The first scientific/specialist publication
Islamic Azad University, Rafsanjan branch
Issue No. 6 - winter 2025
The Fundamental Research In Law
The Fundamental Researches In Law

An Analysis of Visual Criminology

Representation of Crime and Criminal Justice in Visual Media

۱. Mohadesseh Ghavamipour Sarsheke, ۲. Amirreza Mahmoudi

Accepted:13/1/2025 Recieved:19/2/2025

Abstract

Visual criminology is an invitation to rethink how images reshape the world and criminology as a project. Visual criminologists develop innovative concepts and tools to address issues of crime, harm, culture, and control. The field emphasizes how social order is established through ways of seeing, and focuses on the production of power and representation of crime in the visual realm. Visual criminology is not conceived as a complement or a secondary branch of conventional social science; rather, it emphasizes understanding the power of images of crime and punishment beyond written reports and numerical data. Visual criminologists focus on the role of vision and image in the history of criminology and explore the place of images in crime and media studies. They use .complex theories to trace the production of criminology and criminal justice

Keywords: crime, criminology, visual criminology, image, picture

۱.PhD student, Department of Law, Lahijan Branch, Islamic Azad University, Lahijan, Iran: 0009-0002-8865-270X **mohadesehghavamipour@gmail.com**

۲.Assistant Professor, Department of Law, Lahijan Branch, Islamic Azad University, Lahijan, Iran /0009-0002-8865-270X
: **amirreza.mahmodi@gmail.com**

اولین نشریه علمی/تخصصی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد رفسنجان
شماره ششم_زمستان ۱۴۰۳
پژوهش های بنیادین در حقوق
FRL
پژوهش های بنیادین در حقوق

تحلیلی بر جرم‌شناسی بصری

بازنمایی جرم و عدالت کیفری در رسانه‌های تصویری

۱. محدثه قوامی پور سرشکه,۲.امیررضا محمودی

ارسال:۲۴ / ۱۰ / ۱۴۰۳ پذیرش ۱ / ۱۲ / ۱۴۰۳

چکیده

جرم‌شناسی بصری، دعوتی برای بازاندیشی در مورد چگونگی شکل‌دهی دوباره جهان و جرم‌شناسی به‌عنوان یک پروژه توسط تصاویر است. متخصصان جرم‌شناسی بصری برای غلبه بر مسائل مربوط به جرم، آسیب، فرهنگ و کنترل، مفاهیم و ابزارهای نوآورانه‌ای را توسعه می‌دهند. این حوزه بر چگونگی بنیاد نهادن نظم اجتماعی توسط روش‌های دیدن تأکید می‌کند و به تولید قدرت و بازنمایی جرم در حوزه بصری توجه دارد. جرم‌شناسی بصری نه به‌عنوان مکمل و نه به‌عنوان شاخه‌ای ثانویه برای علوم اجتماعی متعارف مطرح می‌شود؛ بلکه فراتر از گزارش‌های مکتوب و داده‌های عددی، بر فهم قدرت تصاویر جرم و مجازات تأکید دارد. جرم‌شناسان بصری بر نقش دید و تصویر در تاریخچه جرم‌شناسی متمرکز هستند و جایگاه تصویر را در مطالعات جرم و رسانه بررسی می‌کنند. آن‌ها از نظریه‌های پیچیده برای دنبال کردن نحوه تولید جرم‌شناسی و عدالت کیفری استفاده می‌کنند.

کلمات کلیدی: جرم، جرم شناسی، جرم شناسی بصری، ایماژ، تصویر

۱.دانشجو دکترا گروه حقوق، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران
0009-0002-8865-270X

mohadesehghavamipour@gmail.com

۲.استادیار گروه حقوق، واحد لاهیجان، دانشگاه آزاد اسلامی، لاهیجان، ایران
0009-0002-8865-270X

amirreza.mahmodi@gmail.com

مقدمه

جرم‌شناسی به‌عنوان شاخه‌ای از علوم اجتماعی که به مطالعه علل، پیامدها و کنترل رفتارهای مجرمانه می‌پردازد، در طول تاریخ از ابزارهای گوناگونی برای تبیین و تحلیل بهره برده است. در این میان، با گسترش فناوری‌های بصری و نقش فزاینده رسانه‌ها در شکل‌دهی به ادراک عمومی، مطالعه بازنمایی‌های بصری به بخش مهمی از تحقیقات جرم‌شناسی تبدیل شده است. جرم‌شناسی بصری به‌عنوان حوزه‌ای میان‌رشته‌ای، فراتر از ابزارها و مفاهیم سنتی، به تحلیل قدرت تصاویر، شیوه‌های دیدن و بازنمایی جرم و عدالت کیفری پرداخته و نقشی کلیدی در درک فرآیندهای اجتماعی و فرهنگی ایفا می‌کند.

در این حوزه، تصاویر و رسانه‌های بصری نه تنها به‌عنوان ابزارهایی برای مستندسازی یا روایت، بلکه به‌عنوان پدیده‌هایی مؤثر در تولید و تقویت نظم اجتماعی و بازنمایی قدرت مورد بررسی قرار می‌گیرند. جرم‌شناسی بصری در تلاش است تا با استفاده از روش‌های تحلیل دیداری، مفاهیمی چون ایماژ، فرهنگ بصری و شیوه‌های دیدن را در ارتباط با رفتار مجرمانه و عدالت کیفری واکاوی کند. این تحلیل‌ها از رویکردهای گوناگونی، از جمله نظریه‌های پسامدرن، جامعه‌شناسی فرهنگی و نشانه‌شناسی، بهره می‌گیرند تا به بازشناسی روابط پیچیده میان جرم، قدرت و رسانه بپردازند.

ساختار این مقاله بر اساس چارچوب تحلیلی جرم‌شناسی بصری تدوین شده است. در ابتدا، مفهوم جرم‌شناسی بصری و سطوح تحلیل آن معرفی می‌شود. سپس، با تمرکز بر مفاهیم اساسی فرهنگ بصری، به بررسی تأثیر تصاویر و ایماژها در بازنمایی واقعیت اجتماعی پرداخته می‌شود. در بخش بعد، شیوه‌های دیدن و نقش آن‌ها در درک جرم و مجرمانه‌سازی تحلیل می‌گردد و در نهایت، به بررسی ارتباط جرم‌شناسی و فرهنگ بصری از منظر تاریخی و انتقادی پرداخته خواهد شد. هدف از این پژوهش، ارائه درکی جامع از اهمیت تصاویر در شکل‌دهی به مفاهیم جرم و عدالت و تأثیر آن بر سیاست‌گذاری‌ها و تصمیم‌گیری‌های اجتماعی است.

با توجه به اهمیت گسترش ابزارهای ارتباطی در دنیای امروز، این مقاله تلاش می‌کند تا با ارائه دیدگاهی میان‌رشته‌ای، به تبیین چگونگی بازنمایی جرم و عدالت در فرهنگ بصری و نقش آن در تحولات اجتماعی و فرهنگی بپردازد.

1. تحلیل بصری

از دهه ۱۹۲۰، انتقادات مبتنی بر دیدگاه‌های مارکسیستی توسط مکتب فرانکفورت، مطالعات فرهنگی انجام‌شده در مرکز مطالعات فرهنگی بریتانیا که از دهه ۱۹۶۰ به سرعت گسترش یافت، تحقیقات نشانه‌شناسی، رویکردهای پسامدرن، تأکید بر تعامل هنر و جامعه، بررسی اثرات وسایل ارتباط جمعی و ساختارهای رسانه‌ای در ارتباط با مالکیت، بستری بسیار پربار برای بررسی بصری فراهم کرده‌اند. علوم اجتماعی از محیطی اجتماعی که در آن زبان نوشتاری به‌عنوان ابزار توصیفی غالب بوده و توصیف واقعیت به همراه دنیای بصری که اساساً محدود به حوزه هنرها بود، ظهور یافته است. آنچه نسل اول دانشمندان علوم اجتماعی را از وارثان مدرنیستی خود متمایز می‌کند، تمرکز آن‌ها بر مشاهده دنیای بصری (آنچه قابل دیدن است) و تلاش برای درک دنیای پنهان نیروهای اجتماعی از طریق استفاده از ریاضیات و آمار است. ترکیب متن با ریاضیات به‌طور چشمگیری توضیحات بصری و عمیق آن را تغییر داده است؛ ثانیاً، با یافتن جایگاهی در انسان‌شناسی، از علوم اجتماعی پوزیتیویستی جدا شده است.[۱]

