Archive of SID

باغ نظر

سال سیزدهم/ شماره ۴۴/ بهمن ۱۳۹۵

تاریخ دریافت : ۹۴/۰۵/۱۲
تاریخ پذیرش : ۹۵/۰۳/۲۵

ماهیت دورِ هرمنوتیکیِ فهم، در زیبایی‌شناسیِ تأویلِ عکس

محمد حسن‌پور*
محسن کیهان‌پور**
علیرضا نوروزی‌طلب***

چکیده

در هرمنوتیکِ کلاسیک، فرایندِ فهم، عملی ذهنی است که به وسیلهٔ آن، تجربهٔ انسان زنده درک می‌شود. فهم، گشایندهٔ جهانِ خود و دیگران، به روی ماست. به بیان هایدگر اما، فهم، قدرتِ درک امکان‌های خود شخص است برای هستی و در متنِ زیست جهانی که وی در آن زندگی می‌کند. چگونگیِ حصول به فهم، لایه‌های فهم و مسئلهٔ حلقوی بودنِ فهم، دغدغهٔ متألهین هرمنوتیک و هستی‌شناسان بوده است. در این میان رولان بارت[۱] در آخرین کتاب خود اتاق روشن[۲]، در فهمی که از عکس به مثابه متن به دست می‌دهد، بنیانِ هستندگیِ متنِ عکس را در حلقهٔ دوارِ رجوع مخاطب و متنِ زیسته‌اش، و ارتباطِ دیالکتیکیِ حلقوی میان مخاطب ویژهٔ عکس می‌داند، متنِ عکس و سنتی که مخاطب و عکس از آن برخاسته‌اند. حلقوی بودنِ فهم، یکی از نکاتِ مهمی است که در هرمنوتیک شلایر ماخر مطرح می‌شود و امروزه به حلقهٔ هرمنوتیکی شهرت دارد. شلایر ماخر[۳] که در تاریخ فلسفه از وی به عنوان پدر هرمنوتیک مدرن یاد می‌شود، حلقوی بودن فهم را برای توصیفِ فهمِ متون ارایه داد. در حالی‌که بعدها، مارتین هایدگر[۴] و شاگردِ بزرگش، هانس گئورگ گادامر[۵]، در نظریهٔ هرمنوتیکی خود، مسئله را مختص به فهمِ متون نمی‌دانسته و این حلقه را به اصل بنیادینِ فهمِ بشر از ماهیت و وضعیتِ خویش بسط و گسترش دادند. حلقهٔ هرمنوتیک، در کل به توصیفِ این نکته می‌پردازد که چگونه جزء و کل، در فرایندِ فهم و تفسیر، به‌صورتی حلقوی به‌یکدیگر مربوطند : فهمِ اجزاء برای فهمِ کل ضروری است، در حالی که برای فهمِ اجزاء، باید کل را درک کرد. فهم ما از عکس نیز بسته و وابسته است به شرایط کنونی تأویل و تأویل‌گر؛ و تأویل عکس خود به‌جهانی هم‌بسته است که عکس سر توصیفش دارد. نمود چنین حلقهٔ فهمی را می‌توان به‌خوبی در کنش‌ها و واکنش‌های عکاسی، در احوالاتِ رؤیتِ صادقانه آن، ملاحظه کرد. مقالهٔ حاضر، بر پایهٔ متنِ اتاقِ روشن، به بررسیِ ماهیتِ دورِ هرمنوتیکیِ فهم در تأویلِ آثارِ عکاسی پرداخته و سعی در واکاوی بازنمودهای دورِ فهم در متنِ عکس دارد.

واژگان کلیدی

دور هرمنوتیکیِ فهم، تأویل عکس، متن، رولان بارت، علم هرمنوتیک.

*. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر. دانشگاه سیستان و بلوچستان. نویسنده مسئول ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵ mim.hasanpur@gmail.com
**. کارشناس ارشد مرمت و احیای بناها و بافت‌های تاریخی. دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان. mohsenheyhanpoor@yahoo.com
***. دکتری پژوهش هنر. دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران ntalab@ut.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

مسئلهٔ حلقوی بودنِ فهم[۶]، یکی از نکاتِ مهمی است که در هرمنوتیک شلایر ماخر مطرح شده و امروزه به حلقهٔ هرمنوتیکی[۷] شهرت دارد. قبل از شلایر ماخر نیز این دور مطرح شده بود. لویس گلدمن در فلسفهٔ علوم اجتماعی از قول پاسکال[۸] نوشته است : «بدونِ شناختِ کل، نمی توان به شناختِ اجزا نایل آمد و به عکس، بدونِ شناختِ اجزا، درکِ کل محال است» (شمیسا، ۱۳۸۶ : ۳۱۷). اولین بار اما آگوستین قدیس[۹]، با متنی که دربارهٔ هرمنوتیک نوشت، نگاهی تازه به تأویل بخشید و با نوشته‌هایش، هرمنوتیک به‌مثابهِ علمِ تأویل مطرح شد. او صورتِ مدرنِ دورِ هرمنوتیکی را پایه‌ریزی کرد : «مفسر، هنگامِ قرائتِ متن، باید نگرشی توأم با عشق داشته باشد؛ عشق به‌خدا و سایر انسان‌ها، بهترین چشم‌اندازِ قرائت برای یک مومنِ مسیحی است. عشق، خود، از متونِ مقدس متصاعد می‌شود، پس بدین‌ترتیب ... عشق، مبنای رجوع به متنِ مقدس است. متنِ مقدس به اجتماع مسیحیان می‌آموزد که با عشق زندگی کنند؛ اجتماعی که براساسِ این عشق، زندگی می‌کند، مبنایی برای قرائتِ متنِ مقدس ایجاد می‌کند، و این چرخه، همین‌طور ادامه می‌یابد» (شرَت، ۱۳۸۷ : ۷۳).

حلقهٔ هرمنوتیک، در کل به توصیفِ این نکته می‌پردازد که چگونه جزء و کل، در فرایندِ فهم و تفسیر، به‌صورتی حلقوی به‌یکدیگر مربوطند : «فهمِ اجزاء برای فهمِ کل ضروری است، درحالی‌که برای فهمِ اجزاء، باید کل را درک کرد» (کونز هوی، ۱۳۸۵ : ۵۱). همچون کلیتِ یک جمله، که معنا در آن، وابسته به معنای تک‌تکِ کلماتِ تشکیل‌دهنده است؛ معنای کلمات نیز، در اینجا-این جمله- وابسته است به معنای کلیِ جمله. بنابراین می‌توان با بسطِ این نظر اظهار داشت که تکِ مفهوم، معنایش را از افق یا متنی می‌گیرد که در آن می‌نشیند و خود این افق نیز از همان عناصری شکل می‌گیرد که به آن معنا می‌دهد. کل و جزء، در کنشی دیالکتیکی، به‌یکدیگر معنا می‌بخشند. بنابراین، فهم، حلقوی است و معنا، در این حلقه است که شکل می‌گیرد. پس آن را حلقهٔ هرمنوتیکی می‌نامیم. زیرا فهمِ نخستین مفسر از متن، موجب آن می‌شود که با رجوعِ مجددِ مفسر به متن، فهمی تازه دریافت شود و این دَور با هر فهمی که از متن حاصل می‌شود، ادامه پیدا می‌کند. حلقهٔ هرمنوتیکیِ فهم را می‌توان به تفسیر متون هنری نیز بسط و گسترش داد. در این بین، فهم عکس به‌مثابه متن تصویری از زندگی گذشته، و ارتباط عکس با بستر اجتماعی، تاریخی و سنتیِ آن و چگونگیِ کنش‌های دیالکتیکیِ بین عکس و اجتماع، عکس و تاریخ، عکس و ماهیتِ وجودیِ مخاطبِ ویژه‌اش، اهمیتی دوچندان داشته و جایگاه این ارتباط رفت و برگشتی و حلقوی را در فهم خصوصیِ متنِ عکس نمایان می‌سازد. آیا می‌توان رابطهٔ دیالکتیکی میان عکس و گذشته‌ای که بازمی‌نمایاند، با تأویل و خوانشی که مخاطب در بستر زندگی روزمره‌اش در مواجهه با عکس بدان می‌پردازد، براساسِ ماهیتِ دور هرمنوتیکی فهم، یافت؟ کوشش مقالهٔ حاضر، یافتن نمونه‌های عمیقِ چنین دوری در مواجهه با آثار خصوصی‌تر عکاسی است.

