ماهیت وجودی استودیوم و پونکتوم در عکس

محمد حسن پور*

چکیده: تصاویر در جهان آدمی، جزیی تفکیک‌ناپذیر از هستی او، و قسمتی اصلی از فهمندگی وی را از خود و جهان خویش، رقم می‌زنند. در این میان، عکس ها به مثابه متونی تصویری که همواره به گوهر بازنمایی واقعیت آغشته‌اند، در تأویل و تفسیر آدمی از زندگی خویش بسیار اهمیت داشته و سهمی بسزا در تفسیر متن هستی وی دارند.
آن چه در برخی عکس‌ها به ویژه، مخاطب خویش را جذب می‌کند، و موجب حصول لذّت در وی می‌گردد، بر خوانشی استوار است که عکس، به سان متن در برابر مخاطب حاصل می‌کند. عکس گاه مخاطب را در حقیقتی که در برابرش می‌گشاید، مفتون خویش می‌سازد، آن هم با ارائهٔ واقعیتی از گذشته که یقیناً زمانی رخ داده، و همان چنین کششی را در برابر عکس موجب می‌گردد. رولان بارت[1]، در آخرین کتاب خود که دربارهٔ عکاسی نگاشت، اتاق روشن[2]، از دو واژهٔ مهم نام می برد که کشش‌های مخاطب را در برابر عکس توضیح می‌دهد. استودیوم و پونکتوم دو درگاه لذت‌ساز در عکس هستند. توضیح و تأویل چگونگی چنین جذبی به واسطهٔ این دو درگاه لذت‌ساز عکس، محتوای مقالهٔ حاضر است.

واژگان کلیدی: عکس، رولان بارت، اتاق روشن، استودیوم، پونکتوم، لذت متن تصویری.

مقدمه

رولان بارت، فیلسوف و نشانه‌شناس فقید فرانسوی، در نظریه‌های خود دربارهٔ عکاسی، که در مقالاتی چون پیام عکاسانه (۱۹۶۱) و فنّ بیان تصویر (۱۹۶۴) آن‌ها را منتشر ساخت، عموماً به خوانش عکس به مثابه متنی که دارای رمزگان خاص تصویری است و نیز جایگاه تفاوت‌هایی که انواع خوانش عکس در تاویل و تفسیر نشانه‌های تصویری آن ایجاد می‌کند، پرداخته است. وی، دلالت‌های صریح و ضمنی عکس را به عنوان دست آوردی مهم در مطالعهٔ نشانه‌شناسانهٔ عکاسی مطرح ساخت. هر عکس به مثابه متن، می‌تواند علاوه بر معنای ظاهری و یگانه‌اش (دلالت‌های صریح آن)، معنایی درونی و ضمنی نیز داشته باشد. خوانش عکس، باید بر پایهٔ کشف این دلالت‌ها و به خصوص دلالت نوع دوم شکل بگیرد. می‌توان چنین هم گفت که دلالت ضمنی عکس یا تصویر، معطوف به ساختار ذهنی و مجموعه‌ای از تجارب شخصی و احساسی مخاطب است. در نتیجه دلالت‌های ضمنی تصویر برای هر فرد، جنبه‌ای اختصاصی دارد که با فرد دیگر متفاوت است. دلالت‌های ضمنی متکثرند؛ دلالت صریح، یگانه. دلالت ضمنی، معطوف است به پیش داشت، پیش‌زمینه، و پیش فهم‌های مخاطب (مفسر) در برابر متن؛ خواه متن نوشتاری خواه تصویری همچون عکس یا نقاشی.

در اتاق روشن اما به عنوان کتابی که بارت در آن منحصراً به مقولهٔ چیستی عکاسی و علت تفاوت آن از سایر هنرها و به خصوص هنرهای تصویری (نقاشی، سینما) می پردازد، نگاه وی به عکس کاملاً ویژه و متفاوت است. بارت به دو مفهوم خاص استودیوم و پونکتوم در متن خویش اشاره می‌کند. قطعاً فهم چنین تعاریفی که اولین بار ارایه می گردد نیاز به اشراف بر محتوا و تفسیر و هرمنوتیک متن اتاق روشن خواهد داشت، اما این جا این بیان مقدماتی از این دو مفهوم ضروری است که نظر بارت به دقت از ارایهٔ این اصطلاحات در متن خویش چیست؟ استودیوم به صورت کلی در عکس، به جاذبه هایی اشاره دارد که در نگاه اول "مخاطبین" آن را به خود جلب می کند، و شناختی که کاملاً منطقی، عقلانی و با واسطهٔ آداب اجتماعی است ارایه می‌کند. چنین جذبی در عکس چون برخاسته از آداب عکاسی برای به دست دادن عکسی خوب در دنیای هنر فرهیخته است، زود هم تأثیر خود را از دست می‌دهد و به

* کارشناس ارشد عکاسی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهر ری. پست الکترونیک: mim.hasanpur@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

فراموشی سپرده می شود. پونکتوم اما به جذبه ای می ماند که بی واسطه است. انگار که در برابر عکس نکته ای جزیی در آن ما را به خود جذب می‌کند اما چرایی و چگونگی این جذب چندان آشکار نیست. پونکتوم آداب مند نیست و عکس هایی که چنین مخاطب خویش را مجذوب می‌کنند انگار که همچون نیزه‌ای از تن عکس به بینندهٔ خویش فرو می روند؛ او را زخمی و کبود می کنند. استودیوم عکس نهایتاً وجهی است که همهٔ بینندگان تصویر در مورد آن اتفاق نظر دارند. پونکتوم، معنای مسلّم عکس را مختل ساخته و نیز ویژه برای مخاطبی خاص خودش است. «پونکتوم یک عکس، همان رخدادی است که نیش‌ام می‌زند؛ (اما کبودم هم می‌کند و برایم جان گداز هم هست)» (بارت، ۱۳۸۴، ۴۲). در نهایت، می‌توان استودیوم عکس را در وادی دلالت‌های صریح آن جُست و پونکتوم را گاه در دلالت‌های ضمنی.

