فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات

# عکاسی خبری در بستر شبکه‌های اجتماعی: نظریه ارزش نمایشی بنیامین و ریزوماتیک دلوز

علیرضا فرزین[۱]، هادی خانیکی[۲]، محمدمهدی فرقانی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۹/۱۰، تاریخ تایید: ۰۰/۰۱/۱۰
*Doi: 10.22034/jcsc.2021.526052.2367*

## چکیده

در این تحقیق با تحلیل نظریه ارزش نمایشی والتر بنیامین و مؤلفه‌های اصلی نظریه ریزوماتیک ژیل دلوز، عکاسی خبری در بستر شبکه‌های اجتماعی بررسی شد. اهمیت و ضرورت تحقیق، به‌سبب پدیدآمدن بستر جدید تکنولوژیک در فضای مجازی (شبکه‌های اجتماعی) در تغییر تعاریف و کارکردهای عکس خبری است. نتایج تحقیق نشان می‌دهند که مهم‌ترین شاخصهٔ بستر شبکهٔ اجتماعی برای عکاسی خبری، ظهور مفهوم فردیت و همچنین تکثر برای از بین بردن روایت برتر است. در این فضا، عکس عبور از ساختارها و چارچوب‌های خبری را تجربه می‌کند و نمایشی که توسط بازتولید مکانیکی از واقعیت صورت می‌گیرد، به‌نوعی رابطه مردم با مردم را تأیید می‌کند. در این رویکرد، عکاسی خبری به ژورنالیسم نوشتاری یا خبرگزاری‌ها بی‌نیاز است و رابطهٔ عکس با واقعیت، صرفاً با هنر و ذهنیت عکاس در پیوند است. یافته‌ها نشان می‌دهند که عکاسی خبری پدید آمده در بستر شبکه‌های اجتماعی در ایران دارای روایت‌های متعدد و مرکزگریزی هستند که برخلاف یک روایت واحد مسلط و ساختار درختی شکل گرفته‌اند. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی بر اساس ارتباط نظریه ارزش نمایشی بنیامین و ریزوماتیک دلوز بر روی داده‌های کتابخانه‌ای و اینترنتی است.

**واژگان کلیدی:** عکاسی خبری، شبکه‌های اجتماعی، ارزش نمایشی، ریزوماتیک.

۱ دانش‌آموخته دکترای علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول)؛ alireza_farzin@atu.ac.ir
۲ استاد علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی؛ khaniki@atu.ac.ir
۳ استاد علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی؛ mmforghani@yahoo.com

## مقدمه و بیان مسئله

در این نوشتار، موضوع عکاسی خبری از دریچهٔ چالش‌های جدیدی که فنّاوری تصویری به‌مثابه عکاسی با کارکرد خبررسانی دچار آن شده، تحلیل می‌شود. عصر نوین ارتباطی، جهان نوینی را پایه‌گذاری کرده است که در آن رسانه‌ها نیز در قبال وظایف تعریف‌شده دربارهٔ کارکردشان دچار پرسش و مسئله هستند. یکی از مهم‌ترین تأثیرات این عصر، کثرت‌گرایی یعنی گریز از چارچوب‌های کلی برای رسانه‌هاست. عکاسی خبری نیز در این بازتعریف دوباره از ماهیت و کارکرد خود، شرایط ویژه‌ای را تجربه می‌کند. این مهم، با توجه به مسیری که شبکه‌های اجتماعی به‌عنوان مهم‌ترین رسانه‌های خبررسانی در پیش‌گرفته‌اند، عکاسی خبری را دچار تعارض‌های حرفه‌ای، اخلاقی و ارتباطی نوینی کرده است. شکل رسانه‌های جدید ارتباطی در قالب شبکه‌های اجتماعی نظیر اینستاگرام که عمده‌ترین منبع خبررسانی بنگاه‌های خبری برای عموم مردم است، الگوی جدیدی را فراگیر کرده که بر اساس آن عمده فضای اطلاع‌رسانی و خبررسانی به عکس اختصاص داده می‌شود و خبری که از طریق عکس اعلان می‌شود، معنابخش داده‌های نوشتاری ذیل عکس است. به‌همین دلیل، اهمیت زبان و کدهای تصویری پیش از بیش در سوگیری معنایی اخبار نقش دارد.

بر این اساس، است که در تعاریف کلی پیشین دربارهٔ عکاسی و عکس خبری در کارکرد پیشین آن یعنی واقع‌نمایی صرف واقعیت، خلل ایجاد شده و امروزه درگیر با مسائلی است که به‌واسطه امکانات فنی خود و شکل‌های جدید ارتباطی نظیر شبکه‌های اجتماعی پدید آمده است؛ زیرا مفهوم واقعیت صرف در عکس خبری در گذشته در تأیید و راستای خبر نوشتاری، واقعه را تبیین می‌نمود، اما امروزه ازاین‌رو که شبکه‌های اجتماعی به تصویر به‌عنوان اصلی‌ترین شکل ارتباطی میانِ دهندهٔ خبر و گیرندهٔ آن متمرکز هستند، این عکس خبری است که به‌واسطه زبان و کدهای تصویری سودهندهٔ معنای خبر و بازنمایی واقعیت است. با این احوال عکاس خبری نیز بیش‌ازپیش درگیر آزمون‌وخطای امکاناتی هستند که فنّاوری‌های فراگیر ارتباطی در این دوره در اختیار آنها قرار داده است. بر همین مبنا امروزه عکاس خبری صرفاً به‌عنوان سوژهٔ سازنده عکس خبری تلقی نمی‌شود که برای اثبات واقعیت یک خبر نوشتاری عکس تهیه می‌کند، بلکه خود سوژه، سازنده و معنادهنده خبر نوشتاری است. این موضوع ازاین‌رو دچار چالش می‌شود که در نگاه پیشین ارتباطی در حیطه روزنامه‌نگاری، اصولاً صلاحیت فنی و هنری عکاس خبری برای تهیه عکس برای خبر نوشتاری مدّ نظر بوده است، و

