

عکاسی خبری و مطبوعات تابلوئید

نوشته کارین ای. بکر

ترجمه پیروز ایزدی

عکاسی دارای پیشینه‌ای طولانی و پیچیده در روزنامه‌نگاری غرب است. عکاسی علی‌رغم حضور بسیار پررنگ خود در مطبوعات روزانه و هفتگی در قرن گذشته، به ندرت در محیط‌هایی پذیرفته شده است که در آنها روزنامه‌نگاری مورد بحث و تحقیق قرار می‌گیرد و یا تدریس می‌شود. هرگاه که نیازی میان خبررسانی و سرگرمی صورت می‌گیرد یا از محتوای جدی آن نوع روزنامه‌نگاری که برای خوانندگان روشنفکر دلپذیر است، در برابر ابتذال و پیش پاافتادگی روزنامه‌نگاری عامه‌پسند حمایت می‌شود، عکاسی در مقوله روزنامه‌نگاری عامه‌پسند جای می‌گیرد و از قلمرو مطبوعات جدی کنار نهاده می‌شود. در هیچ کجا پیامدهای این وضعیت به اندازه صفحات و مباحث مطبوعات تابلوئید آشکار نیست. در آنجاست که نمایش و جاذبه مفروض عکس‌ها به عنوان ملاکی برای ارزشیابی و نهایتاً نفی روزنامه‌های «تابلوئید» به عنوان مطبوعاتی صرفاً «عامه‌پسند» مورد استفاده قرار می‌گیرد.

سابقه پیوند میان عکاسی و مطبوعات تابلوئید را می‌توان در گزینش پیاپی عکاسی توسط سه نوع نشریات متمایز از یکدیگر جست‌وجو کرد: نخست در مطبوعات ادواری نخبه‌گرا با سنت دیرینه توضیح همراه با آوردن عکس؛ سپس، در مطبوعات تابلوئید که عامه‌پسندتر هستند، و تقریباً به‌طور هم‌زمان، در ضمیمه‌های هفتگی مطبوعات روزانه معتبر. بررسی این سابقه نشان می‌دهد که توسعه گفتمان‌ها درباره عکاسی خبری از جمله نظرات مربوط به

ماهیت این رسانه، همچنان بر جایگاه عکاسی در مطبوعات معاصر تأثیرگذار است. این اعتقاد که عکس، تصویری بدون واسطه از رویدادها نمایش می‌دهد، می‌توانست توسط بعضی نهادها مبنایی برای تلقی عکس به عنوان خبر در نظر گرفته شود؛ نهادهایی که اعتبارشان مبتنی بر واقعیت و دقت گزارش‌هایشان درباره جهان است. با این حال، در اینجا تناقضی وجود دارد، به این دلیل که عکاسی هنگامی که به عنوان یک رسانه صرفاً بصری به وجود آمد، گمان می‌رفت آن دسته از فرآیندهای فکری را که روزنامه‌نگاری اختصاصاً به آنها می‌پرداخت و در پی گسترش آنها بود، دور بزند. جاذبه فوری‌تر و مستقیم‌تر عکاسی، تهدیدی نسبت به خرد و میراث روشنگرانه نهاد روزنامه‌نگاری محسوب می‌شود. تنشی که در ذات بازسازی عکاسی و روزنامه‌نگاری نهفته، در گفتمانی که در آن این شیوه‌ها همزیستی دارند، رسوخ پیدا کرده است. با پیگیری سابقه این گفتمان و به ویژه با توجه به دمدمی مزاج بودن روزنامه‌نگاری نسبت به جاذبه عامه‌پسندانه عکاسی، می‌توان آن دسته از الگوهای کاربرد و ساختارهای روزنامه‌نگاری را یافت که به عکاسی اشاره می‌کنند و محبوبیت آن را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهند و در همان زمان، بخش‌های نخبه مطبوعات روزانه را در اشکال منحصر‌آکلامی حرفه روزنامه‌نگاری تحت محافظت قرار می‌دهند.

تحلیل نقش عکاسی در مطبوعات در نتیجه می‌تواند به روشن ساختن مسائل همزمان «سیاسی» و «زیبایی شناختی» در مطالعات ارتباطی معاصر کمک کند و بینش نوینی را در خصوص رابطه میان بازنمایی، شناخت تاریخی و ارزش در مرکز مباحث پسامدرن عرضه دارد. این مقاله ابتدا به این مسائل می‌پردازد و سیر تاریخی استفاده از عکس در مطبوعات غربی را مورد بررسی قرار می‌دهد و در مرحله دوم به کنکاش درباره مطبوعات تابلونید به عنوان بافتی معاصر می‌پردازد که عکاسی همچنان به مثابه وسیله اصلی بازنمایی خبر در آن نقش دارد.

مطبوعات تصویری اولیه

در اوایل دهه ۱۸۴۰ نشریات مصور تقریباً به‌طور همزمان در چندین کشور اروپایی پدید آمدند. مجله ایلوستریتد لندن نیوز که در سال ۱۸۴۲ تأسیس شد، مجله هفتگی جالب توجهی بود که تصویرگرانی را برای نمایش رویدادهای جاری و مهم به استخدام خود در آورده بود (هستر، ۱۹۷۷، تفت، ۱۹۳۸).

بازتاب موفقیت این مجله^۲ در مجله‌هایی نظیر ایلوسترسیون چاپ فرانسه و ایلوستریتد

زایتونگ چاپ آلمان (که هر دو در سال ۱۸۴۳، تأسیس شدند) و دیگر نشریاتی که اندکی بعد انتشار یافتند، تجلی پیدا کرد. روزنامه مصور فرانک لزی (۱۸۵۵) هفته‌نامه هارپر - مجله تمدن (۱۸۵۷) در زمره نخستین نشریاتی بودند که در آمریکای شمالی انتشار یافتند.

همگی این نشریات برای به تصویر در آوردن خبرها از گراورهای چوبی استفاده می‌کردند. هنرمندان معروفی برای «پوشش دادن» به خبرها استخدام شدند و برای آن‌که با گزارش‌هایشان در رتبه نخست قرار گیرند، به رقابت با یکدیگر پرداختند. برای مثال، روزنامه لزی یک تصویرگر را به مراسم به دار آویختن جان براون، رهبر جنبش ضدبردگی در سال ۱۸۵۹ اعزام کرد و به او دستور داد تا با نخستین قطار به نیویورک مراجعت کند، در داخل این قطار ۱۶ گراورساز تمام شب کار می‌کردند تا تصویر را به شماره بعدی روزنامه برسانند. متنی که به همراه گراور انتشار یافت، حاوی این مطلب بود که این گراور طرحی است که هنرمند ما در محل تهیه کرده است و بدین ترتیب نوعی اعتبار شاهد عینی را به اذهان متبادر می‌کرد (هستر، ۱۹۷۷: ۱۷۱). در آن زمان، انتشار عکس‌های واقعی به لحاظ فنی امکان‌ناپذیر بود، اما گراورهای چوبی به دلایل دیگری ترجیح داده شدند. تصویری که دوربین ارائه می‌کرد ظاهراً بی‌روح و بسیار وابسته به نحوه عملکرد دستگاه به نظر می‌آمد، برعکس تصاویری که با دست ترسیم می‌شد منعکس‌کننده چشم‌انداز هنرمند و هنرگراورساز بود. هنگامی که از یک عکس به عنوان مرجع گراور (به شکل غیردقیق) استفاده می‌شد، اغلب جمله‌ای نظیر «اقتباس از یک عکس» به همراه آن آورده می‌شد که اعتبار دستگاه را به کار هنرمند می‌افزود. در دهه ۱۸۶۰، گراورسازی نوعی «بازتولید وفادارانه و توأم با وسواس واقعیت» در «قلمروی از عینیت محسوب می‌شد که گرداگرد خود این رسانه را فراگرفته بود» (یوهانسن، ۱۹۸۲).^۲

از این رو، مطبوعات ادواری، الگوهای ارائه گزارش‌های تصویری را چندین دهه پیش از آن‌که فرآیند هاف‌تن برای تسهیل چاپ عکس و متن در کنار هم به وجود آید، ایجاد کرده بودند. موضوعاتی که تحت پوشش قرار می‌گرفتند، ایده‌آل‌های فوریت و دقت و نیز رقابتی که هم بر فرآیند روزنامه‌نگاری و هم بر محصول آن (شکار و جام پیروزی) ارج می‌نهاد، آن قدر در نشریات جا افتاده بودند که هاله‌ای از کیفیت و تشخیص بر گرد آنها مشاهده می‌شد. دهه ۱۸۹۰ شاهد سازگاری تدریجی رسم و عرف تصویرگری با عکاسی بود.

تاریخچه عکاسی خبری، میراث شمار محدودی از نشریات وزین است و سنت گزارش تصویری را در کارهای تعداد اندکی از سردبیران و عکاسان نشان می‌دهد (هستر، ۱۹۷۷: دوم، ۱۹۷۶: کابر، ۱۹۸۰). اغلب از کولیرز ویکلی «مجله‌ای فرهنگی که بر ادبیات تأکید داشت»، به

عنوان یکی از نخستین نشریاتی یاد می‌شود که از تصویرگری به گزارش تصویری رو می‌آورد. جیمز هیر عکاس، خبرنگار اصلی کولیرز در جریان جنگ اسپانیا - آمریکا عامل اصلی موفقیت این مجله قلمداد می‌شود. ^۱ وظیفه‌ای که برای تحقیق درباره غرق شدن نبرد ناو «مین» بر عهده هیر گذاشته شده بود، یکی از نخستین نمونه‌های مورد استفاده برای معرفی عکاسی خبری به عنوان کاری قهرمانانه است: «او از تمامی زوایای ناو غرق شده «مین» عکس برداشته بود. او لحظاتی را ثبت کرده بود که در جریان آن غواصان مشغول انجام وظیفه اندوهبار آوردن غرق‌شدگان به سطح آب بودند...» جیمی به کمک یک مترجم در اردوگاه‌های کار اجباری به پرسه‌زنی پرداخت و از انسان‌های نحیف و بی‌جان و نوزادان گرفتار بیماری عکس گرفت. هر کشتی‌ای که بر سر راه خود به نیویورک از ماروکاسل عبور می‌کرد، یک پاکت عکس با خود می‌برد. تأثیر این عکس‌ها بر افکار عمومی را به سختی می‌توان گزافه‌گویی نامید» (کارنز، ۱۹۴۰؛ ۱۵؛ ادوم، ۱۹۷۶: ۳۸).