رخداد عکس های خاص

این عکس که آن را به نام عکس می‌خوانیم، در خود، بدون هیچ همبستگی با چیزی خارجی نسبت به آن چیست؟ همهٔ آن چیزهایی که به عکاسی نسبت داده می شود خیلی بهتر دربارهٔ صورت‌های کهن‌تر تصویرسازی صادق است. آن چه در عکس یکهٔ ناب است، حضور مسلم حادثه‌ای، واقعیتی‌و حقیقتی است که در گره با نگاه به حالتی جاودانه باقی می ماند. «عکس، یکهٔ مسلم است؛ حادثهٔ مطلق؛ مات و به گونه ای ابلهانه "این" است... یک کلام، همان است که لاکان، Tuche می‌نامد [کوتاه ترین طریق تأثیرپذیری از چیزی که آن را لمس تکان دهنده نام می نهد] »(بارت، ۱۳۸۴، ۱۷).

عکس دروغ نمی‌گوید[۳] که هرگز توان آن را ندارد؛ زیاد نمی‌گوید. نگاه را در آغوش خود می‌فشارد و فقط حس نابی را فرا می‌خواند تا به جان داری بیننده‌اش متوجه‌اش گرداند. عکس در عین سادگی در سطح دو بعدی اش اشارتی سر راست به واقعهٔ رخ داده به حادثه به عشق دارد. و خود حجابی است نازک در برابر نفوذ به اندرونی خویش. در عین حال با زبان ناب اشارت‌گر، بیننده را مسحور "اینا‌هاش"،"این تویی" بر آمده از تن‌اش می‌کند. در نهایت، «عکس، در تاریخ تصاویر، به نحو منحصر به فردی، فقط به توصیف آن دوره‌ای می‌پردازد که خود در آن آفریده می‌شود... عکاسی، نگریستن از دیدگاهی غیر منتظره را به ما آموخته است» (برت، ۱۳۸۵، ۲۱۲).

عکس، قانون جهان را در سکونی که به مصداق خود (آن چه باز می‌نمایانَداش) می‌بخشد، می‌شکند: «همواره مصداق‌اش را در پی می‌کشد، هر دو به سکونی یکسان، عاشقانه یا سوگوارانه، در دل جهان در گذر مبتلایند» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۸).

مصداق را نمی‌توان از آن گرفت؛ همان طور که چشم‌انداز را از پنجره، که به قاب‌اش همبسته است. این پیکربندی ناگسستنی میان عکس و مصداق است که باعث می‌گردد عکاسی رده‌بندی‌پذیر نباشد؛ چرا که «هیچ منطقی برای نشان دادن یا معرف قلمداد کردن هیچ یک از رخدادهایش وجود ندارد» (همان، ۱۹). حتی عکس‌ها نشانه‌ای هستند که فاقد نشان‌گذاری‌اند؛ چرا که «عکس‌ها، نشانه‌هایی‌اند که برداشته نمی‌شوند، که برگردانده می‌شوند» (همان). یعنی، نشانه‌های مصداق را در لحظهٔ عکاسی فقط همان لحظه و فقط همان جا، به نشانهٔ عکس در صفحهٔ دوبعدی، "بر می‌گرداند". پس عکس، نشانه‌ها را مستقیم بر نمی‌دارد، تا در قاب خود منعکس کند و به همین خاطر که چون نشانه در عکس بر گردانده می شود، بیننده، هرگز همانی را (همان نشانه‌ای را) "نمی بیند" که دوربین، "دیده" و بر داشته است. این قسمت فهم‌ناپذیر عکاسی است که، پس ما در برابر عکس چه می‌بینیم؟ و این شباهت به مصداق که عکاسی آن را هماره همراه خود دارد، چیست؟

دسته‌بندی‌های عکاسی که همه از صافی فرهنگ گذر کرده‌اند و در آلبوم‌های خانوادگی، مجله‌ها، روزنامه‌ها، ... گرد آمده‌اند، برای چیست؟ معیار عکس"خوب" چیست؟ دراین میان، چه چیز حقیقی هست، که نظر من را به عکسی جلب می‌کند؟ هرگز تمامی آثار یک هنرمند را دوست نداشته‌ام. گاه فقط چند عکس یا حتی تنها عکسی را از وی. عکاسی را نمی‌توان از راه دانسته‌هایش، رده‌بندی هایش وعلم شناخته شده‌اش فهمید. چرا که «تصویرهای عکاسی حاوی پیام‌هایی ایدئولوژیکی هستندکه بر روی هم، اندیشه‌ها، ارزش‌ها و نگرش‌های یک فرهنگ را پی می‌افکنند» (برت، ۱۳۸۵، ۲۴۱).

نکته‌ای پیش از هر چیزی در ارتباط با کارکردی که عکس به طور خاص بر عهده دارد مطرح می‌شود؛ آن چه در ذات عکس نهفته است؛ عکس، نمود واقعیت را "می‌قاپد"، و این در چشمان ما، به جادویی می‌نشیند. «آن چه دوربین می کند، آن چه چشم به خودی خود هرگز نمی‌تواند کند، تثبیت کردن "نمود" آن رویداد است. دوربین، نمود آن رویداد را از جریان نمودها، جدا و حفظ می‌کند... دوربین، مجموعه‌ای از نمودها را از این که به طور طبیعی جای خود را به نمودهای دیگر بدهند حفظ می‌کند و آن‌ها را بلا تغییر نگه می‌دارد» (برجر، ۱۳۸۰، ۷۵). این، غیر متعارف بودن کار عکس، از آن رو هم هست که ما، نمودهای عکاسی شده را بر حسب آن چه که خود "می‌فهمیم"، دریافت می‌کنیم و معنای باز نموده‌ای که عکس آن را انداخته و شاید زمانی آن معنا را حمل می‌کرده است. فهم ما ریشه در حضور در زمانی ما دارد. «عکس‌ها بر خلاف حافظه به خودی خود، معنی را حفظ نمی‌کنند.