این نوشتار خبرنگار بوده که معنا و جهت و سوگیری عکس‌ها را مشخص می‌کرده است؛ درحالی‌که امروزه عکاس خبری این فرصت را یافته که بدون اتکا به بنگاه‌های خبری و سوگیری یا درخواست عکس برای خبر، به‌طور مستقل و صرفاً با عکس به‌مثابه خبر، اخبار را برای عموم مردم به اشتراک بگذارد.

مسئلهٔ این تحقیق این است که شبکه‌های اجتماعی چگونه عکاسی خبری را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در عکاسی خبری چه رابطه‌ای بین موضوع عینیت، واقعیت و چندصدایی با ارزش نمایشی وجود دارد؟ بنابراین هدف این پژوهش بررسی رابطهٔ شبکه‌های اجتماعی و نمایش واقعیت در عکاسی خبری، تحلیل و مسائل فراروی عکاسی خبری در شبکه‌های اجتماعی است.

## مفاهیم و مبانی نظری پژوهش

### عکاسی خبری و شاخصه‌های کارکردی آن

یک سده از روزگاری می‌گذرد که عکاسی خبری به‌مثابه فتوژورنالیسم در دههٔ ۱۹۲۰ به‌علت توانایی مطبوعات به چاپ عکس‌ها به‌عنوان شاهد واقعیت رواج یافت تا امروزه که عکاسی خبری در بستر فضای مجازی، نیاز خود به ضرورت طبع روی کاغذ مجلات و روزنامه‌ها را مرتفع کرد. هرچند این روند مستقل‌شدن عکاسی خبری و ژورنالیسم مبتنی بر تصویر (عکس) از نوشتار، صرفاً محصول گسترش فنّاوری نبود، بلکه با توسعه امکانات فنی چاپ، تحولات فرهنگی نیز مردم را به مطبوعات عکس‌دار علاقه‌مندتر کرد. روزنامه‌ها و مجلات به‌سرعت مردم را عادت دادند اخبار را همراه با تعداد معیّنی عکس دنبال کنند و درنتیجه عکس آن‌چنان فضای زیادی از روزنامه‌ها را اشغال کرد که نوشته‌ها چاره‌ای جز کوتاه‌شدن نداشتند.

پس از چندی روزنامه‌ها ناچار شدند برای رقابت هم که شده، هرچه بیشتر گزارش‌هایشان را با عکس همراه کنند. نشریه‌ها عکس‌هایی از زاویه‌های گوناگون یک موضوع منتشر می‌کردند و رویدادها را با آب‌وتاب بیشتری نشان می‌دادند. مجله‌ها و نشریات مصور به‌سرعت رشد کردند و رفته‌رفته روشن شد که خبر اصولاً چیزی است که توانایی نشان داده‌شدن را داشته باشد. درک و دریافت رویدادها از دید دیگران حق طبیعی افراد به‌حساب می‌آمد. به‌این‌ترتیب فرهنگ تصویری، پیروزمندانه و گام‌به‌گام مطبوعات را تسخیر کرد (کوبر، ۱۳۸۷) به‌طوری‌که امروزه عکاسان خبری با استفاده از صفحات شخصی در فضای مجازی، مجموعه عکس‌های خبری از

واقعه داشته باشند. این در صورتی است که پیش‌ازاین در عکاسی خبری چیزی به‌نام مجموعه عکس وجود نداشت و همیشه تک عکس یا چند عکس مطرح بود (صادقلو، ۱۳۷۹: ۶). شاهد مثال تغییر در این تعریف عکاسی خبری، مجموعه عکس‌هایی است که رضا دقتی عکاس بنام خبری از جنگ ناگورنو قره‌باغ میان آذربایجان با ارمنستان در سال ۲۰۲۰ در صفحات شخصی[1] خویش منتشر کرد.

عکاسی مطبوعاتی به دو قسمت عمده: عکس‌های روزآمد خبری و عکس‌های زمان‌دار یا غیرخبری تقسیم می‌شوند. این گروه می‌گویند فتوژورنالیسم با عکاسی خبری[2] برابر نیست (صادقلو، ۱۳۷۹: ۶) (ریحانی، ۱۳۸۱: ۸۶).

در مقابل گروه دیگری معتقدند فتوژورنالیسم همان عکاسی خبری است و کسی که در مطبوعات کار عکاسی انجام می‌دهد هر عکسی که بگیرد در حوزه عکاسی خبری است و تفاوتی میان این دو مفهوم نیست. همچنین عکاسی مستند رابطه تنگاتنگی با عکاسی مطبوعاتی دارد و این ژانرها را نمی‌توان صرفاً با بررسی ویژگی‌های درونیِ خودِ عکس‌ها تعریف کرد، بلکه باید آنها را از طریق بررسی تاریخچه فعالیت‌ها و کاربردهای اجتماعی‌شان در مکان‌های معین و در دوره‌های مشخص درک کرد (ریحانی، ۱۳۸۱: ۸۶) (ولز، ۱۳۹۰: ۹۱ ـ ۹۰).