روش تحقیق

در تأویل و تفسیر آثار عکاسی، موجودیت شکل‌گرفته در آگاهی ناظر، مبتنی بر دریافت او از عکس است. این، یعنی ذهنیتی از معنی عکس و قصد و نیت مؤلف یا عکاس که در قوّهٔ فاهمهٔ ناظر-مفسر، پیکربندی شده‌است. اگر متن به درک و آگاهی ناظر، ماهیتی هرمنوتیکی می‌بخشد، از سوی دیگر، مجموعهٔ پیش‌داشت‌های مفسر که می‌توانند اغلب شخصی و مبتنی بر خاطرات و ایام سپری‌شدهٔ زندگی و نوع حیات‌مندیِ خاصِ او باشد، نقشی تعیین‌کننده در هرمنوتیک عکس دارد. این مفهوم، دوری هرمنوتیکی را در فهم عکس، شکل می‌دهد و بنابراین، مفسر، قبل از عمل تفسیر که یک‌سره در ظرف ذهنیت او شکل می‌گیرد، باید مبادیِ تفسیر خود را معرفی کند. رولان بارت، عکس را براساسِ خاطراتِ خود و تجربهٔ ویژه‌ای که از زندگی و ایامِ سپری‌شده، داشته است، تفسیر، و تکلیف خواننده را با تفسیری که از عکس ارایه می‌دهد، مشخص کرده است. در متن حاضر نیز بر پایهٔ تحلیلِ محتوا و تبیین و توضیح متن آراء بارت در اتاق روشن، به مبادیِ هرمنوتیکی تفسیر و بررسیِ دورِ فهم در خوانش عکس‌های خصوصی خواهیم پرداخت.

پیشینهٔ تحقیق

اتاق روشن، به‌عنوان کتابی فلسفی در زمینهٔ تأویل عکس، صورت بالقوهٔ صورِ دورِ هرمنوتیکیِ فهم را در کلیاتِ تأویلِ شخصیِ بارت از عکس‌های مطرح شده، ارایه داده و نقطهٔ قوتِ آراء خود را در این بحث، بدونِ اشاره‌ای روشن و صریح اما، خویشتن و ذاتِ وجودیِ مفسر -مخاطب- می‌داند. آنچه در این مجال مطرح خواهد شد، نمونه‌های خوانشی است از عکس‌های خصوصی، که هریک، دورِ فهم را به‌مثابه مسئله‌ای هرمنوتیکی، در خود نهفته دارند.

قواعد کلی هرمنوتیک متن

اگر متن را ابژه‌ای که تفسیر می‌شود بدانیم، هر ابژه‌ای، خواه تصویر عکس یا نقاشی یا پوستر یا مجموعه‌ای از اصوات گفتاری و موسیقایی یا بافتی از کلمات که با قصد معنایی و زیباشناختی درهم تنیده شده‌اند، از اجزایی شکل یافته‌اند که هرکدام با روش‌ها و نظام‌هایی متنوع، پیکربندی شده‌اند. اصطلاح کمپوزیسیون در موسیقی، قابل انطباق بر انواع ترکیب‌بندی‌های هر متن در ارتباط با نظم و قواعد چیدمان

www.SID.ir

Archive of SID

اجزای همان متن است. اگر اجزای متن‌های تصویری همچون عکس، هریک به تنهایی و بدون توجه به رابطهٔ آن جزء با کلیت متن تفسیر شود، یا اینکه تفسیر بعضی از اجزای متن با تفسیر دیگر اجزای آن هم‌خوانی و ارتباط نداشته باشد، گسیختگی در تفسیر اجزای متن با یکدیگر و با کل متن، آسیبی جدی به هرمنوتیک عکس وارد خواهد ساخت. درک کلیت متن، راهنمایی مناسب برای تفسیر اجزای متن است. درک اجزای متن در کلیتی یک‌پارچه و همچون درکِ نظام‌مند شکلی و محتوایی ارتباطِ اجزا با یکدیگر و با کلِ متن، مفسر را از ورطه‌های بی‌اعتبار بودنِ تفسیر دور می‌کند.

