Archive of SID

بازنشانیِ هویت در عکس‌های خانوادگی

مازیار نیک بر *
محمد حسن پور **
محسن کیهان پور ***

چکیده: عکس، در بازآوری خاطره فردی و اجتماعیِ انسانی، نقشی اساسی دارد. هر عکسی به ویژه عکس های خصوصی و خانوادگی، از گذشته ای بازمی‌گویند که قطعاً روزی موجود بوده و اکنون، رد و نشانش بر تن عکس "حاضر" است. از این منظر و از نگاه جامعه شناختی، عکس های خصوصی و خانوادگی، هویتی را نشان می‌دهند و به عبارت دیگر، هویتی را برمی‌سازند که ریشه دارد در گذشته مخاطبی که اکنون، در برابرِ آن مفتون و شیدای کهنگی و فرسودگیِ آلبوم و کاغذِ رنگ و روباخته است و همزمان، پیِ ردّی از حضورِ خود می‌گردد در لابلای نشانه های عکسی که شاید به صورتی مستقیم، وی را در متن خود نشان ندهد. رولان بارت در کتاب آخرینِ خود، اتاق روشن، دربابِ کشفِ «تبارِ» خود میان چند عکس قدیمی می‌گوید، و اینکه چگونه در رابطه با عکسی از مادرش، هویت ازدست رفته اش را بازیافته است. نحوه انکشافِ هویت در متن عکس های خصوصی، به پیکربندیِ عکس ها می‌انجامد و نیز اینکه برساختِ هویت در عکس نه تنها نشان از گذشته زیسته مخاطبش در متن خود دارد که همزمان به حضور اکنونِ وی در هستی اش نیز مرتبط و وابسته است. نشانه های عکاسی اگر از گذشته زیسته مخاطب برخاسته باشند حتی اگر مستقیماً با جهان وی در ارتباط نباشند از نشانهایی بازمی‌گویند که هویت فردی و تبار انسانی را سرانجام در برابر مخاطبِ علاقمندش بازسازی می‌کنند.

واژگان کلیدی: رولان بارت، عکس های خانوادگی، برساختِ هویت عکاسانه، خاطره فردی و اجتماعی، نشانه شناسی

مقدمه

چیزی‌که در عکس ظهور می‌یابد، بسته به‌شکل ظهورش می‌تواند حاصل رخدادی شیمیایی باشد که عکس، چونان محصول آن، "ظاهر" می‌گردد و یا نقطه تجلی‌ای باشد که در آن، "ظهور یک‌عکس" حقیقتاً رخ داده‌است و البته چیزی‌که عمل‌کرد شیمیایی ظاهرش می‌کند ظهورناپذیر است، گوهری‌است (از یک زخم)، چیزی‌که برگردان‌پذیر نیست؛ بل تنها در موارد سماجت و پافشاری(نگاه مصر)، تکرارمی‌شود. (بارت، ۱۳۸۴، ۶۸) در برابر عکس آن‌چه در لحظه‌ای کوتاه رخ می‌دهد، چنان مختصر و مفید است که می‌توان از آن به‌عنوان "ظهور"، یاد کرد. چیزی که در نگاه‌کردن به‌عکس، میان مخاطب و عکس نیز رخ می‌دهد.

نگاه، شوقی منطقی برای آموختن بیشتر و کشف جهان برون است. نگریستن، آن‌طور که باید چون فحوای "خیرگی"، یا "چشم‌دوختن" را برای فهمی عمیق‌تر با خود دارد، دریافت معنا را نیز متفاوت خواهدساخت. گاه یک‌نگاه، یک‌برخورد، در لحظه‌ای درست رخ می‌دهد و تداومش، خیرگی واپس‌اش، ادراک شهودی "یک‌نظر" را ابداً دیگر در ادامه ندارد. یکی از ویژگی‌های عکس‌هایی که «خصوصی و خاص» می‌دانیم‌شان، کشف آن‌ها در نگاه آنی و نظری در دم است. درنهایت، به‌خاطر خوب‌دیدن یک عکس، بهترین‌کار این است که از آن رو برگردانی یا چشمان‌ات را بر آن فروبندی. (همان، ۷۳) نگاه مداوم، تداعی‌گر است؛ واکنش مخاطب را به‌خاطر نشانه‌هایی که از جهان از عکس روبرویش دریافت می‌دارد و آن‌ها را مدام کنار هم چیده و تفسیر و تأویل می‌کند، برمی‌انگیزد و فرصت ارتباطی تکان‌دهنده و ناخودآگاه را در گوهر خویش می‌رباید. به‌همین‌دلیل است که عکس، نه در تأویل و تفسیر نشانه‌هاست که حادثه می‌آفریند؛ بل در سکوت است؛ در سعی منتهی به‌سکوت. نظام‌های نشانه‌شناسی، عکس را وادار به‌سخنرانی می‌کنند هستی متجلی عکس اما هیچ به‌نشانه‌ای نمی‌ماند که باید برداشته شود. هم نواست با درون عاطفی و شعورِ شوریده ما که بی‌خواست‌مان چنان برمی‌انگیزدمان که اگر به‌آن بیاندیشیم درک و فهم آن دچار تردید می‌گردیم. "عکس جذب‌کننده"، خارج‌است از عادات مؤدب عکاسی. عکسی مجذوبم می‌کند که من، آن را از چرت‌وپرت‌های روزمره‌اش بیرون بکشانم: از "تکنیک"، از

* **نویسنده مسئول:** عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه سیستان وبلوچستان. mazyar_nikbar@yahoo.com
** عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان. Mim.hasanpur@gmail.eoj
*** عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان mohsenkeyhanpoor@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

"واقعیت"، از "گزارش"، از "هنر"، و چیزهایی از این‌دست: هیچ‌نگفتن، بستن دیدگانم، واگذاشتن نکته‌ای جزیی به‌خیزش درخود، هم‌نوا با شعور عاطفی. (همان) فهم شهودی عکس است که می‌تواند. خواننده عکسی‌که چنین می‌فهمد، ارتباطش با جهان بهبود یافته، فهم زنده‌تر و در زمان‌تری از آن داشته و مسیر هستی‌اش تغییر خواهدکرد. بی‌تردید بهترین عکس‌های جذب‌کننده در آلبوم‌های خانوادگی مخاطب خود قرار دارند.