فتوژورنالیسم با سه ویژگی خود را از دیگر شاخه‌های عکاسی متمایز می‌سازد:

**زمان:** در فتوژورنالیسم عامل زمان دارای اهمیت است. عکس، در این شاخه از عکاسی، اگرچه ممکن است در طول زمان به عکسی مستند و تاریخی تبدیل شود و حتی گاهی در کنار عکس‌های هنری به گالری‌ها و موزه‌ها راه یابد، اما هنگام تولید، عامل زمان نقشی اساسی در کاربرد آن دارد.

**بی‌طرفی:** فتوژورنالیست بازتاب‌دهنده منصف و واقعی صحنه‌ای است که در آن حضور دارد. او راوی حقیقت‌گو و چشم حقیقت‌بین خوانندگانی است که به هر علتی امکان حضور در صحنه رویداد را ندارند.

**آگاهی دهندگی:** عکس آگاهی‌دهنده است و فتوژورنالیست آنچه در صحنه روی می‌دهد را بی‌کم‌وکاست به بیننده عکس منتقل می‌کند تا او روایتی کامل از حادثه به‌دست آورد (کوبر، ۱۳۸۹ : ۶).

1 https://www.instagram.com/rezaphotography/
2 News photography

عکس‌های خبری در مطبوعات از جهات بسیار حائز اهمیت هستند. عکس به‌عنوان یک وسیلهٔ بیان از طریق ارتباط بصری و غیرکلامی با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند، ازاین‌رو نمی‌تواند به‌طور کامل عناصر خبر را (که، کی، کجا، چه، چرا، چگونه) به خواننده برای درک مفاهیم خبر منتقل کند، اما عکس با به‌کارگیری فرهنگ تصویری خوانندگان و نمایش بخشی از فضای رویداد خبری، می‌تواند به درک و تجسم بهتر عناصر خبر کمک کند (یحیایی، ۱۱۳:۱۳۷۳) (افشار مهاجر، ۱۳۸۷ :۱۷۱).

فتوژورنالیست عضو مکمل روزنامه‌نگار نیست. او خود به‌دنبال خبر می‌گردد، آن را تفسیر و گزارش می‌کند. فتوژورنالیست‌ها جزو نخستین کسانی هستند که هنگام وقوع حوادث و در شرایط اضطراری وارد عمل می‌شوند و روایت خود را از بی‌خانمانی، ایدز و سوءاستفاده از کودکان ارائه می‌کنند (کوبر، ۱۳۸۷: ۸ ـ ۷).

فتوژورنالیست در مقام چشم بینا و زبان حقیقت‌گوی جامعه است. حاصل کار او قرار است آینه تمام‌نمای حقیقت صحنه‌ای باشد که افراد جامعه به هر دلیل امکان حضور در آن صحنه را ندارند (عباسی، ۱۳۸۹). وظیفه عکاس خبری است که مأموریتش را درست و دقیق و کامل انجام دهد؛ حقیقت را که غالباً نامحسوس و ناپیداست، هشیارانه جستجو کند و سپس با دقت و توجه بسیار – و گاه با سرعت زیاد – بینش خود را، همراه با ویژگی‌هایی فیزیکی موضوع، وارد عکس‌های تمام‌شده‌اش نماید (لاینز، ۱۳۸۹: ۱۱۰) ژرمن کرول، عکاس می‌نویسد:

*«عکاس یک شاهد است، شاهدِ زمان خود» (بلاف، ۱۳۷۵ : ۷۴).*

## نظریهٔ ریزوماتیک دلوز

یکی از مفاهیمِ کلیدی‌ای که ژیل دلوز و فلیکس گاتاری استفاده می‌کنند تا مدرنیسم را واژگون کنند، استعارهٔ ریزوم[1] است؛ این استعاره را در آغاز کتاب «هزار فلات» پیش می‌آورند. ریزوم یک اصطلاح گیاه‌شناختی است که به ساقه‌های افقی‌ای اشاره دارد (مثلاً در زنجبیل یا زردچوبه) که معمولاً زیرزمینی هستند، از آنها گره‌هایی پدید می‌آمده و خود از غده‌هایی بیرون می‌آیند. ابداً نمی‌توان ریشهٔ اصلی یک ریزوم را پیدا کرد. اندیشهٔ ریزومی در تضاد با اندیشهٔ درختی است؛ اندیشهٔ درختی از ریشه شروع به رشدکردن می‌کند و بعد تنه پیدا می‌کند، بعد شاخه، و بعد برگ. از دید دلوز و گاتاری، شیوه‌های درختیِ اندیشه مشخصهٔ روایت‌های کلانِ

1 Rhizome

اندیشهٔ مدرنیستی و سرمایه‌دارانه (کاپیتالیستی) است. از دید دلوز و گاتاری، روش درختی (که در اندیشهٔ غربی مسلط و غالب است) روشی هژمونیک است که نظمِ پایگانی[1] (سلسله‌مراتب) را طبیعی جلوه می‌دهد و اولویت را به روایت‌های اصلی و آغازین می‌دهد. اندیشهٔ ریزومی، اما روایت‌هایی چندگانه و بی‌پایگانی را عرضه می‌کند که هیچ خاستگاه یا ریشهٔ اصلی‌ای ندارند که هم‌چون منبع و سرآغاز قلمداد شود (Deleuze & Guattari, 1987 :5).