دور هرمنوتیکیِ فوق، با رعایتِ اصول و قواعد تفسیر متن، می‌تواند تضمین‌کنندهٔ نسبیِ اعتبارِ تفسیر باشد. هر مفسری، همواره از منظرِ[۱۰] خاصی که مبتنی بر پیش‌فهم[۱۱] اوست به‌متن می‌نگرد. پیش‌دید[۱۲] و پیش‌دریافت[۱۳] همواره در تفسیر متن حضور داشته و جهت تفسیر را در زایش معنای متن، تعیین کرده یا حداقل تفسیر را جهت‌دار می‌کند. مفسر باید مستنداتی از خود متن را جهت انطباق با تفسیرش ارایه دهد تا براساس مطابقتِ تفسیر با متن تفسیرشده، از اعتبار تفسیر دفاع کند. زنجیره‌های معنایی هرجزء از متن، باید باید با یکدیگر ارتباطی مستدل، منطقی و عینی داشته باشند و در مجموع، کلیت معنایی متن را به مثابه محصول تفسیر، ارایه دهند. مفسر هیچگاه نمی‌تواند ادعا کند که تفسیر او تفسیری مطلق و کاملاً مطابق با متن است. بل تفسیر خود را از متن، درک و تفسیری محدود به حدود دانش و فهم خود معرفی می‌کند. تفسیر، نتیجهٔ فهم مفسر، و فهم مفسر منشاء تفسیر وی است. به‌قولِ گادامر «فهم، همواره تفسیر است و از این‌رو، تفسیر، شکلِ آشکار هرگونه فهمی است» (Grondis, 1994: 104-105).

شلایرماخر، دیلتای[۱۴]، هایدگر و مسئلهٔ دور هرمنوتیکیِ فهم

آنچه که شلایرماخر آن‌را حلقوی بودن فهم نامید تا از آن در توصیف و فهم متون استفاده کند، تناقضی منطقی را درون خود دارد : برای درکِ اجزاء، باید اول "کل" را درک کرد، و درکِ کل نیز وابسته به اجزا است. پس هرگز چیزی نخواهیم فهمید! این همان تلقّی است که در برداشتِ رایج علم و معرفت از شناخت، که به دنبالِ عینیت است و فاعلِ شناسنده، به موضوعِ شناسایی به عنوانِ ابژه نگاه می‌کند، حاصل می‌شود و همواره، فاصله‌ای میانِ فاعلِ شناسا و سوژهٔ شناسایی وجود دارد. در این نگرش، «حلقهٔ هرمنوتیک در نگاهِ اول مشتمل بر تناقض و دورِ باطل است، زیرا نمی‌توان پذیرفت که شناخت، به مثابه نتیجهٔ عملِ شناسایی، پیش‌فرض و از قبل دانسته شده باشد. ولو پیش‌فرضی که در چارچوبِ اطلاعاتِ مشترکِ ما دربارهٔ انسان و جهان عمل کند» (واعظی، ۱۳۸۵ : ۹۴). شلایرماخر، برای رفعِ این تناقض، عنوان می‌کند که ما، کل و جزء را با هم می‌فهمیم، نیز عمل کردن دور هرمنوتیکی، متضمّنِ مسلم گرفتنِ عنصرِ شهود است. همانا این درکِ شهودی است که هرگز، نیاز به اثبات و دلیل و برهان ندارد. منطق است که تبیین‌گر است و فقط از عهدهٔ محاسبهٔ عنصرِ مقایسه‌ایِ فهم متن برمی‌آید. عنصرِ شهودی و پیش‌گویانهٔ فهم، برای او قابلِ محاسبه نیست.

