Archive of SID

صفحات ۵ - ۱۲

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۷، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۱

مرگِ زمان، و هرمنوتیکِ عکسِ اجتماعی*

محمدحسن پور[**۱]، علیرضا نوروزی طلب**[۲]

[۱] عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

[۲] استادیار دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا ، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۹/۱۲)

چکیده

بررسی و تحلیلِ نحوه‌ی ارتباطِ انسان با وجود، به‌مثابهِ موجودی مستقردرجهان، و سوال از چگونگیِ درکِ آدمی‌از هستی، پرسشی اساسی است که مارتین‌هایدگر در اثرِ فلسفیِ خویش، وجود و زمان، بدان پرداخت و کوشید که رازِ هستی‌مند بودنِ آدمی‌را بگشاید. برمبنای فلسفه‌ی وی، انسان همان وجودی است که سعی دارد بفهمد، و فهمندگی و عالم‌داشتن، سرشتِ اوست. او هماره با پیش‌فهمی‌ازاشیا و جهان، در تلاشِ تفسیرِ جهان است. فهم و تفسیر، ذاتِ آدمی‌است. جهان به‌سانِ تصویر آشکار می‌شود و حقیقتِ هنر توسط هنرمند در تصویرِهنری رخ می‌نمایاند. عکس نیز به‌مثابهِ تصویر، همچون سایرِ ابژه‌های این جهانی، تفسیر می‌شود و مفسر با مجموعه‌ای از پیش‌فهم‌ها و پیش‌تصوراتی که به‌هویت و فهمندگی‌اش شکل داده، هر تصویری را تفسیر می‌کند. فهم و فهمندگی امری ثابت و صُلب نیست، بل سیال و پویاست. آن‌چه در برابرِ برخی عکس‌ها، در مخاطبِ آن رخ می‌دهد، به‌همین پیش‌فهم‌هایی بستگی می‌یابد که عکس به‌آن وابسته است، و همان پیش‌فهم است که عکس‌را برای مخاطبش خاص و ویژه می‌نماید. آن‌چه عکس‌ها، در زندگیِ اکنونِ انسان، نمایش می‌دهند، آن‌جا اهمیتِ خودرا نشان می‌دهد که تحلیل و بررسیِ عکس‌هایی که موضوعیتِ اجتماعیِ انسان‌را به‌مثابهِ موجودی در این جهان، نشان می‌دهند، می‌توانند هستیِ آدمی‌را محاکات کنند. مقاله‌ی حاضر، سعی در تابانندنِ نوری به‌حریمِ خلوتِ عکسِ‌اجتماعی (و خانوادگی)، و مخاطبِ ویژه‌اش دارد.

واژه‌های کلیدی

عکسِ‌اجتماعی، هرمنوتیک، متنِ‌تصویری، تاریخمندی، حیاتِ‌اجتماعی.

* این مقاله، برگرفته از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشدنگارنده اول تحت عنوان: "خوانش اتاق روشن از نگره‌ی هرمنوتیک مدرن"، می‌باشد که در دانشکده‌ی هنرهای تجسمی‌پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمایی نگارنده دوم انجام شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵ ، نمابر: ۶۶۴۱۹۵۷۱-۰۲۱، E-mail: mim.hasanpur@gmail.com.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

انسان، به عنوان موجودی فهمنده در جهان، همواره با امکاناتی در خود، به ارتباط با جهان خویش و فهم آن می‌پردازد. در این رهگذر، بستر سنت، تاریخ و اجتماعی که وی در آن می‌زید، در فهم آدمی‌از خود و جهانش اهمیتی ویژه خواهد داشت. آن‌چه بیش از پیش در این فهم دخالت می‌کند، شأن هستی فهمنده است به مثابه یک هستی-در-جهان[1]. شناخت وجه هستندگی هستی، و نایل شدن به درکی از آن که گاه کاملاً شهودی می‌نماید، برای فهم بهتر وجود و آشنایی با امکاناتی که در زندگی، آنها را فرا می‌افکند، امری است ضروری. در این بین، آن‌چه که انسان، در جهان خویش با آن مواجه می‌شود، چه به صورت پهنه‌ی زندگی، طبیعت، متن ادبی و یا اثری هنری، همانی است که وی در رهگذر زندگی تاریخمند خود، همواره در تأویل و تفسیر آنها به تاریخمندی‌اش شکل می‌بخشد. به بیان دیگر، وی با پیش فهم، پیش داشت و پیش تصوراتی که کاملاً وابسته به سنتی است که وجودش بدان وابسته است، به شناخت خود و جهان رهنمون می‌شود.

تاویل عکس‌ها، در میان تفسیر متون هنری دیگر، بسیار در روند شناخت هستی مخاطب خویش تاثیرگذارند. آنها حقایقی را از زندگی مخاطب، بر وی می‌گشایند. و هربار، حقیقتی را در انکشاف تفسیری، متجلی می‌سازند. حقیقت زندگی در بستر هنر به مثابه عکس.

در این بین، عکس‌های اجتماعی، به عنوان عکس‌هایی که نمایش زندگی انسانی را هدف قرار داده اند، بسیار اهمیت می‌یابند. این عکس‌ها، وجود آدمی‌را در اکنونی که زندگی کرده است، ثبت می‌کنند و به عنوان شکلی "واقعی" از زندگی گذشته، آن را بازنمایی و به عبارتی آشکار می‌کنند. در این منظر، عکس‌های خصوصی، بیشترین وجه اهمیت را دارند؛ این عکس‌ها، از گذشته‌ای برخاسته‌اند که مخاطب ویژه‌اش، آن را درک کرده و در آن زیسته است. «**عکس خصوصی...، در متنی فهمیده و خوانده می‌شود، که با زمینه ای که دوربین، این عکس را از آن جدا کرده، پیوستگی دارد... چنین عکسی در محدوده‌ی معنایی‌ای باقی می‌ماند که از آن جدا شده است. دوربین، که ابزاری مکانیکی است، همچون وسیله‌ای برای حفظ خاطره‌ای زنده، به کار رفته است. عکس، یادگاری است از یک زندگی در حال گذر**»(برجر، ۱۳۸۰، ۷۶). عکس‌های خصوصی و خاص، از متنی بر می‌خیزند که مخاطب نیز، در همان متن زیسته است. چنین عکس‌هایی، "متن زیسته" را پیش روی مخاطب می‌گذارند. و به عبارتی، لحظه ای ثابت از حیات شخصی و اجتماعی او را که تجربه‌ی زندگی نامیده می‌شود، مجسم می‌سازند. در عکس‌های خصوصی، «**متن لحظه‌ی ثبت‌شده، حفظ شده است. بنابراین، عکس در تداومی‌پایدار به سر می‌برد**»(همان،۸۱). برای فهم چنین عکس‌هایی، شأن جایگاه تأویل مخاطب ویژه‌ی عکس، اهمیتی به سزا دارد. چه مخاطب این عکس‌ها، آنها را در زندگی خویش، به عنوان جزیی از هستی خویش که با آن زندگی کرده درمی‌یابد و همین جا است که شناخت وجود مخاطب به سان هستی-در- جهان، اهمیت می‌یابد. انسان به عنوان موجودی که اکنون "هست"، در تاویل خویش برابر عکس‌های خصوصی – اجتماعی، خانوادگی- خود، نیاز به فهمی‌پیشینی از وجود خود دارد. این فهم، چگونه حاصل می‌شود و چگونه در روند تاویل وی در زندگی، تاثیر گذار است؟ مارتین‌هایدگر در کتاب فلسفی خویش، هستی و زمان، هستندگی انسان و چگونگی فهم خود از جهان را می‌کاود.هایدگر معتقد است که فهم، همواره در "جهان" صورت می‌گیرد؛ و پیش فرض هر فهمی، جهان شخصی فهمنده است. عکس‌های خصوصی، شخصی‌ترین وجه هر فهمی‌را در تأویل و تفسیر عکس، بر می‌نهند. پرسش اصلی این مقاله، چگونگی تحقق فهم و تفسیر عکس است. روش پژوهش برای پاسخ، روشی هرمنوتیکی و مبتنی بر هستی شناسی[2] است که عکس را به مثابه تصویری از حیاتمندی اجتماعی انسان، تحلیل می‌کند.