گسترش سریع نشریات هفتگی در ایالات متحده تا حدودی ناشی از جو آتشین و پوشش رقابتی جنگ با اسپانیا بود. نوآوری‌های فنی و مزایای قانونی جدید نیز این رشد و گسترش را تشویق می‌نمودند و از همه مهم‌تر به موازات صنعتی شدن و گرایش به اقتصاد بازار، آگهی‌ها پشتیبانی قابل توجهی از مطبوعات هفتگی به عمل می‌آوردند. با توجه به این‌که بسیاری از نشریات قیمت فروش خود را به نصف رساندند، ناگهان یک بازار بالقوه در سراسر کشور ایجاد شد و عبارت «نشریات پرتیراژ مورد توجه عموم» ظهور پیدا کرد. حجم آگهی‌ها در فاصله سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۰ از ۳۶۰ میلیون دلار به ۵۴۲ میلیون دلار رسید (کهان، ۱۹۶۸؛ هسرن، ۱۹۷۷: ۱۷-۲۱۶). فراهم آمدن درآمدهای زیاد ناشی از آگهی‌ها و فرض جاذبه برای توده‌های مردم، پایه و اساس نشریات مصور را در دهه ۱۹۳۰ تشکیل داد.

با این حال، با شروع قرن جدید، نشانه‌های اندکی در دست بود که حکایت از آن داشته باشد که عکاسی در واقع به افزایش فروش نشریات کمک کرده باشد (کهان، ۱۹۶۸؛ ۱۹۴؛ هسرن، ۱۹۷۷: ۲۱۸). با این حال، «مفهوم مجله خبری - تصویری هفتگی» دیگر جا افتاده بود و شکل‌گیری حرفه قهرمانانه عکاس خبری آغاز شده بود.

مطبوعات تابلوئید = جنجال آفرینی = عکاسی

روزنامه‌ها صاحب سنت جا افتاده گراورسازی پیش از عکاسی نبودند. امری که ورود آهسته تکثیر هاف‌تن به مطبوعات روزانه را توجیه می‌کند. اقدام به انتشار روزانه به این معنی

بود که فرآیند اولیه هافتن برای شیوه‌های تولید روزنامه‌ها دست‌وپا گیر بود. در اواخر دهه ۱۸۹۰، بیش از یک دهه پس از آن‌که فرآیند مزبور ابداع شده بود، بسیاری از روزنامه‌ها تنها گه‌گاه به انتشار عکس می‌پرداختند. تنها استثناءها «مطبوعات تابلوئید» ایالات متحده بودند؛ به ویژه رقابت شدیدی بین دو روزنامه نیویورکی وجود داشت یعنی ورلد متعلق به جوزف پولیتزر و جورنال متعلق به ویلیام راندولف هرست که در آنها عکس، کلید موفقیت و جنجال‌آفرینی تلقی می‌شد. برای مثال، «ورلد» بنا بر ادعای خود «نخستین عکس‌های واقعی از لاشه کشتی غرق شده مین را در سال ۱۸۹۸ انتشار داد که در واقع شبیه‌سازی‌هایی از عکس‌ها بودند (تایم - لایف، ۱۹۸۳: ۱۶).

در مطبوعات تابلوئید دهه ۱۹۲۰ بود که برای نخستین بار عکس‌های جنجالی بزرگ با مضامین اصلی خشونت، تصادفات، افتضاحات جامعه و... ظاهر شدند. تاریخ‌نگاران مطبوعات ایالات متحده از این امر به عنوان نوعی انحطاط برای مطبوعات یاد می‌کنند، مطبوعاتی که بیانگر آن چیزهایی بودند که از نظر تاریخ‌نگاران مزبور، بی‌بندوباری اخلاقی و از میان رفتن استانداردهای اخلاقی محسوب می‌شد، امری که زندگی عمومی و خصوصی را مورد تهدید قرار می‌داد. دوره‌ای بود که در آن «جنجال‌آفرینی افراطی مطبوعات تابلوئید خریدار داشت و ویژگی‌های روزنامه‌نگاری منحط آن به سایر انواع مطبوعات نیز گسترش یافت» (امری، ۱۹۶۲: ۶۲۲). نیویورک دیلی نیوز شریک جرم اصلی بود و در سال ۱۹۲۴ پرتیراژترین روزنامه ایالات متحده به شمار می‌رفت. رقبای اصلی آن عبارت بودند از دیلی میرور و دیلی گرافیک. روزنامه دیلی میرور انگلستان (که در سال ۱۹۰۴ تأسیس شد)، ژانری را به وجود آورد که «رنج و اندوه افراد را در زندگی خصوصی‌شان بر ملا می‌کرد». در دهه ۱۹۲۰ این روزنامه همراه با دیلی اکسپرس در زمره روزنامه‌هایی بودند که تحت تأثیر مطبوعات تابلوئید آمریکا در ارتباط با استفاده از عکس قرار داشتند (باینز، ۱۹۷۱: ۵۱، ۲۶).

روزنامه‌نگاری «جنجال‌آفرین» اصول راهنمای اخلاقی مطبوعات را با این هدف نقض کرد که برای فروش بیشتر، به درج مطالب جالب توجه بپردازد. در این میان، مخاطبان روزنامه‌نگاری - جماعت روزنامه‌خوان - به صورت توده‌ای از مردم بازسازی شدند که واجد ویژگی‌هایی نظیر یکدستی و عدم عقلانیت بودند. «جنجال‌آفرینی» در چارچوب آن نوع گفتمان‌های روزنامه‌نگاری رخ می‌دهد که همچنین مقید به روش‌های فرهنگی، تاریخی و سیاسی هستند که به نوبه خود اصول راهنمای اخلاقی را در خصوص انواع مطالب گوناگون ترسیم می‌کنند؛ نکته مهمی که هنگام بررسی مطبوعات تابلوئید در کشورهای مختلف، باید

در نظر گرفته شود.^۵ با این همه، عنصر مشترک میان تمامی مفاهیم مختلف «جنجال آفرینی»، عبارت از این است که جلب توجه بر ارزش‌های روزنامه‌نگاری از جمله دقت، اعتبار و اهمیت سیاسی یا اجتماعی پیشی می‌گیرد. در آمریکا، جنجال آفرینی مطبوعات تابلوئید توسط «عکس‌های بازآفرینی شده کلیشه‌ای، پیش پا افتاده، سطحی، مبتذل، زننده، هولناک یا احمقانه از رویدادها و شخصیت‌ها» تشدید می‌شد (تفت، ۱۹۳۸: ۲۴۸). به عبارت دیگر، نه موضوع، بلکه روش‌های بازآفرینی عکس‌ها بود که احساسات و عواطف را تحت تأثیر قرار می‌داد و در نتیجه جنجال می‌آفرید.

اینجاست که مبنای عقلانی ممنوعیت عکسبرداری از رویدادهای خبری مهم که در مکان‌هایی رخ می‌دهند که در آنها خرد و نظم، امری بسیار مهم تلقی می‌شود - یعنی در اکثر نهادهای قضایی و قانونگذاری - آشکار می‌گردد. نقض این ممنوعیت‌ها توسط روزنامه‌ها نیاز به کنار نهادن عکس (دایر و هاووزمن، ۱۹۸۷) و یا در چارچوب گفتمان عکاسی خبری نیاز به وضع مقررات (کوکین، ۱۹۸۵) را مورد تأیید قرار داده است. موردی که اغلب ذکر می‌شود، دادگاه طلاق در نیویورک است که در آن شوهر که تولیدکننده سفیدپوست ثروتمندی بود، خواستار فسخ ازدواج خود بر این اساس شده بود که همسرش از او پنهان کرده است که تباری آفریقایی - آمریکایی دارد و زن در مقابل او ادعا می‌کرد که این امر هنگام ازدواج، برای شوهر آشکار و میرهن بوده است. در جریان محاکمه، هنگامی که از زن خواسته شد تا کمر برهنه شود، تالار دادگاه از جمعیت تخلیه گردید و اجازه عکسبرداری داده نشد. ایونینگ گرافیک با غرور و افتخار به بازسازی صحنه با استفاده از عکس چهره‌های شرکت‌کننده در محاکمه پرداخت و نام آن را «کمپوزوگراف» (عکس ترکیبی) نام نهاد (هنسر، ۱۹۷۷: ۲۸۲؛ کابر، ۱۹۸۰: ۱۷). در متون امروزی هیچ بحثی از این مونتاز آشکار به عنوان امری که واقعیت عکس را خدشه دار کرد، به میان نمی‌آید، همچنین از نتیجه خود محاکمه نیز صحبتی نمی‌شود. با این حال، به این موضوع اشاره می‌شود که این اعمال سبب شد تا نام مستعار حخ‌خرچ‌زخ-ردزرتة (هرزه‌نگاری) برای نشریه گرافیک انتخاب شود (نک تایم - لایف، ۱۹۸۳: ۱۷).

دیلی‌نیوز پیشگام روزنامه‌هایی تلقی می‌شود که برای توده‌ها، ادبیاتی شهوانی به ارمغان آوردند» (کابر، ۱۹۸۰: ۱۷). به ویژه برای گرم کردن بازار رقابت و در نتیجه افزایش جنجال آفرینی در میان مطبوعات تابلوئید. اعدام روث اشنايدر که در قتل همسرش به دنبال یک محاکمه پرسروصدا موسوم به «مثلث عشق» در سال ۱۹۲۸ مقصر شناخته شد، اغلب به عنوان نمونه ذکر می‌شود. گرچه به گزارشگران اجازه داده شد تا شاهد اعدام او با صندلی

الکتریکی باشند، اما به عکاسان چنین اجازه‌ای داده نشد (تایم - لایف، ۱۹۸۳: ۱۷). روز پیش از اعدام، گرافیک به خوانندگانش وعده داده بود که «آخرین افکار و اندیشه‌های یک زن را درست پیش از این‌که او در دامی مرگبار گرفتار شود که داغ می‌کند می‌سوزاند، سرخ می‌کند و می‌کشد،» منتشر خواهد کرد. براساس وعده این روزنامه، آخرین صحبت‌های او به‌طور اختصاصی قرار بود در شماره فردای گرافیک منتشر شود (نقل از امری، ۱۹۶۲: ۶۲۹).

با این حال، دلیلی نیوز، عکاسی داشت که در مطبوعات شیکاگو فعالیت می‌کرد و برای مقامات زندان و مطبوعات نیویورک فردی ناشناخته بود. این عکاس در حالی که یک دوربین عکاسی به پاشنه پایش چسبانده شده بود به اتاق اعدام فرستاده شد. در لحظه اعدام، او پاچه شلوارش را بالا کشید و با استفاده از اهرمی که در جیبش گذاشته بود و با سیم به دوربین متصل بود، عکس گرفت. «مرده» عنوان ساده عکسی بود که در شماره فوق‌العاده دلی نیوز به چاپ رسیده بود. (نک به عکس ۸۱). شرحی که بر این عکس نوشته شده بود به آن به عنوان «قابل توجه‌ترین عکس اختصاصی در تاریخ جرم‌شناسی» مشروعیت علمی می‌بخشید و جزئیاتی را تشریح می‌کرد (سر شخص معدوم در داخل کلاه مخصوص که به هنگام مرگ خشک و سفت شده بود) که تشخیص آنها در عکس بسیار روتوش شده، دشوار می‌نمود. میلیون‌ها نسخه از شماره مزبور به فروش رسید و به آسانی بر شرح غیرتصویری گرافیک از ماجرا چیرگی پیدا کرد (امر، ۱۹۶۲: ۶۲۹).