◆ مفهوم آن-جا-بودگی مصداق عکس

خیلی زود، گاه آن‌چیزی که می‌شناسیم، گمان می‌کنیم که می‌شناسیم، در تردیدی، محو و کم‌رنگ می‌شود. دیدن آن پیکر عزیز بر سطح عکس، من را به‌واکنش‌هایی غریب سوق می‌دهد. مسلماً یقیناً به‌تماشای او در عکس مشغول بوده‌ام؛ اما آیا به‌راستی او را بازیافته بودم؟ کلیتی که در هنگام بودنش در جهانم چونان تنی تپنده کنار خویش می‌فهمیدم با آن‌چه این‌جا در این عکس‌ها می‌یابم آن‌چنان هم یکسان نیست. می‌توانم چنین بگویم: من پیکری را درون خویش پرورش داده‌ام؛ بزرگ‌اش کرده‌ام؛ و هم در زمانش و هم اکنون در آن‌چه عکس در زمان من نشان می‌دهد، با او زیسته‌ام. اما کاملاً می‌دانم که آن‌چیز در عکس، به‌دقت هم او نیست. "سوژه‌ای" که عکس سودای مکشوف نمودن هویتش را در برابر من دارد "ابژه‌ای" است ذهنی درون خیال من که با هستی مشترک گذشته میان من و او در زندگی‌ام پیوند داشته و تنها برای من در ذهن و اندیشه‌ام باقی‌است. رولان بارت[1] در برابر عکس‌هایی از مادر می‌گوید عکس‌ها او را "نشان‌اش" می‌دهند اما او به‌یافتن مادرش در آن‌ها هرگز نخواهد رسید. عکس، همچون نمودی از پیکری‌است که بارها و بارها از دست‌رفتنش را این‌چنین دردبار به‌رخ بیننده‌اش می‌کشد. خوانش عکس، مخاطب شیفته‌اش را مسلول از دردی فغان‌بار می‌کند. چرا که عکس با هربار خودنمایی انگار که می‌گوید: این عزیزکرده توست؛ تقریباً و نه اما کاملاً اصلاً خودش. عکس، مخاطب را به‌رؤیایی می‌برد که در آن گاه چیزی جابه‌جا شده هست، چیزی عظیم؛ مثلاً چیزی بازی‌گوشانه یا بی‌قیدوبند که او هرگز نبود. (همان، ۸۵) و همین می‌شود که به‌رؤیایی در برابرِ عکس فرو می‌رویم هرگز اما او را تن عزیزکرده را نمی‌بینیم. عکس چونان رونوشتی از واقعیت، چیزی را نشان می‌دهد که در جایی، روزی حتماً وجود داشته‌است؛ پرده از جسمی برمی‌دارد که در بُعد زمانی و مکانی، "آن-جا" حضور پرکننده داشته‌است؛ و هم‌اکنون در سطح عکس، چونان نقابی حاضر است. این، فهمی ناسازگار را ایجاد می‌کند. از طرفی اصرار عکس بر آن است که آن‌چه نمایش می‌دهد، واقعیت دارد؛ از طرف دیگر، چیزی‌است که ما در مقابل آن می فهمیم؛ احساسی مجزای از اصرار به‌واقعی بودن مصداق عکس و اصلاً چنین ارتباطی با واقعیت در عکاسی است که ما را به سوی عکس جلب نموده‌است. بارت در تصویر عکاسانه[2] توضیح می‌دهد که اگر حتی بتوان یک تصویر عکاسانه را در سطح واقعیت ارزیابی کرد، این ربطی به آن‌چه که مردم اغلب از مرجع یا مصداق واقعی مراد می‌کنند نخواهدداشت. چرا که عکس‌ها، آن‌جابودگی ابژه را مدام نشان می‌دهند و یکتایی عکس در برابر نقاشی و سینما هم از همین‌رو است:

در سطح، این پیامِ صریح یا پیامِ بدون رمزگان است که می‌توانیم ناواقعیت واقعی عکس را کاملاً درک کنیم. ناواقعیت آن در این است که در این‌جا واقعیت ندارد. زیرا عکس، هرگز و به‌هیچ‌رو همچون وهمی از حضور، تجربه نمی‌شود و ما چاره‌ای جز دست کم گرفتن خصلت جادویی تصویر عکاسانه نداریم. اما واقعیت آن، به آن‌جا-بودگی‌اش مربوط می‌شود، زیرا هر عکسی همواره گواه مبهوت‌کننده ای از این آن‌جا-بودگی است: آن این‌طور بوده. به یُمن معجزه‌ای عظیم، به‌واقعیتی می‌رسیم که با آسودگی به آن می‌نگریم. (بارت، ۱۳۸۵، ۱۸۷)