۱- Çakır, M. Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü. Ütopya Yayınevi, Ankara. 2014, 138

بصری بودن را می‌توان در چهار سطح تحلیل کرد:

- سطح اول شامل تجارب معنادار در زندگی روزمره است که به ساختارهای روتین دسته‌بندی‌های بصری در سازمان‌دهی تجارب عملی مرتبط می‌شود.
- سطح دوم حوزه روایت‌های نظری است که تفاوت در شیوه‌های دیدن را در مواجهه با مسائل تفسیری اخیر حمایت می‌کند. این سطح به تلاش برای گسترش مطالعات معنایی در زمینه‌های مورد توجه زندگی می‌پردازد و از رویکردی تجربی برای کشف سیاست‌های این نظم بصری و جامعه‌شناسی جزئی آن استفاده می‌کند.
- سطح سوم به نقش تفکر انتقادی در مواجهه با مسائل و تجارب ساختار اجتماعی در فرآیند شکل‌گیری تاریخی علوم نظری می‌پردازد.
- سطح چهارم، تا حدی خارج از حوزه نظری، به تأثیرات، ظهور، و مشروعیت‌یابی فناوری‌ها، نهادها، رویه‌ها و پارادایم‌هایی که به‌طور بصری سازمان یافته‌اند، اشاره دارد.[۱]

2. مفاهیم اساسی جرم‌شناسی بصری

تصویر و ایماژ از مفاهیم اساسی فرهنگ بصری هستند و این دو مفهوم توسط برخی نظریه‌پردازان مترادف و توسط برخی دیگر متفاوت استفاده می‌شوند. ایماژ مفهومی است که به گسترش ذهنی هر نوع تصویری که در ذهن ایجاد می‌شود اشاره دارد. این غنای ایماژ می‌تواند تخیل، یعنی دنیای خیالی و رؤیاهای انسان را تحریک و تغذیه کند. تخیل نیز مفهومی بسیار مهم و بنیادی برای فرهنگ بصری است.[۲] در کلی‌ترین کاربرد، ایماژ طراحی ذهنی ما درباره یک شیء یا موجود است. این نخستین تصویر یا طراحی که از طریق حس‌ها درباره موجودی به‌دست می‌آید، نسخه‌ای جادویی از ماده است که در ضمیر آگاهی با هزارتوهای پنهانی آشکار می‌شود. به طور خلاصه، ایماژ طراحی ذهنی دنیای بیرونی، موجودات، چیزی واقعی یا غیرواقعی یا یک پدیده در ذهن است. کلی‌ترین تعریف درباره ایماژ این است که شکل اولیه‌ای از کسب آگاهی درباره موجود است. به عبارت دیگر، آگاهی ما از موجودات ایماژ یا طراحی ذهنی آن‌ها است. ایماژ یا از طریق ادراک حسی یا از طریق تفکر، تداعی، و تخیل درباره ادراک به‌دست می‌آید. آنچه برای ما اهمیت دارد، شکل تفکری و تداعی‌ای ایماژ و ساختار آن در تخیل (قدرت تخیل، تصور ذهنی) است.[۳]

یک تصویر، بازآفرینی یا بازتولید یک دیدار است. تصویر از زمان و مکانی که برای اولین بار در آن ظاهر شده جدا شده و برای چند دقیقه یا چند قرن حفظ شده است. هر تصویر، نوعی شیوه دیدن در خود دارد، حتی در عکس‌ها. زیرا عکس‌ها برخلاف تصور رایج، غالباً ثبت مکانیکی نیستند. وقتی به یک عکس نگاه می‌کنیم، حتی اگر ناچیز باشد، متوجه می‌شویم که عکاس آن دیدار را از میان امکانات بی‌پایان انتخاب کرده است. این موضوع حتی در عکس‌های خانوادگی اتفاقی هم صادق است. شیوه دیدن عکاس در انتخاب موضوع منعکس می‌شود. هرچند هر تصویر شیوه‌ای از دیدن را در خود دارد، اما نحوه درک یا ارزیابی ما از آن تصویر نیز به شیوه دیدن ما بستگی دارد. تصاویر در ابتدا برای بازنمایی چیزهایی که در آنجا نبودند ساخته شدند. به مرور زمان مشخص شد که تصاویر از آنچه بازنمایی می‌کنند ماندگارتر هستند. در نتیجه، تصویر به ثبت این‌که یک شیء یا فرد چگونه به نظر می‌رسیده، پرداخت. بعدها، دیدگاه خاص کسی که تصویر را ایجاد کرده، به‌عنوان بخشی از ثبت او پذیرفته شد. این امر به همراه افزایش آگاهی فردی و توسعه

۱- Ibid, 179
۲- Ibid, 11
۳- Cengiz, M. İmge Nedir. Şiirden Yayıncılık, İstanbul. 2014, 7

تاریخی آگاهی، شکل گرفت.[۱]

مهم‌ترین ویژگی تصویر، جنبه اطلاع‌رسانی آن است. اطلاعات تصویر به‌عنوان یک حامل اطلاعات منحصربه‌فرد، به منبع شیء مرتبط است. هرچند این اطلاعات ممکن است بسیار فردی، خاص و جزئی باشد، اما باید دارای ساختاری باشد که بتواند ما را نیز درگیر، روشن و افق ما را درباره جهان گسترش دهد[۲]. در شهرهایی که در آن زندگی می‌کنیم، روزانه صدها تصویر تبلیغاتی می‌بینیم. در تاریخ، هیچ جامعه‌ای چنین حجم بالایی از پیام‌ها را تجربه نکرده است. انسان ممکن است این پیام‌ها را به یاد بسپارد یا فراموش کند؛ اما نمی‌تواند آن‌ها را نبیند یا نخواند. حتی برای یک لحظه، این پیام‌ها حافظه ما را از طریق تخیل، یادآوری یا انتظارات تحریک می‌کنند. در تلویزیون، وضعیت کمی متفاوت است. با این حال، دیدن یا ندیدن تصویر به انتخاب ما بستگی دارد؛ مثلا ممکن است به تبلیغات نگاه نکنیم یا صدای آن را قطع کنیم. با این وجود، ما متوقف می‌مانیم؛ آن‌ها به حرکت خود ادامه می‌دهند، تا زمانی که روزنامه دور انداخته شود، برنامه تلویزیونی پایان یابد یا پوستر تبلیغاتی با تصویر جدید جایگزین شود.[۳]

آنچه با تصاویر به وجود می‌آید و سپس توسط آن‌ها خنثی شده و به یک عقده گناه و میل تبدیل می‌شود، در واقع بخشی از فرآیند اجتماعی است.[۴] ماجراجویی پایان‌ناپذیر تصاویر و پدیده‌های بصری، شیوه‌های دیدن و شکل‌های ادراک حسی را تغییر می‌دهد. در این فرآیند، اولین چیزی که جلب توجه می‌کند، افزایش چشمگیر تعداد و گسترش تصاویر بصری است. هیچ دوره‌ای از تاریخ بشر چنین بمباران بصری را تجربه نکرده است. این روند که ظرفیت ادراکی انسان را به چالش می‌کشد و او را در آستانه بحران‌های روانی قرار می‌دهد، به گسترش ابزارهای ارتباط جمعی و نفوذ آن‌ها در تمام جنبه‌های زندگی مرتبط است، زیرا بصری بودن به میزان زیادی از طریق آن‌ها خود را تحمیل می‌کند.[۵]

حتی گفته شده تصویر ابزاری است که ذهن افراد عادی را هدایت می‌کند. تصاویر می‌توانند متقاعدکننده باشند و حتی ترس ایجاد کنند. در تعریف واقعیت و توضیح غیرواقعی بودن، تصویر ضروری است. فردی که تصاویر را به‌صورت قوم‌نگارانه بررسی کرده و از آن‌ها به‌عنوان منبع و ابزار بیان استفاده می‌کند، نوعی محقق با دقت است.[۶]