فلسفه‌ی وجود در کلام‌هایدگر[3]

مسئله‌ی مرکزی‌هایدگر، کشاندن فرایند فهم، به مقوله‌ی هستی شناسی است. وی ابتدا، جهان را این گونه تعریف می‌کند: جهان یا عالم، به معنای محیط عینی اطراف ما، و یا عالم در معنای علمی خود نیست؛ بل چیزی است که می‌توان "جهان شخصی" نامید. جهان، کُل همه‌ی موجودات نیست؛ آن کلّی است که انسان، همواره خود را در آن می‌یابد؛ کلّی که ظهور آن، او را در میان گرفته است. اصولاً، ما آن چه را در جهان شخصی خود متصور می‌شویم، شناسایی می‌کنیم. البته، این بدان معنا نیست که راه‌هایی که به واسطه‌ی آنها، ویژگی‌های جهان، بر ما نمایان می‌شود، پایدار، ثابت، و بدون تغییر است. بل تغییر مداوم همین راه‌هاست، که ما را ملزم به ارایه‌ی تاویل‌های مختلف و خاصی می‌کند. همراه با تغییر برنامه‌ها و نیازهای‌مان، تاویل‌های‌مان را نیز تغییر می‌دهیم.هایدگر، خاطر نشان می‌کند:

«تمامی این تاویل‌ها، بر فهم بنیادینی از جهان دلالت می‌کنند، که در همه‌ی آنها، جریان دارد. حرکت ما از یک تاویل به تاویلی دیگر، در لحظه‌ی مناسب، نشانه ای است بر این که ما جهان را می‌فهمیم» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۳۴۳).

جهان، صورت دهنده‌ی فهم است، و پیش فرض هر فهمی،

www.SID.ir

Archive of SID

جهانِ "شـخصیِ" ماسـت. پس ما، آن چیزی را می‌فهمیم، که در جهانِ مان قابلِ شناسایی است، و جزیی از آن است. فهمِ ما، بسته به جهانِ مان است، و جهان، از طریقِ فهم، معنا می‌شود.

هایدگر می‌گوید، انسان، "وجود و هستی" ای است که «**سعی دارد بفهمد، و در واقع، از ابتدا، پیش فهمی‌ازاشیا دارد. این هسـتی، وجودِ آدمی‌یا دازاین است**»(شـرَت، ۱۳۸۷، ۱۱۶). دازاین، موجودی در قلمروِ وجود است، و سوژه‌ای نیست که ابژه‌ای در برابرش قرار داشـته باشـد. «**دازاین، نشانگرِ "خاست-گاهِ" پرسشِ وجود یا مکانِ تجلی و ظهور است. مرکزیتِ دازاین، صرفاً مرکزیتِ موجودی است که وجود را می‌فهمد. داشتنِ یک پیش فهمِ هسـتی شناسانه از وجود، بخشی از ساختارِ دازایـن، به منزله‌ی یک موجود اسـت**» (کوزنز هوی، ۱۳۸۵، ۲۷). معنـای تحت اللفظیِ دازاین، عبارت اسـت از "هسـتی-آن جا" و «**مراد از این که انسـان، "هستی-آن جا" است، توجه دادن به تناهیِ اوسـت. انسان، همواره در موقعیتی خاص، و جهانِ خاصِ خویش، به سـر می‌برد**» (واعظی، ۱۳۸۵، ۱۴۱). پـس دازاین، نحوه‌ی وجودِ ماسـت **در جهان**؛ و «**البته به لحاظِ هسـتومندی، نه تنها دازاین نسـبت به مـا نزدیک یا حتی نزدیک ترین است، بل ما خودمان، هریک دازاین هستیم**» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۹۲).

مسئله‌ی نخسـتِ‌هایدگر، در وجود و زمان[۴]، پرسشِ فراموش شده‌ی وجود است. هستی در اندیشه‌ی‌هایدگر، «**نه حاصلِ جمعِ جبریِ هستندگانِ خاص است، نه خصوصیتِ مشترکِ آنها، و نه نوعِ مشخصی از هستی (فرضاً، خدا)؛ هستی، آن چیزی اسـت که همـه‌ی هسـتندگان، از ره گـذرِ آن، امکان‌پذیر می‌شوند**» (پین، ۱۳۸۶، ۸۳۱).هایدگر، وظیفه‌ی حقیقیِ فلسفه‌ی خویش را، جستجوی معنای هسـتی می‌داند. «**هستی، هستی هست‌هاسـت[۵]. هستی، حقیقتی متمثل در همه‌ی هست‌هاَ اسـت، و هرچه موجود است، به واسـطه‌ی او موجود است، و از نیستی و عدم متمایز می‌شود... هستی، حقیقتِ نهفته در همه‌ی هست‌هاسـت، و هر موجودی، هستیِ خاصِ خود را دارد**» (واعظـی، ۱۳۸۵، ۱۴۵). در ایـن میان، دازاین، نقطه‌ی آغازینِ شناختِ هستی است. دازاین، هرگز بدونِ "آن جا بودن" و بدونِ "جهان" بودن، موجودیت ندارد. فهمِ دازاین یا آدمی، از خود و جهان، کاملاً وابسته و محدود به وضعیتِ تاریخیِ واقعی و میراثِ سنتی اوست.

از نظرهایدگر، هرگونه فهم و تفسیری، مبتنی بر پیش ساختار[۶] اسـت، و همین پیش ساختار است، که مانع از آن می‌شود که ما، متـن و موضوع را، فارغ از پیش فرض‌هـا و پیش داوری‌ها، فهم و تفسیر کنیم. «**ما، در مواجهه با هر امری، آن را در "زمینه"[۷]ی خاصی قـرار می‌دهیم... . ما از "منظرِ"[۸] ویـژه ای به آن امر می‌نگریـم. این منظر و پیـش دید، در واقـع، قطعه‌ی اول، و نقطـه‌ی شـروعِ دخالت زمینه و "پیش داشـت" در عملِ فهم است. دسـتِ آخر این که، آن امر را به شیوه‌ی خاصی می‌فهمیم**» (همان، ۱۶۸). وجودِ ما در هسـتن و زندگیِ خویش، موجبِ فهمِ گسترده‌ی ما در بسترِ زندگی، در شرایطِ مختلف است؛ و لازمه‌ی این وجود، بستری است که ما، در آن، به عنوانِ موجودی تاریخمند، قرار داریم. بنابراین «**تمامیِ تاویل‌ها، یعنی فهم‌های بیان شـده، و حتی تاویل‌هایی که در ذهن باقی می‌مانند، و برای دیگری بیان نمی‌شوند، باید از یک پیش-داشت، یعنی فهمِ کلی و پیشینی از زمینه ای کلی، آغاز شوند**» (احمدی، ۱۳۸۰، ۹۳). بـا توجـه بـه این که، هـر فهم و تاویلـی، بر پیش ساختار و پیش فرضی استوار است، باید گفت، بی‌پیش‌فرض‌ترین تاویل‌کننده‌ی متن فرضاً یک قصیده نیز، مفروضات و مسـلّماتی دارد. مثـلاً، آن را "قصیده" محسـوب کند، و خودش را در وضعی قرار دهد، که متناسـب با تاویلِ چنین متنی است. رویارویی او با اثـر، در متنی بیـرون از زمان و مکان، یعنی بیرون از افقِ علایق و تجربه‌های او نیست. به هر حال، باید دلیلی وجود داشته باشد، که وی، بـه این متن روی می‌آورد، و نه متـن دیگری. پس، با ذهنی خالی به سـراغِ متن نمی‌رود. «**پیش سـاختار، در متنِ جهانی قـرار دارد که از قبل، فاعل و موضـوع را در بر دارد**» (پالمر، ۱۳۸۷، ۱۵۱).