Archive of SID

www.SID.ir

آن‌ها، نمودها را ـ با همهٔ اعتبار و ارجی که ما معمولاً برای نمودها قایل می‌شویم ـ فارغ از معنی آن‌ها عرضه می‌کنند. معنا حاصل عمل کردهای قوهٔ ادراک است و عمل کردن در زمان صورت می‌گیرد و باید در زمان توضیح داده شود. تنها آن چه روایت می‌کند، می‌تواند به ما بفهماند» (همان).

◆ استودیوم؛ پونکتوم

در برابر جذبهٔ خاص برخی عکس‌ها، چگونه است که لذتی عمیق در برابرشان می‌بریم؟ رولان بارت از دو درگاه لذت‌آفرین در عکس صحبت می‌کند که هر یک در سطحی از لذت سازی قرار می‌گیرند. اینکه به هر سو استودیوم عکس، جایگاهی است برای کشف لذت‌هایی که در نهایت از سطح عکس خارج نمی‌شوند، پونکتوم را به لحاظ محتوای لذت، از آن جدا می‌سازد. استودیوم، به مثابه یک کل بوده، به واسطهٔ حضور فرهنگ و آداب و سنن درک می‌شود؛ پس همواره جزیی از یک کل است که اطلاعاتی را ارایه می‌کند و نوع تأثیر گذاری آن از احساسی کلی آن طرف تر نمی رود. لذّتی زودگذر را باعث می‌شود؛ سخن از استودیوم عکس، صحبت نمودن از لذتی است سطحی که هرگز به عمق نخواهد رفت و در سطح خواهد ماند. انگار لذتی که عوام از فیلم های کلیشه‌ای سینما ببرند. اما عنصر دومی که در برخی عکس‌ها با حضورش، بودن استودیوم را کاملاً قطع می‌کند، همان "چیزی" است که وجودش، بی‌هیچ میانجی‌ای، بی هیچ وابستگی به گستره‌ای عمیق تر از معنا درک می شود؛ لذت این جا هرگز در سطح نمی‌ماند و به گونه‌ای مخاطب خویش را در تنهایی‌اش مشعوف می‌سازد که وی در این کشف لذت، شوقی از حضور و لمس آن را که همه‌اش در دایرهٔ فهم می‌گنجد آن هم بدان سان که گویی حادثه‌ای رخ داده است دریافت می دارد. پونکتوم عکس، نقطهٔ کارایی است که بیننده در آن احساس سوزش عمیقی از دردی دلپذیر دارد. پس عکس های نشان دار، عکس های پونکتوم دار هستند که پونکتوم شان چونان ضربه ای کارا، عمق وجود بینندهٔ خویش را نشانه می رود؛ نیشش می زند؛ کبودش هم می کند؛ این عنصر دوم، گاه می تواند برایم جان گداز هم باشد؛ آن گاه که مرا در نگاهی با نگاهی مبهوت می‌کند و همچون تیری از صحنه عکس برخاسته، بر فهم من می نشیند. عکاسی، در ارتباط خود با سایر هنرها بر چیزی، نشانه ای متفاوت از آن‌ها، گاه هم برتر از آن‌ها قرار می‌گیرد. پونکتوم، نقطهٔ تجلی عکس است. گرچه همهٔ عکس‌ها چنین نیستند و نباید هم باشند و بسیاری شان هم اگر ذره‌ای قابل دیدن اند به لطف جذب استودیومی خویش سرپا هستند و جزو ردهٔ خوب و سر به راه عکاسی؛ اما به هر حال، نقطهٔ تفاوت عکاسی، نقطهٔ تجلی و حادثهٔ آن است. حادثه‌ای برای یک بینندهٔ عکس. این عکس، در چشم مخاطب اش "هستی" دارد، و برای او در مرکز عکاسی قرار می‌گیرد. پونکتوم عکس، نقطهٔ هستی مندی عکس است، پیش چشم مخاطب خاصش.

◆ تجلی عشق، در پونکتوم عکس های خانوادگی

عکس، اغلب در نشان دادن آن چه اجتماع بدان محتاج است، در گیر و دار همانی است که آن قانون فراگیر اجتماع می‌خواهدش. بینندهٔ رام چنین عکس‌هایی آن‌ها را می‌بیند؛ بسته به گستردگی استودیوم آن، به واکنش واداشته می شود؛ و سرانجام به راحتی فراموشش می کند و عکس را به کناری می‌نهد (لابلای آلبومی، کیف جیبی ای و یا کنار طاقچه ای). می توان میان دو چیز تفاوتی قایل شد: چنین رفتارهایی در برابر عکس که دفعات بروز آن بسیار زیاد است ناشی از دو برخورد متفاوت است. گاه عمل عکاسی موجب این واکنش‌های سطحی و کم عمق می‌گردد؛ چرا که عکاس، براساس قاعدهٔ اجتماعی، سعی در گرفتن عکسی دارد که در آن شئونات خانواده به عنوان کوچک‌ترین و تأثیرگذارترین نهاد جامعه، نظیر آداب و نزاکت عمومی و یا هویت جایگاه خویشاوندان، چونان ابژه ای درخشان، به کمال ارائه گردد. تلاش عکاس برای دستیابی به چنین عکسی است تا از رهگذر آن، خانواده نه به آن صورتی که ارتباط افراد در آن جاری و ساری است، بل در شکوهی ویژه از تملقی اجتماعی و دروغ هایی بهنجار شده که شاید فقط در ثانیه‌های روبروی دوربین عکاسی جریان دارد: لبخند تصنعی، آغوش‌های سرد خشک شده، و چهره ای سه رخ و تمام رخ در جهت ارائهٔ حداکثر هویت نمایان گردد. انگار که اینان «قادر نیستند بفهمند که خانواده هایی هستند که اعضایش، عاشق یکدیگرند» (بارت، ۱۳۸۴، ۹۴). این عکس ها نه "سادگی" حتی یک برخورد در خانواده را دارند، و نه "شکوه" یک لحظهٔ خاص نگاه ویژه را. در حالت دوم، حتی در بر عکس‌هایی که چیزی، گوشه‌ای، نقطه‌ای برای پرتاب و تجلی دارند، مخاطب عکس با پایین آوردن شأن نگریستن خود بر تن عکس، خویشتن را چونان فردی رام و در قید و بند هنجار قرار نمی‌دهد. در این ورطه، اغلب، عکس های خصوصی اند که حکومت دارند. عشق، در این عکس ها، حضور تندیس گونهٔ خود را در چشم مخاطب خویش چونان نقطه‌ای برای کشف و نه اما برای ورود، که عکس اصلاً عمقی ندارد و همین است که دیدنش را جانکاه می‌کند نمایان می‌سازد. "من" عکس را نه به واسطهٔ لحظه ای رخ داده، بل به خاطر شور نگاهی، عشقی عظیم که در