کنش مخاطب در برابر لمس این حضور هم‌اکنون در برابر عکس، چندان هم مستقیم به آن‌چه عکس سعی در ارایه‌اش دارد باز نمی‌گردد. ارتباط تماشاگر و عکس و خوانش او از آن به‌عنوان تکه‌ای از جهانی که مال اوست و او با آن در رابطه‌است نه تنها به‌حضور هم اکنون وی که مدام بر پیش ذهنیت‌هایی متکی است که او براساس آن‌ها دایماً در حال تاویل جهان خویش و فهم آن است. عمل فهمیدن، همیشه با اکنون مرتبط است. ا (شمیسا، ۱۳۸۶، ۳۲۲) خوانش مخاطب، منطبق‌کردن فحوای متن است با زندگی خویش. این چنین فهمی کاملاً منطبق با فلسفه‌ای است که در هرمنوتیک گادامر[3] آن‌را چنین آموختیم: متن را با تأویل از دوره‌اش جدا کرده و به‌دوره خود وصل می‌کنیم. یعنی گذشته (متون، تاریخ، افراد) را به‌مقتضای دوره خود می‌فهمیم و لذا درک ما از آن‌ها، با درک آن‌ها از خودشان و درک گذشتگان از آن ها فرق می‌کند.(همان، ۳۲۳)

این‌که پیکر عزیز را همانی که با ما زندگی نمود، در عکس می‌بینیم و باز می‌یابیم و نه اما همه آنی را که با او زندگی کردیم و لحظات وجودمان را در کنارش فهمیدیم، گواه این حقیقت بنیادی است که ما در هر لحظه ارتباط، تأویل خویش را بر پایه فهم پیشینی از داشته‌های ذهنی خود بنیان می‌نهیم. بارت در فهم خویش برابر عکس،

www.SID.ir

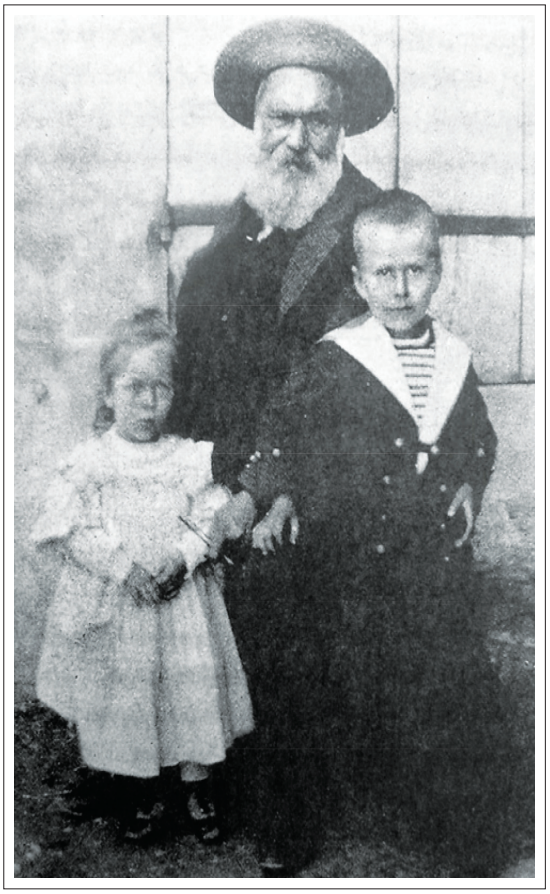
Archive of SID

حقیقتی را پی می‌گیرد که به‌قول خودش، گاه بخشی از آن‌را بازشناخته است در قطعاتی پراکنده پیکر مادر عزیز برای او مجموع قطعات پراکنده‌ای‌است از آن چیزهایی که وی در رابطه با مادر، به‌ویژه در رابطه با زندگی گذشته در دوران کودکی کنار مادر آن‌ها را لمس کرده‌بود: اندام مادرانه در کلیت خود؛ عطر لباس‌اش، نحوه آرایش‌اش و... که در رؤیت دوباره عکس نابگاه پی آن‌ها را مدام خواهد جُست تا مادر را دوباره زنده در همانی که می‌فهمید کنار خویش و البته اکنون در بر عکس در رؤیا ملاقات کند. واقعیت ناراست‌گونه عکس از آن‌رو در عکس‌های عزیزکرده کاملاً ملموس است که عکس، هرگز نمی‌تواند کردار کامل پیکر عزیز را در همه آن قطعاتی که وجوه درونی هستی او را در زندگی گذشته آشکار می‌ساخت برای من هم‌اکنون به‌نمایش گذارد تا من بتوانم پیکر عزیزکرده‌ام را درست همان‌گونه که درکش نموده بودم بازیابی کنم و در آغوشش بگیرم.

