی خانوادگی و خلاصه، تحکیم یک‌پارچگی اعضای خانواده است، آن هم به‌واسطهٔ تأکید دوباره بر مفهوم خانواده و اتحادش.

پاتریشا هالند در مقالهٔ «خوشا نگریستن به...» تشریح می‌کند که چگونه شرکت کداک و حوادث اجتماعی نظیر

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

جنگ‌های جهانی با ارایه الگوها و ایدئولوژی‌هایی برای خانواده، بر ساختار «خانواده» و عکس‌های خانوادگی تأثیر گذاشته و آن را تغییر دادند. او خلق خاطرات خوش از طریق عکاسی از جشن‌های خانوادگی و عکس‌هایی که عاری از هر گونه سیاست و مسایل جهانی باشند را بازنمایی سیاست‌های بعد از جنگ جهانی دوم برای خلق خانواده ایده‌آل می‌داند. این امر مستلزم بازگشت مشتاقانهٔ زنان به خانه بود تا هستهٔ اصلی زندگی خانوادگی باشند. هالند راحتی و صمیمیت فزاینده‌ای که در عکس‌های سدهٔ نوزدهم پدیدار شد را نتیجهٔ تعریف خانواده ایده‌آل در آن دوران می‌داند. خانواده‌ای متشکل از پدر و مادر و فرزندان کم سن و سال که بیشتر خواهان لذت بردن از زندگی بودند تا به عهده گرفتن وظایف آن.

در حقیقت حوادث اجتماعی به‌وسیلهٔ فرهنگ‌های متنوع، نقش‌های اجتماعی و قراردادهای اجتماعی کالبد یافته‌اند. عکس عروسی فقط به این علت که پاسخ‌گوی قیدوشرط‌های اجتماعی هستی خود بود خیلی زود از جانب عموم مردم پذیرفته شد (بوردیو، ۱۳۸۶، ۳۲). برای بسیاری تصور عروسی بدون عکس به‌سادگی، باورنکردنی است. هر چه موقعیت آیینی‌تر باشد و بر مناسک خانوادگی و گروهی صحه بگذارد، اهمیت در نظر گرفتن قواعد خاص در ثبت مراسم به‌وسیلهٔ عکس بیشتر می‌شود (هالند، ۱۳۹۰، ۱۹۷). برخی از آداب و رسوم از قبیل عکس‌هایی از عروس و داماد در کنار هم، تبادل حلقه‌ها و بوسه نهایی می‌بایست گرفته شود. لحظات دیگری هم وجود دارد که تنها برای دوربین اتفاق می‌افتد مانند پرتره‌های رمانتیک که در عکس‌هایی بسیار زیبایی‌شناسانه در باغ، جلوی محراب کلیسا و... گرفته می‌شود. آلبوم عکس عروسی سرانجام با اسنپ‌شات‌های حرف‌های که جشن ازدواج را فراموش‌نشدنی می‌کنند و عکس‌های رسمی رپورتاژ می‌شود. «همانند عکس‌های آیینی دیگر، مهم نیست که عروسی قبل یا بعد از عروسی گرفته شده باشند، تنها چیزی که اهمیت دارد این است که زن و مرد شکل عروس و داماد باشند و بر آداب رسمی عروسی صحه بگذارند» (هرش، ۱۹۸۱، ۶۲).

آلبوم عروس و داماد به‌شدت رمزگذاری شده‌است و از قواعد و قرادادهای سنتی خانواده پیروی می‌کند. حتی عکاسان حرف‌های اسنپ‌شات‌های آن را عکاسی می‌کنند. از جمله کارکردهای آن تداوم سنت‌ها، تولید نسل، تاکید بر مفهوم زوج غیر هم‌جنس، و ارایهٔ الگویی از خانواده است که نقش زن در آن تأکید و پررنگ شده‌است. هرش می‌گوید: «این عکس‌ها بی‌گمان خانواده را آن‌گونه‌ای نشان می‌دهند که آرزو داریم باشد، آن‌گونه‌ای که اغلب نیست» (هالند، ۱۳۹۰، ۱۹۷). بلانکو[۱۶] معتقد است تا زمانی که عکس‌های خانواده شکل مادی به خود نگرفته یعنی چاپ نشوند و به اشتراک و نمایش گذاشته نشوند نمی‌توانند یادبودی از گذشتهٔ مشترک باشند.

عکس‌های یک مراسم ازدواج یا هر جشن دیگر برای تحقق افراد حاضر در عکس به‌مثابه گروه است. آن‌چه عکس‌برداری می‌شود و آن‌چه بینندهٔ عکس دریافت می‌کند، به معنای واقعی کلمه، آدم‌ها در مقام آدم نیستند بلکه نقش‌های اجتماعی یا روابط اجتماعی هستند. این امر در شرح و داستان‌گویی‌هایی که از یک عکس که افراد فامیل در آن حضور دارند نیز نمایان می‌شود، آن‌جایی‌که مادر یا صاحب عکس هنگام دیدن آلبوم به شرح روابط و نسبت‌های خانوادگی میان افراد و شرح موقعیت‌ها و موفقیت‌های افراد در عکس می‌پردازد.

در بیش‌تر عکس‌های دسته جمعی، افراد به صورت به هم فشرده (همیشه در مرکز تصویر) و اغلب دست بر شانه و کمر یکدیگر دیده می‌شوند. چشمان‌شان به سمت دوربین متمرکز است به‌طوری‌که کل تصویر به مرکز مجازی خود اشاره دارد، حالتی کاملاً قراردادی. معیارهای رفتاری‌ایی که باید در جلوی دوربین رعایت شوند گاهی اوقات به شکل مثبت یا منفی نمایان می‌شوند. اگر کسی در میان گروهی که برای یک مراسم عروسی دور هم جمع شده‌اند ژست نامناسبی به خود بگیرد یا نسبت به نگاه کردن به دوربین بی‌اعتنا باشد، تایید نمی‌شود. از نظر آن‌ها «او این‌جا حضور ندارد». تمرکز نگاه‌ها به یک نقطه و نظم موجود در نحوهٔ قرارگیری افراد، گواهی عینی بر انسجام و وحدت گروه است.

تمایل خودخواسته به روبه‌رونمایی[۱۷] و مرکزیت دادن که

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

از قاطعانه‌ترین شیوه‌های تأکید بر ارزش شی‌ای است، با بنیادی‌ترین ارزش‌های فرهنگی مرتبط است. شرط ادب و احترام حکم می‌کند که شخص روبه‌روی دوربین حالتی را به خود بگیرد که گویی در برابر یک انسان ایستاده‌است و هم‌چنان که به او احترام می‌گذارد، انتظار احترام متقابل را هم از او دارد. او نگاه‌اش را مستقیم به دوربین می‌دوزد تا از روبه‌رو و از فاصلهٔ معینی به تصویر او نگاه کنند، این نیاز به احترام متقابل جزو ذات روبه‌رونمایی است. تصویر چهره، عینی‌سازی خودانگاره[۱۸] را به انجام می‌رساند. از این‌رو، تنها شکل نهایی ارتباط شخص با دیگران است. روبه‌رونمایی نیز با ایجاد ارتباط بر پایهٔ احترام با دیگرانی که عکس را می‌بینند، ابزار عینی‌سازی خودانگاره است.