Archive of SID
www.SID.ir

رابطه‌ای، در قدیم لحظهٔ عکاسی "وجود" داشته است، می‌نگرم. این عکس "من" را به حجم اندوهی نیز وادار می‌کند؛ عکس، با پس راندن دانایی اکنون، وادارمان می‌کند در برابر عشقی که همهٔ عمر پیش از این وجود داشته، چونان محتضری که دچار "دیدن مدام از کف رفتن آن" است، دیدن قسمتی را که رابطهٔ مستقیم با مرگ دارد: افسون سخت "او بودن" را و نه دیگر "تو هستن" را، در سکونی ساکت، به تماشا بنشینیم. عکس، به مثال ویژگی صامت یک شور هستی مندی که ما را دعوت کند به مکالمه ای درونی با خویش برای ورود به دنیای خود، دائماً تاکیدش بر همانی است که دیگر از بین رفته است و لذا مصداق خود را به مثابه "او" بر ما ارائه می‌کند. دیدن عکس این چنین جان‌گداز و سرشار از فهمیدن‌های مرگ و نیستی آن چیزی است که تمام حسّ از کف رفتگی را با خود همراه دارد. بارت با تاکید بر تکانهٔ عشق در این عکس‌ها می‌نویسد که اینان به خاطر آن چه که در همهٔ دنیای فرهیختهٔ عکاسی کمتر بدان اشارتی می‌شود وجود نگاهی کوتاه میان اعضاء خانواده و حتی ابژه و دوربین عکاسی آن گاه که او، همچون مادر، خود را جلوی دوربین، با قالب دادن به کیفیت ژستی بر تن خود، با تصویر عکاسانه درگیر نیست و سرانجام حضور عشق و رابطه ای گرم در بین خود - تاکیدشان بر نبودنی استوار است، که یک "جان" است و نه یک شخص؛ یک "وجود" است: «نه چیزی لازم‌الوجود، بل چیزی بی بدیل. می توانستم بدون مادر زندگی کنم (چنان که همه می کنیم، دیر یا زود)، عمر باقی مانده اما به تمامی و مطلقاً بی کیفیت می بود (بی محتوا) ». (همان، ۹۶)

توجه به این نکته ضرورت دارد که آن چه مخاطب در این عکس های خاص ادراک می کند نه بر اساس آن چیزی است که می بیند و آن را در عکس مورد "باز خوانی" قرار می‌دهد، بل این ادراک مربوط است به رابطهٔ ویژه و فهم خاص او در برابر همانی که اکنون، مصداقی است که عکس نشانش می‌دهد، به دلیلی حضور در دوران زیستهٔ وی. در چنین شرایطی است که «خواندن یا گزینش هایی که خواندن را ایجاد می‌کنند، به جای این که به سوی هدفی نشانه رفته باشند، نتیجهٔ رخ دادی هستند که از قبل واقع شده است. حالات و احساسات، خواندن و "نماها" را بر می انگیزند؛ در نتیجه، خواندن، معنا می یابد. این گونه لحظات، غالباً در شرایطی در ادبیات به وصف در می‌آیند که به ادبیات تعلق ندارند و متعلق به مشهودات اند» (برجر و مور، ۱۳۸۳، ۱۱۱). پس آن چه که خواننده در عکس مقابلش "می‌بیند"، و آن چه وی از آن "می‌فهمد"، هر دو زادهٔ کشفی شهودی است که در برابر عکس رخ داده است. عنصر شهود چنان در زادن متن چنین فهمی دخیل است که کشف همه جانبهٔ وی در عکسی این چنین به عنوان یافتن عصارهٔ وجود عشقی غریب از پیکر عزیزکرده، نه تنها از آن چه در عکس، یافت می شود و عمل دیدن در آن رخ می دهد، فراتر رفته است، بل آن چه را که هست نیز به مثابه نمایی از یک صورت ذهنی که بر گرفته از احساس و ادراک مخاطب است، ارایه می کند. مکاشفه، در "نمایی" که عکس نشان می‌دهد معمولاً ماقبل از معنایی است که ما در دیدن عکس‌ها بدان دست می یابیم و به همین دلیل به شرح آن می‌پردازیم. «کسی که نگاه می‌کند، ممکن است بعد از نگاه، آن را شرح دهد؛ اما مقدم بر هر شرحی، آن چه نماها از خود آشکار می کنند و دربارهٔ آن هستند، انتظار می رود... . مکاشفه، به سادگی رخ نمی دهد. نماها، پیچیده و پر ابهام اند و تنها کنکاش و بررسی که جزء لاینفک عمل دیدن است، خواندن نماها را مقدور می سازد... . نماها پیش گویانه هستند. مانند پیش گویی، به آن سو تر می روند، به ورای تجلیات مطلق و مجردی که نشان می دهند اشاره دارند و در عین حال این اشاره ها، برای این که بتوان قاطعانه و بی تردید و بیشتر خواندشان به ندرت کنایت می کنند. معنای درست عبارت پیش‌گویانه، بسته به نیاز و طلب آن کس است که به آن گوش می سپارد»(همان، ۱۱۲).