عکـس به مثابهِ متن، تصویـری از زندگیِ گذشته

عکس، متنی اسـت که واقعیتِ میرای در گذشـته را اکنون، نشان می‌دهد. آن چه عکس به تاکیدی گاه آزارنده باز می‌نمایاند، زمان است و "آن بوده". این ردّ پای گذشته، نه از آن رو که چیزی به ظاهر گذشـته و تمام شده، که حضورِ مطلقِ زمانِ ماضی است، در حـالِ حاضر. در برابرِ عـکس، کدامین زمان را باید باور کنیم؟ به کدام یک می‌تـوانیم دل سـپاریم؟ در این عکس‌ها – به خـصوص اگر که تاریخی باشند، یعنی گذشته ای کمی‌دورتر را نشان بدهند – آن چه که مؤکّداً می‌بینیم، زندگیِ آنها- در- عکس است. به هر حال، درک‌اش می‌کنیم چون، ما نیز مشغولِ زندگی کردن هستیم. ما، بـا آنها، در فعلِ زندگی، مشـترک ایم. عکـس، زندگیِ دختر بچه‌هایی را نشـان‌مان می‌دهد که مشـغول بازی کردن و کودکی سـاختن اند؛ کشاورزانی که مشـغول درو کردنِ محصول اند؛ زنِ خانه داری که شـیر خواره‌اش را چونان شاهکارِ خلقت، محکم در آغوش گرفته، و به دوربین چشـم دوخته است؛ و حتی محکوم به اعدامی‌که قرار است تا دقایقی دیگر، بمیرد. به هر حال اما، اکنون که عکس، زنده بودن‌شان را آن- جا نشانِ مان می‌دهد، چگونه باید به این رمزگان التفات کنیم؟ قسـمتِ بزرگِ دنیای عکس‌ها، کم و بیش، تصویری از زندگیِ اجتماعی و به مثابهِ سندی هنرمندانه یا رونوشـتی محض از حیاتِ تاریخمندِ انسان‌ها در شرایطِ گوناگونِ اجتماعی است. مادامی‌که آن دخترکانِ معصوم و یا آن محکوم به مرگ را نشسته بر عکس، مشاهده می‌کنم، می‌دانیم که اگر مدت‌ها بعـد نیز، برگردیم و بدان‌ها – عکس‌هاشـان – بنگریم، باز همین احسـاس را در برابرشـان خواهیم داشـت: این که دو زمان پیش روی ما اسـت؛ و هر دو هم گذشـته؛ "در لحظه‌ی عکاسی شده"،

www.SID.ir

Archive of SID

که آنان یقیناً "زنده اند"، و عکس، این را آن- جا، ثابت می‌کند؛ و هم همه‌ی زمان‌های پس از آن، که آنان "مرده اند"، شـاید همین اندکی قبل، و شاید خیلی پیش از این؛ آنها مرده‌اند؛ و ما، مخاطبینِ عکس، اکنون، در زمانِ سوم، حضورشان را آن-جا در می‌یابیم. انگار که عکس، دروغ می‌گوید، چه که تاکیدش بر "یک لحظه" اسـت. لحظه ای، آنی، که آنان در آن لحظه زنده‌اند، و همان را مدام تاکید می‌کند. تاکید بر زنده بودنی که می‌دانیم اکنون، چنین نیسـت و همین، آزارمان می‌دهد. در برابرِ ما، هر دو زمانِ گذشته وجود دارند. لحظه‌ی ثبت شـده، و نیز زمان‌های پس از آن تا به اکنونِ حضورِ ما در برابرِ عکس. اما عکس، خود را به سانِ واقعیتی زنده از چیزیِ مرده عرضه می‌دارد. این، روایتی اسـت جادویی به زبانِ عکاسـی. عکس‌ها، جادویِ مان می‌کنند؛ **«هنگامی‌که متن، دیگر قدرتِ روایت نداشت، تصویرِ فنی اختراع شد. و وظیفه‌ی آن، قابلِ فهم سـاختنِ متن از نَو، و بخشیدنِ حالتی جادویی به آن... بود»** (فلوسر، ۱۳۸۷، ۱۵). همین است که در برابرِ برخی عکس‌ها احسـاسِ زخم می‌کنیم: **«آن چه مرا زخم می‌زند، کشفِ این معادله اَسـت. در برابرِ عکسی از مادرم در دورانِ کودکی، با خود می‌گویم: او دارد می‌میرد... از فاجعه‌ای به لرزه می‌افتم کـه پیش از ایـن رخ داده. خواه ناخواه، سـوژه پیش از این مرده. هر عکسی، ماجرای همین فاجعه است»** (آلن، ۱۳۸۵، ۲۰۲). تاکیـد عکس بر حضورِ مصداق اسـت کـه زخم می‌زند. و نقطه‌ی اثبات برای آن‌چه که نشان می‌دهد، حضورِ خودش است. وجودِ عکس، تصدیقِ قطعیِ گذشته است که ایمانی را – اطمینانی را – در وجودِ مان برمی‌انـگیزد. آن هم نه گذشته در کـلیتِ خود، که عکاسـی، هرگز توانِ داستان سرایی‌ها را ندارد. بل در جزییاتی درخشان که هریک در لحظه ای، یقیناً رخ داده‌اند. شاید که گوهر و جوهره‌ی عکاسـی، همین تصدیقِ گذشته در عکس باشد. پیش از اختراعِ عکاسـی، مردم، چگونه گذشته را باور داشتند؟ شاید در شکل اسطوره‌ها. گذشـته، دقیقاً همانی بود که اکنون، تمام شده اسـت و آن چیـزی که در اثبـاتِ وجودش در زمانـی که آن هم گذشـته اسـت، می‌نمود، ذهنِ آدمی‌و حافظـه‌اش بود. ذهنی که گذشـته را چونان خاطره، می‌توانست بازیابی کند. عکس، پس از تولدِ خود، قطعیتِ حضورِ گذشته را در لحظه‌ی اکنون، به پا کرد، و این چنین، گذشـته در حال، چونـان که یک عکس می‌نمایاند، حل‌شده و باقی ماند. عکاسی، چونان سکویی، فلسفه‌ی متافیزیکی را در وصفِ حضور و خلسه‌ی درکِ آن، به پیش رانده است. آن چه عکسِ گرفته‌شـده از خودِ من، نشان می‌دهد، حتی اگر ندانم – به یاد نیاورم – که کِی، چه تاریخی، و کجا انداخته شده، باز هم، این یقینِ برآمده از عکس اسـت که وادارم می‌کند، "حضور ام را آن- جا"، تصدیق و تایید نمایم. انگار که عکاسـی آمده اسـت تا **«عاقبت، آن‌چـه را که دیگر درباره‌ی** خودم نمی‌دانسـتم، بدانم» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۰۷). بـر خـلافِ آن چه‌هایدگر در وصـفِ وجودِ آدمی- دازایـن – بیان می‌کند، و تاکیدش به وضوح بر چگونگیِ هسـتنِ آدمی‌اسـت، و نه مواجهه‌ی هستیِ انسـان با نیستیِ وی، و هرچه هست، پرسش از معنای وجود است، و تاکید می‌نماید «آن چه را که می‌خواهیم بدانیم، معنای وجود است» (جانسون، ۱۳۸۸، ۳۴)، و دازایـن، به معنای وجود- این- جا یا وجود- آن – جا، این- جا، جایی که من هسـتم، یا آن- جا، جایی که تو هسـتی، تعبیری از هستنِ انسان در شکلِ وجوداش است، عکس اما، این هستن را در رابطه با گذشته می‌گذارد، و نقطه‌ی بر خوردِ خود را با متافیزیک، حضورِ گذشته در اکنون قرار می‌دهد به عنوانِ آن چه گذشته است و در حال، دیگر نیسـت. حضور- آن- جا، که عکس دائماً تکرارش می‌کند، حضورِ زمانِ گذشته است؛ و بر خلافِ هستی- آن- جا، که "تو" را همچونِ "منِ"، در هستی، به سانِ آدمی، در نظر می‌گیرد، و وجود را می‌شـکافد، آن چه- بوده، نه همبسته‌ی ابژه‌ی عکاسی شـده، که همبسـته‌ی زمان است؛ و زمانِ گذشـته را در مصداق، مستند می‌سازد. حضورِ مصداق در عکس، بسته به گذشته، و زمانِ از دست رفته است. **«مهم این است که عکس، نیرویی مستدل دارد، و این که اسـتنادش نه همبسته‌ی ابژه، که همبسته‌ی زمان اسـت»** (بارت، ۱۳۸۴، ۱۰۹). پس تصدیقِ عکس از چیزی کـه باز می‌نمایانـد، نه بر مصداق – ابژه‌ی تمام شـده‌اش– که بر زمانی اسـت که هم اکنون، تمام‌شـده و جای خود را به لحظه‌ی حال، سـپرده اسـت. گذشته اسـت که در عکس، حاضر است؛ به قطعیت، و سـرکوب ناشدنی. این قدرت در ایقان گذشته، ویژه در ذاتِ عکس است.