آلبوم‌های عکس خانوادگی همواره جایگاه خاصی در میان لوازم خانه داشته‌اند. در جوامع غربی آلبوم‌های عکس از زمانی که نگاهی رو به درون خانواده در عکس‌های آن‌ها دیده می‌شود یعنی زمانی که عکس افراد خانواده جای عکس مشاهیر و اعضای خانواده سلطنتی نشست، دارای چهارچوب‌ها و قوانینی شد که به موجب آن آلبوم دیگر ابزاری برای سرگرمی صرف نبود، بلکه مخزنی برای ثبت دودمان و تبار خانواده و اسرار آن شد. از این‌رو، بر تقدس و رازآلودگی آن افزوده شد. آلبوم‌ها هم ساختار صوری و هم موضوعات خود را از کتاب مقدس وام گرفته‌اند و هم‌چون کتاب مقدس به‌عنوان شیء باارزش و قابل احترام در بهترین جای خانه یعنی سالن پذیرایی و بر روی طاقچه یا میزی به‌صورت جداگانه قرار می‌گیرند. در گذشته دیدن آلبوم منوط به داشتن تصویری از خود یا اهدای تصویری به آن آلبوم است. رفتارهای برآمده در مواجه با آلبوم عکس به‌شدت وابسته و برآمده از نوع رفتارهای آیینی در برخورد با کتاب مقدس و خانواده مقدس است. «ذخیره‌سازی در آرشیو خانوادگی و نمایش و دریافت آن بین الگوهای کتاب مقدس و روایت‌های حکومت نوسان داشته است (لنگفورد، ۲۰۰۶، ۲۲۴). نگاه در آلبوم به سبب حضور در آن و حضور در کلیسا به سبب ایمان به آن است. آلبوم در چرخهٔ برقراری روابط اجتماعی‌اش پیوسته از حضور افراد غریبه در حذر بوده‌است یا با تردید و اکراه او را پذیرفته‌است. فرد بیگانه همیشه تهدیدی برای گروه تلقی می‌شود و این رفتار محافظه‌کارانه در برخورد با بیگانه به سبب حفظ و انسجام گروه است. این امر در میان جوامع سنتی و مذهبی که رفتارهای محافظه‌کارانه و وابسته به حیا دارند، بسیار بارزتر است. جایگاه آلبوم در کشوری مثل ایران که اساس رفتارهای مردم آن وابسته به اعتقادات دینی آنان است شکل متفاوت‌تری به خود می‌گیرد. آلبوم‌های عکس نه در اتاق پذیرایی و نه در کنار کتاب مقدس در طاقچه نگهداری نمی‌شوند، بلکه هم‌چون اسرار خانواده پنهان می‌شوند. آلبوم‌های عکس در ایران در جایی دور از دسترس قرار داده می‌شوند، در جایی هم‌چون کمد لوازم شخصی، چمدان، صندوقچه و... .

مبادله از ملزومات روابط اجتماعی است. عکس‌ها و کارت‌پستال‌هایی که در میان افراد ردوبدل می‌شدند به تحکیم روابط دوستی در میان اقوام و دوستان و آشنایان کمک می‌کردند. این شکل از تبادل الگو برگرفته از آلبوم‌های اولیهٔ بریدهٔ جراید است که صاحب آلبوم یا با ارسال یا با نشان دادن آن به دوستان و... از آنان می‌خواست تا متنی به آلبومش اضافه کنند. بعد از اختراع عکاسی و رواج آلبوم‌های عکس، این تبادل از شکل نوشتاری به شکل تصویر مادی (عکس) تغییر پیدا کرده‌است.

آلبوم عکس، کتاب مقدس خانواده است. قراردادهای موجود در آن که بسیار رمزگذاری شده‌اند و هم‌چون قانونی پس از گذشت سال‌ها هنوز هم ثابت هستند. محتوای آلبوم‌ها تابع هنجارهای کلی و مرسوم است و داستانی از خانواده را روایت می‌کند که روایت‌گر تعاریف فرهنگی خانواده است؛ خانواده‌ای که اساس شکل‌گیری و تداوم آن برپایهٔ آموزه‌های دینی است. براساس نظریات جامعه‌شناسانی هم‌چون تالکوت پارسنز[۱۹]، مرداک[۲۰] و ناتان ایکرمن[۲۱] کارکردهای خانواده از جمله تولید نسل، اجتماعی کردن فرد، حفظ و انتقال میراث فرهنگی، ایجاد هم‌بستگی با سایر افراد جامعه و دادن هویت اجتماعی به فرزندان و... است. همان‌طور که در طول متن شرح داده شد، شباهت‌هایی میان کارکرد آلبوم و خانواده دیده می‌شود. بر اساس نظر مارتا لنگفورد قراردادهای موجود در آلبوم‌ها نیز از روایت‌های کتاب مقدس الگو گرفته‌اند. شباهت صوری و محتوایی آلبوم با کتاب مقدس می‌تواند کارکردهایی مشابه کارکردهای دین را به همراه داشته باشد.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

شکل ۱. پشت جلد آلبوم خانوادگی نگارنده، چسب‌ها جای الصاق کارت‌پستال‌هایی از خوانندگان قبل از انقلاب است.

شکل ۲. عکس اسنپ‌شات از آلبوم خانوادگی، شهرستان دورود، ۱۳۶۰ ش. اندازه ۹×۱۳ سانتی‌متر با حاشیه گرد.

دین دو نوع کارکرد اجتماعی و کلی دارد؛ یکی تنظیم رفتار فردی برای خیر همگان، و دیگری برانگیختن احساس اشتراک و وحدت اجتماعی. از این‌رو، مناسک دینی همانند آیین عکاسی خانوادگی، بیان تکراری وحدت و کارکردهایی است که اشتراک اجتماعی را تحکیم می‌بخشد.

در ادامه به بررسی آلبوم عکس‌های خانوادگی از یک خانواده ایرانی می‌پردازیم و با تلفیقی از رویکرد تفسیری آنت کون و شفاهی- عکسی مارتا لنگفورد به خوانش عکس‌های آن پرداخته می‌شود. به آلبوم همانند یک متن توجه شده است که علاوه بر خوانش عکس‌ها به‌صورت جداگانه که تک تک کلمات این متن را می‌سازند به نحوهٔ قرارگیری و جایگاه عکس‌ها در میان صفحات آلبوم نیز توجه شده‌است و این معانی با ورق زدن و نگاه کلی بر آلبوم تداعی می‌شود. در این خوانش پیوند حافظهٔ شخصی و خاطراتی که با دیدن آلبوم یادآوری می‌شوند با حافظهٔ جمعی بررسی می‌شود. عکس‌ها مربوط به فاصله زمانی بین سال‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ هستند.