در چارچوب این گفتمان روزنامه‌نگاری، عکس خودمعنای روزنامه‌نگاری جنجال‌آفرین را پیدا کرده بود. ویلیام تفت در کتاب خود تحت عنوان تاریخ عکاسی در آمریکا که در سال ۱۹۳۸ به چاپ رسید چنین ادعا کرد:

کاربرد بسیار و آزادانه عکس در روزنامه‌ها و نشریات تصویری، تا حدودی نقض غرض محسوب می‌شود چون گمان می‌رفت که هدف اصلی، انتشار اخبار باشد. این نشریات با بی‌توجهی ورق زده می‌شوند، خواننده با عجله به یک عکس نگاهی می‌افکند. نگاهی که فاقد تأمل و تعمق است. و بعد به همین نحو به عکس بعدی نگاه می‌کند، پس از آن نشریه را به کناری می‌نهد، مثل یک آلبوم عکس که هدف و اندیشه چندان در آن نهفته نیست. لازم است مطبوعات تصویری، در صورتی که بخواهند اقدام افراد هوشمند را برانگیزند، توجه خود را به این انتقادات و استفاده‌های سوء معطوف کنند (تفت، ۱۹۳۸: ۴۴۸-۹).

در اینجا ما شاهد اگر نه منشأ بلکه تجلی تمام عیار ضدیت تاریخی بین مطبوعات لیبرال و عامه‌پسند هستیم و در این میان عکاسی با طرف پست‌تر و عامه‌پسندتر این ضدیت دو

جانبه مرتبط پنداشته می‌شود. مطبوعات روزانه به «تکمیل» اخبار می‌پردازند.

مطبوعات روزانه، تکمیل‌کننده اخبار

به استثنای مطبوعات تابلونید، تا سال ۱۹۲۰ در روزنامه‌های اروپا و آمریکای شمالی به‌ندرت از عکس استفاده می‌شد. محدودیت‌های فنی و زمانی تا حدودی این تأخیر را توجیه می‌کند. با این همه هنگامی که عکاسی خبری روزانه تحقق یافت، قواعد مربوط به عکاسی مطبوعات وضع شده بود، از یک سو، گراورسازی‌های فراوان در مجلات اواخر قرن نوزدهم، محتوایی وسیع‌تر از «موضوعات سیاسی، حقوقی و اقتصادی داشتند که اخبار اصلی را در روزنامه‌های سنتی تشکیل می‌دادند» (هرد آف سگر ستاد، ۱۹۷۴: ۱۴۳). از سوی دیگر، نقش عمده‌ای که عکاسی در سوءاستفاده‌های مطبوعات تابلونید از اعتبار مطبوعات ایفا می‌کرد، به گونه‌ای روزافزون تبدیل شدن عکس به وسیله‌ای برای انتقال اخبار جدی را دشوارتر می‌ساخت.

عکاسی واقع‌گرا به عنوان یک آرمان اندکی پس از اختراع عکاسی وارد قاعده‌های «کلامی» مطبوعات روزانه شده بود. استعاره‌هایی در خصوص روزنامه‌های آمریکایی به عنوان «لوح برگردان وفادارانه پیشرفت نوع بشر» از دهه ۱۸۵۰ باب شده بود؛ گزارشگران این روزنامه‌ها صرفاً ماشین‌هایی برای تکرار رویدادها و تصویرسازی از آنها بودند؛ و این تکرار به شکلی دقیق و کامل صورت می‌گرفت. بنا به گفته دان شیلر (۱۹۷۲: ۹۳) عکاسی به «چراغ راهنمای حرفه گزارشگری تبدیل می‌شد.» گرچه مفهوم عکاسی واقع‌گرا با ریشه‌های عینیت در ایدئولوژی حرفه‌ای روزنامه‌نگاری آمریکایی گره خورده بود، اما عکاسی خبری خود در حوزه‌گفتمانی متفاوت و متضادی محصور شده بود.

روزنامه‌ها نیز انتشار ضمیمه‌های هفتگی با ماشین‌های گراور جدید را آغاز کردند. نخستین نمونه‌های این ضمیمه‌ها در نیویورک و شیکاگو در دهه ۱۸۹۰ ظاهر شدند. این ضمیمه‌ها عمدتاً با عکس مصور شده بودند. بسیاری از آنها نظیر، نیویورک تایمز و میدویک پیکتوریال مطالب تکمیلی قابل ملاحظه‌ای در کنار پوشش روزانه اخبار مربوط به جنگ جهانی اول ارائه می‌کردند. تا سال ۱۹۲۰، پنج روزنامه عمده نیویورک ضمیمه‌هایی با استفاده از ماشین‌های گراور در شماره روزهای یکشنبه خود چاپ می‌کردند (شونمن، ۱۹۶۶، نقل از هسرن، ۱۹۷۷: ۲۷۹). این نشریات که طی دوره‌ای تأسیس شدند که تکثیر هاف تن امکان‌پذیر شده بود واکنشی به محبوبیت عکاسی بودند. مواد ظرف یک هفته گردآوری شده و در قالب یک

مجله، روی کاغذ نرمی ریخته می‌شدند که کیفیت تکثیر را بالا می‌برد. روزنامه‌ها با این چارچوب، موفق به ایجاد روشی برای استفاده از عکاسی شدند که ساختار و ظاهر اخبار روزانه را تکمیل و در همان حال از محصول اصلی روزنامه به واسطه استفاده از عکاسی در برابری کیفیت محافظت می‌کرد، نمونه‌های معاصر این پدیده همچنان وجود دارد و نمایشی از عکاسی خبری «خوب» ارائه می‌دهد که از محصول اخبار روزانه جداست.

عکاسی، سه مسیر متمایز را جهت ورود به مطبوعات غربی دنبال کرده بود که گفتمان‌های جداگانه و همپوش عکاسی خبری را پدید آوردند. آنها در دهه ۱۹۲۰ به عنوان سه مدل عمل می‌کردند. می‌توان چنین استدلال کرد که این مفهوم مبتنی بر منابع ثانویه، یعنی تاریخچه‌هایی است که از روزنامه‌نگاری و عکاسی مربوط به آن به دست ما رسیده است، بدون آن‌که به مواد اولیه یعنی خود مطبوعات نگاهی افکنده شود. با این همه، تاریخچه‌هایی که به دست ما رسیده، به شکل انکارناپذیر الگویی برای عمل قرار گرفته‌اند و در واقع این امر، نشانگر قدرت آنهاست. این به یاد آوردن نحوه انجام کارها در گذشته، آن گونه که در گفتمان معاصر بازسازی شده - و نه فرآیند تولید روز به روز از یک دوره خاص زمانی به بعد - است، الهام‌گر اعمال و روش‌های امروزی است.

میراث نشریات تصویری

پیش از پرداختن به مورد خاص مطبوعات تابلوئید معاصر، اشاره‌ای مختصر به نشریات تصویری پرتیراژ ضروری و مهم است. گرچه این نشریات تأثیر مستقیم اندکی بر عکاسی خبری مطبوعات تابلوئید داشته‌اند، تاریخچه آنها و مسیری که طی کردند، همچنان الهام‌بخش گفتمان عکاسی خبری از جمله استانداردهای حرفه‌ای و ارزش زیبایی شناختی است (بکر، ۱۹۸۵).

نشریات تصویری پرتیراژ در فاصله بین دو جنگ پدیدار شدند، نخست در آلمان و اندکی بعد در سایر کشورهای اروپایی و در اواخر دهه ۱۹۳۰ در انگلستان و ایالات متحده (کیدال، ۱۹۷۳؛ مال، ۱۹۷۲؛ هنر، ۱۹۷۷؛ اسکیلدن، ۱۹۷۸؛ امرن و هارت، ۱۹۸۱). نه تنها این نشریات ژانرهای جدیدی از گزارش تصویری به وجود آوردند - به ویژه مقالات مصور و مستندسازی از شهروندان معروف و عادی با نگاهی یکسان - مهم‌تر از آن طی دوره‌ای پدید آمدند که بنا به گفته ویکتور برگین «تمایز بین فرهنگ پست و فرهنگ متعالی از میان رفت»، این وضعیت در هر کشور به شیوه‌ای متفاوت رخ داد (برگین، ۱۹۸۶: ۵). اندیشه هنر «توده‌ای» که به تولید و مصرف

اثر اشاره دارد. به وجود آمدن اندیشه فرهنگ «متعالی» را به عنوان تنها منبع ارزش زیبایی شناختی به چالش بطلبید. عکاسی و به ویژه عکاسی مستند، به عنوان یک هنر عامه‌پسند مورد پذیرش قرار گرفت و برای نخستین بار وارد جهان موزه‌ها شد.^۷

پیش‌بینی والتر بنیامین (۱۹۳۶) مبنی بر این‌که تولید انبوه عکس سبب خواهد شد تا مشی هنری، دیگر موضوع بتواره پرستی واقع نشود، در سال‌های پس از جنگ تقریباً به‌طور کامل معکوس از کار در آمد. در عوض، شاهد آن هستیم که «هاله‌ای» در اطراف قلمروهای خاص و ممتاز تولید انبوه و فرهنگ عامه‌پسند، از جمله در این مورد - عکاسی خبری - به وجود آمده است. در این نشریات، عکاسی ثمره تبدیل خود به یک رسانه جمعی را در شکلی که عامه‌پسند و مورد احترام باشد، به بار آورد. جایگاه عکاسی خبری و زنان و مردان دست‌اندرکار تولید آن با حمایت تیراژ به‌طور مستمر رو به تصاعد و جلب آگهی در سطح بازار ملی توده‌ای و با توجه به فعالیت در جوی فرهنگی که می‌توانست پذیرای محصولات تولید انبوه به عنوان هنر عامه‌پسند باشد، به نقطه اوج بی‌سابقه‌ای دست یافت. چندین عنصر خاص این عکاس خبری، همچنان شایسته دریافت مهر ارزشی فرهنگ نهادینه شده هستند: خواص ساختاری و شکلی مقالات مصور ایده‌آل با تعیین یک عکس به عنوان یک لحظه ایده‌آل - «لحظه سرنوشت‌سازی» که مانند یک بتواره به پرستش در می‌آید، چه به تنهایی و چه در وسط یک مقاله؛ و معرفی عکاس خبری به عنوان یک هنرمند.^۸

ترفع جایگاه عکاسی، همچنان مطبوعات تابلونید را مطرود تلقی می‌کرد. ایدئولوژی ارزش فرهنگی که اسناد عکاسی خبری را در مجموعه‌های موزه‌ها، نمایشگاه‌ها، گالری‌ها و کتاب‌های نفیس، مورد پذیرش قرار داده بود همچنان با عکاسی در مطبوعات تابلونید، به عنوان فرهنگ «پست» برخورد می‌کرد. با چند استثناء این بدان معنی بود که اصلاً این پدیده را به حساب نمی‌آوردند.^۹ خلاصی که در خصوص مطبوعات تابلونید وجود داشت، دلیل کافی برای بررسی عکاسی خبری آن به دست می‌داد. از همه اینها گذشته، عکاسی تنها در مطبوعات روزانه همچنان نقشی عمده ایفا می‌کند.