جانداری نقطهٔ کور عکس؛ بی جانی نقطهٔ کور سینما

تقابل عکاسی با سینما نیز از آن رو ویژه است که بارت و بازن[۴]، هر دو به چیزی در عکاسی و سینما اشاره می کنند که بدان نقطهٔ کور[۵] نام می نهند. آن چه آندره بازن بدان نقطهٔ کور در هنر سینما نام می نهد به نوعی ویژه با پونکتوم عکس در ارتباط است. بازن، در تحلیل خود دربارهٔ سینما از حضور این "نقطهٔ کور" در صحنه نام می برد و عنوان می کند که در سینما، بازیگری که حتی از صحنه و قاب خارج می شود باز به زندگی خود ادامه می دهد. بازن معتقد است که سینما قدرتی دارد که عکاسی در نگاه اول ندارد. چرا که صحنه، از نظر او، یک قاب[۶] نیست، بل یک ماسک است و بنابراین همه چیز در داخل قاب نیست و خارج از محدودهٔ آن هم اشیایی هستند که به حیات خود ادامه می دهند. بازن این تداوم نادیدنی را نقطهٔ کور می نامد. اما نکته ای جزیی در این برداشت هست و آن پویایی آن چیزی است که در امتداد قاب و خارج از محدودهٔ آن است و بارت از این مطلب استفاده کرده، می گوید «حالا که در برابر هزاران عکس قرار می‌گیرم، شامل آن‌ها که دارای یک استودیوم خوب هستند، به هیچ وجه نقطهٔ کوری احساس نمی‌کنم؛ هر آن چه داخل قاب است، زمانی که از قاب بیرون می‌آید کاملاً "می‌میرد". بارت، عکس بد را چنین تعریف می‌کند:

Archive of SID

www.SID.ir

عکسی که استودیوم خوب دارد؛ قصد و نیت خوب دارد؛ دارای ایدهٔ خوب است؛ تصویری که خوب آماده شده همه چیزش در داخل قابش مهیاست و در جریان و خارج از قاب به زندگی خود ادامه نمی دهد. او با استفاده از لغت "می‌میرد"، از خشونت استفاده می‌کند؛ از مرگ داخل قاب یا نمایش خشونت حرف نمی زند بل از تصویر سازی خشونت برای چیزی که نمایش دادن بدان مشغول است، استفاده می کند. از زمانی که عکس، استودیوم خوب دارد ولی هیچ پونکتومی ندارد. به محضی اما که پونکتوم به وجود آید یک نقطهٔ کور هم ایجاد می‌شود. بنابراین، پونکتوم، همان کاری را می‌کند که سینما با بینندهٔ خویش» (Batchen, 2009, 50).

بارت در تفاوتی که میان عکاسی و سینما قایل می‌شود، دومی را به دلایلی ویژه فاقد عنصر پونکتوم می‌داند. چرا که سینما به دلیل پی آمد قاب‌های متوالی پشت سر هم، که هرگز اجازهٔ چشم بر هم زدنی را به بینندهٔ خود نمی دهد، فرصت "خیال کردن" را، چیز اضافه کردن را، الصاق یک ضمیمه را به تصویر از مخاطب خود می‌گیرد. سینما چونان واقعیتی می‌شود که جلوی چشمان مان مدام در تحرک است و ما با دیدنش، نگریستنش، به بودن در جهان خویش سر و سامان می دهیم و خود را این جهانی شده می یابیم. و همان گونه که در زندگی خویش برابر جهان مان باید با چشمانی باز، ارتباط مان را ورانداز کنیم، جلوی پردهٔ سینما، مدام می بینیم، تا چیزی را از دست ندهیم و در آخر، نتیجهٔ آن چه را روبروی پرده دیده ایم مرور می کنیم: «پیش روی پرده، آزادی بستن چشمانم را ندارم! اگر چنین کنم، با دوباره گشودن شان، همان تصویر را باز نخواهم یافت؛ به حرصی مدام دچارم، انبوهی از دیگر کیفیت ها، نه اما غرقه در اندیشه»(بارت، ۱۳۸۴، ۷۵). عکس اما با من چنین نمی‌کند. حتی در ارائهٔ لذت‌های سر به راهش هم در برابر دوباره گشودن چشم‌هایم، با من صادق است؛ می‌ماند در من، در اندیشه‌ام، در خیال ام. من در برابر عکس، خیال می کنم که می‌بینم.

نقطهٔ کور عکس، لحظهٔ تمنا را در اوج خود در وجود مخاطب می‌نهد. وی را از چارچوب عکس بیرون می‌کشد و "خیال" هر آن چه عکس، گوشه‌ای از آن را همچون تبسمی شیرین بر وی گشوده است، آشکار می‌سازد. مثال چنین خیالی، عکس‌های کام‌گرا هستند. در عکس‌های کام‌گرا که حتی ممکن است ابژهٔ مرکزی به سان چیزی خاموش و متکبر که در عکس های هرزه نگار نمایش شان، نقطهٔ مرکزی به وجود آمدن عکس است این جا اصلاً نشان داده نشوند؛ اما همین عدم تأکید، خیال مرا پرواز می‌دهد: «پونکتوم، گونه‌ای فراسویی ظریف است؛ انگار که تصویر، تمنا را، از آن چه ما را قادر به دیدن‌اش ساخته فراتر می‌برد: نه فقط به سوی مابقی برهنگی، نه فقط به سوی خیال یک کردار، بل به سمت تفوق مطلق یک وجود، جسم و جان توأمان» (همان، ۷۸). زبانهٔ شعله‌ای است بر خواهش من در خیال‌ام، برای ورانداز نمودن کامل پیکر عزیز کرده‌ای که عکس فقط لبخند شیرینش را نثار من می‌کند تا حضورش را بهتر بفهمم.