خوانش آلبوم عکس خانوادگی

آلبوم عکس متعلق به خانواده من (نویسندهٔ مسوول) است. خانواده‌ای مذهبی بدون هیچ‌گونه صبغه سیاسی نه در دوران انقلاب و نه در دوران جنگ، البته شهر دورود به‌طور مستقیم با مساله جنگ روبه‌رو بود و بارها مورد حملهٔ هوایی قرار گرفت. اولین عکس خانوادگی آن یک پرترهٔ استودیویی دسته جمعی است و متعلق به سال۱۳۵۳ و آخرین عکس آن در سال۱۳۸۵ عکاسی شده‌است. این آلبوم به دو آلبوم اصلی و چندین آلبوم فرعی دیگر تقسیم شده‌است که با رسیدن فرزندان خانواده به سن نوجوانی و ازدواج آن‌ها از آلبوم اصلی جدا شده‌اند. آلبوم‌های اصلی ساختاری جنسیت یافته دارند و به دو آلبوم زنانه و مردانه تقسیم شده‌اند. عکس‌های خصوصی خانواده به دلیل تقیدات مذهبی در آلبومی دیگر و نیز در آلبوم‌های شخصی اعضای خانواده قرار گرفته‌اند. آلبوم مورد مطالعه اسنپ‌شات با جلد چرم مصنوعی و صفحه‌هایی با کاور پلاستیکی است که ۹ عکس ۱۰×۱۵در آن جا می‌گیرد. ترتیب قرارگیری این عکس‌ها در آلبوم دارای منطق زمانی نیست و در یک صفحه از آن عکس‌های مربوط به سه دهه ۱۳۶۰- ۷۰- و ۸۰ دیده می‌شود. چیدمان عکس‌ها چندین بار به دلیل تعویض آلبوم توسط اعضای خانواده تغییر کرده‌است. آن‌چه که در این تغییرات مهم است، حذف برخی از عکس‌های این آرشیو است. همان‌طور که آنت کون می‌گوید نحوهٔ قرارگیری و عکس‌های پنهان یا حذف شده به اندازهٔ عکس‌های نمایش داده شده، مهم هستند. در این آلبوم جای چسب‌هایی که محل الصاق عکس در پشت جلد آلبوم است، قابل مشاهده است. عکس‌ها تا قبل از سال ۱۳۸۶ در این صفحه وجود داشتند. در واقع آن‌ها کارت‌پستال‌هایی از خواننده‌های مشهوری بودند که با استقرار دولت جمهوری اسلامی پس از انقلاب ۱۳۵۷ از ایران مهاجرت کردند و فعالیت خود را در کشورهای

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

غربی ادامه دادند .این ممنوعیت در سال‌های اولیه قبل از انقلاب خود را در نحوهٔ چیدمان این کارت‌پستال‌ها در آلبوم نشان می‌دهد. این کارت‌ها تا اواخر دههٔ ۷۰ در پشت عکس‌های آلبوم پنهان شده بودند. پس از گذشت دو دهه از انقلاب و کم‌رنگ شدن سخت‌گیری‌ها و حساسیت‌ها به این موارد جزیی این کارت‌پستال‌ها بر روی جلد چسبانده شدند. این‌گونه تصاویر به دلیل پیوند با خاطرات جمعی هیچ‌گاه فراموش نمی‌شوند. خاطره‌ها ممکن است به عمد فراموش شوند یا به علت ویژگی زمان دست‌خوش فراموشی شوند، اما همیشه وجود دارند. رهایی از این‌گونه تصاویر به علت پیوند با خاطره امکان‌پذیر نیست، این قبیل خاطرات که با دیدن آلبوم و دقت در جزییات آن بازگو می‌شود، قادر است بخش‌های نانوشته‌ای از اوضاع سیاسی و اجتماعی یک ملت را بازگو کند.

در مرور کلی آلبوم، عکس‌هایی در کنار هم دیده می‌شود که همگی روایتی از دنیای مردانه هستند. عکس‌هایی که در یک دورهٔ تاریخی گرفته شده‌اند. عکس‌های نوجوانان و سربازان در جبهه مربوط به سال‌های بعد از انقلاب و شروع جنگ تحمیلی است. این عکس در یکی از روستاهای شهرستان دورود گرفته شده‌است.

شهری که در جنگ تحمیلی مورد حملهٔ دشمن قرارگرفت و بارها بمباران هوایی شد. شهری با سنگرهای زیرزمینی که با قرمز شدن وضعیت پر از زن و کودک می‌شد. کودکانی که طعم تلخ جنگ بر روح‌شان تحمیل شد و هنوز کابوس جنگ رهای‌شان نکرده‌است. عکس‌ها با دوربین برادرم گرفته شده‌اند. دوربین زنیت[۲۲] با لنز نرمال. برادرم می‌گوید برای خریدن این دوربین چندین ماه پول تو جیبی‌هایش را که با آن‌ها هر هفته به سینما می‌رفت، جمع کرد و این دوربین را خرید. عکس‌ها سردستی و ناشیانه گرفته شده‌اند، اغلب طراز با خط افق نیستند و کادربندی آن‌ها برخلاف عکس خانوادگی متمرکز در مرکز تصویر نیست و سر و دست‌های آن‌ها در عکس قطع شده‌است. زاویهٔ دید عکاس هم‌طراز با نوجوانان در عکس است. همهٔ این توصیفات حکایت از این دارد که عکاس کارکردن با دوربین را به‌درستی نمی‌داند. در عکس سردستی برخلاف عکس‌های رسمی خانواده، معانی آن‌ها از طریق کدهایی مانند پُز، نورپردازی و... هنگام عکاسی در آن‌ها قرار داده نشده‌است، بلکه این عکس‌ها متکی بر امر زودگذر هستند و معانی آن‌ها وابسته به کدهایی است که اغلب خارج از تصویر و بعد از عکاسی و نمایش آن‌ها ساخته می‌شود. این عکس‌ها برخلاف عکس‌های رسمی اجازهٔ دقت در جزییات را به‌واسطهٔ کدهایش از ما می‌گیرد، اما عکس‌های سردستی به ما این اجازه را می‌دهند که به جزییات آن‌ها نگاه کنیم و معانی آن‌ها، علت و چرایی عکاسی شدن‌شان را دریابیم. در این عکس، سه نوجوان را می‌بینیم که برخلاف قواعد عکس دسته جمعی به شکلی غیرمتمرکز در عکس حضور دارند. نوجوانی که در سمت چپ است دستش را بر روی کمرش گذاشته‌است، او نگران و منتظر به نظر می‌رسد. در وسط تصویر، پسر نوجوانی روی دست‌هایش ایستاده است و مشغول انجام دادن حرکات نمایشی است. انجام این حرکت بسیار دشوار است و فشار زیادی به سر و دست فرد وارد می‌کند. انجام این حرکت نمایش دو چیز است: قدرت و تعادل. نفر سوم پشت سر دوستانش نشسته است و با دست‌هایش پاها را گرفته‌است و در حالی‌که می‌خندد دوستانش را تماشا می‌کند. هم‌چنین همان‌طور که شرح آن گذشت تصویر با خط افق هم‌طراز نیست و حسی از عدم تعادل و تزلزل را منتقل می‌کند. پس‌زمینهٔ تصویر یک دیوار ساده سیمانی است. از مصالح و نحوهٔ ساخت پشت‌بام که صاف است می‌توان حدس زد که عکس در یک منطقه کوهستانی گرفته شده‌است. «به اعتقاد نشانه‌شناسان واقعیت همیشه با نوعی بازنمایی همراه است. عکس‌ها و خصوصاً عکس یادگاری به دلیل آن‌که یکی از رسانه‌های بازنمایی عصر حاضر هستند، همواره نسبت و پیوندی با واقعیت داشته‌اند» (کامران، ۱۳۹۲، ۵). عکس‌های خانوادگی به‌واسطهٔ نشانه‌های موجود در عکس بازنمایی از واقعیت هستند. این پرسش پیش می‌آید که این عکس چه واقعیتی را بازنمایی می‌کند؟ با پذیرفتن اهمیت عکس‌های سردستی در بازنمایی واقعیت می‌توان به واقعیت‌های موجود در زمان و بستری پی‌برد که این عکس در آن گرفته شده‌است. دیوار سیمانی که در پس‌زمینهٔ نه چندان دور در تصویر قرار دارد و عمق تصویر را کم کرده‌است، با حضور حداکثری در تصویر به ما اجازه دیدن آن سوی دیوار را نمی‌دهد. با این‌که عکس در