تخریبِ اندیشهٔ درختی همانا به‌چالش‌کشیدنِ تصوراتِ مدرن از سوژگانی انسانی است. اندیشهٔ درختی، دنیا را برحسب باشنده‌هایی می‌بیند که انتخابِ آزاد دارند و خودبنیاد[2] و فردمحور هستند؛ در چنین شیوهٔ اندیشیدنی است که دوتایی‌های سوژه/ابژه زیاد به کار می‌روند. دلوز و گاتاری تأکید دارند که ما باید این نظم را با توسل به اندیشیدنِ ریزومی ویران کنیم. اندیشیدن ریزومی به دنیا برحسب رابطه و نامتجانسی می‌نگرد. دلوز و گاتاری مثال زنبور و گل ارکیده را می‌زنند. به‌جای این‌که با شیوهٔ درختی پیش روند و اصطلاحات را پایگانی کنند و باشنده‌ها را برحسب ذاتِ متفاوت‌شان از هم جدا کنند، از ما می‌خواهند تا به روابط درونی و به نقاطی نگاه کنیم که ایده‌های فردیت و ذات در آنجاها دیگر کارکرد ندارند.

استعارهٔ ریزوم، نقدی است بر فرایندها و سیستم‌های تمامیت‌خواه، فرایندها و سیستم‌هایی که می‌کوشند تا همه‌چیز را در یک چارچوب تفسیری یا کلیدرمزگانی[3] پایگانی‌شده توضیح دهد. دلوز و گاتاری برای چنین هدفی، نقدهای آتشینی بر روایت‌های کلیدیِ فرویدی و مارکسیستی وارد می‌سازند؛ زیرا این روایت‌های کلیدی، نهایتاً، پیچیدگیِ واقعیت را به‌وسیلهٔ تفسیرهای استعلایی[4] (ترافرازنده یا تفسیرهایی که فراتر از تجربه هستند) سوژگانی انسانی و تاریخ، محدود می‌کند. دلوز و گاتاری این شیوه‌های غالب و استعلایی تفسیر را با شیوهٔ درون‌ماندگار یا درون‌مان[5] تفسیری در تضاد می‌بینند که پیچیدگی‌ها را تصدیق و تحسین می‌کند. از دید دلوز و گاتاری، ستمِ فاشیستی، نتیجهٔ ناگزیرِ تفسیرهای استعلایی است (Deleuze & Guattari, 1987 :7).

شاخصه‌های نگرش ریزوماتیک از نظر دلوز را می‌توان ابتنای آن بر الف) فولدینگ؛ یعنی عبور از منطق دو ارزشی و رجحان یک اندیشه بر دیگری، ب) شیزوآنالیز یعنی موجود نبودن ساختارهای ثابتی مانند زبان و منطق، ج) ضد ادیپی[6]؛ یعنی عبور از تمام تأثیرات اجتماعی و

1 hierarchy
2 autonomous
3 master code
4 Transcendental
5 immanent
6 anti oedipus

قومی و سیاسی دیکته شده، د) چندگانگی کمّی و کیفی؛ یعنی عبور از تعمیم یا «رمز برتر» یا «روایت برتر» دانست (کولبروک، ۱۳۸۷).

در وجه ارتباط نظریه ریزوماتیک دلوز با شبکه‌های اجتماعی، تأکید بر امکان تولید ضدروایت‌های متعددی است که سبب چندصدایی در مقابل روایت رسمی و مسلط شده است. در این جهان ارتباطی، شکل ساختار درختی رسانه، به‌شکلی ریزومی و شبکه‌ای تبدیل شده است که در آن حتی قواعد میان خبردهنده و خبرگیرنده؛ به‌نحو شبکه‌ای ریزومی از خبرگیرنده‌های تبدیل شده و امکان تک‌صدایی از آن رخت بربسته است.

## نظریه بازتولیدپذیری مکانیکی والتر بنیامین

والتر بنیامین، نظریه‌پرداز آلمانی، از نخستین کسانی بود که کوشید فناوری را به فرهنگ تعبیر کند. بنیامین در سراسر آثار خویش عمدتاً دل‌مشغول مسئلهٔ مدرنیته و نحوهٔ تأثیر آن بر جامعهٔ انسانی بود. او در «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی» می‌گوید در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی (که او عکاسی و سینما را نمونه‌های برجسته آن می‌داند)، ماهیت «هنر» دگرگون می‌شود. پیش از بازتولید مکانیکی، به‌ویژه از دوره رنسانس، ماهیت هنر بر محور چیزی که او «حس و حال» یا «هاله»[1] می‌نامدش، تکامل می‌یافت. حس و حال همان چیزی است که به اثر هنری ارزش زیبایی‌شناختی می‌بخشد. از دوره رنسانس (و برخلاف شمایل‌نگاری قرون‌وسطی) این حس و حال تأکید فراوان بر «نبوغ» هنرمند را ایجاب می‌کرد که فقط در حضور اثر هنری می‌شد با آن روبه‌رو شد. این مفهوم «حضور» تجربه یک اثر هنری را رویدادی بسیار خاص و تابع زمان و مکان می‌کرد. نیاز به گفتن نیست که این تجربه جزء امتیازات نخبگان (اشرافی) بود.

با بازتولید مکانیکی و تغییر کانون تأکید از «حضور»، یعنی بودن در نزدیکی (انحصاری) تولید معنا، به «بازنمایی» براساس «بازتولید» این موازنه بر هم خورد. درنتیجه آنچه اتفاق می‌افتد، این است که ویژگی یگانه زمان و مکان از بین می‌رود و ادراک و تعبیر جایگاه یگانه خود را از دست می‌دهند (و خصوصی می‌شوند)؛ محل تجربه زیبایی‌شناختی هم‌زمان همه‌جا و هیچ‌جاست (Shields, 1991) فناوری دیگر با هیچ توانایی هنری، مهارت یا صناعت پیوند ندارد. درنتیجه ارزش‌ها به‌تدریج از کیفیات ذاتی اثر هنری به کیفیات بیرونی منتقل می‌شود. چیزی که بودریار (۱۳۸۱) از آن با نام «ارزش مبادله»[2] یا «ارزش نشانه»[1] یاد می‌کند.