حوزه کنونی مطبوعات تابلونید

انواع بسیار گوناگون روزنامه‌ها در قالب مطبوعات تابلونید منتشر می‌شوند. تحقیق حاضر که براساس نمونه‌هایی از ایالات متحده، انگلستان، استرالیا، اتریش، نورژ، سوئد و دانمارک صورت گرفته است،^{۱۰} تفاوت‌های گسترده‌ای به لحاظ میزان همپوشی روزنامه‌های مختلف با

دستورکار خبری مطبوعات نخبه نشان داد و در موارد وجود همپوشی، به روش‌های کاملاً متفاوتی در رابطه با جهت دادن به اخبار دست یافت. «این گونه روزنامه‌ها در چند ویژگی با یکدیگر اشتراک دارند که شامل اتکای تقریباً انحصاری بر فروش در روزنامه فروشی‌ها، صفحه اولی که عملکردی نظیر یک پوستر در این بافت داشته باشد - تحت الشعاع یک عکس و سر خط‌هایی قرار داشته باشد که به یک ماجرای واحد اشاره دارند - و عکس‌هایی که بخش بسیار بزرگ‌تری از سرمقاله را نسبت به سایر بخش‌های مطبوعات روزانه اشغال می‌کنند.

«نگاه» ویژه‌ای که اغلب در عکاسی مطبوعات تابلوئید وجود دارد - و در آن عمل و بیان به شکلی ناشیانه و زنده با نور مات و بی‌روح لامپ فلش ساده ثبت می‌شود - نسبتاً غیرمتداول است. در موارد بسیار بیشتر، به عکس‌هایی از مردم برخورد می‌کنیم که در حالت‌های متعارف قرار گرفته‌اند و مستقیم به دوربین چشم دوخته‌اند. مشاهیر، از جمله هنرمندان و چهره‌های ورزشی، علاوه بر ژست‌هایی که می‌گیرند، اغلب در حال انجام نمایش و یا بازی به تصویر کشیده می‌شوند. گه‌گاه از چهره افراد معروف نیز، به یاری مجموعه‌ای از ویژگی‌های سبک شناختی که از دیرباز چنین تصور می‌رفته که شاخصه عکاسی خبری مطبوعات تابلوئید باشند، توسط دوربین پرده برداشته می‌شود. پوشش رویدادهای سیاسی یعنی آن نوع پوشش که از همه بیشتر با اخبار در مطبوعات نخبه همپوشی دارد، با استفاده از عکس به دنبال هر یک از موارد شکل می‌گیرد. اما اینجاست که به نظر می‌رسد که به احتمال زیاد عکس‌ها نگاه سنتی مطبوعات تابلوئید را به نمایش می‌گذارند.

این سه طبقه وسیع و گه‌گاه دارای همپوشی از پوشش - زندگی خصوصی افرادی که سابقاً معروف نبوده‌اند، در شرایطی که خبرساز شوند، زندگی مشاهیر و رویدادهایی که با ساخت متعارف خیر در ارتباط هستند - چارچوبی برای تحلیل این نوع عکاسی بر حسب سبک، ارزش ارتباطی و پیامدهای سیاسی آن فراهم می‌آورد.

عکس‌های ساده از مردم عادی

اکثر عکس‌ها در مطبوعات تابلوئید در واقع بسیار ساده هستند. آنها مردمی را نشان می‌دهند که کاملاً عادی به نظر می‌رسند و معمولاً در محیط روزمره خودشان قرار دارند؛ خانواده‌ای که دور میز آشپزخانه یا در کاناپه اتاق نشیمن‌شان نشسته‌اند، زوج‌ها و دوستانی که یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند و کودکائی که مشغول بازی با حیوانات خانگی هستند. گاه، افرادی که در این عکس‌ها مشاهده می‌شوند، اشیایی را در دست دارند که به نظر می‌رسد

چندان در جای مناسب خود قرار نگرفته‌اند، بنابراین ما به این اشیاء به عنوان شاهد و گواه نگاه می‌کنیم؛ برای مثال، زنی که اسباب بازی در بغل گرفته است یا عکسی را به دوربین نشان می‌دهد. گاه محیط، خود، به عنوان شاهد در پشت سر ژست رسمی جلوه‌گر می‌شود؛ زنی که در کنار یک گور ایستاده است یا مردی که در صندلی راننده یک تاکسی نشسته است. چهره‌های آنها اغلب بیانگر عواطف شدیدی است و خواندن شادی و غم در چهره‌هایشان آسان است. اینها افرادی نیستند که خواننده آنها را به عنوان افرادی معروف مورد شناسایی قرار دهد. اگر آنها در بافتی دیگر قرار می‌گرفتند توجه چندان را به خود جلب نمی‌کردند. براساس شرحی که درباره آنها آمده و بیانگر اتفاقاتی است که برای آنها رخ داده، ما در می‌یابیم که چرا عکس آنها در روزنامه چاپ شده است: «دوستان چندین و چند ساله»، دو زنی که با خوشحالی یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند و هرگز در خواب هم نمی‌دیدند که خواهرانی باشند که از هنگام تولد از یکدیگر جدا شده‌اند. خانواده‌ای که در آشپزخانه نشسته‌اند به تازگی مجبور شده‌اند تا معده کودکان خود را شستشو دهند تا مواد مخدر را خارج کنند، کودکان مزبور کیسول‌های آمفتامین را در زمین بازی کودکستان خود پیدا کرده بودند. زنی که اسباب بازی در دست دارد، همچنان امیدوار است که پسر ربه شده‌اش به سلامت به خانه باز گردد. دختر کوچکی که شامپانزه‌اش را در آغوش گرفته، یکی از کلیه‌های خود را برای نجات جان حیوان خانگی اهدا کرده است. زن میانه سالی که بر روی کاناپه خود با لباس تنگ لم داده است، به دلیل بازنده شدن در دعوای حقوقی در ارتباط با تبعیض شغلی ناراحت است؛ با وجودی که او عمل تغییر جنسیت را انجام داده است، کارفرمایان از پذیرش این که او یک زن است امتناع کرده‌اند.

گاه اینها افرادی هستند که زندگی‌شان به‌طور مستقیم تحت تأثیر رویدادهای عمده ملی و بین‌المللی قرار گرفته است. افزایش نرخ‌های بهره، خانواده را مجبور ساخته تا «خانه رویایی» شان را به فروش برسانند که عکس قاب شده دختر و نوه‌هایش را در دست دارد؛ اینک دو ماه است که دختر و نوه‌های او به گروگان گرفته شده‌اند.

اگر بتوان به‌طور موقت تأثیر متن را بر معانی داده شده به این تصاویر کنار گذاشت (بعداً به عدم امکان انجام این کار در عمل خواهیم پرداخت)، آنها تقریباً به عکس‌های خانوادگی معمولی شباهت خواهند یافت. بسیاری از فضاها و ژست‌ها، آنها را از ژانر خانوادگی متمایز می‌گرداند. همچنین تمام رخ بودن، یکی از ویژگی‌های این عکس‌هاست که نشانگر گرایش به سمت تقارن دوجانبه و این واقعیت است که مردم به‌طور مستقیم به دوربین نگاه می‌کنند.

تصاویر دقیقاً همانند اشکالی نیستند که در مجموعه عکس‌های خانوادگی یافت می‌شوند؛ دقت در نوردهی و کادربندی و کنترل آنها به این عکس‌ها، نگاه حرفه‌ای‌تری می‌بخشد و در عین حال فضاهای خصوصی یا غیررسمی‌شان باعث تمایز آنها از پرتره‌های رسمی با پس‌زمینه معمولاً خالی می‌شود.

با این همه، روش‌های خاصی که این عکس‌های مطبوعاتی به مدد آنها دیگر اشکال عکاسی با ماهیت خصوصی و خانوادگی را تداعی می‌کنند، افرادی را که به تصویر می‌کشند، برای بینندگان قابل دسترس می‌سازند. تمام رخ بودن کامل عکس‌ها و به ویژه سطح تماس مستقیم چشم آدم‌تصویر و بیننده‌تصویر، آنها را در یک سطح برابر یا دست‌کم قابل فهم برای یکدیگر قرار می‌دهد. به نظر نمی‌رسد که افراد در عکس‌ها، تحت فشار دقت و وسواس هنری عکاس، در فضاها یا ژست‌های خاص قرار گرفته باشند. در عوض این شکل خاص مؤید آن است که عکس گرفتن مبتنی بر همکاری بوده است. به نظر می‌رسد آنها از روشی که براساس آن به نمایش در می‌آیند آگاهی دارند و حتی آن روش را خود انتخاب کرده‌اند. این ماجرای آنهاست که بیان می‌شود. آنها چندان از ما متفاوت نیستند.

دو الگوی دیگر برای آرایه‌عکس‌های افراد غیرمعروف در مطبوعات تابلوئید وجود دارد که گرچه کمتر معمول هستند اما قابل ملاحظه‌اند. نخستین الگو، استفاده از شناسایی رسمی یا به عبارتی «عکس پرسنلی» است. گرچه این الگو یک عکس تمام رخ است که در آن اغلب سوژه در تماس چشمی با دوربین قرار دارد. اما واجد هیچ‌یک از دلالت‌های ضمنی عکس خانوادگی نیست. در عوض، کادربندی چهره، حالت سفت و سخت دارد و کاربرد این شکل برای سازمان‌ها و نهادها بلافاصله آن را به یک عمل تراژیک و معمولاً جنایتکارانه ربط می‌دهد. (نک به عکس ۸۲).

دومین استثنا، به نظر خود جوش و غالباً ساده‌لوحانه می‌رسد و اغلب عمل و رویدادی را به تصویر می‌کشد که در حال انجام است. این عکس‌ها بخشی از پوشش رویدادهای خبری توسط مطبوعات تابلوئید هستند و معمولاً شامل افرادی عادی می‌شوند که در آن رویدادها شرکت داشته‌اند. بنابراین، در تحلیل برخورد با اخبار متعارف توسط عکاسی در مطبوعات تابلوئید که در بخش‌های بعدی در این فصل خواهد آمد، این عکس‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند.