گذارِ عکسِ اجتماعی، به سـانِ گذاری از "حضور" تاریخی

خاسـتگاهِ عکس اجتماعی، زندگیِ انسانی است. بدین لحاظ و از نقطـه نظری خـاص، عکس‌های اجتماعـی، می‌توانند هماره عکس‌های تاریخی نیز باشـند. در این شـما، عکس‌های قدیمی، بیشـترین ارتباط را بـا خلوتِ مخاطـب دارند. آنهـا لایه‌های از دسـت‌رفته‌ی بیشـتری را از زمان، ارایه می‌کنند. به همین دلیل هـم، چنیـن عکس‌هایی تاریخی انـد؛ چرا که محتـوای تاریخیِ بیشـتری را در خود نهفته داشته، و بیننده، در این تداومِ تاریخی، به شـدت به جزییاتِ هستیِ خویش وابسته است. جزییاتی که در حضورش، و نیز برداشـت‌هایِ کنونـی‌اش از خود و پیش ذهنیتِ تاریخیش، خلاصه گردیده است. پیدایشِ عکاسی، که بیش از یک قرن و نیم از آن می‌گذرد، در برابرِ "کلِ تاریخ"، به قسـمتی جزیی و ناچیز از آن برمی‌گردد؛ اما عکاسـی، بـا ورود به تاریخ، در روندِ همیشگی‌اش، تغییراتی شگرف ایجاد نمود. **«اختراعِ عکاسی...، واقعه ای همان قدر تکان‌دهنده برای تاریخِ بشریت بود که اختراعِ خط در قرنِ دوم قبل از میلادِ مسیح... [و در واقع،] از زمانِ پیدایشِ تاریخِ فرهنگِ انسـان تاکنون، دو نقطه‌ی عطفِ مهـم را می‌توان در آن باز شـناخت: نخسـتین آن، پیدایشِ نوشـتارِ خطی... اسـت؛ دومین آن، اختراعِ تصویر فنی است که ما شاهدش هستیم»** (فلوسر، ۱۳۸۷، ۱۵). اگر تا پیش از اختراعِ عکاسی، آن چه تاریخ، و علمِ تاریخ نامیده می‌شد، مربوط بود به سلسـله رویدادها و حوادثی که برای نسـلِ بشر، به

www.SID.ir

Archive of SID

عنوانِ وقایعی تاثیرگذار و مهم، به صورتِ متون کهن، داستان‌ها و اسطوره‌ها...، ثبت و حفظ می‌شدند، پس از عکاسی، تاریخ، به گوهرِ ثبت و ضبطِ جزیی ترین رخدادهای بشری، مزین گردید، و غنایِ چشمگیرِ محتوای تاریخِ پس از اختراعِ عکاسی را نسبت به کلِ تاریخِ پیش از آن، در جزییاتی که حافظه‌ی تاریخی بدان وابسته است، باعث شد. در این شما، عکس‌های قدیمی، کاملاً تاریخی اند؛ چرا که به دورترین نقاطِ تاریخِ خود – سال‌های اولیه‌ی پیدایشِ عکس – وابسته اند.