1 Aura
2 Exchange value

## «اثر هنری» در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی

نظریه اصلی «اثر هنری» این است که با بازتولید مکانیکی ماهیت بازنمود هنری از اتکای به نبوغ، که به حفظ اصالت (وجود یگانه یا «حضور» آن) و تأکید بر قدرت آفرینش خود گرایش دارد، به نابودی ارزش سنتی میراث فرهنگی تغییر می‌یابد(Benjamin , 1969) ,بنیامین اصطلاح «حس و حال» را در ارجاع به این ارزش سنتی حضور یگانه به‌کار می‌برد که معمولاً با «نبوغ» یا «مرجعیت» آفرینشگر آن، یعنی «خالق» اثر یکی پنداشته می‌شود. بنیامین نیز مانند مک لوهان (۳۰ سال بعد) ملاحظه می‌کند که «رسانه‌ها» (به معنای فناوری‌های بازتولید) چگونه بر شیوه‌های ادراک حسی انسان تأثیر می‌گذارد. بنیامین بر نقش متن تاریخی در تغییر ماهیت رسانه‌ها تأکید می‌ورزد. ژرف‌ترین آرای او این است که عصر بازتولید مکانیکی چیزی به ارمغان آورده که به‌لحاظ تاریخی یکتاست، یعنی در جوهر ادراک حسی انسان ظرفیتی برای درک وجود تاریخی ممکن و مشروط خود ایجاد کرده است. به‌عبارت‌دیگر، توانایی درک جهان و شرایط ادراک را (بنیامین نام این یک را «بینش متناظر»[۲] می‌گذارد) به میزان زیادی نابودی رابطه طبیعی میان ادراک و «حضور بی‌واسطه» (یعنی حضور یگانه یک اثر هنری اصیل) افزایش می‌دهد. این پیامد اصلی «زوال حس و حال» است (Benjamin , 1969: 216).

می‌توان گفت از نظر بنیامین حضور حس و حال بومی‌شدن فرایند دلالت (حمل معنا) را بر ادراک حسی تحمیل می‌کند. زوال، حس و حال این بومی‌شدن را کم‌رنگ می‌کند؛ زیرا معنا به‌وسیله بازتولید مکانیکی در اختیار «همگان» و این بازتولیدپذیری نیز موردپسند نهضت‌های توده‌ای قرار می‌گیرد (بنیامین در روزگاری می‌نوشت که شاید ظهور دو رسانه «همگانی» غیرنوشتاری وجود داشت؛ سینما و رادیو):

«نهضت‌های توده‌ای، ازجمله جنگ، نوعی رفتار انسانی را شکل می‌دهد که علاقه‌ای خاص به تجهیزات مکانیکی دارد» (Benjamin , 1969: 244).

به‌عبارت‌دیگر از نظر بنیامین تأثیر بازتولیدپذیری مکانیکی بر ادراک حس انسان و وجوه ذهنیت نه‌تنها فی‌نفسه نمایان است، بلکه به‌لحاظ تأثیرش بر دگرگونی «شیوه مشارکت» و به‌طور مشخص آغاز «فرهنگ همگانی» اهمیت دارد (Benjamin , 1969: 232).

از نظر بنیامین، ماده را منحصراً «کاربرد آن» تعیین نمی‌کند، یعنی از نظر بنیامین جوهر متن تاریخی وجوه اجتماعی و سیاسی و فرهنگی آن است، نه وجه «تکنولوژیک». فناوری‌های رسانه‌ای

1 Sign Value
2 Analogous insight

در عصر مدرن اساساً ابزارهای سیاست شده است. این دیدگاه چنان در تحلیل‌های رسانه‌ها فراگیر شده است که رشته پژوهش‌های رسانه‌ها غالباً فقط شاخه‌ای از مطالعات سیاسی به‌شمار می‌رود. فاشیسم ضمن پاسداری از مالکیت بر آن است که به توده‌ها مجال ابراز وجود دهد. نتیجه منطقی فاشیسم ورود زیبایی‌شناسی به زندگی سیاسی است (Benjamin , 1969: 234).

## ارزش آیینی و ارزش نمایشی

اهمیت نظر بنیامین در تحلیل رسانه‌ها دقیقاً به‌این‌علت است که بی‌آنکه رسانه‌ها را به ابزارهای صرف تقلیل دهد، شرحی از ماهیت سیاسی فزاینده رسانه به‌دست می‌دهد. به‌ویژه آنچه اثر او را امروز هم درخور توجه می‌سازد، علاقه‌اش به نقش «ارزش» همچون اصلی منطقی است که زیربنای شکل‌های خاص کاربرد به‌شمار می‌رود. او با تمایز میان ارزش آیینی و ارزش نمایشی چنین استدلال می‌کند که بازتولید مکانیکی با تغییر گرایش از ارزش آیینی به ارزش نمایشی مایه رواج هنر شد. ارزش آیینی اساساً از طریق آیین‌ها حفظ می‌شود و به مکان، وابسته است، حال‌آنکه ارزش نمایشی تابع «دسترسی» است و با حرکت و جابه‌جایی افزایش می‌یابد. از نظر بنیامین این گذار از ارزش آیینی به ارزش نمایشی، موجب دگرگونی خود اثر هنری شد؛

«ارزش‌آفرینی آن دیگر به آفرینش وابسته نبود، بلکه نتیجه مصرف بود و به‌این‌ترتیب بازاری برای آن ایجاد کرد» (Benjamin , 1969: 224).