مشاهیر

از میان چندین روش برای ظاهر شدن افراد معروف در مطبوعات تابلوئید، نمایش عکس

ساده شخص در حالی که در خانه‌اش ژست گرفته است احتمالاً از همه معمول‌تر است. از چهره‌های ورزشی، هنرمندان و گه‌گاه، سیاستمداران در «پشت صحنه» زندگی عمومی‌شان همراه با خانواده و عزیزانشان عکس گرفته می‌شود. این تصاویر به همان نحوی ترتیب داده می‌شوند که مشخصه عکس‌های افراد غیرمعروف است و تنها فاقد این ویژگی‌اند که حالات عاطفی شدید را بتوان از روی چهره‌هایشان خواند. این افراد همگی به ظاهر آرام و شاد به نظر می‌رسند. محیط‌های آشکارای خانگی، ستارگان را در حالت طبیعی به تصویر می‌کشند. عکس‌ها نشان می‌دهند که ما آنها را واقعاً آن‌گونه که هستند، می‌بینیم. در همان زمان، آنها از طریق زاویه بندی و تماس چشم با دوربین به سطح نگاه بیننده تنزل داده می‌شوند. ساختار عکس که فرد را در خلوت خویش مانند «یکی از ماها» نشان می‌دهد، همان وظیفه‌ای را انجام می‌دهد که هنگام کادربندی چهره‌ها در ملاء عام صورت می‌گیرد. تفاوت میان نحوه عملکرد این دو نوع تصاویر خانگی در این فرض نهفته است که بیننده می‌تواند تشخیص دهد که شخصی را که در عکس مشاهده می‌کند، آدم معروفی است. لازم نیست که بیننده قادر به شناسایی دقیق شخص باشد، تنها باید معروف بودن او تشخیص داده شود. با این حال، عکس خانگی کاری بیش از نمایش شخص به عنوان فردی برابر با بیننده یا کسی «درست شبیه ما» انجام می‌دهد. افزون بر این، این عکس‌ها حالت «افشاگرانه» پیدا کرده‌اند. شناسایی اشتها فرد، عکس را به نوعی نگاه پنهانی به پشت نمای زندگی عمومی تبدیل می‌کند.

انتشار عکس‌های مشاهیر هنگام نمایش نیز کاملاً معمول است، این عکس‌ها نیز اغلب در کنار عکس پشت صحنه مشاهیر در خانه منتشر می‌شوند. تصویر خواننده یا ستاره را که در حال نمایش است، اغلب یک عکس بایگانی شده است و آن نمایش خاص به ندرت معرفی می‌شود. از سوی دیگر، نمایش چهره ورزشی در قالب عکسی ارائه می‌شود که یکی از حرکات اخیر او را نشان می‌دهد. این عکس معمولاً از بازی یا رقابتی گرفته شده که تحت پوشش خبری قرار گرفته است.^۳ این عکس‌ها چهره قابل شناسایی و آشنای شخص مشهور را در ملاء عام ارائه می‌دهند.

عکس‌های بایگانی شده نمایش مشاهیر گه‌گاه به همراه داستان‌هایی درباره افتضاحتی است که دامان آنها را گرفته است. برای مثال، هنگامی که یک ستاره به اتهام قماربازی توقیف می‌شود یا طبق گزارش‌ها در حال درمان اعتیاد به مواد مخدر است، عکس هنگام نمایش، نوعی «گسست» را ارائه می‌دهد. عکس نگاه عمومی کنترل شده به ستاره را که قبلاً ارائه شده با افشاگری‌های افتضاح کنونی در کنار هم قرار می‌دهد.

عکس‌های مخفی که در نمای زندگی عمومی مشاهیر رخنه می‌کنند، ژانر متمایزی از مطبوعات تابلوئید را تشکیل می‌دهند. با این حال همانند عکس‌هایی که در خانه گرفته می‌شوند، بسیاری از عکس‌هایی که به نظر مخفی می‌رسند باید در راستای همان تصویر کلیشه‌ای تفسیر شوند که از ستاره به دست داده شده است.^۳ برای مثال، عکس‌هایی که به طور ظاهراً خودجوش با فلش از موسیقی‌دان راکی گرفته می‌شود که با معشوقه جدیدش در حال ترک مراسم «جشن» است، ممکن است برای عکاس، خیر داغی باشد یا برای دوستداران او افشاگر نکته جدیدی درباره زندگی‌اش باشد، اما نمی‌توان آن را رخنه در نمای عمومی ستاره تفسیر کرد. او پذیرفته (و احتمالاً امیدوار بوده) که در این فضای عمومی از او عکس گرفته شود و همانند عکسی که در خانه گرفته می‌شود، فرض بر این است که او هر چه در توان داشته برای کنترل تصویر که نتیجه کار است، انجام داده است.

از سوی دیگر، عکس‌های مخفی عکس‌هایی هستند که افراد مشهور را به شکل لحظه‌ای غافلگیر کرده‌اند. در مطبوعات تابلوئید از این عکس‌ها زیاد است؛ گرچه نه به آن اندازه که از چنین روزنامه‌های مشهوری انتظار می‌رود. «عکاسان سمج» نامی که فلینی روی آن دسته از عکاسان در فیلم خود تحت عنوان زندگی شیرین گذاشت که به شکار مشاهیر می‌پرداختند، در مطبوعات عامه‌پسند هفتگی بیش از مطبوعات تابلوئید روزانه رواج پیدا کرد (فرون، ۱۹۸۰: ۱۸۱).

با این حال، مرگ یک ستاره برجسته سینما، پای عکاسان سمج را به مطبوعات تابلوئید کشاند (نک به عکس ۸.۳). همچنین ستاره سینمایی که پسرش به اتهام قتل تحت محاکمه قرار دارد یا ستاره ورزشی که به دنبال افتضاح استفاده از مواد مخدر از ورزش کناره گرفته است، نمونه‌هایی از افراد مشهور هستند که مطبوعات تابلوئید در پی گرفتن عکس آنان هستند.

نگاه این عکس‌ها، عجیب و غریب است و قواعد کلاسیک ترکیب خود را بر هم می‌زنند. اشیاء وارد پیش زمینه و پس زمینه می‌شوند، نور ناهمگون و اغلب تند و زنده است و حتی کانون تمرکز ممکن است جابجا شده و یا غیردقیق باشد. عکس‌ها لحظات را ثبت می‌کنند و از این‌رو در چهره و بدن درهم کشیدگی‌های عجیب و غریبی ایجاد می‌کنند. به نظر می‌رسد آنها نتیجه صرف قرار دادن دوربین در جهتی باشد که احتمالاً «تصویرساز» است^۴ این سبک عکاسی مخفی، آن‌گونه که سکولا (۱۹۸۴) استدلال می‌کند در «نظریه حقیقت برتر از تصویر دزدیده شده» ریشه دارد. لحظه‌ای که در آن در حفاظی که به دور شخص مشهور کشیده شده رخنه صورت می‌گیرد، تصور می‌شود بیشتر بیانگر باطن و درون سوژه باشد تا کلیت محاسبه شده ژست ساکن، حالت چهره و طرز ایستادن (سکولا، ۱۹۸۴: ۲۹). حقیقت برتر افشا شده

به‌طور مخفی در لحظه مناسب، اندیشه‌ای است که در پوشش تصویری رویدادهای خبری مطبوعات تابلوئید تکرار شده و گسترش یافته است.

رویداد خبری

«اخبار» به روش‌های گوناگون در روزنامه‌های تابلوئید توصیف و تفسیر می‌شود، با این حال، هسته‌ای از رویدادهای مهم ملی و بین‌المللی وجود دارند که در طیف مطبوعات تابلوئید، روزانه تحت پوشش قرار می‌گیرند. علاوه بر عکس‌های افرادی که زندگی‌شان تحت تأثیر رویدادهای خبری قرار گرفته است (که در بالا در مورد آن بحث شد)، گاه عکس‌هایی از زمان وقوع رویداد منتشر می‌شود. آنها معمولاً عکس‌های مربوط به حوادث هستند و به نظر مخفی می‌رسند؛ به این مفهوم که مردم در آنها به نحوی عمل می‌کنند که گویی از حضور عکاس باخبر نیستند. این نادرست است که تصور کنیم رویدادها خود برنامه‌ریزی نشده هستند، چون بسیاری از آنها طبق جدول زمانی خاصی رخ می‌دهند و مطبوعات استراتژی‌هایی برای پوشش دادن آنها تدوین کرده‌اند. این استراتژی‌ها، شامل دستیابی به عکس‌های خودجوش از افرادی است که در لحظاتی گرفته شده‌اند که آنان در حال تجربه رویدادهایی سرنوشت‌ساز و حتی تاریخی‌اند. (بکر، ۱۹۸۴).

بسیاری از این عکس‌ها، شباهت زیادی به تصاویر مخفی مشاهیر دارند. مانند آن تصاویر، اینها نیز اصول به‌طور نهادی پذیرفته شده عکاسی «خوب» را از حیث ترکیب عجیب، کنتراست‌های تند و تمرکز غیرقطعی زیرپا می‌گذارند. شباهت دیگر این است که عکس‌های خبری مخفی برای افشای نحوه واکنش مردم هنگامی که بنای راحت زندگی روزانه تخریب می‌شود، سازمان‌دهی می‌شوند. مردم در مواجهه با شادی‌های بزرگ و خسارات مادی و معنوی تراژیک، خود را در معرض نگاه عکاسان قرار می‌دهند، تصور می‌رود عکسی که این لحظه‌ها را ثبت می‌کند، حقایق طبیعت بشری را نیز آشکار می‌کند. نمونه‌های آن شامل عکس‌هایی می‌شوند که در فرودگاه هنگامی گرفته شده‌اند که گروگان‌های سیاسی آزاد شده به خانواده‌هایشان می‌پیوندند و یا از پلیس‌هایی گرفته شده‌اند که در تشییع جنازه همکارشان می‌گیرند.

این عکس‌های مخفی به‌طور مشخص نسبت به عکس‌هایی که با ژست مخصوص گرفته شده‌اند به مرتبه‌ای بالاتر از حقیقت تعلق دارند. با این حال، قرار دادن آنها در سلسله مراتب مطلق حقیقت مستند، عادات فرهنگی مورد استفاده ما برای تمایز قائل شدن بین طبیعی و

مصنوعی را نادیده می‌انگارد. نمونه‌های این عادات در عکاسی خبری شامل اثرات فنی خاصی (مصنوعی) است که در ساخت واقعیت توسط مطبوعات تابلوئید نقش دارند. (طبیعی).

شرایط نامناسب از جمله تاریکی یا هوای بد می‌توانند کیفیت فنی عکس‌های خبری را کاهش دهند. از این رو، تکنیک‌های شبیه دیده‌بانی نظیر استفاده از لنزهای قدرتمند تله‌فوتو برای عکاسی از راه دور یا استفاده از یک تصویر ثابت متعلق به یک دوربین ویدئویی، امنیتی برای به تصویر کشیدن سرقت از بانک می‌توانند به کار روند. «مغایب» فنی نظیر برفکی بودن بیش از حد و کم نوردیدگی عملاً به عرف در سبک مطبوعات تابلوئید تبدیل شده‌اند و به لحاظ بصری بیانگر مخاطرات فنی هستند که روزنامه در تعهد خود نسبت به ارائه داستان «واقعی» آنها را پذیرفته است. تکنیک‌ها در جهت ارتقای صورت ظاهری از صداقت عمل می‌کنند و از ساخت این‌گونه عکس‌ها به عنوان مصادیق واقعی حمایت به عمل می‌آورند.