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

شکل ۳. عکس یادگاری مربوط به آلبوم خانوادگی، شهرستان دورود، ۱۳۶۰.

شکل ۴. منطقه عملیاتی جنوب، اواخر دهۀ ۱۳۶۰.

فضای باز یک روستا گرفته شده‌است و ارتفاع دیوارهای یک روستا کوتاه است، اما آسمان کم‌تر از یک‌چهارم تصویر را اشغال کرده‌است. فضای عکس بسته است. دیوار یک حایل بین حال و گذشته، پیش‌زمینه و پس‌زمینه شده‌است. دیوار با تقسیم زمان و مکان دو وضعیت متقابل ایجاد کرده‌است. پیش‌زمینه‌ای با عمق کم تصویر نشان از وضعیت کنونی است. تزلزل و عدم تعادل عکس، حاکی از وضعیت تثبیت نشده و نابسامانی اوضاع دارد که با شیب دیوار احتمال سراشیبی و فروپاشی را تداعی می‌کند. کنش نوجوان میانی عکس در این وضعیت نامتعادل آن است که با تحمل فشارها و سختی‌ها برای برقراری تعادل تلاش می‌کند. بنابر گفتۀ صاحبان آلبوم، عکس مربوط به اوایل جنگ تحمیلی است. جنگی که تنها دو سال پس از انقلاب رخ داد. انقلابی که تازه تشکیل حکومت داده و نوپاست. مسوولان هنوز موفق به برقراری ثبات و نظم و سروسامان دادن به اوضاع کشور پس از انقلاب نشده‌اند که کشور دچار درگیری‌های داخلی در کردستان و بعد درگیر با دشمن خارجی در مرز جنوب غربی می‌شود. عکس با آن پس‌زمینۀ ساده‌اش مانند صحنۀ نمایش، نمایشی از واکنش‌ها و کنش افراد جامعه در مقابل این دگرگونی است. برخی که دورتر نشسته‌اند و از دور اوضاع را تماشا می‌کنند و البته در حاشیۀ تصویر و در اقلیت هستند. در حاشیۀ چپ تصویر بعضی از مردم نگرانند و در وسط صحنه برخی با تحمل فشارها سعی در ایجاد تعادل در وضعیت موجود دارند. دست‌های نوجوان میانی در عکس قطع شده‌است. قطع عضو به تعبیری افراطی تنها یکی از ضایعه‌های جنگ است که این عکس آن را بازنمایی می‌کند. پسرهای نوجوان در این عکس و عکس‌های مشابه دیگر مشغول گرفتن ژست‌هایی بیشتر شبیه ورزش‌کاران رشتۀ بدن‌سازی هستند که قدرت‌نمایی و عرض‌اندام می‌کنند. برای اولین بار دوربین دست گرفته و آزادانه روبه‌روی آن ژست گرفته‌اند. عکس‌های آن‌ها نمایش دنیای مردانه‌ای است که هنوز در آن قدم نگذاشته‌اند. بازتاب مفاهیم فرهنگی اجتماع خود هستند. عکس‌ها نمایش مردانگی و قدرت فیزیکی است. مفاهیمی که در آن سال‌ها بسیار بر آن تأکید می‌شد. جنگ، دنیای مردانه‌ای بود که تمام ذهن آدم‌های آن دوره را به خود مشغول ساخته‌بود. کشور به نیروی مردان برای مقابله با دشمن نیاز داشت. سیاست‌های حکومت هم‌راستا با ارزش‌هایی بود که در پس این عکس‌ها قابل مشاهده‌است. دولت والدین را به داشتن فرزندان بیشتر برای تأمین نیروی انسانی برای ادامۀ جنگ ترغیب می‌کرد. تعدد فرزند خصوصاً از جنس پسر برای جامعۀ آن روز مایۀ فخر و مباهات محسوب می‌شد و دولت هم در شکل گرفتن این الگو بی‌تأثیر نبود. شاید به نوعی بتوان عکس‌های این نوجوانان را با عکس‌هایی که رزمندگان در جبهه می‌گرفتند و برای خانواده‌های‌شان ارسال می‌کردند، یکی دانست. رزمندگان نیز جلوی دوربین ژست گرفته‌اند و اغلب یک سلاح که نشانۀ قدرت است در دست دارند و با ژستی توأم با اقتدار در مرکز کادر ایستاده‌اند. علاوه بر تأکید بر آن‌جابودگی، این عکس‌ها برای چه چیزی گرفته شده‌اند؟ همان‌طور که هرش می‌گوید عکس‌های سردستی برای پاسخ به این پرسش که چرا گرفته شده‌اند، مهم هستند! شاید برای آن گرفته می‌شدند که با نمایش قدرت، نوید پیروزی را بدهند. خانواده‌ها با دریافت این اقتدار در عکس‌ها پیروزی و برتری رزمنده‌های ایرانی را حتمی می‌دیدند. عکس سمت راست

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

شکل ۵. عکس‌های یادگاری در کنار میدان آزادگان، شهرستان دورود. مربوط به ۱۳۷۰-۱۳۷۵، ۱۰×۱۵ سانتی‌متر.

تصویر دو سرباز است که روبه‌روی دوربین ایستاده‌اند و تفنگ به‌دست گرفته‌اند. این عکس در سال‌های پایانی دهۀ ۶۰ گرفته شده‌است. سرباز سمت چپ که تفنگ را با یک دست گرفته و دست دیگرش را به کمر زده‌است، همان نوجوانی است که در عکس وسط پیراهن سفید تن کرده‌است.