تأثیر اجتماعی گسترده‌تر آن مبهم‌شدن مرز میان تولید و مصرف بوده است که امروزه به آشکارترین شکل در اینترنت و شبکه‌های اجتماعی نشان داده می‌شود، که برای اوّلین‌بار تفاوت میان تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان را (دست‌کم ازلحاظ دلالت‌گری) به‌عنوان اوّلین رسانه «همگانی» که هر دو طرف آن را گروه‌های متکثر مردم تشکیل می‌دهند به‌کلی از میان برداشته است.

## روش پژوهش

روش این تحقیق توصیفی ـ تحلیلی است و از دو نظریه ارزش نمایشی بنیامین و ریزوماتیک دلوز برای تحلیل داده‌های مرتبط با عکاسی خبری در بستر شبکه‌های اجتماعی استفاده می‌کند. نظریه ارزش نمایشی بنیامین در بر دارنده تأثیر شبکه‌های اجتماعی بر عینیت و صداقت عکس خبری و نظریه دلوز در ارتباط با چگونگی تأثیر شبکه‌های اجتماعی بر سلطه

خبری از طریق عکس‌های خبری است. بر اساس این دو نظریه و با توصیف و سپس تحلیل داده‌ها، نتایج به‌دست داده شده‌اند.

## یافته‌های پژوهش

### تحلیل بر اساس نظریه ارزش نمایشی و ریزوماتیک

در قرن نوزدهم وقتی عکاسی پا به عرصه گذاشت، چند پرسش بنیادی دربارۀ اینکه انسان جهان را چگونه درک می‌کند مطرح کرد (بارت، ۱۳۸۹). در آغاز این پرسش عمدتاً به موضوعات ادراک مربوط می‌شد، اما با گسترش کاربرد عکاسی به‌تدریج به فرایندهای فرهنگی بنیادین مانند روایت، حفظ کردن و هویت نیز کشیده شد.

به این معنا، عکاسی به‌عنوان یک فناوری از طریق درگیرشدن عملی (شکل‌های کاربرد) خود به یک «شکل فرهنگی» خاص تبدیل می‌شود. بنیان چیستی فناوری، کاربرد آن است. فناوری رسانه‌ها از طریق کاربرد، شکل‌های خاصی به خود می‌گیرد. درواقع کاربرد، ماده و شکل فناوری را به هدف‌های خاص «پیوند می‌دهد». کاربرد در فرهنگ جذب می‌شود. بنابراین لازم است بررسی کنیم که کاربرد فناوری را چگونه می‌توان تحلیل کرد.

از مهم‌ترین مسائلی که در این تحقیق به‌عنوان چالش‌های جدیدی که امروزه عکاسی خبری با آن مواجه شده، بازه‌هایی است که ارزش‌گذاری هنری بر بازنمایی نمایشی واقعیت در عکس خبری گذاشته است که مسائل حرفه‌ای و اخلاقی در سوءاستفاده از واقعه و واقعیت را بیش‌ازپیش مهیا کرده است؛ زیرا در وجه جدیدی که عکاسی خبری در پیش دارد، این سوگیری مانند خبر نوشتاری قابل‌اثبات نبوده و بنابراین دستبرد در حقیقت واقعیت است. با این مقدمه می‌توان به رابطه نظری هنر و فنّاوری پرداخت. در تقسیم هنر و تکنولوژی دو ساحت وجود دارد که در فنّاوری کارآمدی اهمیت داشته و در هنر، زیبایی و تناسب اهمیت دارد. در نگرش قدیم فن و هنر در پیروی از «معرفت» (حقیقت) و «فضیلت» (اخلاق) و «زیبایی» (هنر) بودند و آنچه معرفت است، زیبا هم به‌شمار می‌آمد (امینی، ۱۳۸۸).

جدا کردن هنر از تکنولوژی مانند هر تقسیم دیگری مزایا و معایب خاص خود را دارد. حسن این روش جدا کردن دو ساحت زیبایی و معرفت است که تا حد زیادی باهم تفاوت دارند. ماهیت هنر بر زیبایی متکی است و این زیبایی ممکن است کارآمدی و بهره مادی و معیشتی

نداشته باشد. بنابراین دو دغدغه وجود دارد که یکی به‌کار بردن فن در هنر برای یک هدف و دیگری به‌کار بردن فن در هنر بدون غایتی خاص است.