پس نگاه به گذشته به سانِ واقعیتی تاریخی که اکنون، سپری شده است، فقط در برابرِ عکس امکان پذیر است. غیر از این، مگر در حافظه، هرگز امکانِ دیدن و مرور گذشته به همان صورتی که روی داده، وجود ندارد. قطعاً اگر عکاسی اختراع نمی‌شد، فلسفه‌ی زندگی انسانِ جدید، تغییر می‌کرد. ما در حالی مشغولِ زندگی کردن ایم که مدام، نگاهی نیز به گذشته – به عکس – داریم. چنین معنایی، بودنِ مان را در حال، پر رنگ تر و وجود را معنایی ویژه می‌بخشد. در برابرِ عکس، دایماً در حالِ حساب‌گری و مقایسه‌ی آن چه اکنون، دیگر گذشته است، هستیم. عکسِ کودکی پنج ساله را در کنارِ عکسِ دیگری از پیرمردی کهنسال که هر دو نیم قرن پیش انداخته شده‌اند، می‌بینیم. بی درنگ، افسوسی جانکاه درونِ‌مان پر می‌کند، به خاطرِ رؤیتِ عکسِ پیرمرد، و تمامِ بدنِ عکاسی شده‌اش؛ چه که با حساب گریِ ساده‌ای پیشِ خود، نمی‌توانیم به وجودش، اکنون، ایمان داشته‌باشیم. کودکِ پنج ساله هم، اگر اکنون زنده باشد، سالیانِ عمرش، دیگر سپری شده‌اند – چه به خوبی و خوشبختانه؛ چه به سختی و محنت– عکس، این فاصله‌ی زمانیِ در نظرِ ما طول و دراز را چونان عمری، جلوی چشمانِ مان به رخ می‌کشد. در برابرِ عکس، نابگاه، چون اسیری که احساسش، از تمام کردنِ عمر لبریز شده است، بی‌آن که بخواهیم، بی آن که بیاندیشیم، به حضورِ اکنونِ‌مان پی می‌بریم. آخر، در آن دورانی که "گذشته" را همچون واقعیتی مثلِ زندگی و حضورِ هستی مندمان، نمی‌دیدیم – دنیای پیش از اختراعِ عکاسی – هر آن چه بود، اکنون بود و "حال" را به عنوانِ زمانی از دست رونده که به سرعت نیز محو می‌شود و خود را به گذشته می‌سپارد، در مقایسه ای همیشگی با آن چه می‌گذرد، این چنین گذرا نمی‌دیدیم؛ هرچه بود، همانی بود که درش، مشغولِ زندگی بودیم. روبرویِ عکس، تنها مکانی است که می‌توان ردیِ از گذشته را دقیقاً همان گونه که روی داده است، مشاهده نمود. آشفتگی در برابرِ عکس، از آن رو است که عکس، فراقانونی عمل می‌کند؛ همه‌ی زندگی، همه‌ی آن چه اکنون درک می‌کنیم – که دیدن یکی از راه‌های ادراک آن است – می‌دانیم که "هست". این هست بودن در جهانی که در آن هستیم، نوعی اطمینان از حضورِ ماست. وجودی که در بازه‌ی زمانیِ حال، درک خواهد شد. هر چه هست، اکنون رخ می‌دهد، و ما، در پیوند با همین لحظه‌ی حاضر است که، می‌فهمیم. یک بومِ نقاشی یا یک مجسمه را به عنوانِ مُدرکی که "هم اکنون" پیشِ چشمِ ما است، و ما، مشغولِ نظاره‌اش، از آن دریافت معنا می‌کنیم. زندگیِ ما بسته است به بازه‌ی اکنونِ‌مان و ارتباطِ مان با همه‌ی آن چه که در همین لحظه، جاری است و شاید، به همین خاطر هم، همه‌ی سالیانِ پیش از اختراعِ عکاسی، به دلیلِ کم بودنِ حضورِ چیزی در اکنون – به وسیله‌ی عکس: گذشته – ، انقلاب‌ها و منازعه‌ها به معنایی که پس از آن توسط انسان در دنیای عکاسی، به وجود آمد، معنایی این چنین حاضر، نداشت. چرا که مردمِ همه‌ی آن اعصارِ قدیم، به جز اکنون، دلبستگی ای نداشتند. عکس در نافرمانی از قوانینِ حاکم، چیز جدیدی را که البته همه‌ی انسان‌ها در درکش به عنوانِ یک کل، قادر بودند چرا که تجربه‌اش کرده و هم فراموش، به زندگی افزود. گذشته را؛ گذر عشق را؛ و مرگ را. آن چه تا قبل از این، فقط به مددِ حافظه‌ی انسانی، یادآوری می‌شد، نمودی جسمانی می‌یافت. عکاسی، **«قادرم می‌کرد عمر را محاسبه کنم؛ مرگ را؛ انهدامِ محتومِ نسل‌ها را»** (بارت، ۱۳۸۴، ۱۰۴). "من"، پس از تولدِ عکس، خلق شد. "من" ای که مرجعِ دیدنِ عکس‌هایی است که از طرفِ جهانش به او می‌رسند؛ "من" ای که در برابرِ عکس، گذشته را در فاصله‌ای معقول و معنی‌دار از اکنونِ خویش، در عکس، مشغول محاسبه است؛ چرا که به هر حال، **«مرجعِ همه عکس‌ها، "منم"، و این چیزی است که وقتی خود را مخاطب آن پرسشِ اصلی قرار می‌دهد، مبهوتم می‌کند: "چرا" من، این جا و اکنون، زنده ام؟»** (همان). مفهومِ وجود، به معنایی که‌هایدگر از آن نام می‌برد (هستی- آن- جا)، در برابرِ عکس، محتوای خود را به خوبی نشان‌می‌دهد. من، مشغولِ درک و فهمیدنِ خویشتن، تمام و کمال، در رابطه با همه‌ی آن چه که با خودم، هستی ام را می‌سازد، قرار می‌گیرم. عکس، مبهوت شدنی این چنین را، بی آن که پاسخی به آن بدهد، به "حضور" می‌سپارد؛ عکس، در جریانی سر راست، حضور را – حضورِ من را به عنوانِ عنصری حساب گر – برتر از همه‌ی آنچه که در برابر و در مقابلِ حضوراند – گذشته اند و غایب – قرار داده، و همچون حضورِ خودش در اکنون، گذشته را که ناگزیر از غیاب است، رنگِ حضور می‌بخشد. ناخودآگاه، بحثی به میان کشیده می‌شود که بنیانِ مباحثِ متافیزیکِ حضورِ دریدا[۹] است. دریدا، در نظریاتِ خود، به مفهومِ حضور و برتری و رجحانِ آن بر غیاب، بسیار تاخت، و عنوان کرد که زندانی بودنِ همواره‌ی فلسفه‌ی غربی در دو قطبی‌هایی که ارزشِ یکی، برتر از دیگری است، باعث می‌شود که حضور، ارزشی برتر از غیاب، همان طور که نیکی از بدی، زیبایی از زشتی، و یا حتی مرد از زن، داشته باشد. این اندیشه **«همواره زندانیِ عناصری دو قطبی بوده است که خود آفریده و بعد، پنداشته است که واقعیت دارد»** (احمدی، ۱۳۷۰، ۳۸۴). حضورِ مطلقِ یک قطب در برابرِ عدمِ حضورِ مطلقِ دیگری. برداشتی که بارها و بارها می‌کنیم، اما توضیح فرایندِ هم "بودن" و هم "نبودنِ" ابژه ای ذهنی، ما را دچار سرگیجه و توهم می‌نماید. عکاسی، این توهم را در این حادثه‌ی ذهنی، دامن زده است. عکس مدام، در سوالی من را غرق می‌کند: حضورِ من، چقدر ارجح است؟ و به صورتی متناقض، همواره، عکس، به گونه ای از حضور، پا به میان می‌آورد: حضورِ آن چه گذشته است پیشِ چشمانِ باریک بینِ من.