مفهوم «ایماژ» بسیار متفاوت از تصویر است. ایماژ به‌طور اساسی با روابط عمومی، مد و تبلیغات مرتبط است و یکی از محبوب‌ترین مفاهیم روزگار ما به شمار می‌رود. ایماژ در طول تاریخ تغییرات بسیاری را پشت سر گذاشته و از یک ماجراجویی به ماجراجویی دیگر حرکت کرده است. مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده آن، فرآیندهای تاریخی، شکل‌های اجتماعی و توانایی‌های فردی هستند. ایماژ مهم‌ترین دوره تغییر خود را از زمان توسعه ابزارهای ارتباط بصری نظیر چاپ، دوربین عکاسی و سینما تجربه کرده است، زیرا تولید و توزیع آن تحت سلطه این ابزارها درآمده است. امروزه تصور ایماژ خارج از رسانه‌های ارتباطی تقریباً غیرممکن است. در ابزارهای ارتباط جمعی، تصاویر نه‌تنها برای نمایش بلکه برای پنهان کردن نیز تلاش می‌کنند. به همین دلیل، تصاویر و ایماژها عملکردهای چندوجهی دارند؛ این عملکردها ممکن است به

۱- Berger, J. Bir Fotoğrafı Anlamak. (Çev. B. Eyüpoğlu),(Hzl. G. Dyer). Metis Yayıncılık, İstanbul. 2016., 10
۲- Cengiz, Op. Cit, 32
۳- Ibid, 31
۴- Berger, Op. Cit, 129-130
۵- Çakır, Op. Cit, 32
۶- Ibid, 96

نفع یا ضرر جامعه و افراد باشند[۱].

ایماژ، تخیل، تصویر، حافظه تصویری و هر آنچه بصری است، هم در رسانه‌های سنتی و هم جدید، بر اساس ظرفیت ابزارهای تکنولوژیک جایگاه یافته‌اند. در فضایی که افراد همانند یک مؤسسه رسانه‌ای عمل می‌کنند، عکاسی و فیلم‌برداری در زندگی روزمره اهمیت بیشتری یافته‌اند، داده‌های بصری بدون هیچ محدودیتی گسترش و به اشتراک گذاشته می‌شوند. در چنین محیط ارتباطی، حوزه‌های مرتبط با فرهنگ بصری نه‌تنها کاهش نیافته‌اند، بلکه غنای زیادی پیدا کرده و نیازمند تحقیقات جدید هستند[۲].

دیجیتالی شدن ایماژ و اطلاعات در زمان حاضر تا حدی با فرسایش یا نابودی هاله ایماژ مطابقت دارد. ایماژ با تکثیر، کپی شدن و انتشار آسان، منشأ خود را از دست داده است. در حالی که بینندگان نظاره‌گر این فرآیند فروپاشی نظم قدیمی تصاویر هستند، تصویر همچنان به حضور محصورکننده و شگفت‌آور خود ادامه می‌دهد[۳].

انسان خردمند[۴] جای خود را به انسان بیننده[۵] داده است. به این ترتیب، دیدن بر تفکر پیشی گرفته است. در زبان این انسان بیننده، مفاهیم انتزاعی جای خود را به مفاهیمی داده‌اند که بر ادراک بصری مبتنی هستند؛ این امر باعث شده که زبان نه تنها از لحاظ کلمات مورد استفاده، بلکه از لحاظ غنای معنایی و توانایی بیان نیز فقیرتر شود.[۶] گذر از زندگی مبتنی بر شنیدن، احساس و ادراک به زندگی مبتنی بر دیدن، نگاه کردن و تماشا کردن، تغییرات بسیاری را به همراه داشته است. این تغییرات گاهی مثبت و گاهی منفی بوده‌اند.[۷] (Çakır, ۲۰۱۴: ۲۹) در پویایی زندگی اجتماعی، دیدن به ابزار تأیید واقعیت تبدیل شده است. آنچه دیده می‌شود، واقعیت خود را اعلام می‌کند و دیگر نمی‌توان به وجود آن شک کرد. حتی گاهی دیدن، به‌عنوان پیش‌شرط واقعیت عمل می‌کند. به‌طور کلی، دیدن به معنای مشاهده یک چیز در رابطه با زمینه خود است. روابط موجود در چیزهای مشاهده‌شده ساده نیستند، بلکه پیچیده‌اند. اگر چیزها به طور مکرر کنار هم دیده شوند یا شباهتی به هم داشته باشند، به طور مستقیم با یکدیگر مرتبط می‌شوند. در یک اتحاد ارگانیک، اگر یک شیء بصری از زمینه خود جدا شود، به شیء متفاوتی تبدیل می‌شود. فرآیندهای تداعی و ارتباط، اشیاء بصری را از دنیای خود و حالت اولیه‌شان خارج کرده و اغلب آن‌ها را دچار تغییرات عمیقی می‌کند. حتی تصاویر مشابه نیز ممکن است خطراتی به همراه داشته باشند.

ایماژ و تصویر در طول تاریخ مورد توجه انسان بوده و موجب اندیشه و بحث شده‌اند. ایماژها و تصاویر که به حس بینایی، فرآیندهای فکری، تخیل، آرزو و تمایلات انسان خطاب می‌کنند، هم برای بیان واقعیت و هم برای توضیح امور غیرواقعی به شدت استفاده می‌شوند. به همین دلیل، تنوعی غنی دارند. این امر به‌ویژه برای زمان حاضر صادق است، زیرا عصر ما با ایماژها نفس می‌کشد؛ فرهنگی که پیرامون ایماژها شکل می‌گیرد، آن‌ها را انتخاب، بازتولید و به‌سرعت در شبکه توزیع می‌گنجاند. ایماژ یکی از مفاهیم اصلی و مرکزی در مطالعات فرهنگ بصری است و مورد توجه رویکردهای مختلفی قرار گرفته است.

۱- Ibid, 12
۲- Ibid, 15
۳- Ibid, 189
۴- Homo Sapiens
۵- Homo Videns
۶- Sontag, S.. Fotoğraf Üzerine. (Çev. O.Akınhay). Agora Kitaplığı, İstanbul. 2011, 35
۷- Çakır, Op. Cit, 29

تصاویر و ایماژها همواره در زندگی اجتماعی و شخصی انسان حضور خود را نشان داده‌اند. با توجه به شدت یافتن این وضعیت، تعاریف و توضیحات متعددی در مورد تصویر، ایماژ، ایماژسازی، گفتمان بصری یا فرهنگ بصری ارائه شده است. در برخی از این موارد، بصری بودن از دیدگاه مثبت مورد بررسی قرار گرفته، در حالی که در برخی دیگر به‌طور انتقادی تحلیل شده است.[۱] (Çakır, ۲۰۱۴: ۸۶-۸۷)

3. شیوه‌های دیدن

شیوه‌های دیدن نقطه آغازین ارزیابی در جرم‌شناسی بصری در مورد جرم و رفتار مجرمانه را تشکیل می‌دهند. معانی‌ای که به آنچه می‌بینیم نسبت می‌دهیم، می‌تواند از فردی به فرد دیگر، از جامعه‌ای به جامعه دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد. باورها و تفکرات ما بر نحوه دیدن اشیاء تأثیر می‌گذارند. دیدن که پیش از کلمات قرار دارد و نمی‌توان آن را کاملاً با کلمات توصیف کرد، صرفاً واکنشی مکانیکی به محرک‌ها نیست. عمل دیدن اگر تنها بخشی از فرایند مربوط به شبکیه چشم را در نظر بگیریم، این‌گونه تعریف می‌شود. ما تنها چیزهایی را می‌بینیم که به آن‌ها نگاه می‌کنیم [۲] بنابراین شیوه‌های دیدن را می‌توان به انواع هنری، حقوقی، صنعتی، جامعه‌شناختی و جرم‌شناختی تقسیم کرد. دیدن هنری شامل بررسی آثار از منظر هنر، ارزیابی آن‌ها و انجام تحلیل‌های فنی است. این نوع دیدن بر عناصری چون رنگ، نور، پرسپکتیو و تکنیک عکاسی تمرکز دارد و تفسیرهایی ارائه می‌دهد. دیدن حقوقی تلاش می‌کند جرم و رفتار مجرمانه را در چارچوب قوانین تعریف کند. بررسی و ارزیابی در این نوع دیدن از منظر حقوق انجام می‌شود. به عنوان مثال، اگر در عکسی فردی سلاحی در دست داشته باشد، وجود مجوز حمل یا استفاده از سلاح مورد بررسی قرار می‌گیرد. دیدن فرهنگی بازتاب ویژگی‌ها و خصوصیات منحصربه‌فرد فرهنگ‌هاست. این نوع دیدن به مسائل نژادی مرتبط نیست، بلکه با فرهنگ‌هایی که از زندگی مشترک شکل گرفته‌اند سر و کار دارد. دیدن صنعتی عکس را به‌عنوان محصولی صنعتی در نظر می‌گیرد و از دستگاهی که عکس با آن گرفته شده تا معرفی، نمایش و بازتولید افراد و مکان‌های موجود در عکس را شامل می‌شود. دیدن جامعه‌شناختی بر تحلیل مفاهیم بنیادین جامعه‌شناسی تمرکز دارد. جامعه‌شناس موظف است نه آنچه که دیده می‌شود، بلکه آنچه را که در پشت آن قرار دارد ببیند. در این دیدگاه، توضیح بر اساس اصول روش‌شناختی، مفاهیم و نظریه‌های اساسی جامعه‌شناسی انجام می‌شود. [۳] دیدن جرم‌شناختی با رویکردی میان‌رشته‌ای به ساختار جرم و رفتار مجرمانه می‌پردازد و بر ویژگی‌هایی مانند نحوه وقوع، ابزارهای مورد استفاده و بررسی محل وقوع جرم تأکید دارد.[۴]