بسیاری از مطبوعات تابلوئید، دارای میراث گزارش فعالانه جنایات هستند و این سبک نشانه استمرار آن سنت است^{۱۵} با این حال، در مطبوعات تابلوئید معاصر انتشار مطلب و عکس درباره جنایتکاران مظنون و محکوم، به اندازه چهره افراد عادی که در شرایط تکان‌دهنده‌ای گرفتار آمده‌اند که از اختیارشان خارج بوده و حتی به قتل رسیدن‌شان، معمول و متداول نیست. احتمالاً عکس‌های رهبران سیاسی، پرتره‌های کوچک و عکس‌های بایگانی شده هستند، در حالی که مردم عادی که در رویداد شرکت دارند، پوشش بصری برجسته‌تری دارند. این امر به ویژگی‌های برجستگی بیشتری پیدا می‌کند که برای پوشش اخبار خارجی، یک عکاس اعزام می‌شود.

آشوب سیاسی و فجایع طبیعی از زمره دلایل اعزام تیم‌های عکاس - گزارشگر به مأموریت‌های خارجی است. زلزله و قحطی، انتخاباتی که در معرض تهدید خشونت قرار دارند، ترسیم مجدد مرزهای ملی و بین‌المللی، جنبش‌های مقاومت مردمی و سرکوب آنها، پوشش عمده‌ای را جذب می‌کند. این پوشش ممکن است شامل عکس‌های مقامات محلی باشد اما تأکید بر مردم عادی و به ویژه کودکانی است که تحت تأثیر رویدادها قرار گرفته‌اند. عکس‌ها دیدگاه‌های آنها را ارائه می‌دهند و اعمال و عکس‌العمل‌های آنها را به سبک مخفی که مشخصه عکاسی خبری مطبوعات تابلوئید است، به تصویر می‌کشند. با این حال، واژه‌ها اغلب سبک پوشش را به شکل گزارش شخص اول در می‌آورند و عکاس را به صورت سوزه داستان جلوه‌گر می‌سازند. باز در اینجا ما با مسأله امکان‌ناپذیری دیدن عکس‌ها به‌طور مستقل

و بدون یاری گرفتن از متنی که عکس‌ها را کادربندی می‌کند، روبه‌رو می‌شویم.

کادربندی مجدد تصویر در قالب واژه‌ها و صفحه‌آرایی

عکس‌ها تنها در رابطه با فضاهایی معنا پیدا می‌کنند که در آنها گرفته شده‌اند. این فضاها آن‌گونه که این تحقیق امیدوار است نشان داده باشد، شامل گفتمان‌هایی می‌شود که به لحاظ تاریخی ایجاد شده‌اند و در آنها موضوعات و سبک‌های خاص عکاسی به وظایف یا الگوهای خاص عمل پیوند زده شده‌اند (سکولا، ۱۹۸۴: ۵۰۳). فضای عکس نیز شامل مکان ملموس و خاصی است که در آن ظاهر می‌شود و نیز نحوه نمایش آن. در روزنامه، عکس‌ها هیچ‌گونه معنایی مستقل از رابطه‌شان با واژه‌ها، عناصر گرافیکی و سایر عوامل در نمایشی که آنها را احاطه کرده و در آنها رسوخ کرده ندارند. در واقع اگر عبارت استوارت هال را وام بگیریم، در «نهایی کردن» مضمون و پیام ایدئولوژیک عکس، این عناصر، اهمیت بسیار دارند (هال، ۱۹۷۳: ۱۸۵).

به‌طور کلی، متنی که عکس‌ها را در مطبوعات تابلوئید کادربندی می‌کند، بسیار چشمگیرتر از خود عکس‌ها به تنهایی است. حتی تحلیلی خلاصه و مختصر نشان می‌دهد که این واژه‌ها، به ویژه تیتراها هستند که لحن جنجال‌آفرینانه را به همراه دارند. «نگهبان قطعه قطعه شده ۱۳ ساله» عنوانی است که در بالای عکس بیوه قربانی آمده است که با عکس خود قربانی در عکس مشاهده می‌شود. «محافظ شیطان» واژه‌هایی هستند که در کنار عکس دو مرد با ماسک نوشته شده‌اند. آنها در کنار تابوتی ایستاده‌اند که با پرچم ارتش جمهوری خواه ایرلند (ات‌ب) پوشیده شده است. بالای یک عکس تیره و تار از یک سکوی نفتی، می‌خوانیم: «واژگون شده - شب گذشته ۴۹ نفر به دریا پریدند.» متن نسبت به اندازه صفحه بزرگ و معمولاً با قلم بدون پیرایه به نگارش در آمده است. علایم نگارش شامل نقطه‌های تعجب و علائم نقل قول است که شور و هیجان و صداقت واژه‌ها را افزایش می‌دهد: «مانند این بود که ذره ذره دارم می‌میرم» عبارتی بود که کنار یکی از آخرین تصاویر ستاره کهنسال سینما آمده بود. (نک به عکس ۸۳) تیتراها اغلب کوتاه هستند، برای مثال، واژه واحد «محکوم!» در بالای عکس مردی که در قتل نخست‌وزیر مقصر شناخته شده است. این عکس توسط پلیس گرفته شده است (نک به عکس ۸۴).

کشف رابطه بین متن و عکس پرسنلی رسمی نسبتاً ساده است. مقصود روشن این پرتره‌ها که دارای کادر ثابت بوده و تمام رخ و بی حالت هستند، عبارت است از شناسایی سوژه آنها در

خنثی ترین شکل ممکن. این گونه عکس ها از طریق خدمت ابزاری شان به نیازهای سازمان ها و نهادها، عمدتاً تداعی گر اجرای قانون و تحقیقات پلیس هستند. هر بار که عکسی از این نوع به اخبار مرتبط می شود، بر اعمال جنایتکارانه، تراژدی و مرگ دلالت می کند. واژه هایی که همراه با عکس منتشر می شوند با تکرار پیوندهایی که توسط عکس زنده می شوند و توضیحات اضافی که معنای عکس را در آن رویداد خاص روشن تر می سازند، دلالت های مزبور را تقویت می کنند.

رابطه بین متن و عکس ها، از آن نوع متداول در مطبوعات تابلونید - مردم عادی در فضاهای خانگی - پیچیده تر است. به طور مشخص، متن با ظاهر «عادی» این سوره ها منافات دارد، آنها آن چیزی که به نظر می آیند، نیستند. واژه ها به ما می گویند که زندگی آنها دستخوش تراژدی، سرگستگی، شادی ناباورانه یا چیزهای دیگری شده که حالت انحرافی دارند و رموز رازهایی دارند که در ظاهر آشکار نیستند. عدم پیوند میان عکس و متن، در عکس هایی از همه بیشتر است که شواهدی از نابسامانی امور به دست نمی دهند و در عوض یک پرتو خصوصی خانوادگی هستند بی آن که دلالت های ضمنی عکس در خصوص امنیت خانواده به نوعی خدشه دار شوند.

در این موارد، به نظر می رسد متن مرجعیت بیشتری داشته باشد؛ متن به ما می گوید که واقعاً در عکس ها چه می بینیم. متن در اینجا تصویر را نمایش می دهد و نه بر عکس و همان گونه که بارت خاطر نشان ساخته است این کار را از طریق افزودن بار فرهنگی، اخلاقی و تخیلی انجام می دهد. در حالی که در مورد عکس پرسنلی، متن صرفاً رشته ای از دلالت های ضمنی را که از پیش در عکس ارائه شده تقویت می کند، در اینجا متن دلالت های ضمنی را، با القای معانی خود به عکس، دگرگون می سازد (بارت، ۱۹۷۷، ۷-۲۶). نتیجه، دلالت جدیدی است؛ ما عملاً شواهد مربوط به آنچه را که در پس ژست رسمی نهفته است، در عکس پیدا می کنیم. ما براساس عکس و متن به ظاهر متناقض، در مجموع، «حقیقت» عمیق تری را کشف می کنیم.

عکس های مخفی - چه از مشاهیر و چه از رویدادهایی که در قالب متعارف اخبار تعریف می شوند - حالت سومی را پدید می آورند زیرا نگاه صادقانه آنها به عرف و عاداتی بصری بستگی دارد که به طور ضمنی بر واقعیت بازسازی نشده دلالت دارند. سوره های آنها و پیام های متون همراه آن قدر متنوع هستند که نمی توانند الگوی مشخصی را فاش سازند که قادر به تبیین نحوه کار آنها با یکدیگر در خصوص ساخت معنا باشد. به طور کلی به نظر

می‌رسد ویژگی‌های سبک شناختی عکس مخفی، به متن اعتبار بیشتری می‌بخشد. هنگامی که بخش‌هایی از متن به صورت نقل قول مستقیم نشانه‌گذاری می‌شوند. تکنیکی که اغلب در مطبوعات تابلوئید به کار می‌رود. تفاوت‌های ظریف معنایی بیشتری ایجاد می‌شود. اگر متن نقل شده، صحبت‌های شخصی باشد که در عکس نشان داده شده، گواهی بر تجربه آن فرد است، نقل قول با درون و باطن سوژه‌ای پیوند دارد که در عکس مخفی شاهد افشای آن هستیم و بدین ترتیب دلالت‌های ضمنی نزدیکی و عمق را که به صورت فردی، در عکس و متن تولید شده ارتقا می‌دهد.

گاه‌گاه متن نیز به‌طور مشخص، شخصیت عکاس مطبوعات تابلوئید را آشکار می‌کند. برخی گزارش‌ها، نشانگر این مطلب هستند که چگونه از یک سوژه خاص عکس گرفته شده و بر فداکاری و پشتکاری که لازمه این کار بوده، تأکید می‌کنند. عکاس سمج ۴۵ ساله‌ای که آخرین عکس‌ها را از گوتاگاربو گرفت، «به مدت ۱۰ سال تنها به خاطر گرفتن تصاویر این «الهی» زندگی کرده بود» و اینک قصد دارد نیویورک را ترک کند و کار دیگری انجام دهد؛ او گفت: «وظیفه من به پایان رسیده است.» (نک به عکس ۸۳).

عکاس به چهره‌ای برجسته تبدیل می‌شود به عنوان شاهد عینی مردم. و این حالت زمانی تقویت می‌شود که واژه‌ها، عکس‌ها را به عنوان گزارش‌های ویژه دست اول از رویدادهای خبری عمده معرفی می‌کنند. دو روزنامه‌نگاری که توسط روزنامه‌شان در ژوئن ۱۹۸۹، به پکن فرستاده شدند، خود را در «بحبوحه حمام خونی یافتند» که در «میدان مرگ» به راه افتاده بود (نک به عکس ۸۴). پوشش نشریه تابلوئید شامل عکس‌هایی بود از گزارشگر و عکاس و همچنین تیرهایی با شخص اول در زمان حال که فوریت موضوع را بیشتر برجسته می‌ساختند و داخل گیومه قرار داشتند («همین‌طور که عکس می‌گیرم او جان می‌بازد») چندین مقاله که با شخص اول نوشته شده و تعداد زیادی از عکس‌های مخفی که در شب گرفته شده بودند و خشونت و قربانیان جوان آن را نشان می‌دادند.