در حلقهٔ هرمنوتیکی، از همان ابتدا مسلم فرض می‌شود که گوینده و شنونده، اشتراکِ معنا دارند. مثلاً اگر به سراغ فلان متن نمی‌رویم، می‌تواند بدین خاطر باشد که معنای آن را نمی‌شناسیم؛ اینجا، باز مسئله به‌صورتی متناقض مطرح می‌شود : آیا آنچه فهمیده می‌شود، باید از قبل معلوم باشد؟

شلایرماخر، پاسخ را این‌گونه بسط می‌دهد : هرکس باید تا اندازه‌ای با موضوعِ موردِ بحث آشنا باشد، یعنی اندک دانشِ قبلیِ لازم برای فهمِ موضوع را داشته باشد، تا بتواند واردِ حلقهٔ هرمنوتیکیِ فهم شود. وقتی آثارِ هایدگر را می‌فهمیم که اندک دانشِ قبلیِ نسبت به‌تفکرِ فلسفیِ وی داشته باشیم. بدونِ آن، گفته‌ها و حتی تمامیِ آثارِ وی، ممکن است به طوری با معنا با ما سخن نگوید. این اشاره را در اغلبِ راهنماهای مطالعهٔ کتابِ فلسفی وی –وجود و زمان[۱۵]– مشاهده می‌کنیم، که خواننده، در صورتِ ناآشنایی با اندیشهٔ هایدگر، در مطالعهٔ وجود و زمان، سر در گم خواهد شد.

ویلهلم دیلتای از پیروان شلایرماخر و فیلسوف زندگی، فهم را در یک حلقه امکان‌پذیر می‌دانست و معتقد بود که تعریفِ کل، از شناختِ اجزا حاصل می‌شود. اجزا نیز، متقابلاً با رجوع به کل، فهمیده می‌شوند. معنای کل، معنایی مأخوذ از معنای تک‌تکِ اجزاست. مثلا در فرایندِ تجربهٔ زیستن، تجربه‌ای در گذشته، به‌عنوانِ جزیی از گذشته (کل) در گذشته (زمان خود)، ظاهراً بی‌اهمیت است، اما، در ارتباط با کل، یعنی گذشته، دارای معنا و اهمیت می‌شود. یعنی، در بطنِ گذشته معنا دارد، با توجه به کلِ آن. گذشته نیز با توجه به تک‌تکِ معنای اجزاست که به‌عنوانِ یک کل، معنادار می‌شود. دیلتای عنوان کرد : «معناداری، اساساً، از بطنِ نسبتِ جزء با کلی می‌بالد، که در تجربهٔ زیستن، استوار شده است» (ا. پالمر، ۱۳۸۷ : ۱۳۳). معنا در تاروپود زندگی و تجربهٔ حیات نهفته است، یعنی در مشارکتِ ما در تجربهٔ زندگی. زیرا ماهیت زندگی برخاسته از تجربهٔ زندگی است.

مسئلهٔ حلقهٔ هرمنوتیکیِ فهم، بعدها، منبعِ الهام هایدگر در تفکرِ فلسفی‌اش شد، تا تأکید کند که حرکتِ حلقوی، در پسِ همهٔ صورِ فهم، نهفته است :

«هر تفسیری که می‌کوشد فهم را پیش برد، باید از قبل، آنچه را می‌باید تفسیر شود، فهمیده باشد» (همان).

علاوه بر این، هایدگر، مسئلهٔ حلقهٔ هرمنوتیکی را به طرزی

www.SID.ir

Archive of SID

متفاوت از اسلاف خود، در دایرهٔ هستی‌شناسی مطرح می‌سازد و به‌قول گادامر، پایهٔ وجودی به آن می‌بخشد. حلقوی بودن، از ویژگی‌های ذاتیِ ساختارِ هرگونه فهمی است؛ چرا که هر فهمی و تفسیری وابسته به پیش‌ساختارهای فهم است. هایدگر در توضیح این مطلب می‌گوید :

هر فهمی وابسته به پیش ساختار فهم است و هر تفسیری که می‌خواهد فهم را پیش ببرد، امکان‌های پنهان آن را آشکارکند، باید قبلا، از آن‌چیزی که می‌خواهد تفسیرکند، فهمی داشته باشد. در برخی متون، همچون متونی که در دانش علمی مطرحند، این تفکر ایجاد می‌شود که پس اگر هدف از تفسیر، اثباتِ فهم و وصول به نتیجه علمی باشد و از طرف دیگر، این تفسیر، موقوف به فهم ما از نتیجه، بنابراین، به دوری باطل گرفتار شده‌ایم. اما، این امر نه دوری باطل، که حلقوی بودن فهم، جزءِ ساختار، و شرط وجودی حصول فهم است (واعظی، ۱۳۸۵ : ۱۷۰).