بر همین اساس سازوکار تولید معنا در عکس دارای ابعاد پیچیده‌ای می‌شود؛ زیرا «عکاسی، رسانه‌ای رمزگذاری شده است و به‌شکل همان‌گویانه واقعیتی را که به آن ارجاع می‌یابد، بازتولید نمی‌کند» (سونسون، ۱۳۹۱: ۵۰). عکس برخلاف نوشتار که ارجاع دهنده و بازنمایی‌کننده معناست دارای قابلیت بیان‌گرایانه نیز هست که دلالت‌های بسیاری برای تفسیر و تأویل و فهم دارد. تأثیر عکس در برابر نوشتار به سبب این است که دیدن پیش از کلام می‌آید و بنابراین ذهنیت مخاطب در ابتدا توسط برداشت او از عکس خبر شکل می‌گیرد، اما مسئله این است که دریافت رمزهای ارزشی نهفته در عکس خبری به‌علت تغییر در نوع ارائه آن در شبکه‌های اجتماعی شکلی ریزوماتیک یافته است. به‌عنوان‌مثال دیگر نمی‌توان به عکس خبری به‌عنوان یک پیام از یک منبع ارسال که همان هیئت تحریریه رسانه است و مرکز انتقال (که گروهی از متخصصان هستند که عکس‌ها را می‌گیرند و گروهی دیگر که آن را انتخاب می‌کنند و شرح عکس و تفسیری به آن می‌افزایند) و مرکز دریافت (که مخاطب رسانه هستند)، نگریست (بارت، ۱۳۸۹ :۹) در این روش رمزگان معنا بر اساس گفتمان حاکم بر مجرای انتقال یعنی رسانه روزنامه، خبرگزاری و تلویزیون می‌تواند تفسیر شود.

هرچند امروزه تمام خبرگزاری‌های عمده دنیا در کنار انتشار روزنامه و مجله، پایگاه اینترنتی نیز دارند و روال عکس خبری در این خبرگزاری‌ها به‌شیوهٔ سنتی است، اما رشد سریع شبکه‌های اجتماعی سبب شده است که امروزه عکاسان خبری برای انتشار عکس، وابستگی خود را از رسانه رسمی کنار بگذارند. این موضوع به‌واسطه امکاناتی است که فنّاوری در اختیار آنها گذاشته و آنها را قادر کرده که بیرون از حوزه گفتمان خبرگزاری‌های عمده به بیان خویش از یک خبر بپردازند و در تولید محتوای خبری نیز تغییری اساسی به‌سمت داستان‌سرایی بصری داشته باشند که تصاویر بر فضای داستان نوشتاری مسلط باشد و عکس‌ها دیگر دارای این پتانسیل باشند که خودشان تبدیل به خبر یا روایت اصلی شوند (Caple & Knox, 2015: 1) اگر امروزه عکاسی خبری نیازی برای وابستگی به گفتمان‌های خبرگزاری‌های عمده و اخبار نوشتاری ندارد، بنابراین به‌سوی نوعی از خبر پیش می‌رود که یک تجربه تجسمی رمزگذاری شده به‌عنوان خبر است که معمولاً نادیده گرفته می‌شده است (گراندبرگ، ۱۳۹۲: ۱۳۶). امری که به‌شدت شخصی است و ارتباط آن با دیگر اخبار مرتبط با آن واقعه چه به‌صورت عکاسی

خبری یا خبر نوشتاری یا تلویزیونی به‌صورت ریزوماتیک است. واقعیت در این نگرش یک کل (که مشابه یک درخت از ریشه، تنه و شاخه ساخته شده باشد)، نیست؛ بلکه اجزاء ناهمگونی است که ارتباط آنها با یکدیگر مانند گیاه ریزوم هستند و هرکدام مستقل از دیگری‌اند. این موضوع در قبال عکاسی خبری شکلی دیگر را نیز تجربه می‌کند که به‌واسطه فضای باز و پرسپکتیوهای منظر است. عکاس در فضای باز، خارج از محیط محدود و قابل‌کنترل استودیو، با حجم پیچیده‌ای از زوایای دید متفاوت مواجه می‌شود و با هر قدمی که برمی‌دارد، عوامل بصری زاویه دید او از شکلی به‌شکل دیگر تغییر می‌یابند. یک قدم که برمی‌داری، منظری پنهان، آشکار می‌شود؛ در قدم بعدی، زاویه دید فعلی جای خود را به مناظر دورتر می‌دهد. قدمی دیگر برمی‌داری و فضایی عمیق، هویدا می‌شود؛ با حرکت جزئی، زاویه قبلی محو شده است (شور، ۱۳۹۱ :۴۹).

تحلیل عکاسی خبری در دورهٔ حاضر بر اساس نظریه دلوز و ویژگی‌های آن یعنی همان فولدینگ، شیزوآنالیز، ضد ادیپ و چندگانگی کمّی و کیفی ممکن می‌شود. در آینده‌ای که عکاسی خبری پیش روی خود دارد، با کمرنگ‌شدن نقش گفتمان‌های خبرگزاری‌ها یا دولت‌ها، شکل فولدینگ و عبور از رجحان روایت‌های متضاد شکل خواهد گرفت. این روایت‌ها می‌تواند حتی روایت‌های پراکنده شخصی باشد. در این نوع از روایت‌ها ساختارهای ثابت نیز مدّ نظر نخواهد بود؛ شکل‌های متفاوتی که هنر به‌مثابه بیان تصویری در عکس عهده‌دار آن است، قابلیت عبور از ساختارها و چارچوب‌های خبری در گذشته را به عکس خبری می‌دهد. در این شیوه به‌این‌علت که عکاس خبری متعلق به اجتماع یا سیاست قومی ـ ملی نیست، بنابراین سعی در تعمیم نگاه و نظر خود در قبال خبر با روایت برتر را نیز نخواهد داشت. با این دید از نگرش ریزوماتیک دلوزی از وضعیت حال حاضر عکاسی خبری، توجه به آنچه بنیامین دربارهٔ ارزش نمایشی بیان داشته روشن‌تر می‌شود؛ رابطه‌ای که با عبور از ارزش آیینی، رابطه خود را از مردم به‌عنوان تولیدکننده محتوا، به مردم به‌عنوان مخاطب آن گسترش داده است. بر این اساس، عصر بازتولید مکانیکی چیزی به ارمغان آورده که به‌لحاظ تاریخی یکتاست؛ یعنی توانایی درک جهان و شرایط ادراک آن یا همان بینش متناظر (Benjamin , 1969: 216).