www.SID.ir

Archive of SID

عکس‌های خانوادگی و لذّتی غافلگیر کننده

عکس‌هـای خانوادگـی، به عنوان جزیی اصلـی از عکس‌های اجتماعـی، حـاویِ اطلاعاتی هسـتند که بـرای مخاطبِ خویش همواره واکنش برانگیزند. آنها، فقط چیزی را برایمان می‌گشایند؛ بـی آن‌که اضافه گویـی کنند، یا اجازه‌ی رخنـه، در خود بدهند. چنین عکس‌هایی، غالباً چهره‌ی عزیزانی را بازنمایش می‌دهند، که با آنها زیستِ مشترک داشته‌ایم. بدین سان، بسیار وابسته به عاطفه خواهند بود. بی بُعد بودنِ عکس اما، آزار دهنده اسـت و اَسَف بار؛ چرا که ما، عادت داریـم از هر حضوری، مفهومی‌بیابیم و با دیدنِ عکسـی از چهره‌ی عزیز کرده، در تقلای فهمش، به عکس چنگ می‌اندازیم. مـدام در تلاشـیم تا با ورود به آن چه که در سطحش، بـدان خودنمایی می‌کند، آن چهره‌ی عزیـز را همان گونه که در ذهن داریم، در آغوش بگیریم. این را، گوهرِ نابِ عکس می‌نامیم، و در رسـیدن به آن، گستره‌ی دانشِ خویش را پس می‌زنیم. عکس، تنها تصویرِ دوبعدی اسـت که خیالِ درونش را به ذهن، به سـانِ حقیقتـی می‌ریـزد، و باعثِ توهمِ مان در زدودنِ سـطحش برای رسـیدن به وصالی می‌گـردد. «**ژرف کاوی در عکس، یعنی در عکس تعمق‌کردن؛ یعنی فرورفتن به عمقِ کاغذ، تا رسیدن به سـویه‌ی دیگـرش... افسـوس، هرچه بیشـتر می‌نگرم، کمتـر می‌یابم: اگر بزرگش کنم، چیزی عایدم نخواهد شـد مگـر دانه‌هـای کاغذ؛ تصویـر را، به خاطرِ گوهـرش، از هم می‌شکافم؛ و اگر بزرگش نکنم، اگر خود را تنها به موشکافی قانع کرده باشـم، صرفاً همان شـناختی عایدم می‌شود که پیش‌تر، به همان نخسـتین نگاه هم داشـتم؛ این که چنین چیزی، حقیقتاً بوده است**» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۳). عکس، مرا در سکوت، دعوت به رؤیتِ چهره‌ی عزیز کرده ام می‌کند؛ اما خودش هم زمان، مانعِ عبورم هم می‌شـود، برای رسیدن، فهمیدن، یافتنِ حقیقـتِ این چنینی‌اش. در واقع، تجلـی عکس، در همین عدمِ اجازه‌ی ورود به عمقِ آن اسـت. چیـزی که ظاهرا آن را بی بُعد و بی روح می‌سـازد. «**ایده‌ی عکاسی، به مثابهِ تجلی، خود را از روحِ ابژه (یا دسـت کم، سوژه)... بر کنار می‌دارد**» (سوسون، ۱۳۸۷، ۷۲).

عکس، دستگاهِ شبیه سازِ هویت؟

شـباهت به اصل، اولین و اصلی‌ترین کاری اسـت که عکس، بـا ارایه‌ی خـود، می‌کند؛ چرا که «**عکس، بیش از سـایرِ انواعِ تصویـر، بر سـازنده‌ی نشـانه‌ی طبیعی اسـت، یا بـه بیانِ دقیق‌تر، یک عکس، آن قدر همبسته‌ی ابژه‌ی توصیفی‌اش اسـت، که هیـچ فاصله‌ای میـانِ آنها وجود نـدارد، تا آنجا که حتی به سـختی می‌تواند یکَ نشـانه به حسـاب آید**» (سوسـون، ۱۳۸۷، ۷۲). آنـدره بازن، معتقد اسـت که عکس، در حقیقت، خودِ شـیء است؛ «**شیئی اسـت که از شرایطِ زمانیِ حاکـم بر خود رهایی یافته اسـت. تصویرِ عکاسـی ممکن اسـت مبهم و بدشکل و بدرنگ باشـد، ولی به هر حال، به واسـطه‌ی همان فرایندِ تکویـنِ خود، با هسـتیِ مدلی که بازسازی‌کرده است،اشـتراک دارد. این تصویر، همان مدل اسـت**» (سارکوفسکی، ۱۳۸۲، ۱۲). اما همین شباهتِ به عینیتِ مصداقـی که عکس ارمغانش می‌آورد، دسـتاویزِ مراجعِ حقوقی و قضایی نیز گردیده است. چهره‌های مجرمینی که به صورتِ نیم‌رخ و تمام رخ، توسطِ نهادهای اجرایی عکس برداری می‌شود، به دلیلِ شـباهتی اسـت دقیق، که عکس چونان اسـتنادی محکم، ایجاد می‌کند بین آنچه از این پس مصداق است، و سوژه‌ای (و نه ابژه‌ای، کـه حتی ذره‌ای هم ذهنیتِ عکاس در عینیتِ فردِ مقابلِ دوربین، نباید تغییری ایجاد کرده، و باعثِ تداعی‌ها گردد) که عکس برداری می‌شـود. این روند در عکاسی، پس از رواجِ پرتره‌نگاری بود که در جامعه، کم کم فراگیر شد. «**اگرچه تا دهه‌ی ۱۸۶۰، استفاده از عکاسی جهتِ مستندنگاریِ زندانی‌ها، رواجِ عام نیافته بود، اما از همان سـال‌های دهه‌ی ۱۸۴۰، ناظرانِ عمیقاً بر امکانِ بهره‌گیری از واقع نماییِ عکاسی در امورِ قضایی تاکید کرده بودند. این امر، در زمینه‌ی عامِ تلاش‌های برنامه ریزی شده ای تحقـق یافته بود، که هدفشَـان، تحتِ کنترل در آوردنِ حضورِ فزاینده‌ی «طبقه‌ی خطرناک» (پرولتاریای فرودستِ همیشـه بیکار) در سطح شـهر بود**» (سکولا، ۱۳۸۸، ۳۹). اما مادامی‌که این عکس‌ها، برای تعیینِ هویتِ‌اشخاص به کار می‌روند، مشغولِ نمایش چه چیزی هستند؟ آن چه واضح است، آنها، عمیقاً هویت را نشـان نمی‌دهند؛ چه که هویت، چه بسـا زاییده‌ی ذهن و خیالِ ما اسـت ازخودمان، و یا از دیگری. این وضعیتِ بغرنج در شبیه‌سـازیِ هویت، هنگامِ دیدن عکس‌هـای خودم (که به طمعِ دوربینِ یک عکاسِ خبره انداخته شده اند)، به اوج می‌رسد. "من"، در تنیِ قرار دارد، که عکسش، پیشِ چـشم ام است؛ اما مشاهده‌ی ایـن عکس، اغلب، با آن چـه من، از خود می‌فهمم، تفاوتی عمیق را نشان می‌دهد. تصدیقِ دیگرانی که عکسِ "من" را نیز می‌بینند، همواره در رؤیتش است، و من اما، فهمی‌دیگر از این "منِ" عکاسی شده دارم، که آن را در خود، هرگز نمی‌یابم. گاه، با پیش‌تر رفتن در عکسی که خیال می‌کنم درش حقیقت را می‌یابم، گم می‌شوم. من، خویشـتن را، هویت ام را، اغلب در عکس باز نمی‌یابم. «**بسته به این که خودم را برابر با تصویرِ دلخواهم بیابم یا نه، می‌توانم بگویم که در برخی عکس‌ها، خودم را تداوم می‌دهم**» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۵). عکس، شـبیه سازی نمی‌کند؛ که این ادراک را در برابرِ بسـیاری از عکس‌هایی که در برابرمان، ابژه‌ی عکاسی شده را می‌شناسـیم – و یا حتی نمی‌شناسیم – داشته ایم که: بی شک، سوژه، همان شکلی که عکس نشانش می‌دهد، نیست! عکس مدام چهره‌ای را نشان می‌دهد، مصداقی را که هرگز، دقیقاً دیگر نیست. عکس، نه شبیه سازی، که پیر شدن را یادآوری می‌کند، و این دور از هر رابطه‌ای از شـباهت سازی قرار گرفته که بر تشابهی استوار است که عکس با دانایی و فرهیختگیِ فهمِ مخاطب ایجاد می‌کند، و به سرعت هم محو و کم رنگ می‌شود. که شباهت، به‌سرعت، از بین