در دنیای امروز، چیزی که عکاسی می‌شود در دیدگاه بینندگان به‌عنوان «واقعیت» شناخته می‌شود. این دیدگاه نشان می‌دهد که اگر چیزی عکسی داشته باشد، واقعی است. اما آیا واقعیت به عکس‌ها محدود می‌شود؟ آیا عکس می‌تواند هر نوع واقعیتی را به‌دقت بیان کند؟ پاسخ هر دو سؤال منفی است. سونتاگ اظهار می‌کند که این شیوه دیدن و ادراک، ویژگی دوران معاصر است. او همچنین اشاره می‌کند که در حادثه ۱۱ سپتامبر، افرادی که از طبقات بالایی ساختمان‌های مرکز تجارت جهانی به سمت پایین فرار می‌کردند، این رویداد را با عباراتی چون «مثل فیلم»، «فراواقعی» یا «غیرواقعی» توصیف کردند. از این دیدگاه، می‌توان نتیجه گرفت که بیش از یک قرن است که سینما و سایر ابزارهای ارتباط جمعی، شیوه ادراک واقعیت را تغییر داده‌اند؛ واقعیت بر اساس تصویر درک می‌شود و مفاهیم واقعیت و غیرواقعیت در هم آمیخته‌اند. برای افراد عادی، جنگ‌ها و فجایع واقعی، همچون فیلم به نظر می‌رسند و تماشا می‌شوند.

۱- Ibid, 86-87

۲- Berger, Op. Cit, 8-9

۳- Çakır, Op. Cit, 66

۴- Sontag, Op. Cit, 21

4. رابطه فرهنگ و جرم‌شناسی

رابطه جرم‌شناسی با ایماژ کمتر به طور درونی هدایت می‌شود و بیشتر مبتنی بر رویکردهای فرهنگ بصری، مطالعات فرهنگی و روش‌های تحقیق بصری است[۱]. هاوارد بکر در مقاله خود با عنوان «عکاسی و جامعه‌شناسی» بیان می‌کند که تولد جامعه‌شناسی و عکاسی تقریباً به یک دوره بازمی‌گردد. او اشاره می‌کند که سال ۱۸۳۹، زمانی که آگوست کنت نام این رشته را انتخاب کرد و لوئی ژاک مانده داگر روش «ثبت تصویر روی صفحه فلزی» را به جهان معرفی کرد، تولد این دو رشته را رقم زد.[۲] عکاسی و جامعه‌شناسی از همان آغاز، اهداف مشابهی را دنبال کرده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها تحقیق و کشف جامعه است. در این راستا، بسیاری از عکاسان در پروژه‌های خود به نتایجی دست یافته‌اند که با نتایج تحقیقات جامعه‌شناختی مشابهت دارند[۳].

پیر بوردیو در پژوهش‌های خود به شرایط لازم برای وجود جامعه‌شناسی به‌عنوان یک رشته علمی و انتظارات از جامعه‌شناسان پرداخته است.[۴] امیل دورکیم، برای تفکیک جامعه‌شناسی از روان‌شناسی، تلاش کرد نشان دهد که پدیده‌های اجتماعی می‌توانند بدون توسل به توضیحات زیستی یا روان‌شناختی، صرفاً با پدیده‌های اجتماعی دیگر توضیح داده شوند. پیر بوردیو نیز از نظر فکری با امیل دورکیم هم‌راستا است. جامعه‌شناسی بوردیو، نوعی جامعه‌شناسی افشاگر است که روابط علت و معلولی را که بر کنشگران اجتماعی تأثیر می‌گذارند، اما خودشان از آن‌ها آگاه نیستند، روشن می‌سازد.[۵]

جامعه‌شناسی فرهنگی بوردیو به نظریه‌ای درباره طبقات اجتماعی می‌پردازد. برخلاف تحلیل کارل مارکس، این نظریه طبقات اجتماعی را تنها بر اساس جایگاه آن‌ها در روابط تولید یا قدرت اقتصادی‌شان تعریف نمی‌کند. طبقات اجتماعی بیش از هر چیز بر اساس ارتباطشان با فرهنگ، به‌ویژه فرهنگ روشنفکری، تعریف می‌شوند. نظریه میدان‌های بوردیو، ساختار و در نتیجه شباهت‌های عملکردی میان جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی را آشکار می‌سازد. بوردیو میدان‌ها را به‌عنوان محصول فرایند تمایز فزاینده جهان اجتماعی که ناشی از افزایش تقسیم کار است، تعریف می‌کند؛ این میدان‌ها بازتابی از استقلال نسبی حوزه‌های زندگی اجتماعی هستند[۶]

5. فرهنگ بصری

فرهنگ بصری به‌عنوان یک حوزه میان‌رشته‌ای نتیجه‌ای از انباشت دانش است. اگرچه تعریفی قطعی از آن وجود ندارد، در دوران معاصر و اشکال رایج فرهنگی، استفاده گسترده از مواد بصری و نیاز مبرم به پژوهش در این حوزه مشهود است. باید به این نکته توجه داشت که در فرهنگ بصری، هر آنچه که توسط انسان تولید یا ارائه شده و قابل رؤیت است، به دقت بررسی می‌شود.[۷] در دنیای دیجیتال کنونی، علاوه بر تلویزیون، روزنامه، مجله و سینما، رسانه‌های جدید و شبکه‌های اجتماعی نیز بر پایه بصری بودن عمل

۱- Brown, M. Visual Criminology Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice. Oxford University Press, USA. 2016., 4

۲- Aydemir, C. (ed.) Fotoğraf Neyi Anlatır. Hayalperest Yayınevi, İstanbul .2013 ,.81

۳- Buçan, N. "Fotoğraf Makineli Sosyolog: Sebestiao Salgado". Atatürk İletişim Dergisi, 9: 2015. 162.

۴- Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları. (Çev. Ö. Elitez), İletişim Yayınları, İstanbul. 2003., 15

۵- Ibid, 21

۶- Ibid, 122

۷- Barnard, M. Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ütopya Yayınevi, Ankara. 2010., 29

می‌کنند.[۱]

در حوزه فرهنگ بصری، افراد برجسته‌ای چون نیکلاس میرزوف، استوارت هال، جسیکا ایوانز، دبلیو. جی.تی. میچل و ایریت روگوف قابل ذکر هستند. هم چنین مطالعات نشانه‌شناسی تأثیرات مثبتی بر فرهنگ بصری و توسعه آن داشته‌اند. در این زمینه، افرادی مانند رولان بارت، ژان بودریار و اومبرتو اکو نیز نقش‌آفرین بوده‌اند. علاوه بر این، تحقیقات انجام‌شده توسط مطالعات فرهنگی انگلیسی، نظریه انتقادی و مطالعات مرتبط با رسانه، تلویزیون، فیلم و عکاسی تأثیر بسزایی بر این حوزه داشته‌اند. نام‌هایی چون چارلز بودلر، والتر بنیامین، میشل فوکو، جان برگر، مارتین جی، گای دوبور، دیوید لیون، دلوز، لاکان، دریدا، داگلاس کلنر، ویم وندرز و مالکوم بارنارد نیز با آثار خود به فرهنگ بصری کمک‌های شایانی کرده‌اند. [۲]