بنابر نظریهٔ هایدگر، حلقهٔ هرمنوتیکی فهم و تفسیر، از تأویل‌گر آغاز و به وی ختم می‌شود. یعنی شروع فهم از تأویل‌گر است، که خود، در پیش‌ساختارهای فهمِ وی ریشه دارد و این فهم، با اثر یا متن یا شیء خارجی، سنجیده‌شده، به‌شکل‌گیری فهم جدیدتری در پی فهم نخستین ختم می‌شود. این چرخه، همچنان ادامه می‌یابد.

عکس به‌مثابه جزیی از کل در نظامِ ساخت‌گرا، پدیدارگرا و هستی‌گرا

هر عکس، به‌مثابه داستانی است پر رمز و راز بر مخاطبش گشوده می‌شود و وی را با پرسش‌هایی عمیق در برابر سطح خود مواجه می‌سازد : «این افراد که هستند؟ چرا عکسشان گرفته شده؟ به چه فکر می‌کردند؟ در مورد خود چه به ما می‌توانند بگویند؟ چه می‌توانیم از عکاس و انگیزه‌های او بیاموزیم؟ هریک از این سؤالات ... گذری [هستند] به هزارتوی "گذشته" و به "ساختار واقعیت"» (ماریس، ۱۳۹۴ : ۱) دورِ فهم به سادگی در برابر عکس گشوده می‌شود : دورِ فهمِ گذشته در متنِ واقعیتِ اکنون و فهمِ امرِ واقع، به واسطهٔ گذشته‌ای که در عکس، جریان دارد. این دور تأویلِ عکس اما، همانند دور هرمنوتیکی نوشتار نیست. زیرا نوشتار قادر به بیانِ توالیِ رخدادهاست. لیکن عکس یک تصویر ثابت از توالیِ رخدادهاست. ثانیاً تصویر و عکس، در ارتباط با تجارب پیشینی مفسر قرارگرفته که ذهنیتی انباشته از مجموعه تصاویری دارد که مبتنی بر تجربهٔ زندگی بوده و حیات‌مندیِ ویژه‌ای را که برای او فراهم کرده‌است، نیز برای تفسیر موقعیتی خاص ایجاد می‌کند. بدین معنی که هر عکس به‌صورتی ناخودآگاه با مجموعهٔ تصاویر ذهنی مفسر، ارتباطی گزینشی و متداعی پیداکرده و این ارتباط به‌صورت مستقیم در تفسیر عکس یا هر تصویر دیگری دخالتی هرمنوتیکی پیدا می‌کند. از طرف دیگر، دور هرمنوتیکیِ عکس، ما را با مسایل بنیادین هستیِ عکس و مخاطبِ آن مواجه می‌سازد. "من"، در خوانش عکس‌های خصوصی‌ام، برای دریافت متنِ عکس، به فهمِ عناصری تاریخی نیازمندم که خود جزیی از آن هستم. همین است که در برابرِ برخی عکس‌ها، تلنگری می‌خورم از فهمی تاریخ بنیاد که در زندگیِ زیسته وقوع یافته است. چنین پیش‌فهمی است که مرا، و تنها مرا به‌عنوانِ مخاطبِ ویژه در برابرِ آن عکس قرار می دهد و من هستم که به قرائتِ خود در برابرِ عکسِ خاصم، مشغولم. کلیتِ زندگی و تاریخِ هستی‌ام، خلاصه است در خوانشِ اکنونِ عکسی که به تماشایش مشغولم. اینجا، من، در مرکزیت جهان عکس‌هایی قرارگرفته‌ام، «همان‌ها که از وجودشان برای خودم مطمئن بودم» (بارت، ۱۳۸۴ : ۲۱).