عکس‌های جوانی او آرزوها و برداشت‌های ذهنی او از قهرمان است. یکی از مهم‌ترین کهن‌ترین الگوها، کهن‌الگوی قهرمان است. حال قهرمان کیست، و اساساً چه کسی می‌تواند قهرمان باشد؟ «در حقیقت قهرمان انسانی عادی است که به دنبال تحولّی، حرکت و سفری را آغاز می‌کند، و تنها پس از پای‌گذاردن در مسیرحرکت است که لفظ قهرمان به او اطلاق می‌گردد» (URL1).

قهرمان جامعۀ او رزمنده‌ای است که چه به اختیار و چه به اجبار به جبهه فراخوانده شده‌است و می‌جنگد. این قهرمان ذهنی با عکس‌هایی که سربازان از جبهه می‌گرفتند و برای خانواده‌های‌شان می‌فرستادند صاحب صورت و اندام می‌شدند. عکس‌های رزمنده‌ها شمایل جدیدی از قهرمان بودند که با قهرمانان اسطوره‌ای و تاریخی از لحاظ ظاهری فرق داشتند. این قهرمان‌ها از قشرهای ضعیف‌تر جامعه بودند. ساده می‌پوشیدند به همین دلیل دست‌یافتنی‌تر بودند و یک نوجوان نیز می‌توانست شبیه یک قهرمان باشد. چه بسا تعریف قهرمان از نظر رهبر انقلاب[۲۳] و فضای حاکم بر جامعه این تصویر را در ذهن نوجوان ساخته باشد.

عکس‌های دیگری که در کنار این عکس‌ها در آلبوم دیده می‌شود عکس‌هایی مربوط به دوران جوانی این نوجوانان در دهۀ ۷۰ در کنار یکی از میدان‌های شهر است. «نمادهای شهری را می‌توان طبق نظر پیرس، قانون نشانه دانست. در نمادهای شهری نیز اثری آگاهانه و از روی قصد به‌عنوان نماد طراحی و ساخته می‌شود. اما همیشه نماد شهری از ابتدا به صورت نماد ساخته نمی‌شود، بلکه در مواقعی یک ابژه بر اثر شرایطی خاص چون شرایط

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

شکل ۶. عکس یادگاری هنگام تفحص شهدا، منطقه طلاییه، ۱۳۷۵، ۱۰×۱۵ سانتی‌متر.

سیاسی اجتماعی ویژه، نمادین شده و به‌عنوان نماد شهری توسط شهروندان آن شهر یا حتی کشور مصرف می‌شود. در واقع نماد شهری در نشانه‌شناسی شهری همانند یک نشانه در متن شهری در نظر گرفته می‌شود. خواندن نشانه بدون در نظرگرفتن بافت و متنی که نشانه در آن قرار دارد، تعاملی که آن نشانه با سایر نشانه‌های بیرون و درون متن خود دارند اعم از ساکنان و شهروندانی که نماد شهری را مصرف می‌کنند و تاریخ وقایعی که نماد شهری آن را تجربه کرده، غیرممکن است» (کامران، ۱۳۹۲، ۷). این میدان در دهۀ ۷۰ در مسیر جادۀ ارتباطی خوزستان به تهران شکل گرفت. مسیری که آن سال‌ها اُسرای آزاد شده را از آن‌جا به تهران می‌فرستادند[۲۴]. مردم دورود در این‌جا از آزاده‌ها استقبال می‌کردند. به همین دلیل نام این میدان را «آزادگان» گذاشتند. یادمانی که برای ورود آزاده‌ها در مرکز میدان نصب کردند یک کره بود که نقشۀ ایران بر روی آن قرار داشت و تعدادی کبوتر از روی آن به سمت آسمان پرواز می‌کردند. تا آن زمان همان‌طور که در عکس‌ها پیداست ساخت‌وسازی در آن منطقه نبوده‌است، اما بعد از شکل گرفتن این میدان، این منطقه دارای اهمیت ویژه‌ای شد و بافت شهری در این منطقه متراکم شد. آن‌چه که پیداست ظهور واژه‌ها، مفاهیم و ارزش‌های جدیدی مانند آزاده، دفاع مقدس، جانباز، ایثارگر و... است. مفاهیمی که نوجوانان دهۀ ۶۰ با آن‌ها بزرگ شده‌بودند و اینک جوانی آن‌ها پر بود از خاطرۀ شهیدان و آزادگان، قهرمانانی که اجازه تجاوز و تعرض به خاک وطن را به دشمن نداده بودند. عکس‌های یادگاری در کنار این میدان در آلبوم‌های دیگر خانواده‌های همشهری نیز دیده می‌شود. مصرف این نماد در عکس‌های یادگاری دیگر همشهریان با توجه به وجه نمادین آن تنها در آن دهه رخ می‌دهد. شاید به این دلیل که این میدان تنها خاطرۀ خوش آن سال‌ها و رهایی از جنگ در این شهر جنگ‌زده بود. اما به سبب گذشت زمان و فرآیند عادی شدن نمادها، معنای این نماد و خاطرات مربوط به آن نیز روزبه‌روز کم‌رنگ‌تر می‌شود و شوق عکس گرفتن در کنار این یادمان از بین رفته‌است.

آلبوم عکس‌های خانوادگی شامل عکس‌هایی از لحظات

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

خوش و خاطرات خوش خانواده است، اما در واقع حوادث اجتماعی را به شکلی غیرمستقیم و پنهان بازمی‌نمایاند. در بسیاری از آلبوم‌های خانوادگی ایرانی عکس‌های یادگاری سربازان در جبهه نیز وجود دارد. رویکرد آلبوم‌های عکس خانوادگی این دوره نگاهی رو به اتفاقات بیرون از خانواده دارد و این به دلیل آمیختگی عمیق زندگی مردم با مسالهٔ جنگ است. اما آن‌چه که در آلبوم تکرار می‌شود اثرات پنهان حوادث اجتماعی از قبیل انقلاب، جنگ و تغییر اوضاع سیاسی و... است که حتی چند دهه بعد را نیز تحت تأثیر گذاشته‌است. تفحص شهدای جنگ تفحص خاطرات کودکی این سربازان است. این‌که چگونه عکس‌های یادگاری از دوران سربازی که به‌طور معمول عکس‌های دسته جمعی است به این شکل تغییر می‌یابد، جای بحث دارد. این عکس در سال ۱۳۷۵ در منطقهٔ عملیاتی طلاییه گرفته شده‌است. برادرم دوربین یاشیکا[۲۵] اتوماتیکی را پنهانی با خود به منطقه برده بود، زیرا عکاسی از آن مناطق در آن دوره ممنوع بود، نگاه کنجکاو سرباز سمت چپ مؤید ادعای ممنوع بودن عکاسی در این منطقه است.