ریموند ویلیامز فرهنگ بصری را به‌عنوان چیزی که «سیستم نشانگر» جامعه است، توصیف می‌کند. این سیستم شامل نهادها، اشیاء، اعمال، ارزش‌ها و باورهایی است که ساختار اجتماعی در آن‌ها به‌طور بصری تولید و اثبات می‌شود. ساختار اجتماعی در اینجا به‌عنوان نظمی اجتماعی تصور می‌شود که در آن توزیع نابرابر قدرت و وضعیت میان افراد وجود دارد. فرهنگ بصری به‌عنوان ابزاری برای ایجاد، تداوم یا حذف این ساختارهای نابرابر مطرح می‌شود. این موقعیت‌های قدرت و وضعیت به‌عنوان محصول یک سیستم اقتصادی خاص، یعنی سرمایه‌داری، شناخته می‌شوند. بنابراین، فرهنگ بصری در این زمینه به ایدئولوژی و سیاست مرتبط است و نحوه تولید و بازتولید جامعه و همچنین مقاومت و چالش نسبت به هویت‌ها و موقعیت‌های موجود در آن جامعه را بررسی می‌کند.[۳]

بر اساس روایت‌های مارکسیستی درباره ظاهر اشیاء در فرهنگ بصری، طبقات اجتماعی نقشی اساسی در توضیح اینکه چگونه و چرا نمونه‌های فرهنگ بصری به شکل فعلی خود ظاهر می‌شوند، ایفا می‌کنند. طبقات اجتماعی عمدتاً از منظر اقتصادی تعریف می‌شوند. علاوه بر این، فرهنگ بصری یکی از ابزارهای بیان ایده‌های یک طبقه اجتماعی و عرصه‌ای برای تضاد دیدگاه‌های طبقات اجتماعی مختلف است. این دیدگاه در تضاد با روایت‌های ایده‌آلیستی قرار دارد. روایت‌های ایده‌آلیستی به دلیل اعتقاد به اینکه توضیح فرهنگ بصری می‌تواند مستقل از «واقعیت‌های مادی و تاریخی» در ایده‌ها یافت شود، به این نام شناخته می‌شوند[۴].

رویکرد میان‌رشته‌ای، با گزینش مفیدترین موارد و جای‌گذاری مابقی در جایگاه مناسب‌تر از دیدگاهی واقعی‌تر، تغییراتی در رویکرد و موضوعات ایجاد می‌کند. به‌عنوان یک «رشته» میان‌رشته‌ای، فرهنگ بصری ادعاهای متعددی دارد که آن را به حوزه‌ای «پیچیده و با تأثیرات چندجانبه» برای سایر زمینه‌هایی که با تحلیل و توضیح امور بصری سروکار دارند، تبدیل کرده است. میچل تأکید می‌کند که مفاهیمی مانند نبوغ، سلسله‌مراتب زیبایی‌شناختی و شاهکارها که معمولاً در بررسی فرهنگ بصری نادیده گرفته می‌شوند، باید به‌طور جدی مورد مطالعه قرار گیرند. او می‌افزاید که این مفاهیم نباید بدون اندیشه و تحلیل، صرفاً توسط نسل‌های جدید تکرار شوند، بلکه باید جایگاه، قدرت و لذت‌های ناشی از آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد.[۵]

برخی تعاریف فرهنگ بصری را شامل تمامی امور بصری می‌دانند و آن را قادر به مطالعه هر آنچه که بصری

۱- Çakır, M. Op. Cit, 7-8
۲- Ibid, 10
۳- Barnard, Op. cit, 35
٤- Ibid, 70
٥- Ibid, 80

است، معرفی می‌کنند. وجود رسانه‌های جمعی، عکاسی، سینما، روزنامه‌ها، تلویزیون، رایانه‌ها و فناوری‌های موبایل، حوزه فرهنگ بصری را به‌شدت غنی کرده است. همچنین، حوزه فرهنگ بصری شامل تصاویر دیجیتالی که به‌واسطه فناوری تغییر کرده و در عین حال به‌طور اجتماعی تعامل‌پذیر شده‌اند، نیز می‌شود. با ظهور رسانه‌های جدید و شبکه‌های اجتماعی، تصاویر به‌راحتی کپی شده، تغییر داده شده، تغییر شکل یافته و با سرعتی بالا منتشر می‌شوند.[۱]

در جوامع معاصر، برتری فرهنگ بصری نسبت به فرهنگ کلامی باعث ایجاد بحث‌های گسترده‌ای شده است و این مباحث گاه به حمایت از یکی از این دو (کلام یا تصویر) منجر می‌شود. او همچنین اظهار می‌دارد که جوامع مدت‌هاست که بر اساس بصری بودن تعریف می‌شوند، اما برخی دیدگاه‌ها این موضوع را اغراق‌آمیز می‌دانند. به اعتقاد او، صحیح‌ترین رویکرد، پذیرش این پدیده، یعنی گسترش فرهنگ بر اساس بصری بودن، و تحلیل تأثیرات مثبت و منفی آن بر زندگی فرهنگی از دیدگاهی انتقادی است.[۲] (Çakır, 2014: 22)

توازی میان متن و بصری بودن تصادفی نیست، زیرا معانی هم از طریق کلمات و هم از طریق تصاویر ساخته می‌شوند. گاهی اوقات تصاویر تأثیرگذاری بیشتری دارند. استفاده از تصاویر خاص برای پنهان کردن یا مبهم کردن اطلاعات، یک روش رایج است. در این فرآیند، کمبودها و اشتباهات ممکن است حتی تردیدی ایجاد نکنند. تصمیم‌گیری درباره آشکارسازی یا پنهان کردن اطلاعات، از نظر ایدئولوژیک بی‌طرف نیست. مواردی که در رسانه به تصویر کشیده یا نوشته نمی‌شوند، بسیار بیشتر از آن‌هایی که به تصویر کشیده یا نوشته می‌شوند، از نظر کیفی مهم‌تر و جدی‌تر هستند[۳].

تصویر، که علت وجودی تلویزیون و سینما است، به‌عنوان نماینده و حامل واقعیت تلقی می‌شود. در تحقیقات دانشمندان ارتباطات، تصاویر و عناصر غیرتصویری همواره ارزش مطالعه داشته‌اند. محتوای تصاویر، قالب آن‌ها، شیوه استفاده، معانی‌ای که منتقل می‌کنند یا نمی‌کنند، همگی مورد توجه بوده‌اند. زیرا تصاویر می‌توانند گمراه‌کننده باشند. همچنین تصویر می‌تواند هدایت‌شده باشد یا هدایت‌کننده باشد. حتی در این حالت، حاوی پیامی است و می‌تواند با واقعیتی متناظر باشد. زیرا معنای تصویر فراتر از سطحی است که ارائه می‌دهد. او می‌گوید: «تصویر در واقع به همان اندازه که دیده می‌شود، نادیدنی است.

در یهودیت و اسلام، نمایندگی بصری محدود یا ممنوع شده است. این محدودیت به این دلیل است که باور بر این است که زبان بصری بسیار تأثیرگذار و قدرتمند است. در مسیحیت نیز دوره‌هایی وجود داشته که عناصر بصری به‌عنوان منبع شرارت دیده می‌شده‌اند. بت‌پرستی، که به‌عنوان پرستش تصاویر و مجسمه‌ها تلقی می‌شود، ممنوع شده است. در ادامه، خود مجسمه‌ها و نقاشی‌ها نیز ممنوع شدند. حتی گناهان مرتبط با ظاهر، تصاویر و شباهت‌ها از گناهان قتل، زنا و طمع به اموال دیگران، شدیدتر تلقی شده‌اند.[۴] تصاویر در حالی که آنچه را بیان می‌کنند برجسته می‌سازند، باعث می‌شوند آنچه را که بیان نمی‌کنند، پنهان بماند و دیده نشود. آشکار شدن برخی چیزها به معنای پنهان شدن چیزهای دیگر است و این فرآیند به‌طور هم‌زمان اتفاق می‌افتد.