ویژگیِ متمایزکنندهٔ عکاسی است که اصلاً آن را ممکن می‌سازد، و بدون آن اصل و ویژگیِ کلی، «عکسی هم درکار نخواهد بود». عکس‌ها «امکان آشکارشدن چیزی را فراهم می‌کنند که ممکن است از رهگذر ناخودآگاه دیداری با آن آشنا بوده باشیم، اما پیش از این هیچ‌گاه به بیان در نیامده باشد» (ولز، ۱۳۹۳: ۲۸). بنابراین، این ویژگی ذاتی عکس است که باید شناخته و شناسانده شود تا چگونگی حصول فهمِ آن میسرشود «عکس، در تاریخ تصاویر، به نحو منحصربه‌فردی، فقط به توصیف آن دوره‌ای می‌پردازد که خود آن را آفریده است. عکاسی، نگریستن از دیدگاهی غیرمنتظره را به ما آموخته است» (برت، ۱۳۸۵ : ۲۱۲). می‌توان از منظر نشانه‌شناسی به‌خوانشِ دلالت‌های عکس پرداخت. اما، با پژوهش‌هایی که رولان بارت و دیگران در اواخر دههٔ ۱۹۵۰تا میانهٔ دههٔ۱۹۶۰ از نگاه علمِ زبان‌شناختی به ماهیتِ دلالت‌گرِ عکس پرداختند، کاملاً معلوم شد که هیچ نظامِ دلالت‌گرِ واحدی وجود ندارد که تمامیِ عکس‌ها بر آن استوار باشند. نیز می‌دانیم که «هر عکسی بر مبنای کثرت مجموعه‌ای از رمزگان‌هاست که می‌تواند دلالت‌کند، مانند رمزگان‌هایی چون ژست و حالت، نورپردازی و ...، تعداد و نوع این رمزگان‌ها از یک تصویر به تصویرِ دیگر تغییر می‌کند، و تعداد خیلی کمی از آنها منحصر به‌عکاسی است» (Batchen, 2009 : 32). بعدها اما بارت در مقالهٔ بحث برانگیزش، "از اثر تا متن" عنوان کرد که هر ابژهٔ تحلیلی و در اینجا، عکس به عنوان نمونهٔ خاص، موجودیتی خودبسنده و مستقل به مثابه یک اثر دارد که قابلیتِ معنادهیِ آن به ساختارهای صوریِ نهفته‌ای بستگی می‌یابد که با تمامیِ چنین آثاری مشترک است.

جستجوی گوهر پدیدارشناسانهٔ عکس، در تعریف خود با آنچه که عکس می‌نامیم (و نه تصویر)، محال به‌نظر می‌رسد. چرا که «عکاسی، اساساً (با تناقضی در واژگان) حادثه است،

www.SID.ir

Archive of SID

غرابت است و خطرکردن است : عکس‌های من، به قول لیوتار[۱۶] همواره، در و با چیزی سهیم‌اند» (بارت، ۱۳۸۴ : ۳۵). به بیان دیگر، «عکاسی، امکان دیدن چیزهایی را به ما می‌دهد، که در حضورمان نیستند و بینندهٔ عکس، "واقعاً" صحنه‌ای را می‌بیند، که از آن "عکس‌برداری" شده است ... چون عکس، معلولِ [پیکربندیِ] اشیاءِ موجود در عکس است، به ما امکان می‌دهد، تا آنچه را در آن وجود داشته است، ببینیم. تابلوهای نقاشی، معلول آن چیزی نیستند که مجسم می‌سازند [حتی در رئالیستی‌ترین نقاشی‌ها، بین تصویر نقاشی و آنچه که از آن نقاشی‌شده، تمایز وجود دارد]. چنانچه دربارهٔ وجودِ اشیاء نقاشی‌شده تردید داشته باشیم، باید بر تصور نقاش به آنچه دیده، تکیه کنیم. عکس اما، صرف‌نظر از تصورات و اعتقادات عکاس، آنچه را در برابر عدسیِ دوربین وجود داشته است، نشان می‌دهد» (برت، ۱۳۸۵ : ۲۲۰). اینجاست که به حضور خود در برابر عکس، تأکید می‌کنیم : «آیا قادر بودم جلوی آن رویکرد عاطفی را سدّ کنم، منظری از ابژه را، که بی‌درنگ، از تمنّا، انزجار، اندوهِ غربت، و سرخوشی، سرشارمی‌شد؟» (بارت، ۱۳۸۴ : ۳۶). این موضوع، راهِ ما را از پدیدارشناسی کاملاً دور می‌کند؛ چنانچه بارت نیز در اتاق روشن اذعان می‌کند که به دلایل عاطفی، جذب عکس شده است : «خواستم بکاوش، نه چون پرسشی (مضمونی)، بل چون زخمی، جراحتی : من می‌نگرم، من احساس می‌کنم، پس به همین روست که می‌فهمم، پی می‌برم و می‌اندیشم» (همان). دور از ذهن هم نیست که «برای پی بردن به محتوای تصویر، احساسات، منبع ارزشمندی است و سرنخ‌های مهمی عرضه می‌دارد. اگر واقف باشیم که تصویری، احساساتی را در ما برمی‌انگیزد، باید آنها را تشخیص دهیم، بازشناسیم و با رمزگشایی از آنها، دریابیم که آیا عاملی در عکس وجود دارد که این احساسات را در ما بیدار می‌کند و آن عامل کدام است» (برت، ۱۳۸۵: ۷۹).