پونکتوم، لذتی خارج از قاب تصویر

صرف حضور نکته ای جزیی در عکس، باعث می گردد که عکس در چشمان تماشاگرش بنشیند. پونکتوم عکس، در برابر کشش های استودیومی، به صورتی "هم جوار" می نشیند. عکاسی هرچه سعی در ارایه ای بهتر و کیفیتی برتر می نماید تنها استودیوم عکس را گسترده تر می سازد و صرف حضور پونکتوم، کاملاً دست بر قضا بوده و یک "تصادف کامل" است. حضور این نکتهٔ جزیی را، خود عکس، برای مخاطب خویش رقم می زند. بارت برای مثال عکس سربازان نیکاراگویه ای را در متن ذکر می کند که کاملاً یک عکس خبری است (تصویر ۱)؛ اما در کنار سربازان، در پس زمینه، راهبه ها "دست بر قضا" در حال عبوراند. این همجواری غریب حضور راهبه‌ها در جایی که نباید، نشان گر این نکته است که چیزی که ما را در نکته ای جزیی جذب کرده و بر می‌انگیزد ، همین هم جواری راهبه‌ها و سربازان است. نیرویی در عکس هستی یافته که بیننده اش را جذب می کند؛ نیرویی نیش زننده که وی آن را در عکس یافته و صرف این پیدایی، خوانشش از عکس نیز به هم خورده است (من این جا دیگر عکس سربازان نیکاراگوئه‌ای را صرفاً به مثابه عکسی خبری، بازخوانی نمی‌کنم). اما موقت بودن چنین تعریفی از پونکتوم، از آن جا است که عشق ورزیدن، که پونکتوم از ردهٔ آن است، زمانی کنشی است حاضر، که در اوهام، خلسه و خارج از دایرهٔ واژگان و درون فهم انسان اما رخ می دهد؛ پونکتوم «بیشتر به بلوایی درونی می ماند، شوری جان کندنی مسلم ... آن مرارت یک گنگ، آن‌گاه که می خواهد به زبان آید»(همان، ۳۳). این جا، پونکتوم، امری تعریف شده است و همان چیزی است که من به عکس اضافه می کنم (با این حالی که آن، از قبل در عکس وجود داشته است): «از طرف دیگر، این، در واقع همان چیزی است که من به عکس اضافه می کنم، این، دلالت می کند بر یک بینندهٔ فوق العاده فعّال، که چیزی را به آن اضافه می کند؛ کسی که به نحوی خالق عکس به حساب می آید. با این حال، آن چه او خلق می کند چیزی است که از قبل، آن جا وجود دارد، چیزی که در عکس هست»(Batchen, 2009, 52).

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر ۱

خوانش خصوصی لذّت‌ساز

پونکتوم گاه خودمانی می‌شود. یعنی، در برابر برخی عکس‌ها می‌دانیم که کدام نکتهٔ جزیی باید جذب‌مان کند. «برخی نکته‌های جزیی به خصوص، باید در من رخنه کند» (بارت، ۱۳۸۴، ۶۶). این مطلب بدان معناست که آن تجلی عکس هماره تحت نظر نگاه مخاطب عکس باقی می‌ماند، که الزاماً اگر در مخاطب رخنه نکند، «بی تردید، به این دلیل است که عکاس، عمداً آن ها را در آن جا قرار داده است» (همان). البته سر هم کردن فضای ساختگی در عکاسی[۷]، مسلماً در بازخورد پونکتوم عکس، مستقیم دخالت نمی‌کند؛ اما در نهایت عکس است که می‌سازد و عکس است که ویران می‌کند. اهمیت در نقطهٔ تجلی است. چیزی که در عکس جذبم می‌کند الزاماً وابسته به هنر عکاس نیست. چه که عمل آگاهانهٔ عکاس در کار خویش هرگز مرا جذب نمی کند. عکاس نباید به آن چه به پا کرده ـ عکس همان چیزی که به "من" واگذار نموده، بنگرد. به هر حال این عکس، پیش روی من است و من، تنها مخاطب خاص هم اکنون آن. «بارت، به آن عاملی در عکس علاقه‌مند است که عکاس، آن را به طور عمدی آن جا قرار نداده باشد... او می‌گوید: من علاقه‌مند به ارتباط خود با عکس هستم؛ من علاقه‌ای به ارتباط تو با عکس ندارم. و این پایان کار نیست؛ او بسیار علاقه‌مند به چیزهایی است که به نظرش، خودش به عکس اضافه کرده است. آن ها ممکن است از قبل وجود داشته باشند ولی اگر عکاس قصد نداشته آن ها را آن جا قرار دهد بدین ترتیب، به ارتباط خود با واقعیت تا حدی ادامه می دهد. ارتباط لذّت جویانه با عکس، مانند بسیاری دیگر از چنین ارتباط هایی ممکن است موجب بروز نوع خاصی از رقابت شود؛ بنابراین، بارت...در مورد پونکتوم چنین می گوید: این مال من است، مال عکاس نیست. من، آن را آن جا قرار دادم. از قبل آن جا بوده است. و این، همان تضاد کام گرایانه است: آن چه را که من آن جا قرار داده ام، از قبل آن جا بوده است... این همان لحظه‌ای است که ما می‌گوییم: بله، بله، من نسبت به دیگری باز هستم؛ من می‌خواهم با تو روبرو شوم ولی نمی‌خواهم تو با کس دیگری روبرو شوی! این ارتباط من با تو است!» (Batchen, 2009, 54). جایگاه من در برابر عکس، کاملاً خودخواهانه و یکتا است. و همانا عکاس، در خلق احساس ویژهٔ من در برابر عکس، حسی که از جان دار کردنش و جان گرفتن ازآن، حیاتی یافته است هیچ دخالتی ندارد و بنابراین تلاش بارت از این که نیات آگاهانهٔ وی در عکس متجلی نخواهد شد، این است که همهٔ آن چه که در عکس "وجود دارد"، نه به لحظهٔ عکس برداشتن، که به لحظهٔ خوانش آن، استوار است. این مطلب را وی پیشتر نیز در مقالهٔ از کار به متن ارایه کرده بود. عکس به عنوان متنی خواندنی در برابر مخاطبین خود، چندگانگی معنا را گسترش می دهد:

> متن چند گانه است. این نه بدین معناست که متن چند معنا دارد؛ بلکه متن چندگانگی معنا را متحقق می‌کند. چندگانگی‌ای نه تنها قابل پذیرش، که کاهش ناپذیر. متن هم زیستی معناها نیست، بلکه گونه ای انفجار و انتشار است... خوانندهٔ متن را می توان به فاعلی بیکار تشبیه کرد که تخیل خود را واداده باشد؛ چنین فاعل نسبتاً فارغ الذهنی در دامنهٔ دره ای که در پایین آن رودخانه‌ای... جریان

Archive of SID

www.SID.ir

دارد، در حال گردش است. آن چه او دریافت می کند، چندگانه و کاهش ناپذیر و برخاسته از مایه‌ها و برنامه‌های ناهمگن و منفصل است: رنگ‌ها، نورها، گیاهان، گرما، هوا، انفجار آرام صداها، فریادهای کوتاه پرندگان و صدای کودکان آن طرف دره» (بارت، ۱۳۸۶، ۱۸۳).

پس عکس که نتیجهٔ کنش هایی، عواطفی، نیت هایی سه گانه است (کردن، تن دادن، نگریستن) اگر عمل آگاهانهٔ عکاس ("کردن"، در سه گانهٔ فوق)، در آن رخنه کند و سعی در ایجاد نکته‌ای جزیی در مخاطب خود نماید، باز نمی‌تواند در "من"، به عنوان "مخاطبی ویژه" نفوذ نماید. خوانندهٔ عکس است که در برابر آن جذب می‌گردد؛ این بر خوانش او استوار است. هم عکس است که جان می‌دهد به "من" و هم "من"، آن را جان دار می کنم، در یک لحظهٔ صاعقه وار... .

چگونگی رمزگذاری پونکتوم در عکس

پونکتوم آن چیزی نیست که دیگر عامل تجلی اش و دلیل حضورش روشن باشد. در حقیقت به این تعریف می رسیم: به طوری استثنایی، به همان گنگ ناگفتنی. در عکس هر چیزی که بر پا شده تا پونکتومی ارائه دهد، دیگر هرگز پونکتوم نخواهد بود. من زود به استودیوم این حالت ژست گرفته شده پی می برم. بارت در گذشته از دلیل برخی جاذبه‌های ویژه در عکس گفته بود: دو عامل نامتجانس کنار هم می نشیند و ایجاد نکته ای جزیی می کند؛ یا حضور گذشتهٔ مخاطب در روزگاری و هوایی که عکس، شوق ارایه اش را دارد؛ و یا این که تجلی عکس، نقطهٔ جذب اش در او شوری آشنا از حضوری (وجودی) به پا می‌کند که همیشه در کُنه وجودش، فهمش نموده و پیداست. همهٔ تعاریف پونکتوم، مخاطب بنیاد است و همبستهٔ نگاه شوریدهٔ اوست در زمان اش، به عکس؛ و چرایی وجوه پونکتوم، نهفته در آن است. این جا اما نکته ای دیگر در رمزگذاری پونکتوم اضافه می کنیم: «چیزی که بتوانم به نام بخوانم اش، حقیقتاً قادر نیست در من رخنه کند. ناتوانی نام گذاری، نشان خوبی برای آشفتگی است» (بارت، ۱۳۸۴، ۷۱). پونکتوم هرگز نمی تواند رمزگذاری شود (برخلاف استودیوم که همواره رمز گذاری شده است؛ یعنی در نظام های مختلف نشانه ای "یافتنی" و "خواندنی" است). بنابراین می توان فهمید که عکس، شیدایی من را بیدار میکند؛ اما نمی توانم بگویم چرا؟ مثلاً چرا حالت لبخند خواهر کوچکم در عکسی از دوران کودکی، مرا چنین بر می‌آشوبد؟ به محضی که دلیلی را برای این جذب، خلسه یا رخنه بیابم، چون آن را نشان‌دار کرده‌ام، رمز گذاری نموده‌ام و بر زبان جاری ساخته‌ام، جاذبهٔ خاص، تبدیل به جاذبه ای عام (استودیوم‌وار) می‌گردد. حضور مسلم، و هستیمند پونکتوم، بر خلاف آن چه در جهان، برای حضور خود نشانه ای می‌طلبد تا هستی خود را ابراز نماید، «مسلم است، اما، نامشخص است، نشانه اش را نمی یابد، نام اش را؛ بُرّاست اما بر پهنه ای گنگ در درون ام نشسته است»(همان). پونکتوم، همان دوگانگی های متضادی می شود که کنار هم می نشینند و هم را معنا می دهند؛ تکامل می بخشند. چرا که «هم گوش خراش است و هم خفته در سکوتی فریاد می‌کشد» (همان). ویژگی عکس‌هایی این چنین، حضور مداوم شان در ذهن "من" است. گاه در حین تماشای عکس، چون چشم هایم "تماشا کردن عکس را آموخته اند" ناخودآگاه آن چه را در لحظه باید ببینند در لحظه "نمی بینند". این جا، پونکتومی که در برابر عکس دیده ام توهمی بیش نیست. بارها در خیال خود، عکسی را مرور می کنیم. بارت می‌گوید، عکس‌های ویژه چون در ذهن می مانند، مرورشان در خاطر، پونکتوم آن را خالص تر به دست می دهد. آن‌جا که پونکتوم، نامی ندارد و نشانه‌ای به راحتی در ذهن بیننده اش، فراخوانی، بازیابی و فهمیده می شود. عکس‌ها را می‌توان خیال کرد. می توان آن نکتهٔ جزیی را درشان از برشان فهمید، اما دلیل آن را هرگز.