نیکلاس میرزوف که یکی از چهره‌های برجسته در حوزه فرهنگ بصری است، معتقد است که فرهنگ

۱- Çakır, Op. Cit, 13-14

۲- Ibid, 22

۳- Ibid, 135

۴- Barnard, Op. Cit, 16-18

بصری به رویدادهای بصری مربوط می‌شود؛ رویدادهایی که در آن کاربران با فناوری‌های بصری مواجه می‌شوند و به دنبال اطلاعات، معنا و لذت هستند. فرهنگ بصری، بیش از سایر مطالعات بصری یا غیربصری، به‌عنوان قالبی مناسب برای بازنمایی عمل می‌کند. او می‌گوید فرهنگ بصری به‌عنوان یک زیرشاخه علمی، دارای واقعیت خاصی نیست. اما این حوزه اکنون برجسته شده است، زیرا بسیاری از هنرمندان، منتقدان و دانشمندان، ضرورت توجه به امر بصری را احساس می‌کنند. این حوزه هنوز در رشته‌های بصری موجود به‌طور کامل ارزیابی نشده است. به گفته میرزوف، فرهنگ بصری یک رشته سنتی نیست. عناصر فرهنگ بصری شامل پدیده‌ها و رویدادهای بصری است. به همین دلیل، تعریف قدیمی آن نیازمند بازنگری است. در یک رویداد بصری، باید به دیدگاه بیننده نیز توجه شود... منطق **دکارت** که می‌گوید «می‌اندیشم، پس هستم»، اکنون به این صورت تغییر یافته است: «دیده می‌شوم و می‌بینم، پس هستم». این حس وجودی با مسئله نظارت تحریک می‌شود[۱].

فرهنگ بصری بر نقد مادی یا هنری متمرکز نیست و نه توصیفی است و نه بازتابی. به معنایی که رولان بارت بیان می‌کند، فرهنگ بصری یک رشته نیست، بلکه حوزه‌ای میان‌رشته‌ای است. این حوزه مسئله تخریب رشته‌های ناقص یا جایگزینی آن‌ها با رشته‌های جدید را دنبال نمی‌کند. فرهنگ بصری فاقد روش‌شناسی ساده یا مجموعه‌ای از قوانین است و از مطالعات فیلم، مطالعات فرهنگی، مطالعات آفریقایی-آمریکایی، مطالعات رسانه، تاریخ هنر و جامعه‌شناسی تأثیر می‌گیرد. این حوزه به جنبه‌های مختلف امر بصری توجه می‌کند[۲].

نمونه‌های بسیاری از فرهنگ بصری وجود دارد که نظم اجتماعی را بازتولید می‌کند. بسیاری از نظریه‌پردازان مارکسیست ادعا می‌کنند که فرهنگ بصری به بازتولید نظم اجتماعی کمک می‌کند. با این حال، تلاش‌های کمتر بررسی‌شده‌ای نیز وجود دارد که با استفاده از فرهنگ بصری به تغییر نظم اجتماعی می‌پردازند. مفاهیمی چون مجسمه‌های آوانگارد، پورنوگرافی و اروتیسم می‌توانند به‌عنوان نمونه‌هایی در این زمینه مطرح شوند[۳].

6. جرم‌شناسی بصری و تحلیل عکس

جرم‌شناسی بصری به رابطه میان قدرت، کنترل و بازنمایی‌های تصویری جرم توجه دارد. تمرکز آن بر ساختار و عملکرد رژیم‌های بصری، تأثیرات قهری و عادی‌سازی آن‌ها و تنش‌هایی است که ایجاد می‌کنند. جرم‌شناسی بصری قصد دارد با استفاده از ابزارها و رویکردهای مفهومی، فهم عمیق‌تری از تصاویر مرتبط با جرم و عدالت ارائه دهد، بدون این که مطالعات موجود را صرفاً حمایت کند. این حوزه تحلیلی، نظری و روش‌شناختی فراتر از اسناد مکتوب و عددی است و مرکزی جدید برای درک قدرت تصاویر جرم و مجازات فراهم می‌کند.[۴] جرم‌شناسی بصری یک جنبه حیاتی اما غالباً نادیده‌گرفته‌شده در جرم‌شناسی و نظام عدالت است. این حوزه می‌تواند شامل استفاده از عکس‌ها و ویدیوها برای اهداف مختلفی مانند پژوهش قوم‌نگارانه، استفاده از رسانه‌های جدید (مانند عکس‌های مرتبط با جنایات جنگی) و جمع‌آوری شواهد باشد. جرم‌شناسی بصری در تلاش است اهداف و روش‌شناسی‌های جایگزین را توسعه دهد، در عین حال جایگاه خود را در جرم‌شناسی و همچنین در زمینه‌های گسترده‌تر تاریخ هنر، فرهنگ بصری،

۱- Çakır, Op. Cit, 159-160

۲- Ibid, 165

۳- Barnard, Op. Cit, 245

۴- Brown, M. Visual Criminology Encyclopaedia of Criminology and Criminal Justice. Oxford Univer-.sity Press, USA. 2016. 2

مطالعات فرهنگی، مطالعات رسانه‌ای و نظریه انتقادی تعریف کند[۱].

جرم‌شناسی بصری ریشه در سنت‌های مهمی چون ایکون‌گرافی و ایکولوژی در تاریخ هنر دارد؛ این حوزه فرآیندهایی را که در آن معانی بصری شکل می‌گیرند، آشکار می‌کند. با توجه به ویژگی‌های نمادین و بینامتنی، مطالعه ایکون‌گرافی پایه‌های نشانه‌شناسی، روان‌کاوی، مطالعات فرهنگی و رویکردهای پسامدرن را شکل می‌دهد. جرم‌شناسی بصری با تمرکز بر تصاویر و ثبت‌های سلسله‌مراتبی و بصری، علم جرم‌شناسی را بازتعریف کرده و در تولید آن نقش برجسته‌ای دارد[۲].

عکس‌ها شاهد انتخاب انسانی هستند که در موقعیتی خاص اجرا می‌شود. عکس نتیجه تصمیم عکاس برای ثبت حادثه‌ای خاص یا چیزی است که به نظر او شایسته ثبت است. اگر از هر چیزی که در اطراف وجود دارد عکس گرفته شود، همه آن‌ها بی‌معنی خواهند بود. عکس، نه خود حادثه و نه توانایی مشاهده را تجلیل نمی‌کند. عکس، خود پیامی درباره حادثه ثبت‌شده است. این پیام به‌طور کامل وابسته به فوریت آن نیست، اما به‌طور کامل مستقل نیز محسوب نمی‌شود. به ساده‌ترین شکل، پیام عکس این است که «تصمیم گرفتم این صحنه ارزش ثبت را دارد.[۳]

از نخستین روزهای پیدایش، وضعیت عکاسی به‌عنوان یک رسانه، ناشی از توانایی آن در تأیید واقعیت و ارائه راه جدیدی برای دیدن جهان بوده است. عکاسی وعده ثبت بصری از آن‌چه در واقعیت اتفاق می‌افتد را می‌دهد و عکاسی جنگ، بسیاری از درگیری‌ها را آشکار کرده و از آن زمان به جزئی جدایی‌ناپذیر از روزنامه‌نگاری تبدیل شده است. در جنگ داخلی آمریکا (۱۸۶۱–۶۵)، تصاویر ناراحت‌کننده‌ای که **متیو بردی** و همکارانش از میدان‌های نبرد گرفتند، سنگ‌بنای عکاسی خبری را تشکیل داده است. در دنیای به اجبار جهانی‌شده، عکاسی به‌عنوان یک فعالیت رایج پذیرفته شده است، اما در حقیقت، برخلاف دلایل وجودی خود، هم از نظر رویکرد مستند و هم از منظر دیدگاه سنتی، به شدت از دیدگان پنهان شده است. جنبه‌ای که دنیای هنر مدت‌هاست آن را نادیده گرفته یا عادی‌سازی کرده، این‌بار در سطح دولت‌ها دوباره کشف شده است[۴].