همان‌طور که اشاره شد چیدمان عکس‌ها در بسیاری از آلبوم‌های عکس خانوادگی شیوه‌ای بر اساس ذوق و سلیقه شخصی افراد است و ممکن است در ظاهر از هیچ قانونی مثل رعایت توالی زمانی، عکس‌های دسته جمعی و تکی و... تبعیت نکند. یکی از جذابیت‌های آلبوم‌های عکس نحوهٔ چیدمان عکس‌ها در آلبوم است که به شیوهٔ اندیشیدن و تأثیرات ضمیر ناخودآگاه فرد، نحوهٔ به یادآوری گذشته و خاطرات مربوط به آن‌ها، عوامل فرهنگی مانند سطح آگاهی، تحصیلات و بسیاری عوامل دیگر بستگی دارد.

قرارگیری عکس‌ها در یک آلبوم را نباید اتفاقی و عملی بدون اندیشیدن تلقی کرد. قرارگیری عکس‌ها در کنار هم به برداشت کلی از آلبوم و کارکردهای اجتماعی آن منجر می‌شود. آلبوم به‌مثابه یک زنجیرهٔ به هم پیوسته است و با امتداد نسل خانواده تا زمانی که به دلایلی مانند طلاق، در تجرد باقی ماندن و مرگ و انقطاع نسل عمل عکاسی خانوادگی و داشتن آلبوم، متوقف نمی‌گردد.
در دوران کودکی‌ام ناخودآگاه با دیدن این عکس (عکس۷) یاد اسکناس دویست‌ریالی (بیست تومانی) می‌افتادم. شاید

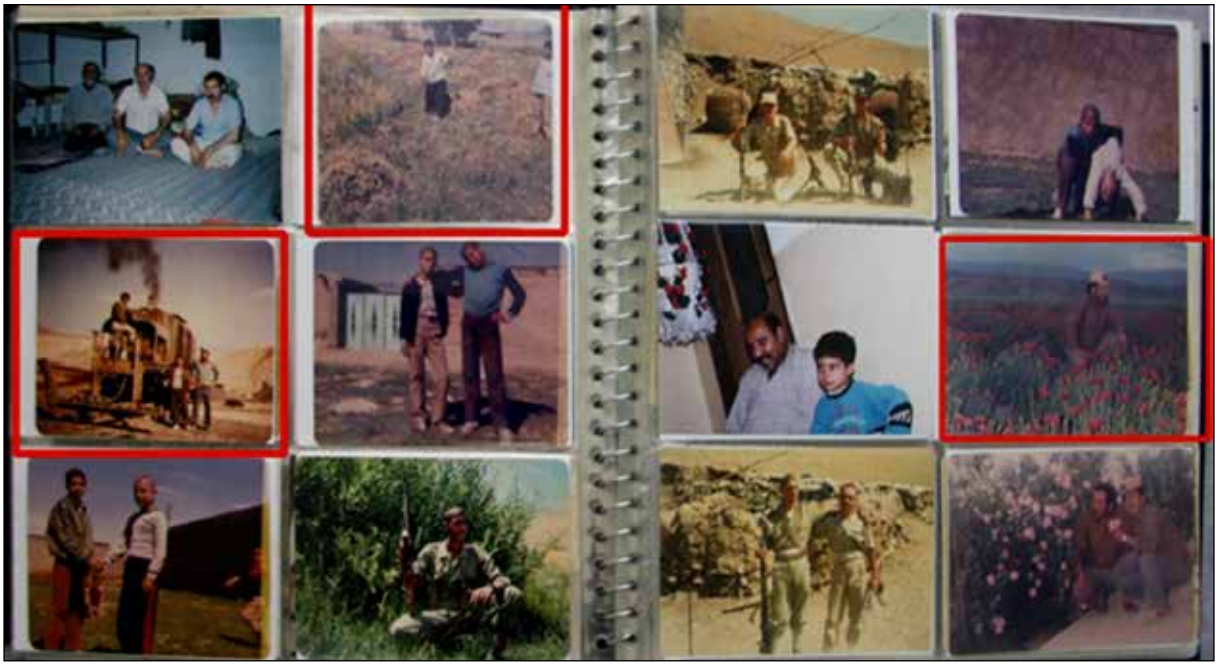
شکل۷. عکس مربوط به آلبوم خانوادگی، دهه ۷۰، زنجان، مربوط به شرکت راه‌سازی پارادیس، ۱۱×۹ سانتی‌متر/ رنگی.

شکل ۸. تصویر اسکناس ۲۰۰ ریالی با تصویری از مسجد جامع یزد، جهادگران جهادسازندگی. چاپ اسکناس دهه ۷۰، ۱۳٫۶× ۶٫۹ سانتی‌متر (URL2).

به این دلیل که هیچ تصویر ذهنی از فضای عکس نداشتم و آدم‌های عکس برایم ناآشنا بودند. خصوصاً ماشینی که نمی‌دانستم چه کاربردی دارد. تنها چیزی که شبیه آن دیده بودم تصویر تراکتوری روی اسکناس بیست تومانی بود. تعدادی اسکناس بیست تومانی نو را که از اقوام عیدی گرفته بودم در آلبوم عکس‌های کودکی‌ام گذاشته بودم. این عکس و این اسکناس هر دو متعلق به دههٔ ۷۰ هستند و در بستر آن زمان تولید شده‌اند.

دههٔ ۶۰ مشکلات اقتصادی ناشی از جنگ و دههٔ ۷۰ نیز هزینه‌های زیادی صرف بازسازی ویرانی‌های جنگ

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]



شکل ۹. دوصفحه روبروی هم از آلبوم خانوادگی.

شد. سبک زندگی مردم در این دو دهه به دلیل مشکلات اقتصادی تغییر کرد و ساده‌زیستی و جهاد برای سازندگی و جبران ضایعات جنگ، الگوی زندگی مردم شد. هر حکومتی از اسکناس و سکه به‌عنوان یکی از بهترین ابزارهای برجستهٔ فرهنگی بهره می‌برد. در طول تاریخ ضرب و چاپ سکه‌ها و اسکناس‌ها با تصویر حاکمان و مشاهیر معمول بوده‌است. بعد از پیروزی انقلاب ضرب سکه‌ها و چاپ اسکناس‌ها با نمادهای مذهبی و تاریخی و وقایع تاریخی مربوط به انقلاب انجام شد. در آن دوران به دلیل فقر تصویری در تبلیغات و ضعف رسانه‌های تصویری مانند تلویزیون، تصاویر اسکناس عمومی‌ترین و بیشترین تصاویری بودند که در آن دوران مصرف می‌شدند. لذا بعید نیست که دولت این بستر کوچک و مهم را که به مصرف و دسترس همه اقشار جامعه می‌رسید و نیز به دلیل ارزش مادی‌اش توجه زیادی را به خود جلب می‌کرد، در راستای اهداف و سیاست‌های خود طراحی کند. اسکناس بیست تومانی با توجه به این‌که در آن زمان ارزش مادی زیادی نداشت در دسترس همه افراد جامعه از فقیر تا غنی و از کودک تا بزرگ‌سال قرار می‌گرفت، لذا بهترین بستر برای تبلیغ و دیداری کردن سیاست‌های دولت و نظام بود. دولتی که در دههٔ ۷۰، «دولت سازندگی» نام گرفت. تصویر پشت اسکناس جهادگران را در حال کار نشان می‌دهد و زیر آن «جهادسازندگی[۲۶]» نوشته شده‌است. سیاستی که در پس این تصویر قرار داشت ترویج فرهنگ کار و تلاش فردی در خدمت سازندگی کشور است. این فرهنگ و تشویق به ساده‌زیستی از طریق رمزگان نهفته در تصویر روی اسکناس نیز تبلیغ می‌شود. تصویری از مسجد جامع یزد: شهر قنات و قنوت و قناعت!