## نتیجه‌گیری

امروزه عکاسی خبری در بستری که شبکه‌های اجتماعی برای آن فراهم آورده‌اند، فضا و جایگاهی را تجربه می‌کند که به‌نوعی عبور از واقعیت نمایشی توسط خبرگزاری‌ها یا گفتمان‌های کلان است. مهم‌ترین شاخصهٔ این بستر، ظهور مفهوم فردیت و همچنین تکثر در جهت از بین بردن روایت برتر است. در این فضا، عکس به‌نوعی عبور از ساختارها و چارچوب‌های خبری را تجربه می‌کند و نمایشی که توسط بازتولید مکانیکی از واقعیت صورت می‌گیرد، به‌نوعی رابطه مردم با مردم را تأیید می‌کند. در این رویکرد عکاسی خبری به ژورنالیسم نوشتاری یا خبرگزاری‌ها بی‌نیاز است و رابطه عکس با واقعیت صرفاً با هنر و ذهنیت عکاس در پیوند است. این موضوع تنها فاصله میان عکاس خبری با شهروند خبرنگار است که امروزه برخی از کارکردهای عکس خبری را مورد خدشه قرار داده است؛ زیرا وجه اخیر نه دارای سویه فردیت و نه همچنین در جهت تکثر برای از بین بردن روایت برتر است و صرفاً از سوی خبرگزاری‌های عمده جهت‌دهی می‌شود. با این توصیف، بستر مهیا شده برای عکاسی خبری و نشانه‌های آن در شبکه‌های اجتماعی که صفحه‌های عکاسان مهم خبری است، نشان از وضعیتی نوین دارد که همخوان با مؤلفه‌هایی است که بنیامین و دلوز آنها را پیش‌بینی کرده‌اند.

## منابع


- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۷) گرافیک مطبوعاتی، تهران: سمت.
- امینی، شیدا (۱۳۸۸) بحثی در نسبت تکنولوژی و هنر، روزنامه قدس، ۱۴ شهریور.
- بارت، رولان (۱۳۸۹) پیام عکس، ترجمه راز گلستانی فرد، نشر مرکز، تهران.
- بلاف، هالا (۱۳۷۵) فرهنگ دوربین، ترجمۀ رعنا جوادی. تهران: سروش.
- بودریار، ژان (۱۳۸۱) در سایه اکثریت‌های خاموش، ترجمۀ پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز.
- ریحانی، پگاه (۱۳۸۱) بررسی تطبیقی شاخه‌های عکاسی مطبوعاتی (فتوژورنالیسم)، پایان‌نامه برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد در رشته عکاسی به راهنمایی حسن دزواره. تهران، دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای تجسمی و کاربردی.
- سونسون، گ (۱۳۹۱) نشانه‌شناسی عکاسی، در جستجوی نمایه، ترجمۀ مهدی مقیم‌نژاد، چاپ دوم، علم، تهران.
- شور، استیون (۱۳۹۱) ماهیت عکس‌ها، ترجمۀ مهدی بایرام‌نژاد، چاپ سوم، مرکب سپید، تهران.
- صادقلو، محمود (۱۳۷۹) فتوژورنالیسم، عکاسی خبری یا عکاسی مطبوعاتی، روزنامه حیات نو، سال اوّل،
- ۲۷ دی ۱۳۷۹، شماره ۱۸۶.
- عباسی، اسماعیل (۱۳۸۹) خطری که فتوژورنالیسم را تهدید می‌کند، روزنامه شرق، شمار پیاپی ۱۰۲۰، یکشنبه ۳ مرداد ۱۳۸۹.
- گراندبرگ، اندی (۱۳۹۲) بحران واقعیت؛ در باب عکاسی معاصر، ترجمۀ مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی، فرهنگستان هنر، تهران.
- کوبر، کنت (۱۳۸۷) فتوژورنالیسم، ترجمۀ اسماعیل عباسی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- کولبروک، کلر (۱۳۸۷)، ژیل دولوز، ترجمۀ رضا سیروان، چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز.
- لاینز، ناتان (۱۳۸۹) عکاسان و عکاسی، ترجمۀ وازریک درساهاکیان و بهمن جلالی، تهران: سروش.
- ولز، لیز (۱۳۹۰) عکاسی: درآمدی انتقادی. ترجمۀ محمد نبوی و دیگران. تهران: مینوی خرد.

- یحیایی، خسرو (۱۳۷۳) عکس‌های خبری خواننده را به محل رویداد می‌کشاند، فصلنامه رسانه، ویژه‌نامه آموزشی شماره ۱.

- Benjamin, walter (1969) Illumination, Translated by Harry Zohn. Schocen books, New York
- Caple, H, & S. Knox. J (2015) a framework for the multimodal analysis of online news galleries makes a good picture gallery? , Social semiotics
- Deleuze,Gilles, & Guattari, Felix (1987). Athousand Plateaus: Capitalism and Schisophrenia (Brian Massumi, Trans. ). Minneapolis: University of Minneasota Press .
- Derrida, J (1982), Margins of Philosophy, trans. Alan Bass, The Harvester Press .
- Kobre, Kenneth (2008) Photojournalism, Sixth Edition: The Professionals' Approach , Focal Press.
- McLuhan , Marshall , (1964) Understanding Media:The Extensions of Man , New American Library , New York
- Shields, R (1991) , Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity, London: Routledge