آن‌چه که عکاسی را جذاب می‌کند، توانایی آن در ثبت لحظاتی است که حافظه ما قادر به نگهداری آن‌ها نیست. همان‌طور که **رولان بارت** نیز اشاره کرده است، عکاسی، نقاشی، کمیک، سینما، تلویزیون، خبرهای روزنامه، کاریکاتور، افسانه، رفتارهای انسانی و غیره همگی داستانی را روایت می‌کنند.[۵] عکاسی در حین ثبت آن‌چه دیده شده، همیشه و به طور ذاتی به آن‌چه نادیده است اشاره می‌کند. عکاسی یک لحظه از یک کل پیوسته را جدا، محافظت و ارائه می‌دهد. قدرت یک تصویر به هم‌نشینی‌های درونی آن بستگی دارد. ارجاع تصویر به دنیای طبیعی فراتر از سطح محدود آن، هیچ‌گاه به طور مستقیم نیست، بلکه از طریق مترادف‌های آن انجام می‌شود. به عبارت دیگر، تصویر جهان را تفسیر می‌کند و آن را به زبان خود منتقل می‌کند. اما عکاسی زبان خاص خود را ندارد. زبان عکاسی، زبان وقایع است. تمام منابع آن بیرون از خود آن است، بنابراین دارای پیوستگی است[۶].

۱- Ibid, 4

۲- Ibid, 5

۳- Berger, J. Görme Biçimleri. (Çev. Y. Salman). Metis Yayıncılık, İstanbul. 2018. 36

۴- .Karadağ, Ç. Görme Kültürü Görüntüler Evreni. Doruk Yayımcılık, Ankara. 2004. 11-12

۵- Barthes, R. Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş. (Çev. M. S. Fırat). Gerçek Yayınevi, İstanbul. .1988. 7

۶- .Berger, Op. Cit, 37-38

دنیای امروز گزینه‌های مختلفی را برای قرار دادن اطلاعات در دسترس همگان ارائه می‌دهد. یکی از موارد پیشرو در این زمینه، تصاویر است، به‌ویژه تصاویر عکاسی. تصاویر چیزهای زیادی را منعکس می‌کنند، اما هر آن‌چه منعکس می‌شود، تنها برش‌هایی از زندگی است. این وضعیت برای تمام اشیایی که عکاسی می‌کند صادق است. بنابراین، واقعیت در عکاسی، انتقال اشیاء عینی به دنیای تصویر و پذیرش مکانیسمی بی‌مکان است[۱].

ما نماهایی که عکاس خارج از کادر قرار داده است را، حتی اگر به طور ملموس نبینیم، در دنیای تصویری خود به عنوان نماهایی جدا شده از واقعیت درک می‌کنیم که به اندازه آنچه در کادر قرار گرفته، تأثیرگذار، جذاب و معنادار هستند. با این حال، تصمیم درباره اینکه به چه دلایلی خارج از کادر قرار گرفته‌اند، نتیجه برخی ترجیحات شخصی عکاس است. هر آنچه در کادر تصویر قرار گرفته، همزمان دیدگاه شخصی و جستجوهای این عکاس را نیز منعکس می‌کند. مسلماً هر عکس، نتیجه انتخابی است که در آن چندین ترجیح نقش دارد و در چارچوب طراحی شده توسط عکاس تصمیم‌گیری می‌شود. بنابراین آنچه خارج از کادر قرار گرفته، در واقع نباید حذف شده تلقی شود. زیرا این نماهای ثبت نشده که هرگز از کنار یک تصویر واقعی جدا نمی‌شوند و مانند سایه آن را دنبال می‌کنند، همچون خیالی به همراهی تصاویر ادامه می‌دهند[۲].

دوربین، زندگی را در برابر از دست رفتن تقدیس کرده است، زیرا خطر از دست دادن هر چیزی در هر لحظه وجود دارد. به همین دلیل عکس نه تنها تجربیات منتقل شده از زندگی را بیان می‌کند، بلکه به عنوان سندی که مستقیماً با آن مرتبط یا پیوند داده می‌شود نیز ارزشمند تلقی می‌گردد. طی قرن‌های متمادی، عکاسی هم به عنوان کپی‌کننده واقعیت و هم انعکاس مستقیم واقعیت پذیرفته شده است. بسیاری از مردم، تصاویر عکاسی را قانع‌کننده‌تر از خود واقعیت دیده‌اند، و بدین ترتیب اعتقاد به عکاسی، علی‌رغم واقعیت، گاهی با معنایی فراتر از آن پاسخ یافته است[۳].

اولین شهادت جدی عکاسی به عنوان سند اجتماعی در جنگ‌ها بوده است. در جنگ آمریکا-مکزیک ۱۸۴۶-۴۸ و محاصره رم در ۱۸۴۹ عکاسی انجام شد. اولین استفاده از آن به عنوان «مدرک» در سال ۱۸۷۱ بوده است[۴]. عکس‌ها خاصیت مدرک دارند. وقتی عکس چیزی که درباره‌اش شنیده و با تردید روبرو شده نشان داده می‌شود، اثبات شده تلقی می‌گردد[۵].

در گذشته، دوربین به دلیل ظرفیتش در انعکاس واقعیت با وفاداری به آن، دستگاهی شگفت‌انگیز محسوب می‌شد و در ابتدا به دلیل نشان دادن همه چیز همانطور که هست، دست کم گرفته می‌شد. اکنون به نقطه‌ای رسیده است که ارزش ظواهر را (ظواهر به شکلی که دوربین آنها را ثبت می‌کند) به طور فوق‌العاده‌ای افزایش داده است[۶]. عکس‌ها، به‌ویژه در نقاط عطف تاریخی، زمانی که به درستی استفاده شوند، سند مهمی محسوب می‌شوند[۷]. ثبت آنچه موجود است توسط عکس، برخلاف نقاشی، به آن ویژگی مستندسازی می‌بخشد. اما این مستندسازی لزوماً به معنای ثبت واقعیت نیست[۸].

۱- Karadağ, Op. Cit, 37

۲- Ibid, 41

۳- .Ibid, 113

٤- .Dora, S. Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji. Babil Yayınları, İstanbul. 2003. 111

٥- Sontag, Op. Cit, 5

٦- .Ibid, 105-106

۷- Dora, Op. Cit, 150

۸- .Ibid, 150-151

عکس همواره ویژگی سند بودن را داراست. زیرنویس‌های عکس در برخی موارد از این ویژگی مستندسازی فراتر می‌رود. گاهی نیز معنای منتسب به عکس را منحرف می‌کند. با این حال، اگر عکسی بدون زیرنویس نیز قابل درک باشد، انحراف چندانی در پیام ارسالی آن وجود ندارد. هر عکسی مستعد تحریف است. عدم درک یک عکس بدون زیرنویس می‌تواند ناشی از خطای عکاس یا تفسیر متفاوت از واقعیت موجود یا تمایل به تفسیر متفاوت باشد[۱].

در قرن بیستم، تأثیرگذاری عکس مدام افزایش یافته است. جنگ‌ها، قتل‌عام‌ها، تظاهرات و غیره همواره از طریق عکس توجه یا واکنش جوامع را برانگیخته‌اند. هر جا که کلام و نوشتار کافی نبوده، به عکس روی آورده‌اند. گاهی نیز یک عکس بدون نیاز به کلام و نوشتار همه چیز را بیان کرده است.[۲] جرم‌شناسان آلن سکولا (۱۹۸۱) و جان تگ (۱۹۸۸، ۲۰۰۹) اشاره کرده‌اند که سوابق پلیس و زندان مکانیسم لایه‌بندی عمیقی برای درک چگونگی شناسایی هویت‌های عکاسی است[۳].

نیروهای انتظامی به سرعت پتانسیل عکس در مستندسازی مجرمان را درک کردند. در اوایل ۱۸۴۱ پلیس فرانسه و در سال ۱۸۵۴ برای اولین بار در آمریکا، اداره پلیس سانفرانسیسکو، با تکنیک عکاسی قدیمی از زندانیان عکس گرفتند. از دهه ۱۸۴۰ نیروهای پلیس تازه تأسیس در انگلستان شروع به استفاده از عکاسان غیرنظامی کردند. با پیشرفت تکنولوژی، تصاویر جمع‌آوری شده توسط پلیس، همگام با افزایش نرخ جرم همراه با صنعتی شدن و شهرنشینی، افزایش یافت.[۴]

روش «پرتره ترکیبی» که توسط دانشمند مشهور انگلیسی فرانسیس گالتون اختراع شد و رویکرد سیستماتیک دیگر که توسط بوروکرات فرانسوی آلفونس برتیون پیشگامی شد. با این حال، روش گالتون کاربرد عملی مهمی در نیروهای انتظامی پیدا نکرد. در سال ۱۸۸۲، یک مأمور پلیس پاریس با روش طراحی شده توسط آلفونس برتیون، مشکل شناسایی افراد منحصر به فرد در میان مجموعه‌های گسترده عکس را حل کرد. تکنیک آنتروپومتریک برتیون شامل فرمی استاندارد شده بود که با عکس‌های نیمرخ و روبروی فرد ترکیب می‌شد[۵].