در می یابیم که در ردّ پای پونکتوم عکس، نشانه ها نمی‌توانند راهی مطمئن پیش چشمان فهم‌مان بگشایند. «تازه فهمیده بودم که پونکتوم، هرچه هم صریح و بی پرده، می تواند به نوعی نهفتگی تن دهد. اما نه هرگز به هیچ نوع موشکافی» (همان، ۷۳). در عکس "پرترهٔ خانوادگی" ون درزی[8] (تصویر ۲)، که قبلاً کفش‌های بندی زن سیاه پوست و هم کمر بند شل و ول خواهر (یا دختر)، نقطهٔ تأثر بارت در عکس بیان شده بود، در این جا اما می‌گوید "خیال کرده بودم" که چنین است؛ بل آن چه مرا متأثر می کند پونکتوم راستین گردن‌بند آن زن است. دلیل این تأثر را نیز چنین بیان می‌کند: «آخر، (بی‌تردید) درست نظیر همین گردنبند... بود که من بر گردن یکی از خویشان خود دیده بودم و همین که مُرد، محبوس صندوق جواهرات قدیمی خانوادگی شد» (همان). در خوانش عکس، ضمیر ناخودآگاه بسیار اهمیت دارد. پس این که در کشف پونکتوم، دچار دگرگونگی می شویم، یقیناً از سر این خواهد بود که عکس را در زمان درست و در جای درست در هستی خویش ندیده‌ایم. شرایط حضور در هستی، جهان و چگونگی ارتباط با آن، در درک و فهم شهودی، بسیار تأثیرگذار است. پونکتوم جدید، ناشی از فهم قبلی از عکس و کشف نقطهٔ تجلی آن

Archive of SID

www.SID.ir

لحظه اش در آن لحظهٔ مخاطب و دنیای او- و تأثیر این فهم شهودی در حضور اکنونش در برابر عکس که حتی شاید در اندیشه اش بدان باز گشته خواهد بود. یقیناً بدون کشف آن کفش های بندی و یا کمر بند شل و ول در عکس درزی اکنون بارت به نقطه ای بس عمیق‌تر (کشف گردن‌بندی که زن به گردن داشته و این، بازگشت به رویای گردن‌بند خانوادگی را ایجاد نموده است)، رهنمون نمی شد.

تصویر ۲

نتیجه‌گیری

برخی عکس‌ها، لطفی ظریف دارند. تلنگری که برخی عکس‌ها بر ما می‌زنند به نحوی هویدا است که ما گاه در برابر برخی عکس‌ها ساعت‌ها مبهوت در حضورشان می‌نشینیم. این گوهر ظریف، برآمدهٔ حضوری است که یقیناً در گذشته‌ای آن جا رخ داده است؛ آن جا بودنی که برخی عکس‌ها در ما بیدار می‌کنند، بی که ما در آن جا بوده باشیم، فقط شوقی است که در برابر عکس احساس می‌شود از دریافت حضوری در عکس به مثابه مصداق که ما با آن، در عشقی سهیمیم. پونکتوم عکس، سرشار از رابطه‌ای حاضر با مصداقی است که عکس هماره پیش کش می‌کند. این که این جا حضور داشتن عکس با حضور مصادیقش در آن بستگی یافته است، پونکتوم عکس را امری موجود، اما منوط به حضور تمثال خیالینی از گوهر وجود مصداق می‌نماید. کسب لذّت، محتوم به حضوری است. عکس در خوانش پونکتوم بر جان مخاطب اش می‌نشیند و او را مسحور در لذّتی می‌نماید از بازنمایی تمثال عزیزکرده‌ای و یا درک حس حضور در فضایی که با وی روزگاری زیسته ایم. عکس های متجلی عکس های پونکتوم دار همه و همه به خوانش خصوصی مخاطب خاص خویش وابسته اند و در این فضای اختصاصی بین عکس و مخاطب است که عکس بر بیننده‌اش متجلی می شود؛ در او رخنه می‌کند و او را جانی می دهد؛ انگار که همین چندی پیش بود که حضور جان عزیزکرده‌اش را درک کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1- Barthes, Roland (1915-1980)

2- Camera Lucida

۳- عکاسان می‌توانند عکس را دستکاری کرده، چیزی را حذف یا اضافه کنند، و از واقعیت، تصویری غیر واقعی عرضه کنند. عکس، دروغ نمی گوید. این، آدمی است، که عکس را به دروغ، وا می دارد!

۴- Bazin, Andre ،منتقد فقید سینما.

5- Spectum

6- Frame

7- Instalation Art

8- Van der Zee, James

فهرست منابع

۱- بارت، رولان. اتاق روشن، **اندیشه هایی دربارهٔ عکاسی**. ترجمهٔ نیلوفر معترف. نشر چشمه. تهران ۱۳۸۴.

۲- بارت، بودریار، لیوتار، و... . **سرگشتگیِ نشانه ها**. ترجمهٔ : مانی حقیقی. نشر مرکز. تهران ۱۳۸۶.

۳- برجر، جان. **دربارهٔ نگریستن**. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. موسسهٔ انتشارات آگاه. تهران ۱۳۸۰.

۴- برجر، جان ، ژان مور. **شیوهٔ دیگری برای گفتن**. ترجمهٔ: پریسا دمندان. نشر قو. تهران ۱۳۸۳.

۵- بَرِت، تری. **نقد عکس**. ترجمهٔ: اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی. نشر مرکز. تهران ۱۳۸۵.

6- Batchen, Geoffrey. **Photography Degree Zero**, Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida. London, 2009. The MIT Press

Archive

www.SID.ir