◆ خوانشِ عکس "مادر" به‌مثابه خصوصی‌ترین عکس خانوادگی

واقعیتی‌که عکس درمیان می‌گذارد کم‌وبیش تأثیرگذار است به‌ویژه آن‌گاه که عکس مادر را از گذشته‌ای دور مطالعه کنیم. عکس"مادر" به مثابه عنصری که جسم و جان توأمان برای مخاطب خویش است و نیز مفهومی‌است که در خود تمامی عاطفه و عشق و گرمای خانواده را نهفته دارد، حاوی نشانه‌هایی است که تنها و تنها برای مخاطب خود آشکار می‌شود. مثلاً شفافیت نگاهی که مدام برق می‌زند در رنگ سبزآبی "چشمان‌اش" که در عکس ثبت شده و رونوشتی حقیقتاً درست است از همانی‌که مادر عزیز بود. برق چشمان از سادگی نگاهی می‌گویند که مادر هربار در برابر عدسی دوربین به آن‌ها بخشید. چرا که مادر تنها کسی بود که هیچ با تصویرش سر جنگ نداشت، چنان‌که من دارم خویشتن‌اش را پیشاپیش تصویر نکرده بود.(بارت، ۱۳۸۴، ۸۶) به‌این‌ترتیب مادر از قاعده همیشگی "ژست‌گرفتن" در برابر عدسی که هماره میان دوربین و سوژه عکس‌برداری‌شده‌ای برقرار است که پیشاپیش خود را به‌ابژه، به‌تصویر بدل می‌سازد، مستثنا می‌شود. این‌مطلب، زنده‌بودن نگاه مادر و شفافیت مردمک چشم‌هایش را توجیه می‌سازد و البته، کاملاً موقتی، نقطه جذبی هولناک در عکس‌های وی خواهدبود. نقطه‌ای برای پرتاب در عکس‌هایی که از مادر می‌گویند. تکه‌های پراکنده هستی اودر عمق نگاهش مدفون‌شده و آناً پس از کشف بیننده‌اش را مبهوت می‌کند. حقیقتِ عکس‌های عزیزکرده را می‌توان در همین نکات جزیی‌ای دانست و تفاوتشان را با دیگر عکس‌های پیکره‌ای - عکس‌های دیگر جهان جُست که گاه‌به‌گاه مخاطب خود را این‌چنین در انزوای خویش کشانده و انگار چیزی را بر وی نمایان نموده و به‌سرعت می‌گذرند طوری‌که مخاطب شیدا، یارایی پیدایی آن‌گوهر را در دیگر آثار همچون نقاشی، سینما و اصلاً هنر ندارد. این دوگانگی عکاسی با همه دنیای هنر با نقاشی با سینما از کجا رخ می‌دهد که عکس را پیش چشم، "عزیز" می‌گرداند؟ شاید این‌که عکس گاهی پرده حجاب "من" را از بدن‌ام می‌ستاند.

بارت پس از وراندازی عکس‌هایی از مادر که چنان سرخورده رهایش کرده بودند، عکس باغ زمستانی را پیش‌رو می‌بیند. عکس باغ زمستانی، مادر بارت را در پنج‌سالگی، در کنار برادرش (دایی بارت) که هفت‌ساله است در انتهای پلی چوبی در یک گلخانه کوچک نشان می‌دهد[۴]. بارت که به‌ناگاه حقیقت چهره مادر را در این عکس یافته‌است، پس از وصفی حزین می‌گوید: «من دختربچه را وارسی کردم و عاقبت مادرم را بازیافتم. روشنی چهره‌اش، خامی دستانش، حالت معصومی که ایستاده بود، بی آنکه خود را نمایش دهد یا قایم کند و درنهایت، حالتش را که او را برجسته و متمایز کرده‌بود مثل نیک از بد.» (همان، ۸۸)



تصویر ۱: تبار (مجموعه شخصی)

www.SID.ir

Archive of SID

وصفی که او دراین‌جا از عکس باغ زمستانی به‌دست می‌دهد بسیار عاشقانه و سوگوارانه است. این‌که اما در این عکس، "بی‌آزاری مادر" را، "معصومیت بی‌چون و چرایش" را، "اقتدار ملاطفت‌اش" را، "مِهرش" را، در چهره کودکی دختربچه‌ای معصوم که البته خوب می‌دانیم که مادرش است می‌بیند و به‌زبان می‌آورد که گوهر حقیقی چهره مادر را دراین عکس یافته‌است، بر آن می‌داردمان که از خود بپرسیم آیا گوهر انگاره "مادر" از همان فهم پیشینی نشأت نمی‌گیرد که ما از او در ذهن خود مدام و تا ابد آن‌را می‌پرورانیم و همراه داریم و فرا می‌خوانیم؟ چنین است که این تصور ذهنی را در برابر عکس در خود می‌یابیم و در نگاهی خاموش و در سکوت، عکس را می‌بینیم ذهنیت مطلق صرفاً در یک حالت، دست‌آمدنی است در سعی به‌سکوت بستن دیدگانتان به‌سخن درآوردن تصویر در سکوت است.(همان، ۷۳) در عکس، حقیقت گمشده من این‌بار در وجود کودکی پنج‌ساله هویدا می‌شود. چرا این دختر بچه؟ آیا تنها به‌این دلیل که چون بعدها "مادر" از او "متولد" می‌شود؟ چه می‌شد این معصومیت را، این مِهر بلاواسطه را، در دخترکی دیگر، در جایی دیگر می‌شد که دید؟ خوانش عکس‌هایی این‌چنین، مخاطب‌اش را دچار وهم و سردرگمی مفرطی می‌سازد که بیرون آمدن از آن سؤالاتی را برجا می‌گذارد. آن‌چه مشخص است بارت چهره مادر را آن‌طور که در ذهن خود و به‌طوری خودخواهانه فقط برای خود می‌دیده در هیچ‌کدام از عکس‌هایی که او آن‌ها را شمایی از تمثال مادر می‌خواند (و هم‌زمان خودش اذعان می‌نمود که هرکدام قسمتی از شباهت را با مادر دارند و نه شباهتی کلی با پیکرش همانی که در نظر او نقش بسته است) نیافته بود درعوض آن‌را در ویژگی‌های منحصربه‌فردی که از حضور مادر در ذهن سپرده بود، می‌یافت. ویژگی‌هایی که شاید هیچ‌کدام‌شان را در عکس‌های مادرش ندیده بود؛ که شاید اصلاً عکاسی قادر به‌ثبت آن‌ها و یا دوباره‌ارایه آن‌ها، آن‌طور که بارت از تمثال مادر می‌دید نباشد. چرا که وی می‌داند مادر با هربار قرار گرفتن در معرض دوربین عکاسی به‌ژست گرفتنی حتی ناخودآگاه مشغول می‌شود که او را دورتر و دورتر از مادر زندگی بارت می‌سازد. بنابراین در کلیت عکس دخترکی که بالقوه مادر آینده اوست و بررسی حالات چهره، طرز نگاه و حتی نحوه ایستادن وی، خود به کشف و شهودی دامن می‌زند تا انگاره مادر از عمق آن پدیدار شود. پیکر دخترک پنج‌ساله وسیله‌ای برای مکاشفه خواهد شد و عشق‌بازی با نماد مادر در عکس. او، همان مادر اما پنج‌ساله است عکس باغ زمستانی از همه عکس‌های دیگری که به‌زبان پدیدارشناسی می‌توانستند ابژه‌های هرروزه خوانده شوند و صرفاً بر شفافیت استوار بودند، تنها هویتش را بر می‌تافتند، نه حقیقتش را.(همان، ۹۰)، کاملاً متمایز شده است.