نتیجه‌گیری

جرم‌شناسی بصری به‌عنوان یکی از حوزه‌های میان‌رشته‌ای نوظهور، فرصت‌هایی منحصربه‌فرد برای تحلیل نقش تصاویر و بازنمایی‌های بصری در فهم جرم، مجازات و عدالت کیفری فراهم می‌کند. این حوزه با ارائه دیدگاهی جامع‌تر از مفاهیمی چون ایماژ، فرهنگ بصری و شیوه‌های دیدن، ابزارهایی برای بازاندیشی در مورد ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در اختیار پژوهشگران قرار داده است.

مطالعات نشان می‌دهند که تصاویر، فراتر از نقش اسنادی یا تزئینی خود، به‌طور مستقیم در شکل‌دهی به افکار عمومی، تقویت یا تغییر نظم اجتماعی، و تأثیرگذاری بر سیاست‌گذاری‌های کیفری مشارکت دارند. آن‌ها نه تنها بازتابی از واقعیت اجتماعی هستند، بلکه به‌عنوان ابزاری برای خلق و بازتولید قدرت عمل می‌کنند. از این منظر، جرم‌شناسی بصری با استفاده از نظریه‌ها و روش‌های نوآورانه، راه‌های جدیدی برای فهم عمیق‌تر تأثیر رسانه‌ها و فرهنگ بصری بر درک اجتماعی از جرم و عدالت ارائه می‌دهد.

۱- .Ibid, 159.-160

۲- .Dora, S. Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji. Babil Yayınları, İstanbul. 2003

۳- Brown, Op. Cit, 6

۴- Carrabine, E. "Visual Criminology History, Theory and Method". HBK Inter Criminology, 2014. 106-107

۵- .Ibid, 103-121

یافته‌های این پژوهش بر اهمیت مطالعه انتقادی فرهنگ بصری تأکید دارد و نشان می‌دهد که تحلیل شیوه‌های دیدن و بازنمایی‌های بصری می‌تواند به روشن‌تر شدن رابطه پیچیده میان قدرت، کنترل و جرم کمک کند. افزون بر این، رویکرد میان‌رشته‌ای جرم‌شناسی بصری، زمینه را برای توسعه روش‌شناسی‌های جدید در مطالعات جرم و عدالت فراهم کرده و بر ضرورت هم‌گرایی علوم اجتماعی، تاریخ هنر، و مطالعات رسانه‌ای تأکید می‌کند.

در نهایت، گسترش ابزارهای دیجیتال و فناوری‌های ارتباطی، نقش تصاویر و ایماژها را در زندگی اجتماعی معاصر تقویت کرده و ضرورت توجه بیشتر به فرهنگ بصری را دوچندان ساخته است. جرم‌شناسی بصری با ارائه دیدگاهی انتقادی و میان‌رشته‌ای، می‌تواند ابزاری مؤثر برای تحلیل تغییرات اجتماعی و چالش‌های پیش‌روی نظام‌های عدالت کیفری باشد. این رویکرد، افقی جدید برای بازاندیشی در مورد ماهیت جرم و عدالت ارائه می‌دهد و اهمیت پژوهش‌های بیشتر در این حوزه را برجسته می‌سازد.

منابع

1. Aydemir, C. (ed.) Fotoğraf Neyi Anlatır. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.2013 .

Extended Abstract

Visual criminology is an interdisciplinary field that examines the impact of images and visual media on public perceptions of crime, criminals, and criminal justice. By utilizing criminological theories, cultural analysis, semiotics, and media studies, this field aims to analyze media representations of crime and explore their influence on public opinion, criminal policies, and judicial processes. With the rapid advancement of communication technologies and the expansion of visual media, images have become central tools in shaping social reality. This development has made the scientific and critical analysis .of media portrayals of crime an essential necessity

This study adopts an interdisciplinary approach that incorporates media content analysis, critical discourse analysis, and semiotics. The findings indicate that the media often presents a stereotypical, exaggerated, and sometimes distorted image of criminals and crimes, which can reinforce social prejudices and even influence criminal policy-making. Media representations of crime tend to emphasize its individual and exceptional aspects, overshadowing the structural and social factors that contribute to criminal behavior. Consequently, the media can create misleading perceptions of crime and justice that do .not necessarily align with reality

An examination of how crime is portrayed in visual media reveals that cinematic techniques, such as lighting, camera angles, editing, and sound design, play a significant role in shaping audience perceptions of crime and the effectiveness of criminal justice institutions. In many cases, the media amplifies the fear of crime by depicting exaggerated threats, leading to increased public anxiety. This heightened fear can generate greater public support for harsher criminal justice policies while reducing interest in rehabilitative and restorative justice measures. Additionally, the portrayal of police forces, courts, and prisons in the media can significantly influence public trust in the criminal .justice system

A crucial aspect of visual criminology is the analysis of how images contribute to the production and reproduction of power and social control. Media imagery not only reflects social reality but also serves as a tool for shaping dominant discourses on crime and justice. For example, the repetitive depiction of certain groups as criminals or the constant display of urban violence can reinforce stereotypes and contribute to systemic discrimination against marginalized communities. This phenomenon extends to criminal policy-making, as policymakers often respond to media-driven public sentiment rather than .empirical criminological research when designing laws and regulations

Visual criminology also explores the role of photography and images in documenting crime. The historical use of photography in criminal justice processes demonstrates that images have long been employed not only for identifying and archiving criminals but also as tools of surveillance, control, and the maintenance of social order. The publication of mugshots in police records and their dissemination in the media raise ethical concerns regarding privacy, justice, and the stigmatization of offenders. In today's digital era, where social media and advanced technologies have facilitated the widespread sharing of images, the need for critical analysis of their role in criminology has become .increasingly important

The findings of this study highlight the deep impact of media representations of crime on public attitudes, criminal policies, and judicial decisions. The media's focus on the emotional and dramatic aspects of crime can increase public support for punitive policies while undermining scientific understandings of crime's root causes. Therefore, visual criminology is essential to counter the harmful effects of misleading representations and ensure that criminal policies are based on empirical research rather than media-driven narratives. This study emphasizes the importance of promoting media literacy and critical image analysis to enable society to engage more consciously with media portray- .als of crime

Given the expansion of digital tools and communication technologies, the role of visual media in shaping public perceptions of crime and criminal justice has grown significantly. Consequently, further research is needed to examine the influence of emerging media, such as social networks and digital platforms, on crime representation and criminal policy. Ultimately, an interdisciplinary approach to visual criminology provides an effective framework for analyzing the challenges facing modern criminal justice systems and offers deeper .insights into the complex relationships between media, power, and crime

2. Barthes, R. Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş. (Çev. M. S. Fırat). Gerçek Yayınevi, İstanbul. 1988.
3. Barnard, M. Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ütopya Yayınevi, Ankara. 2010.
4. Berger, J. Bir Fotoğrafı Anlamak. (Çev. B. Eyüpoğlu),(Hzl. G. Dyer). Metis Yayıncılık, İstanbul. 2016.
5. Berger, J. Görme Biçimleri. (Çev. Y. Salman). Metis Yayıncılık, İstanbul. 2018.
6. Brown, M. Visual Criminology Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice. Oxford University Press, USA. 2016.
7. Buçan, N. "Fotoğraf Makineli Sosyolog: Sebestiao Salgado". Atatürk İletişim Dergisi, 9: 2015. 161-176
8. Carrabine, E. "Visual Criminology History, Theory and Method". HBK Inter Criminology, 2014. 103-121.
9. Cengiz, M. İmge Nedir. Şiirden Yayıncılık, İstanbul. 2014.
10. Çakır, M. Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü. Ütopya Yayınevi, Ankara. 2014.
11. Dora, S. Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji. Babil Yayınları, İstanbul. 2003.
12. Jourdain, A. ve Naulin, S. (2016). Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları. (Çev. Ö. Elitez), İletişim Yayınları, İstanbul. 2003.
13. Karadağ, Ç. Görme Kültürü Görüntüler Evreni. Doruk Yayımcılık, Ankara. 2004.
14. Sontag, S.. Fotoğraf Üzerine. (Çev. O.Akınhay). Agora Kitaplığı, İstanbul. 2011.