www.SID.ir

Archive of SID

رفته اســت و جذبه‌ای این چنین، خاموش. بنابراین این جا، منِ گم شده در یک عکسِ پیش رو، نه در "یک عکس"، که در "عکس‌های من" تداوم می‌یابد، و حضور دارد. چرا که عکسِ من – و نه عکس‌های من – هرگز برســاخته‌ی هویتِ من، همانی که اکنون، به واسطه‌ی همه‌ی آن‌چه وجودم بدان، هست، و همه‌ی فهمم، نخواهد بود، مگر لحظه ای، آنی، جزیی مطلقاً ناچیز از آن. البته، در این بین، وقفه‌هایی که در تداومِ عکس‌هــای من وجود دارند - من، هنگامی که خارج از عکس‌هایم، در آنها به مــثابه مصداق، حاضر نیستم – تکمیل کننده‌ی همان چیزی هستند، که عکس، هرگز ادعای شبیه سازی‌اش را ندارد: هویتِ اصیل من. همین، دلیلی است که در برابرِ عکس‌های خویش، کم ترین پیش‌گویی‌ها و خیال بافی‌ها، در هویت سازی برای آن چه پیش‌رو می‌بینم، نســبت به عکسِ دیگــران، رخ می‌دهد. دیدنِ هر عکس، نه برای کشفِ خود یا عزیزِ از دست رفته، بل، جستجویی است در زمان از بین رفته. هر عکســی، گزارشی از "زمانِ عکس برداری" اســت، در کنــارِ "زمان‌های پس از آن" تا به امــروز مخاطبی که در زمانِ خودش، حالِ خودش، این زمان‌ها را یک جا، در لحظه‌ی رؤیتِ عکس، باید در یابد، و هضم کند. موضعِ مخاطب، دیگر حســرت در برابرِ آن‌چه عکس ظاهراً بدان‌اشاره می‌کند نیست. بل عکس، بینــنده را از گذشتــه‌ی مطلقِ خود – دقــیقاً همانی که به تأکید، به آن- بوده، ارایه‌اش می‌کند– به همه‌ی لحظاتِ پســین، همه‌ی آن زمانی که تا اکنــون، بر مصداق‌اش، همانی که نشــان‌اش می‌دهد، جریان یافته، می‌کشاند. عکس، زمان‌هایی را مداوم، پس از خود، در جریانِ نمایش، نشان می‌دهد و ساده انگاری است که از این پس، آن را تنها وابسته به گذشته ای، لحظه ای بدانیم که یک آن، روی داده و تمام شده است. عکس تداوم‌اش را در لحظاتِ بازنماییِ خود در چشــمانِ بیننده، آن هم تاکنون، باز می‌یابد، و یادآوری می‌کند، آن چه واقعیت می‌پنداریم، نه تنها همین اکنونِ ماســت، و نه تنها گذشــته‌ی مطلقی است که عکس نشــان می‌دهد، بل تداومی‌است که از لحظه‌ی مرگِ زمان در عکس، تا زمانِ من در مقابل‌اش، کورانِ حوادث و حاشیه‌ها را به دنبال دارد. عکس، به وضوح، خود را به نفعِ تداومِ زمانی عقب می‌کشد، و از واقعیتی پرده‌برداری می‌کند که جسمانی شاید نباشد. «**در نهایت، برایم، برای تجربه‌ی این سر گیجه‌ی زمانِ بازنده، عرضه‌ی یک جسم، هیچ لازم نیست**» (همان، ۱۱۸).

عکاسی و تجلیِ نشانه‌ی مرگ

ما مرگ را در عکس به سانِ واقعیتی درک می‌کنیم. «**عکاسی، به ظاهر، در عینِ زنده کردنِ گذشته، ...وظیفه‌ی عادی سازی مرگ را که جامعه به مراســمِ تشــییع و تدفیــن محول کرده اســت، انجام می‌دهد. یعنی، هم زمان یادمانِ در گذشته گان و یادمانِ در گذشــتِ آنها را زنده می‌کند، و یادآوری می‌کند که آنها، زنــدگی کردند، مردند، و به خاک سپرده شدند، و در خاطره‌ی زندگان، باقی می‌مانند**» (بوردیو، ۱۳۸۶، ۴۶). اما حضورِ مقتدرِ مرگ در عکس، آن نشانه‌ای هم هست که باعث می‌گردد، در برابرش احساسِ لذّتی را از جنسِ همانی که در یادآوریِ خاطره ای باز می‌یابیم، نداشته باشــیم؛ اقتدارِ مرگ در عکس، به ارتباطِ پیوسته‌ی مداوم آن با عکس، بستگی می‌یابد؛ «**عکاسی، از راه‌های بی شماری با مرگ پیوند می‌یابد. نخســتین این راه‌ها، بــا دقت به کاربردِ «معمول» عکس شــناخته می‌شــود: حفظِ یادمان‌ها. همچون دقت به عکس‌های آدمِ عزیزی که تازه از دســتش داده ای. راهِ دیگرش این است: هر چند ما خود زنده ایم، اما آن لحظه که در عکس ثبت شده، مرده است... مَنشِ عکس، سکون و سکوت است. عکس، یادگارِ مرگ است**؛ به این معنا که باید پذیرفت کسی مرده اســت، و من، هنوز هستم» (احمدی، ۱۳۸۶، ۸۴). این رویارویی با عکس، به کشیده شدنِ آن در خلوتِ خصوصیِ ما نیز ربط می‌یابد: «عکس‌ها، وقتی تماشا می‌شــوند که آدم تنها است... به تنها بودن با عکس‌هایی که تماشایِ شان می‌کنم، نیاز دارم» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۰). خلوتِ تنهایی هم، ارتباطی خاص با مــرگ دارد؛ من، در تنهایی – و تنها منِ هستم که – می‌میرم. آن گاه که مرگِ دیگران را هم می‌بینم، به مرگ خودم پی می‌برم. «نمی‌توانم بمیرم مگر برای دیگران. پس از این مردن برای دیگــران، برای خودم می‌میرم. می‌بینم که دیگران، و فقط دیگران می‌میرند... در گذر **از گورستان‌ها، چیزی جز دیگران نمی‌بینم**» (احمــدی، ۱۳۷۰، ۱۰۲). دیگرانی که هریک، در تنهایی خواهند مرد، و عکس، مرگ آنها را، عزیزان ام را در خلوتِ من، و تنها برای من، نمایش می‌دهد. این بیشترین فهم مرا در برابرِ مرگ، بنیان می‌نهد. من، در برابرش، میرایی خویش را نظاره می‌کنم.

همه‌ی مــرگ، چونان کمال در خــود دارد، که همه‌ی زندگی. و اصــلاً برابر همه‌ی زندگی، مرگ قــرار می‌گیرد. این کمالِ تحمل ناپذیر، چونان اســت که هرگز، نمی‌توان به آن خیره ماند. عکس‌ها، چشم را دعوت می‌کنند به دیدنی که به سرعت، به پس می‌رانندش. حضــورِ مرگ، که دیگر زمان در آن مفهومی‌نخواهد داشــت، چنان پرکننده است که نسبتِ عکس را با خاطره نیز، پس می‌زند. «عکس، نه فقط در گوهره‌اش، ابداً یک خاطره نیست... بل در عمل، خاطره را ســد می‌کند؛ به شتاب، به ضدّ خاطره بدل می‌شود» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۱۳). چــه که در خاطره نیز، بنا به روایت زندگیِ اکنون، مشــغول بافتن آن به تکه‌های نسبتاً خوب‌تری هستیم؛ مدام، در یادآوری آنها، همچون یک زندگیِ در جریان، اما این جا به واسطه‌ی ذهنِ خودمان، بازه‌های زمانی را که اتفاقاً "نرم تر و لطیف ترند"، در چینشی نابرابر بــا آن چه رخ داده، قرار می‌دهیم. عکس، مرگِ خاطره‌ی این چنین را، یادآور می‌شود. هیچ امکان ندارد در برابر عکسی دسته جمعی، یا عکسی از عزیزکرده‌ی خویش که در جایی، لحظاتی را خوش، نشان می‌دهد، در نهایت، احساس سرخوردگی، التهاب، یا فغانی درونی، سر تا پای وجودمان را دربرنگیرد. این، احساسی است که عکس، در نگاهِ مداومش به ما، و در تماشــای ما به او، موجب بروزش می‌شود. این جا، خاطره، از میان رفته، دودمانِ آن لحظات خوش، در ذهن، نابود شده، و عکس، حکمِ مرگش را می‌نویسد. که خصلتِ ذاتی او، چنین است. «**عکس، خشن و بی‌امان است؛ نه از آن رو که چیزهای خشن را نشان می‌دهد؛ بل از این رو که هربار، زورمندانه، به دیده می‌نشیند؛ و هم بدین رو، که در آن، هیچ چیزِ قابل انکار یا دیگرگونی، نیست**» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۱۴).