این سبک از پوشش در حالی که بر بسیاری از ارزش‌های خبری روزنامه‌نگاری متعارف تأکید می‌کند، در همان حال با نقش آرمانی روزنامه‌نگار به عنوان کسی که جدا از رویدادهای گزارش شده قرار دارد، در تعارض است. در اینجا شخصیت عکاس به عنوان یک سوژه و یک بازیگر در رویدادها شکل می‌گیرد. ارزش‌گذاری عکاس که مضمونی مشترک در گفتمان وسیع‌تر عکاسی خبری است، وارد یک ماجرای خبری خاص می‌شود. این امر باز هم اعتبار پوشش را به عنوان توصیفی بدون واسطه افزایش می‌دهد؛ ما شاهد رویدادها به همان شکلی

هستیم که در مقابل چشمان سوژه رخ می دهند. گویی ما در صحنه حاضر هستیم.

این تکنیک‌های خاص، متن شخص اول همراه با عکس‌های مخفی دارای کنتراست تند و زیاد، در جهت ساختن و پرداختن ماجرای جنجال‌آفرین تلاش می‌کنند. رویدادها به حدی غیرمعمول بودند که قواعد متعارف پوشش خبری روزنامه‌نگاران، نارسا از کار در آمدند. نقش حرفه‌ای آنها به واسطه آنچه که شاهد آن بودند، از آنها سلب شد. آنها مجبور شدند به عنوان سوژه به‌طور مستقیم و فوری واکنش نشان دهند. پوشش به‌گونه‌ای ساخته و پرداخته می‌شود که از طریق واکنش ذهنی روزنامه‌نگاران، ما را به ماهیت خارق‌العاده این رویدادها نزدیک‌تر سازد. بار دیگر باید به یاد داشت که آنچه ما در مطبوعات تابلوئید شاهد آن هستیم، کار عکاسان نیست. علی‌رغم وجود محلی برای امضای عکاس، عکس‌ها شباهت اندکی با کادرهای مورد استفاده عکاسان دارند. اندازه‌های بسیار کوچک یا بسیار بزرگ و اشکالی که از حالت‌های مستطیلی شکل اولیه انحراف زیادی دارند بسیار متداول هستند. عکس‌ها به طرق گوناگون با یکدیگر ترکیب می‌شوند و کنتراست‌ها و توالی‌های خاصی می‌آفرینند. عناصر گرافیکی بر عکس‌ها از جمله متن تحمیل می‌شوند: پیکان‌های جهت‌دار و دایره‌ها یا نوارهای سیاه روی چشمان سوژه‌ها، مونتاژ و رتوش آشکار عکس‌ها، امری نامعمول نیست.

بسیاری از این تکنیک‌ها با عرف و عادات ارائه عکس به عنوان بازنمایی واقعیات، در تعارض هستند. بنابر قواعد به کار گرفته شده در سایر حوزه‌های عکاسی خبری و عکاسی مستند، تمامیت کادر مستطیلی شکل نباید نقض شود.^{۱۶} با چند استثناء (که اغلب عکاسان و سردبیران بر سر آن بحث می‌کنند)، کادر پنجره‌ای است رو به جهان واقعی. تغییر در دورنما باید محدود به حرکت دادن مرزها به داخل یا خارج باشد: هرگونه رخنه در کادر به عنوان تغییر در روش نمایش طبیعی واقعیات توسط کادر، پذیرفته نیست.^{۱۷}

نقض مستمر این عرف و عادات توسط مطبوعات تابلوئید، با ساخت مداوم و بدون واسطه عکس در تضاد است. در اینجا ما شاهد هستیم که تصویر «اولیه» مکرراً مورد دستکاری قرار می‌گیرد و تغییر پیدا می‌کند و این کار با بی‌اعتنایی گستاخانه به استانداردهایی صورت می‌گیرد که راهنمای مطبوعات نخبه هستند. در همان زمانی که متن و عکس با هم ترکیب می‌شوند تا از افشای حقایق عمیق‌تر در پوشش مطبوعات تابلوئید حمایت کنند، «بسته» روزنامه‌نگاری به‌طور مداوم رهنمودهایی را که برای حفاظت از مفهوم حقیقت عکس وضع شده، دگرگون می‌کند.

نتیجه‌گیری

عکاسی خبری معاصر، به جایگاه هنر عامه‌پسند در خارج از حوزه مطبوعات روزانه دست یافته است. با این حال، شاهد آن هستیم که آن ویژگی‌هایی که برای افزایش سرمایه فرهنگی عکاسی خبری در سایر قلمروها مورد استفاده قرار گرفته، در روزنامه‌های تابلوئید مورد مناقشه واقع شده و حتی دگرگون شده‌اند. به جای مقالات مصور به دقت ویرایش شده، مطبوعات تابلوئید در مورد صفحه‌آرایی دقت و تلاش بیشتری مبذول می‌دارند. صفحه‌آرایی آنها شامل تیتراها، عکس‌ها و متن‌هایی است که با یکدیگر همپوشی دارند. به جای ویژگی پسندیده و آرمانی «نقطه سرنوشت‌ساز»، عکس تکی عموماً یا عکسی است که به لحاظ ترکیبی بی‌روح است با ژستی معمولی و یا عکسی مخفی است که به شکلی تصادفی و ناشیانه گرفته شده است. همچنین به جای آن‌که روزنامه‌نگار عکاس را هنرمندی قابل احترام بدانیم که خلاقیت و واقع‌گرایی را در هم آمیخته، عکاسانی را می‌بینیم که گه‌گاه سرورکله‌شان در صفحات آشفته مطبوعات تابلوئید پیدا می‌شود و افرادی تابع هوی و هوس هستند که در رویدادهایی که برای عکس گرفتن از آنها رفته‌اند، گم شده‌اند.

دوگانگی‌هایی که معمولاً برای ایجاد تمایز بین مطبوعات تابلوئید و بخش‌های نخبه مطبوعات مطرح می‌شود، نمی‌توانند پذیرای این نوع عکاسی باشند. به نظر می‌رسد در مطبوعات تابلوئید، عکس‌ها هم از استانداردهای نهادی حرفه روزنامه‌نگاری پیروی می‌کنند و هم با آنها در تعارض قرار دارند. شیوه‌های به کار رفته برای ارائه رویدادهای خبری عمده، در همان حال که جدی هستند، عاطفی نیز می‌باشند. موضوعاتی که در خارج از دستور کار خبری مطبوعات نخبه قرار دارند با استفاده از استراتژی‌هایی پوشش داده می‌شوند که مطابق با روش‌های متعارف و استاندارد انتشار اخبار هستند. عکاسان خبری مطبوعات تابلوئید در متونی کادربندی می‌شوند که اعتبار و صحت عکس را به کرسی می‌نشانند و همچنین نمی‌گذارند عکس به عنوان پنجره‌ای به سوی واقعیت گشوده شود. این نوع عدم انسجام آشکار، در آن نوع گفتمان روزنامه‌نگاری جای می‌گیرد که توهین‌آمیز، ستیزه‌جو و مشخصاً ضد نخبه‌گراست.

سکولا به ما یادآوری می‌کند که «ایجاد تصویری شبیه یک انسان روی فیلم یک اقدام سیاسی است» (سکولا، ۱۹۸۴: ۳۱) و انتشار آن در روزنامه پیامدهای سیاسی پیچیده‌تری به دنبال دارد و در چارچوب گفتمان روزنامه‌نگاری مطبوعات تابلوئید، به نظر می‌رسد، عکاسی ضد قدرت و مردم‌گرا باشد. روش‌های بسیاری وجود دارد که به موجب آنها تکنیک‌های

خاص عکاسی، عکاسان، افرادی که در عکس‌ها دیده می‌شوند و افرادی که به عکس‌ها نگاه می‌کنند را همگی به عنوان سوژه مطرح می‌کنند. این سوژه‌ها در دسترس‌اند و عموماً به عنوان افرادی نشان داده می‌شوند که به لحاظ اجتماعی برابرند. اما یافتن انتقادی نظام‌مند در این باره دشوار است. انتقادی که بر مطبوعات تابلوئید و به ویژه عکاسی آن وارد است، متوجه استانداردهای نهادینه شده و عرف و عادات روزنامه‌نگاری نخبه‌گراست. در صفحات این نوع مطبوعات، ما شاهد شالوده‌شکنی ویژگی تمام و کمال و نیز شفافیت اخبار هستیم در این نوع مطبوعات حرفه‌ای‌گرایی بی‌طرفانه دیده نمی‌شود. عکس‌ها در چارچوب گفتمان روزنامه‌نگاری تابلوئید به‌طور همزمان به عنوان وسیله‌ای برای انتقال اخبار و نیز ابزاری برای شالوده‌شکنی آن عمل می‌کنند. □

این مقاله، ترجمه یکی از مقالات فصل دوم کتاب زیر است:

Odtcr Dahlgren & Colin Sparks, "Journalism and Popular Culture", (Sage publications, 1992)



پی‌نویس‌ها:

۱. مجوز چاپ صفحه اول نیویورک دیلی نیوز، ۱۳ ژانویه ۱۹۲۸ توسط نیویورک دیلی نیوز (Newspapers, Inc) **New York Daily News, (Maxwell)** صادر شده است. مجوز چاپ صفحه ۱، ۲۸ ژوئیه ۱۹۸۹؛ صفحه ۱، ۱۷ آوریل ۱۹۸۹ و صفحات ۸، ۹، ۴ ژوئن ۱۹۸۹ توسط «اکسپرسن»، **Expressen** صادر شده است.
۲. این فصل نسخه تجدیدنظر شده مقاله من «ظهور و سقوط همزمان عکاسی خبری، مطالعه موردی فرهنگ عامه و مطبوعات غربی» است در سمینار «روزنامه‌نگاری و فرهنگ عامه»، دوبرونیک یوگسلاوی، ۷-۱۱ مه ۱۹۹۰.
۳. تیراژ ایلوستریته لندن نیوز از ۶۰/۰۰۰ در سال اول به ۲۰۰/۰۰۰ در سال ۱۸۵۵ رسید، یعنی سالی که مالیات بر مطالب چاپی لغو شد (هسنر، ۱۹۷۷: ۱۵۷).
۴. یوهانسن همچنین به شناسایی انواع رقیب ترکیب جملات پرداخته است که ظاهراً واقعیت را اندکی به صورت متفاوت ارائه می‌دهند. در حالی که در ایالات متحده گراورسازی تقلید ترکیب عکس را آغاز کرد، در اروپا گراورسازی از دیگر هنرهای بصری پیروی می‌کرد (یوهانسن ۱۹۸۲).
۵. تیراژ کولیرز طی سال ۱۸۹۸ یعنی نخستین سال استخدام هیر دو برابر شد و در سال ۱۹۱۲ به یک میلیون رسید (هسنر، ۱۹۷۷: ۲۲۴).