پس از رؤیت عکس مادر، من، مادر را دوبار از کف می‌دهم هنگام مرگ‌اش و نیز هنگام رویت همین عکس‌اش. اما درست در همین زمان هم هست که همه چیز وارونه شده و من یافتم‌اش، درست همان‌طور که درخودش . (همان، ۹۱) رؤیت عکس آن‌جا مفتون می‌کند که در تجلی خویش، تمثال عزیز کرده مرا را همان‌طوری که درک‌اش کرده‌بودم نشانم دهد و من، مات از این حضور دوباره آن‌چه اما بیشتر تکانم می‌دهد، مرگ او در همین لحظه در همین اکنون و جلوی چشمان من است آن‌هم درست لحظه‌ای که برای آخرین‌بار اورا یافته‌ام. لمس جوهره وجود عزیزمان در عکس، زیاده‌خواهی مان را نیز نشانه خواهد رفت؛ این‌بار دیگر نه هیچ عکسی از او، بل خود او را شده در سکوتی و فقط نگاهی جزیی می‌خواهیم. در ارتباط با عکس در عمق عکس فرو می روم تا "او را بیابم" و به‌دلیل عدم اجازه عبور از سطح دو بعدی و ورود به عمق نگاهی که عکس بی‌رحمانه و برهنه در سکوت نشانش می‌دهد در عین یافتن جان عزیزکرده‌ام دوباره از دست‌دادن‌اش را در آنی لمس می‌کنم. چرا که می‌خواهم اورا ببینم؛ عکس چنین خواهشی را آتش می‌زند و هم‌زمان مؤکداً تکرار می‌کند که این مُرده است. مرگ عزیزکرده در سطح دوبُعدی عکس دوباره رخ می‌دهد. بارت در برابر این واکنش که در پیوند عکس با گزاره واقعی رخ می‌دهد می‌گوید: این جابجایی برآمده از عکس را در واقعیت هم تجربه کرده‌ام. به عبارتی عکس فهم واقعیت گذشته را به‌سان حقیقتی تکرارشونده مدام بازسازی می‌کند. وی از دست‌دادن دوباره مادر را و هم یافتن‌اش را در عکس باغ زمستانی می‌بیند و عنوان می‌کند که در آخرین روزهای زندگی مادر در کنار بستر او از او مراقبت می‌کرده‌است؛ چونان مادری که تیماردار فرزند بدحالش است؛ او، دختر کوچک‌ام شده‌بود، درست برابر با همان کودک واقعی که در نخستین عکس‌اش بود». آن هنگام در برابر مادر رنجور در تخت، منی که هیچ‌زاد و ولدی نداشتم، مادرم را در اوج بیماری‌اش زاده بودم. (همان، ۹۲) این زایش دوباره و تولد مادر در عکس به‌طور کامل در سکوت است که بی گفتن چیزی مهرآمیز به هم عشق راستین در تعلیق خیال است که به‌کمال رخ می‌دهد. چنین تأویلی کاملاً درونی و خصوصی که جزو نهانی‌ترین لحظات درک‌شونده مخاطب است نشان از کششی متفاوت در برابر عکس دارد و واکنش‌هایی را

www.SID.ir

Archive of SID

موجب می‌گردد که همه خود جزیی از تأویل خاص عکس خواهند بود. همان‌گونه که بارت سرانجام گفت، «این همه، چیزی بود که در عکس باغ زمستانی خواندم». سرشت همواره عجین عکس و عمر ما، آن‌را چونان قسمتی از حضور گذشته خودمان در جهان می‌سازد گذشته‌ای که از بین رفته‌است و ما با آن و در آن زیسته‌ایم؛ عکس اما می‌گوید: از بین نرفته است.