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه

خوانشِ عکس های اجتماعی، بیش از سـایرِ انواعِ گونه های عکاسـی، وابسـته اند به فهمِ مخاطبینِ این عکـس ها از وجود و هسـتیِ خویـش در برابر آنها. عکس هـای اجتماعی، به دلیلِ بستری کَه در آن شکل می‌یابند، و ماهیتِ آن چه که بازنمایی‌اش می‌کننـد، و بـه دلیلِ ارتباطی تنگاتنگ، که با هسـتیِ انسـانی دارنـد، تأویلی اغلـبِ مخاطب محور، شـخصی و منحصر به فرد را می‌طلبند. چنین تفاسـیرِ شـخصی را به ویژه در برابرِ بسیاری از عکس های خصوصی و مخاطبینِ شـان، شاهدیم. تأویل هایی (واکنش‌هایی) که گاه چونان هجمه‌ی خاموشِ خاطره ای شیرین از جانِ عزیزکرده، در گذشـته، بر ذهنِ مخاطَب می‌نشیند و او را دگرگون می‌سـازد. این عکس هـا، در تنهایی بر مخاطب عرضه شده و وی را در دنیای شخصیِ خویش، وادار به بازخوانیِ خویش می‌نماینـد. این که چنیـن رفتاری خصوصـی و منحصر به فرد بـرای مخاطبینِ خـاصِ عکس های خصوصـی، در دنیایِ تأویل عکس، چقدر به "حقیقتِ" تفسـیر نزدیک اسـت، کاملاً بسـته اسـت به شناختی که مخاطب از بسـترِ اجتماعیِ وجودِ خویش، و چگونگـیِ حضورش در سـنتی که در آن رشـد یافته، و پیش فهم های وابسـته بدان، دارد. هر عکـس به مثابهِ تصویری واحد از مجموعه‌ی تصاویرِ اجتماعیِ ثبت شده بر صفحه ای کاغذی یا فضایی مجازی، حلقه ای از هزاران حلقه تصاویری است که مدام تولید می‌شـوند تا هسـتیِ زمانمند و حیات اجتماعیِ آدمی‌را در خوانشی شخصی، رقم زنند.

پی نوشت‌ها

۱ اساساً مفهوم انسان به مثابهِ هستی-در-جهان را هایدگر در فلسفه‌ی خود گشـود و بدان شکلِ فلسفی داد و هماره در کتابِ فلسفیِ خود، هستی و زمان، آن را تاویل و تفسیر نمود. هستی و زمان، ساختارِ وجودیِ انسان را تحلیل کرد، تا در سایه‌ی آن، افق های لازم برای ارایه تفسیری از معنای هستی فراهم گردد: **«آن هسـتنده ای کـه تحلیلش، در حکمِ تکلیف اسـت، هماره خودِ ما هستیم. هستیِ این هستنده، هماره از آنِ من است. مناسبت با هستیِ خود، سرشـته‌ی هستی این هستنده است. در مقام هستنده ای با اینَ گونه هسـتی، هستیِ خاصِ خود این هسـتنده، به خودش واگذار شده است. هستی، آنی است کهَ این هسـتنده، هماره همّ آن دارد»**(هایدگر، ۱۳۸۷، ۱۴۷). جهانِ این هستنده، آن کلی است که وی را در بر گرفته است. و در واقع، این کل، همان جهانِ شخصیِ هستنده است.

2 Pre-ontological.

3 Heidegger,Martin.

۴ Being and Time/Sein Und Zeit. "هسـتی و زمان" را "وجود و زمان" نیز ترجمه کرده اند.

4 Being of Entities.

5 fore Structure.

6 Context.

7 Perspective.

8 Derrida, J..

فهرست منابع

آ. جانسـون، پاتریشـیا(۱۳۸۸)، راهِ مارتین هایدگر. ترجمه: سـید مجید کمالی، انتشارات مهرِ نیوشا، تهران.
آلن، گراهام(۱۳۸۵)، رولان بارت، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
ا. پالمر، ریچـارد(۱۳۸۷)، علم هرمنوتیک، ترجمه: محمد سـعید حنایی کاشانی، انتشارات هرمس، تهران.
احمدی، بابک(۱۳۸۶)، از نشانه های تصویری تا متن، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک(۱۳۷۰)، ساختار و تاویل متن، نشانه شناسی و ساختار گرایی، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک(۱۳۸۰)، ساختار و هرمنوتیک، نشر گام نو، تهران.
بارت، رولان(۱۳۸۴)، اتاق روشـن، اندیشه هایی دربارَه‌ی عکاسی، ترجمه: نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.
برجر، جان(۱۳۸۰)، دربارَه‌ی نگریستن، ترجمه: فیروزه مهاجر، موسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران.
بوردیو، پی یر(۱۳۸۶)، عکاسـی، هنر میان مایه، ترجمه: کیهان ولی نژاد، نشر دیگر، تهران.
پین، مایکل(۱۳۸۶)، فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
سارکوفسـکی، جان(۱۳۸۲)، نگاهی به عکس ها، ترجمه: فرشید آذرنگ، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت)، تهران.
سـکولا، آلن(۱۳۸۸)، بایگانی و تن، دوجسـتار در جامعه شناسیِ تاریخیِ عکاسی، ترجمه: مهران مهاجر، موسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران.
سونسـون، گوران(۱۳۸۷)، نشـانه شناسی عکاسـی، در جستجوی نمایه، ترجمه: مهدی مقیم نژاد، نشر علم، تهران.
شـرَت، ایون(۱۳۸۷)، فلسـفه‌ی علوم اجتماعی قـاره ای، ترجمه: هادی جلیلی، نشر نی، تهران.
فلوسـر، ویلم(۱۳۸۷)، در باب فلسفه‌ی عکاسی، ترجمه: پوپک بایرام نژاد، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.
کوزنـز هوی، دیویـد(۱۳۸۵)، حلقه‌ی انتقادی، ترجمه: مـراد فرهادپور، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
هایدگـر، مارتین، هانس گئـورگ گادامر و دیگـران(۱۳۸۷)، هرمنوتیک مدرن، گزیده‌ی جسـتارها، ترجمه: بابک احمدی، مهران مهاجر، محمد نبوی، نشر مرکز، تهران.
هایدگر، مارتین(۱۳۸۷)، هستی و زمان، ترجمه: سیاوش جمادی، انتشارات ققنوس، تهران.
واعظی، احمد(۱۳۸۵)، درآمدی بر هرمنوتیک، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی، تهران.

www.SID.ir