۵. برای چندین مثال از تحقیق حاضر نک به یادداشت ۱۱ در زیر.

۶. نیویورک تایمز ساندی ماگازین نمونه‌ای برجسته است که غالباً عکاسان خبری معروف را برای پوشش دادن موضوعات خاص به مأموریت می‌فرستد.

۷. مارن استیج تحلیلی متقاعدکننده از جرح و تعدیل‌های سیاسی و زیبایی‌شناختی ارائه می‌دهد که در موزه‌های مدرن در نیویورک هنگامی رخ داد که ادوارد استیجن اولین نمایشگاه عمده را در خصوص سبک مستند به راه انداخت. نقطه اوج این سبک در سال ۱۹۵۵ بود که «مرد خانواده» و «مضامین غیرسیاسی جهان شمول آن» از محبوبیت چشمگیری برخوردار شدند. او چنین استدلال می‌کند که این نهاد فرهنگی عمده «عکاسی مستند را در قلمرو سرگرمی‌های عامه‌پسند و فرهنگ توده‌ای مستحکم‌تر ساخت» (استیج، ۱۹۸۹: ۱۳۶).

۸. خوانندگان را برای تشریح کامل این نکته به بکر (۱۹۹۰) رجوع می‌دهیم برای بحث درباره نظریه هنری چپ انسان‌گرا که مبنای بازسازی عکاس خبری به عنوان هنرمند را به دست می‌دهد، نک برگین (۱۹۸۶: ۱۵۷).

۹. استثنائات شامل تفسیر مجدد سبک خاصی از عکاسی خبری می‌شود. که در آن عناصر در داخل کادر در ارتباط عجیب و غریبی نسبت به یکدیگر قرار می‌گیرد که معمولاً با تأثیر اضافی فلش لامپ ساده همراه هستند. مانند هنر سوررئالیست. اثر آرتور «ویگی» (فلیگ، عکاس، معروف‌ترین نمونه باز تعریف نهادهای هنری از این سبک است (سکولا، ۱۹۸۴: ۳۰).

نمایشگاه موزه هنرهای مدرن «از تصاویر مطبوعاتی» نمونه‌ای دیگر از این گرایش سوررئالیستی نسبت به عکاسی خبری است، نمایشگاه عمدتاً شامل عکس‌های نیویورک دپلی نیوز بود که با کمک دایان آریاس، عکاس، انتخاب شده بود (ژار کوفسکی، ۱۹۷۳). هنری کارتر برسون از دیرباز ترجیح می‌داد این آثار را به جای «عکاسی خبری» سوررئالیسم بنامد.

۱۰. از ماتئاس برگمن و جواکیم بوز، پیتیر براک، جان فیسک، جاستین گریبسراد، جان لانگ، دیوید روه، هردیس اسکو و کالین اسپارکس به خاطر تهیه شماره‌هایی از مطبوعات تابلوئید که این تحلیل بر آنها مبنی است، سپاسگزارم.

۱۱. برخی تضادها را می‌توان براساس تفاوت‌های موجود میان ملت‌ها در خصوص الگوهای روزنامه خوانی توجیه کرد: در انگلستان، خوانندگان مطبوعات تابلوئید در جریان دوره‌ای که مردم خود را محدود به خواندن تنها یک روزنامه کردند، افزایش یافت (نک فصل ۲ نوشته کالین اسپارکس در این کتاب)، در حالی که در سوئد مطبوعات تابلوئید عصر همچنان به عنوان مکملی برای روزنامه‌های صبح دارای قطع بزرگ مورد استفاده قرار می‌گیرند. همچنین تفاوت به لحاظ محتوا نیز نشانگر تفاوت‌های فرهنگی در زمینه تکوین و ساخت مفهوم جنجال‌آفرینی است.

۱۲. به نظر می‌رسد عکس نمایش‌های ورزشی در مطبوعات تابلوئید با همان ژانر در بخش‌های ورزشی مطبوعات نخبه تناظر داشته باشد. اگر چنین چیزی صحت داشته باشد، این امر مسائل جالبی را در مورد این موضوع مطرح می‌سازد که چرا به ویژه عکس‌های ورزشی در هر دو دسته از روزنامه‌ها بدون هیچ تغییری یافت می‌شوند.

۱۳. در اینجا من از بحث آلن سکولا در خصوص عکاسان سمج (Paparazzi) بهره برده‌ام، گرچه تحلیل و نتیجه‌گیری‌های من اندکی متفاوت است (سکولا، ۱۹۸۴).

۱۴. ویگی، کسی که اعتبار ایجاد این سبک به او نسبت داده می‌شود، در مورد عکسی که از یک شب افتتاحیه در ابرای متروپولیتن نیویورک گرفته بود، گفت فضا آن قدر تیره و تار بود که نمی‌شد چیزی را دید، اما «من توانستم فیس و افاده را بو بکشم بنابراین، دوربین را نشانه گرفتم و عکس انداختم» (تایم. لایف، ۱۹۸۳: ۵۴).

۱۵. این سبک به روش خاص کار توسط عکاسانی مربوط می‌شود که پیام‌هایی را از طریق بی‌سیم پلیس دریافت می‌کردند و خود را به سرعت به مکان‌هایی می‌رسانند که تاریک، شلوغ و سردرگم کننده بود و آنها در آن مکان‌ها افرادی نامطلوب به شمار می‌رفتند. گرچه اکنون این سبک منسوخ شده به حساب می‌آید، عکاسانی که همچنان این شیوه کار را دنبال می‌کنند، به گونه‌ای احتیاط‌آمیز همچنان مورد ستایش قرار می‌گیرند. مایلزم از رولاند گوستافسن که به انجام مصاحبه‌هایی با کارکنان نشریه اکسپرسن استکهلم، برای جلب توجه من

نسبت به این نکته اقدام کرد، سپاسگزاری کنم.

۱۶. این عرف و عادت نیز عکاس را به عنوان یک مرجع معرفی می‌کند، واسطه‌ای که نگرش به واقعیت از طریق او صورت می‌گیرد.

۱۷. برای مثال، نک به کتاب درسی راهنمای صفحه‌آرایی تصویری تروتمیز به سبک مقالات مصور کلاسیک (هرلی و مک دوگال،

۱۹۷۱: ادی، ۱۹۷۸: کابر، ۱۹۸۰: ۲۷۱.۸۱).

منابع:

- Barthes, Roland (1977) "The photographic message", in Stephen Heath (ed. and trans.) *Image, Music, Text*. New York: Farrar, Straus and Giroux. pp. 15-31.
- Baynes Kenneth (ed.) (1971) *Scoop Scandal and Strife: a Study of Photography in Newspapers*. London: Lund Humphries.
- Becker, Karin E. (1984) "Getting the moment: newspaper photographers at work, Paper presented at the American Folklore Society Annual Meeting, San Diego.
- Becker, Karin E. (1985) "Forming profession: ethical implications of photojournalistic practice on German picture magazines 1926-1933", *Studies in Visual Communication* 11 (2): 44-60.
- Becker, Karin E. (1990) "The simultaneous rise and fall of photojournalism. A case study of popular culture and the western press", paper presented at the seminar "Journalism and Popular Culture" Dubrovnik.
- Benjamin, Walter (1936) "The work of art in the age of mechanical reproduction" in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*. New York: Schocken, 1969. pp. 217-52.
- Burgin, Victor (1986) *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan.
- Carnes, Cecil (1940) *Jimmy Hare, News Photographer*. New York: Macmillan Cookman, Claude (1985) *A Voice is Born*. Durham, NC: National Press Photographers Association.
- Dyer, Carolyn Stewart and Hauseman, Nancy (1987) "Electronic coverage of the courts: exceptions to exposure", *The Georgetown Law Journal* 75 (5): 1634-700.
- Edey, Maitland (1978) *Great Photographic Essays from Life*. New York: Little, Brown.
- Edom, Clifton C. (1978) *Photojournalism. Principles and Practices*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown.
- Emery, Edwin (1982) *The Press and America. An Interpretive History of Journalism*, 2nd edn. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Eskildsen, Ute (1978) "Photography and the Neue Sachlichkeit movement", in David Mellor (ed.), *Germany. The New Photography, 1927-33*. London: Arts Council of Great Britain. pp. 101-12.
- Freund, Gisele (1980) *photography and Society*. London: Gordon Fraser.
- Gidal, Tim (1973) *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933*. New York: Collier Books.
- Hall, Stuart (1972) "The social eye of the Picture Post", in *Cultural Studies* 2. Birmingham: CCCS.
- Hall, Stuart (1973) "The determinations of news photographs", in Stanley Cohen and Jock Yong (eds).

The Manufacture of News. London: Constable. pp. 176-90.

Hassner, Rune (1977) Bilder flr miljoner (Pictures for the millions). Stockholm: RabAn & sjfgrren.

Hurley, Gerald D. and McDougall, Angus (1971) Visual Impact in Print. Chicago, IL: Visual Impact.

Hard af Segerst d, Thomas (1974) "Dagspressens bildbruk. En funktionsanalys av bildutbudet i svenska dagstidningar 1900-1970" (Photography in the daily press). Doctoral dissertation, Uppsala University.

Johannesson, Lena (1982) Xylografi och pressbild (Wood-engraving and newspaper illustration). Stockholm: Nordiska museets Handlingar, 97.

Kahan, Robert Sidney (1968) "The antecedents of American photojournalism", PhD dissertation, University of Wisconsin.

Kobre, Kenneth (1980) Photojournalism. The Professionals' Approach. Somerville, MA: Curtin & London.

Ohrn, Karin B and Hardt, Hanno (1981) "Camera reporters at Work: the rise of the photo essay in Weimar Germany and the United Sates", paper presented at the Convention of the American Studies Association, Memphis, TN.

Schiller, Dan (1977) "Realism, photography, and journalistic objectivity in 19th century America", Studies in the Anthropology of Visual Communication 4 (2): 86-98.

Schuneman, R. Smith (1986) "The photograph in print: an exmination of New York daily newspapers, 1890-1937", PhD dissertation, University of Minnesota.

Sekula, Alan (1984) Photography Against the Grain. Halifax: the Press of the Nove Scotia Collego of Art and Design.

Stange, Maren (1989) Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America 1890-1950. Cambridge: Cambridge University Press.

Szarkowski, John (ed.) (1973) From the Picture Press. New York: Museum of Modern Art.

Taft, Robert (1938) Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889. New York: Dover.

Time-Life (1983) Photojournalism, rev. edn. Alexandria, VA: Time-Life Books.