◆ مکاشفه عشق در خوانش خصوصی

آن‌چه در عمقِ عکس‌های خصوصی ادراک می‌کنیم نه براساس همان‌چیزی است که می‌بینیم و آن‌را در عکس مورد "بازخوانی" قرار می‌دهیم، بل این ادراک مربوط است به‌رابطه ویژه و فهم خاص ما از مصداق، در زندگی وی. در چنین شرایطی است که خواندن یا گزینش‌هایی که خواندن را ایجاد می‌کنند به‌جای این‌که به‌سوی هدفی نشانه رفته باشند نتیجه رخ‌دادی هستند که از قبل واقع شده‌است. حالات و احساسات، خواندن و "نماها" را برمی‌انگیزند؛ درنتیجه خواندن معنا می‌یابد. این‌گونه لحظات، غالباً در شرایطی در ادبیات به‌وصف درمی‌آیند که به‌ادبیات تعلق ندارند و متعلق به‌مشهودات‌اند.(برجر و مور، ۱۳۸۳، ۱۱۱) پس آن‌چه که خواننده در عکس مقابل خود "می‌بینیم" و آن‌چه ما از آن "می‌فهمیم"، هر دو زاده کشفی شهودی است که در برابر عکس رخ داده‌است. عنصر شهود چنان در زادن متنی خصوصی میان مخاطب و عکس دخیل است که کشف همه جانبه ما در عکس‌های خانوادگی‌مان به‌عنوان ره‌یافت کشف عصاره وجود عزیزکرده، نه تنها از آن‌چه در عکس یافت می‌شود و عمل دیدن در آن رخ می‌دهد فراتر رفته است، بل آن‌چه را که هست نیز به‌مثابه نمایی از یک صورت ذهنی که برگرفته از احساس و ادراک مخاطب است ارایه می‌کند. مکاشفه در "نمایی" که عکس نشان می‌دهد معمولاً ماقبل از معنایی که ما در دیدن عکس‌ها بدان دست می‌یابیم حضور دارد. کسی که نگاه می‌کند، ممکن است بعد از نگاه، آن‌را شرح دهد؛ اما مقدم بر هر شرحی، آن‌چه نماها از خود آشکار می‌کنند و درباره آن هستند انتظار می‌رود. مکاشفه به‌سادگی رخ نمی‌دهد. نماها، پیچیده و پرابهام‌اند و تنها کنکاش و بررسی که جزء لاینفک عمل دیدن است خواندن نماها را مقدور می‌سازد. نماها پیش‌گویانه هستند. مانند پیش‌گویی به‌آن‌سوتر می‌روند، به‌ورای تجلیات مطلق و مجردی که نشان می‌دهند اشاره دارند و درعین‌حال این اشاره‌ها برای این‌که بتوان قاطعانه و بی‌تردید و بیشتر خواندشان به‌ندرت کنایت می‌کنند. معنای درست عبارت پیش‌گویانه، بسته به‌نیاز و طلب آن‌کس است که به آن گوش می‌سپارد. (همان، ۱۱۲)

در برابر عکس‌های خصوصی می‌توان کلام مخاطب آن‌را به‌عنوان کسی که عاملا صلی و نخستین دریافت معنا است و در تنهایی به‌تأثیرپذیری از الهامی گوش سپرده که عکس در برابرش گشوده چونان مکاشفه‌ای در باب معنای "عکس‌های خانوادگی‌اش" درنظر گرفت که پیشاپیش هرگونه شرح و توصیفی و فقط در طلب معنا انگاشته شده‌اند. چنین عکس‌هایی، منبع الهام کشف معانی‌ای هستند که بیننده در برابرشان بدان دچار می‌گردد و البته دریافتی که از منبع الهام در مخاطب صورت می‌پذیرد گاه شاید چون کیفیتی بصری، به‌طور کامل در کلام نگنجد. ماهیت الهام به‌سادگی خود را به‌کلام عاریه نمی‌دهد. واژه‌هایی که به این منظور به‌کلام می‌آیند جز آوای شگفتی بیش نخواهند بود.(همان، ۱۱۳) عکس‌هایی هستند که منبع مکاشفه‌اند.

◆ خوانش نشانه‌های "معنادار" در عکس

در برابر عکس‌هایی که از لحاظ تاریخی، پیش از تولد ما انداخته شده‌اند و ما به‌دلیل ارتباطی حالی که نسبت به‌آن عکس‌ها داریم و به‌خاطرِ حضور چیزی ویژه که به‌خود ربطش می‌دهیم کشف کُنه عشقی از گذشته در بطن عکس آن‌ها را خوب می‌شناسیم و با هرکدامشان در گفت‌وگو هستیم. همین هم مسئله ما خواهد بود: چطور با چیزی‌که از لحاظ تاریخی مقدم بر من به‌وجودآمده و هم‌اکنون قطعاً حضورش آن‌جا آن‌جایی که عکس نشان می‌دهد- تمام شده‌است رابطه دارم؟ من مادر را، آن وجود عزیز را می‌شناسم و هنگامی که به عکس او می‌نگرم، موجودی آشنا را در لباس‌هایی و فضایی کاملاً ناآشنا می‌بینم. آخر، رخت و لباس تباهی‌پذیر است، گور دومی برای وجود عزیز کرده می‌سازد. (بارت، ۱۳۸۴، ۸۳) برخلاف آن لباس‌های "پوشیدنی" که در عکس و تنها به‌وسیله آن تا ابد دوام یافته‌اند می‌توان وجود مادر را در چند عکس دیگر از آن چیزهایی ببینم که وی در زندگی خود ارتباطی ویژه با حضورشان داشت و من نیز با لمس آن‌ها "زیسته بودم". دنیایی که عکس نشانم می‌دهد شاید به‌روزگاری پیش بازگردد. اما حضور فهم من و شعور مقایسه در آن فضا، بسیار اهمیت دارد: مادر را در ابژه‌هایی باز می‌یافتم که او بر میز آرایش‌اش می‌گذاشت، یک جعبه پودر عاج (من عاشق صدایش بودم)، در تنُگی کریستال یا در یک صندلی کوتاه که اکنون کنار تخت خودم است... یا در کیف‌های بزرگی که می‌پسندید. (همان، ۸۴) بنابراین صرف حضور مادر در این عکس‌ها نیست که عکس را به‌خوانشی خصوصی می‌کشاند.

www.SID.ir

Archive of SID

مادر به‌عنوان سوژه شناسا در بسیاری عکس‌ها در مکان و زمان و هیبتی قرار دارد که برای ما ناآشناست. آن‌چه در بیننده حسی آشنا و نزدیک برقرار می‌کند وجود عناصری شناخته شده در کادر است که در کنار دیگر عناصر ناآشنا، فضایی را برای مخاطب فراهم می‌آورد تا به‌خوانشی خصوصی در عکس پرداخته و تأویل خود از عناصر ناآشنا را تحت تأثیر عوامل مشخص و آشنا به زندگی گذرکرده خود ربط دهد. این‌جا پالتوپوش خوش‌دوخت مادر نیست که در تأویل من شرکت می‌کند، بل رنگ لاک ناخن او، انگشتر طلایی رنگ انگشت دست چپ اوست که در معنا دخالت می‌کند.