بوردیو در کتاب «عکاسی هنر میان‌مایه» می‌گوید، عکاسی خانوادگی ثبت حوادث خوش و جشن‌های خانوادگی است و به ندرت عکس‌هایی از مردان در هنگام کار و در محیط کار دیده می‌شود. این امر در آلبوم خانوادگی ما به دلیل فرهنگ مردسالارانه جامعهٔ ایرانی و سیاست‌های دوران پس از انقلاب تا حدی در تضاد با نظر بوردیو است. در تصویر ۹ دو صفحه از آلبوم خانوادگی را می‌بینیم که تصاویر مربوط به محیط کار مردانه در آن دیده می‌شود.

عکس بالا در سمت چپ تصویر یکی از همان نوجوانانی است که در عکس شماره ۲ شرح‌شان گذشت. این‌بار این نوجوانان برای نمایش هویت مردانه‌شان در محیط کار، یعنی زمین کشاورزی با ژست گرفتن با ابزار کشاورزی مثل بیل عکس گرفته‌اند. رمزگان ادارکی در عکس‌های این نوجوانان دههٔ ۶۰ به نحوهٔ فهم و نگرش آنان از هویت

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

مردانه‌ای برمی‌گردد که ایدئولوژی و هنجارهای جامعه برای آن‌ها ساخته‌است. سه ویژگی بارز در رفتار آن‌ها در حین عکاسی رفاقت، قدرت و کار نحوه ادراک آن‌ها از هویت مردانه است، دنیایی که در بدو ورود به آن هستند و هنوز آن را تجربه نکرده‌اند. عکس سمت راست نیز عکسی است که در محیط کار (شرکت پارادیس[۲۷]) در دهۀ ۷۰ گرفته شده‌است. بازنمایی محیط کار در آلبوم عکس عدم تبعیت از قراردادهای حاکم بر آلبوم است؛ اما روشن‌گر این مساله است که خانواده و آلبوم عکس در محیط اجتماعی شکل می‌گیرد و مسایل سیاسی، اقتصادی، فرهنگی زمان خود را بازتاب می‌دهد. بازنمایی محیط کار که یک محیط گروهی است در زمانی که سیاست‌های جامعه کار و تلاش گروهی خودجوش مثل گروه جهادگران را ارج می‌نهد، عامل اتصال گروه‌های کاری کوچک با گروه بزرگ ملت است و موجب تأیید گروه و حفظ و انسجام آن می‌شود.

نتیجه‌گیری

آلبوم‌های عکس خانوادگی هرچند مجموعه‌هایی خصوصی‌اند و کمتر نمایش عمومی داده می‌شوند، کارکرد اجتماعی دارند و بازتاب‌دهندۀ رخدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بستر و زمانی هستند که در آن تولید شده‌اند. آلبوم‌ها دارای کارکرد ارتباطی و تعاملی هستند و تا زمانی که در خانه یا موزه‌ها نمایش داده نشوند کارکردهای اجتماعی آن آشکار نمی‌شود. آلبوم‌ها به حفظ نیای خانواده، حفظ تجربیات و خاطرات مشترک ما کمک می‌کنند. آن‌ها از طریق عکس‌های خانوادگی و قواعد و قراردادهای ثابت آن، مؤید خانواده به‌عنوان یک گروه هستند. هویت گردآورنده و برداشت او از خاطرات گذشته و نحوۀ به یادآوری این رخدادها (حافظۀ فردی) در نحوۀ کنار هم قرار دادن عکس‌ها تاثیر گذاشته‌است و هر آلبوم بازتاب روایت گردآورندۀ آن از ارزش‌ها، مسایل فرهنگی و رخدادهای اجتماعی زمانه‌اش است. سازمان‌دهی عکس‌ها در آلبوم بر فهم هویت فردی و اجتماعی افراد حاضر در عکس‌ها موثر است. پژوهش‌گران استدلال می‌کنند که کارکردهای شخصی موجب تداوم فعالیت عکاسی شده‌است. اما نیاز به برقراری روابط اجتماعی و تایید از سوی جامعه، که با اشتراک‌گذاری و نمایش عکس‌های خانوادگی به‌دست می‌آید در تولید عکس‌های خانوادگی موثر است. علاوه بر این پیوند مفهوم خانواده با تعریف فرهنگی و دینی آن تولید عکس خانوادگی را در خدمت کارکردهای اجتماعی آن تشدید می‌کند. درواقع علاوه بر کارکرد شخصی کارکردهای اجتماعی نیز موجب تولید و تداوم عکس‌خانوادگی‌های شده‌اند. اگرچه ظاهراً قواعد و قراردادهای عکس‌خانوادگی ثابت به نظر می‌رسند و آن‌چه که در آلبوم قرار داده می‌شود گزینشی از لحظات خوش خانواده هستند، تحلیل نمونه‌ای از آلبوم ایرانی نشان داد که گاهی بر حسب شرایط سیاسی و اجتماعی و تسلط یک ایدئولوژی بر خانواده، صحنه‌های دیگری مانند مردان در هنگام کار عکاسی می‌شوند و جایی در آلبوم خانوادگی پیدا می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Memory work
2. Memory
3. Collective memory
4. Cultural memory
5. Recollection
6. Recall
7. Sigmund Freud
8. Annette Kuhn
9. Counter-memorise
10. Marta Langford
11. Jo Spence
12. Julia Hirsch
13. Pierre Bourdieu
14. Emile Durkheim
15. Philippe Aries
16. Patrishia Blanco
17. Frontality

۱۸. Self- image تصویری که شخص از خود در ذهن دارد.

19. Talcott Parsons
20. George Murdock
21. Nathan Ackerman

۲۲. Zenit یک دوربین آنالوگ ساخت کشور روسیه است.

۲۳. امام خمینی رحمه‌الله در پیامی به مناسبت دومین سال‌گرد پیروزی انقلاب اسلامی فرمود: «رهبر ما آن طفل سیزده‌ساله‌ای است که با قلب کوچک خود، ارزشش از صدها زبان و قلم بزرگ‌تر است. با نارنجک خود را زیر تانک دشمن انداخت و آن را منهدم نمود و خود نیز شربت شهادت نوشید». http://asheghanevaliasr.ibsblog.ir/

۲۴. روز ۲۶ مرداد ۱۳۶۹ سالروز ورود آزادگان به میهن است (سایت مرکز اسناد انقلاب اسلامی).