فهم هویت زندگی کسی که حضورش و زیستن‌اش بر زمان خود ما متقدم است و با این‌حال ما آن را درک می‌کنیم، رابطه‌ای است که تنها از طریق عکس امکان‌پذیر است و هم‌زمان تنشی تاریخی را به‌بار می‌آورد و در برابر این نگاه و این فهم ورای تاریخی انگار که دمی لحظه‌ای از تاریخ به‌عنوان تنی زنده، خارج شده و به‌مثابه عنصری تاریخی با عکس مواجه می‌شویم: به‌عنوان جانی زنده، من کاملاً ضدّ تاریخ‌ام، من همان‌ام که ردّ و جعل‌اش می‌کنم، به‌خاطر تاریخ خودم ویران‌اش می‌کنم.(همان) نسبتی این چنین اَبَر تاریخی میان مخاطب و مصداق عکس، زمان را که درنهایت همچون گذشته‌ای بر تارک تاریخ نشسته در برابر عکس بی‌مصداق می‌نماید. ما روبروی عکس‌هایی این‌چنین ویژه در فهم مستقیم عکس نه تنها دانایی خویش را از سر می‌رانیم که حضور خود را در اکنونمان و حضور عکس را آن‌جایی که از آن برخاسته است از کف می‌دهیم؛ ماندنی این بین نسبتی است میان لحظه‌ای و دمی نگریستن مان و از آن‌جا تا ابد جست‌وجویی برای یافتن هویت پیکر عزیزکرده‌ای که در برابر عکس دیده‌ایم. چه که زندگی او را در عکس حین ارتباطی شهودی و آنی با آن بازیافته‌ایم. با غرقه‌شدن در عکسی که در آن او مرا در آغوش دارد کودکی را پیش روی‌اش "قادرم" که در درون‌ام نرمی تاب‌دار کرپ دوشین و عطر پودرش را زنده کنم.(همان)

◆ پیکربندی عکس‌های خانوادگی و مسئله بازخوانیِ هویت در عکس

عکس‌های خانوادگی، تبارمان را پیش چشمان مان می‌گذارند. هرآن‌چه از ما در گذشته. هیچ چیز به اندازه نشان دادن عکس های خانوادگی همراه با شرح و تفسیرهایش نمی‌تواند جست وجوی درون نگرانه یی باشد برای زمان از دست رفته.(بوردیو، ۱۳۸۶، ۴۶) در خوانش عکس‌های خانوادگی اما، گاه به‌توصیف ویژگی‌های ژنتیکی چهره، که عکس آن‌ها را عیان می‌کند، می‌پردازیم. این‌جا به‌راستی آن‌چیزی که هرگز از خود نمی‌بینیم به‌هرصورت، چونان‌که در یک آینه می‌بینیم بازنمایی می‌شود؛ بسیار شده‌است که در برابر عکسی مصداق را بسیار شبیه برخی از بستگان مثلاً عمّه، دایی، پدر یا مادربزرگ و یا دیگرانی یافته‌ایم و این به‌زبان بارت شمایی از تبار مان را شکل می‌دهد. اما در برابر عکسی از چهره خودمان موضوع پیچیده‌تر از آنی‌است که به‌راحتی در برابر آینه از خود می‌یابیم. در برابر عکس من دوست‌دارم چنین یا چنان دیده‌شوم و بسیار هم پیش‌آمده که عکس‌های خود را به‌درستی نمی‌شناسم. آن‌ها یا زیباتر از آنی هستند که پندار من از خودم است و یا بدتر از من بوده و "بد عکاسی شده‌اند" در برابر عکسی که لحظاتی قبل از من کنار دوستانم انداخته‌ام غرق در تفکرم تا مجاب شوم این، عکس من است سرانجام هم یا از عکس خود راضی هستم و خود را زیبا می‌بینم (که نشان‌گر این نکته است که عکس، مرا از آن‌چه هستم بهتر نشان داده‌است) و یا بدعکس. از طرف دیگر، شباهت‌هایی را هم باید دید که عکس اصرار بر آن‌ها دارد. در یک عکس، من نگاه عمه‌ام را دارم. عکس، به‌شرط بخش‌بندی پیکر، اندک حقیقتی برمی‌نهد.(بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۷) و البته چنین شبیه‌بودن را در اصرار نزدیکانی پی می‌برم که نگاه من را شبیه به عمه، می‌یابند و الاّ که خود هرگز به‌آن پی نخواهم برد! چگونه است که در عکسی، بخشی از من و نه همه‌ی من- ارایه می‌گردد و از لحاظ ژنتیکی و بنابراین علم تجربی- وجود دارد[5]، من اما قادر به‌رؤیتش در خویشتن نیستم؟ عکس، در کلیّت قاب، شباهت‌هایی را میان مصداق و ابژه عکاسی‌شده برنمی‌تابد؛ فقط آن‌جا این تشابهات خود را نمایان می‌سازند که عکس را پیکربندی کنیم: نگاه را، چشم‌ها را، ابروها، پیشانی را، حالت ایستادن روی پای چپ را و یا کشیدگی بینی را که مثلاً، دماغی صاف کوتاه داشت؛ اما پیری، پوست‌اش را به‌کاغذ پوستی‌ای بدل کرده بود که دماغی یهودی وار از زیرش بیرون زده است.(همان، ۱۲۸) سرآخر عکس‌ها، تبار من را و هر چیز دور از چشم من را در خاندان‌ام، در تاریخم، به‌چشم می‌کشند. عکاسی قادر است ظاهر کند (به‌معنای شیمیاییِ کلمه) آن‌چه ظاهر می‌کند اما تداومی خاص در نسل‌هاست.(همان)

◆ نتیجه‌گیری

هرچه در برابر عکس‌های خصوصی برخی عکس‌های خانوادگی خود بیشتر تعمق می‌کنیم سوألاتی بیش‌ازپیش گشوده در کنش نگریستن بر سطح عکس ایجاد می‌شود،

www.SID.ir

Archive of SID

که رنگی از هستی گذرکرده را بر ما می‌گشاید. این عکس، خاطره دل‌ربای شیرینی را بدون هیچ ارتباطی با هیچ عکس دیگری زنده کرده‌است. یک نتیجه خودخواهانه را می‌توان چنین بیان کرد که عکس روی‌داد آن تن عزیز کرده مخاطب را در همه عکس‌های ساده دورانداختنی دنیا، همچون دُوْری دایم تکرار می‌کند. هرگز لحظه زمانی که از زمان کش رفته برایش مصداقی (و هم اهمیتی) ندارد. آن‌چه می‌گوید تنهاست برای مخاطب خاص خویش. عکس رویداد عشق مرا در لحظه‌ای فقط به‌صورت بارانی از خوشی‌های خودسرانه با ارایه خودش در صورت‌هایی ازلی، به‌روی چشمانم اگر باز باشند پاشانده است. عکس زمان را دوستی صمیمی با خود و ما می‌نماید. آن‌را مفهومی می‌بخشد که ورای مادیت گذرای از بین‌رفتنی ظاهری‌اش است. چرا که ما می‌دانستیم گذر زمان، افسوس را به‌عنوان ردّی از خود برجای می‌گذارد آهی برای از دست‌رفتن و به‌خاطر سپری شدن. این‌طور است که عکس در زمان مان و فهم حالمان تأثیرگذار است و علی‌الخصوص عکس‌هایی این‌چنین که عزیز اند و از لحاظ زمانی متقدم‌اند نسبت به‌حضور ما در جهانشان.

پی‌نوشت‌ها

۱. Barthes, Roland (۱۹۸۰-۱۹۱۵) نشانه‌شناسِ شهیر فرانسوی.

۲. مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۱توسط بارت منتشر شد و در آن به‌نحوه بازخوانی نشانه‌ها و رمزگان بصری در عکس پرداخت.

۳. Gadamer,Hans Georg (۲۰۰۲-۱۹۰۰).

۴. البته بارت این عکس را در کتابِ خود، اتاقِ روشن، منتشر نکرد و عده‌ای از محققین از جمله دایانا نایت، معتقدند که اصلاً در لحظه نگارشِ اتاق روشن، چنین عکسی وجود نداشته و وصفِ این عکس در متن زاده تخیلِ بارت و وابستگیِ عاطفیِ خاصِ او به آن است: «این عکس در کتابِ کامرا لوسیدا نیامده، و در واقع، چنین عکسی وجود نداشته و توصیفاتِ بارت از آن عملاً در توصیفِ یک عکسِ خصوصی دیگر است که وی، عنوانِ «تبار» (تصویر۱) را به آن داده و در متن نیز آورده است.» نگاه کنید به:

-الن، گراهام. رولان بارت. ص ۱۹۹

۵. «اواخر دهه ۱۷۷۰، یوهان کاسپار لاواتر (Johan Caspar Lavater) اظهار داشت، که علمِ موشکافانه سیماشناسی، می‌تواند «زبانِ اصیلِ طبیعت را، که بر چهره انسان حک‌شده» رمزگشایی کند. سیماشناسی، به‌شکلی تحلیلی، نیم‌رخِ سرِ انسان و انواعِ ویژگی‌های کالبدیِ سر و صورت را جدا می‌کند و به‌هریک از این اجزا معنایی سرشتی را تخصیص می‌دهد: پیشانی، چشم‌ها، گوش‌ها، بینی، چانه و مانندِ آن». بعدها، پس از اختراع عکاسی، عکس‌ها به‌کمکِ این علم شتافتند و «عکاسی و جمجمه شناسی، رسماً در کتابی در بابِ حقوقِ کیفری، در سال ۱۸۴۶ با هم تلاقی کردند». برای بررسیِ دقیق‌تر نگاه کنید به:

-سکولا، الن. بایگانی و تن. صص ۴۶ تا ۴۹

فهرست منابع

۱. بارت، رولان، **اتاق روشن، اندیشه هایی درباره عکاسی**، ترجمه: نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۴.

۲. سکولا، آلن، بایگانی و تن، **دوجستار در جامعه شناسیِ تاریخیِ عکاسی**، ترجمه: مهران مهاجر، موسسه انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۸۸.

۳. آلن، گراهام، **رولان بارت**، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۵.

۴. بارت، رولان، **رولان بارت**، نوشته رولان بارت، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۵.

۵. برجر، جان و ژان مور، **شیوه دیگری برای گفتن**، ترجمه: پریسا دمندان، نشر قو، تهران، ۱۳۸۳.

۶. بوردیو، پی یر، **عکاسی، هنر میان مایه**، ترجمه: کیهان ولی نژاد، نشر دیگر، تهران، ۱۳۸۶.

۷. احمدی، بابک، **مدرنیته و اندیشه انتقادی**، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳.

۸. شمیسا، سیروس، **نقد ادبی**، نشر میترا، تهران ،۱۳۸۶.

www.SID.ir