۲۵. Yashica یک برند دوربین ساخت ژاپن است.

۲۶. جهاد سازندگی در ابتدای انقلاب یک نهضت دانشجویی خودجوش با هدف کمک و سازندگی مناطق محروم کشور بود که در سال ۱۳۶۲ تبدیل به وزارتخانه شد و خدمات مهندسی زیادی در دوران جنگ داشت و در سال ۱۳۷۹ بر اساس نیازهای بخش کشاورزی تبدیل به جهاد کشاورزی شد.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

۲۷. شرکت راه‌سازی به معنای باغ بهشت از ریشه فارسی پردیس.

فهرست منابع

الف/ فارسی

ادگار، اندرو و پیتر سجویک (۱۳۸۷)، **مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: نشر آگه.
ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، **عکاسی**، ترجمه مهران مهاجر، چاپ اول، تهران: نشر ماهی.
بارت، رولان (۱۳۸۸)، **اتاق روشن** (کمرا لوسیدا)، ترجمه فرشید آذرنگ، چاپ دوم، تهران: حرفه‌نویسنده.
بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶)، **عکاسی هنر میان‌مایه**، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، چاپ اول، تهران: نشر دیگر.
سکولا، آلن (۱۳۸۸)، **بایگانی و تن: دوجستار در جامعه‌شناسی تاریخی عکاسی**، ترجمه مهران مهاجر، چاپ اول، تهران: نشر آگه.
صادقی بروجنی، خسرو (۱۳۸۹)، «رهیافت جامعه‌شناسان کارکردگرا و نوکارکردگرا به دین»، مجله چشم‌انداز ایران
قابل دسترش در:
http://www.anthropology.ir/node/5953.
فروزان‌پور، ملیکا (۱۳۹۰). «بررسی تحلیلی ژانر عکاسی‌خانوادگی با نگاهی به عکس‌های خانوادگی ایرانی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشته عکاسی، دانشگاه تهران، تهران.
کامران، افسانه (۱۳۹۲). **نشانه‌شناسی نمادهای شهری در عکس‌های یادگاری: مطالعه موردی برج آزادی در عکس‌های یادگاری دههٔ ۵۰ و ۸۰ در ایران،** (قابل دسترس در وب‌سایت حلقه نشانه‌شناسان).
لنگفورد، مایکل (۱۳۸۶)، **داستان عکاسی**، ترجمه محمد نبوی، چاپ اول، تهران: نشر افکار.
نورایی، مهرداد (۱۳۸۳)، «هویت و حافظهٔ جمعی»، مجله اطلاعات اقتصادی سیاسی، شماره ۲۰۷ و ۲۰۸،
قابل دسترس در: http://farsi.khamenei.ir/others-article
هالند، پاتریشا (۱۳۹۰)، «خوشا نگریستن به... : عکس‌های شخصی و عکاسی مردم‌پسند»، در: ولز، لیز (ویراستار)، **عکاسی: درآمدی انتقادی**، ترجمه محمد نبوی، سولماز خطایی‌لر، ویدا قدسی راثی، مهران مهاجر، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

ب/ غیرفارسی

Bate, David (2010), The Memory of Photography, Photographies, 3:2, 243-257, Published online: 06 Sep 2010.To link to this article: http://dx.doi.org/
BLANCO, PATRICIA PRIETO (2010), Family Photography as a phatic construction, Bochum University, Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network, Vol. 3, No. 2.
Chalfen, R. (1987), Snapshot Versions of Life. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.
Hirsch, Julia (1981), Family Photographs. Content, Meaning and Effect. New York and Oxford: Oxford University Press.
Hirsch, Marianne (1997), Family Frames. Photography, Narrative and Post memory, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
Kuhn, Annette (2007), Photography and cultural memory: a methodological exploration, Visual Studies, 22:3, 283-292, To link to this article: http://dx.doi.org/.
---------- (2007), 'Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration', Visual Studies 22(3): 283-92.
---------- (2010), Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media; http://mss.sagepub.com/content/3/4/298 The online version of this article can be found at: originally published online 2 August 2010 Memory Studies.
Langford, Martha (2001), Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums, Montreal and Kingston: McGill-Queens University Press, 241 p. http://id.erudit.org/iderudit/21199ac.
---------- (2006), 'Speaking the Album: An Application of the Oral-Photographic Framework', in A. Kuhn and K. E. McAllister (eds.) Locating Memory: Photographic Acts, pp. 223-46. Oxford: Berghahn Books.
----------, A Short History of the Photographic Album 1860 - 1960; Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History; http://www.mccord-museum.qc.ca/en/.
Livingston, Debra and Pam Dyer (2010), A View From the Window: Photography,
recording family memories, Social Alternatives Vol. 29 No.3, http://daneshnameh.roshd.ir/
/http://www.irancomparativeartscircle.ir
عبدالهیان02/07/1391/

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]

Social Function of Family Photography Albums

Kolsum Payamani
Faculty member/ University of Tehran,Tehran, Iran.
Yusof Zainalzadeh
Faculty member/ University of Tehran,Tehran, Iran.

(Received 11 Dec 2023, Accepted 18 Feb 2024)

Abstract
CThe family photo albums are the photographic collections that taking and collecting them began from the early years of the photography invention and it is still continuing. The family photo album, even in its simplest form, like a wallet, indicates that we belong to a larger group or community. Paralleled with the photographic technological evolutions and advancements, private family history, and social changes, the apparent and content form of the family photo album have varied. The present survey aims to study the content and apparent changes of the family photo album from the early years of the photography invention until before photography entered into the world of the digital technology. This survey pays attention to the material form of the photo album and its virtual form such as the stored electrical files in the computer memories or the individual pages of the internet users. At the beginning, this thesis has surveyed the trend of the photographic technological advancements and its effect on the apparent form of the family photo album. These changes in Iran and the West are separately examined. As follows, I have described the social functions of the family photo album and the importance of surveying them and the initiative methods by the Western researchers for analyzing the family photo albums; and finally, in order to analyze the album reading methods and their functions and importance in the scientific research domain, I have read an Iranian family photo album dating to 1980s and 1990s.The family photo albums are not only a bed for maintaining the family photos but also they serve like the holly family book or history by preserving our memories. In this survey, it has been attempted besides mentioning the individual functions that a family photo album has as a private collection, we determine the album social functions and examine the role of the family photo album in maintaining the individual and collective memories and we observe the effects of the social and political changes in society to better understand the history. By enjoying the available sources and the theorists' and researchers' opinions and analyzing the information, the findings and results of this survey have been obtained. Conducting this survey, we concluded that the family photo albums containing postcards and photos, etc. not only help preserve the family history and appreciate family but verify family as a group. By establishing the social interaction, albums consolidate friendships. The family album serves as the family history; represents the family social position and class; and describes the family relations and social roles of the family members. Albums represent the individuals' self-image and, in this way, they give meaning to the social and individual identity. The family photo album suggests the unsaid stories and memories of the social events. Thus, it holds the people collective memory that is spatially in the same direction with the photo album.

Keywords
photo album, family photos, photo reading, social functions of photo album, photo interpretation methods.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-10-08]