بارت اما اعتقاد پیدا کرد که «از منظر نشانه‌شناسی، عکس‌ها نظم ناپذیرند، زیرا حضور همیشگیِ آنها موجب می‌شود غیرقابل طبقه‌بندی باشند : عکاسیِ گریزپاست!» (ولز، ۱۳۹۰ : ۴۶). بنابراین، فهم هستی‌شناسانهٔ عکس است که عکاسی را آن‌چنان که هستَ، درخود، نشان خواهد داد. وجودی که اکنون برای من، "و فقط برای من" صادق است، و حضوردارد. «تصمیم گرفتم جستارم را تنها با چند عکس آغاز کنم، همان‌ها که از وجودشان برای خودم مطمئن بودم. به هیچ مجموعه‌ای کاری نداشتم؛ تنها پیکری چند» (بارت، ۱۳۸۴ : ۲۱). این گـوهر یکهٔ پدید آمده، وجودی است که در کنار و درون زندگی زیستهٔ ما، "حضور" دارد، و "این هست بودن هستیِ عکس"، چیزی است که اینجا، از آن و چگونگی آن می‌پرسیم : چگونه یک عکس، هستی می‌یابد؟ و ویژگی این هستی مسلم، در وجودش، و در زندگی زیستهٔ انسان‌ها، چیست؟ پونکتوم[۱۷]، نقطهٔ عروجِ عکس به جایگاهی یکتا در فهمی است که تنها برای بینندهٔ خاصِ خود، صادق است. پونکتوم، نقطه‌ای در هستیِ متن عکس است که مخاطبِ خاص خود را در ادراکِ گزندهٔ متنِ عکس، رها می‌سازد؛ نیشش می‌زند، او را مفتون در متن عکس می‌سازد و هم‌زمان این شیدایی در برابرِ عکس را، به عواملِ خارج از بستر عکس مانند زندگیِ زیستهٔ مخاطبِ خاص عکس، گره می‌زند. دور فهمی شکل می‌گیرد از درون به برون متن عکس و بالعکس.

دورِ متنِ عکس و مفهومِ مرگ

عکس، حال را از مرگ رهایی می‌بخشد؛ اما فقط قابی از آن را و قابی‌که از حال در دوربین ثبت می‌شود، شاید اشاره‌ای باشد به زندگی از دست‌رفته و فراموش‌شده یادگاری از دوران سپری‌شده. در برابر عکاسی، حسی ناراست‌گونه پدیدار می‌شود. چرا که درست است که هرگز از "خودم"بودن دست نمی‌کشیم، اما به هرسو درگیر فرایند "ژست‌گرفتن"ایم. بنابراین در این لحظه، که عکسی برداشته می‌شود، در حقیقت «من، نه سوژه‌ام نه ابژه، بل سوژه‌ای هستم که حس می‌کند به‌ابژه‌ای بدل می‌شود» (بارت، ۱۳۸۴ : ۲۷). بدین ترتیب، عکس، نه مراد دلِ عکاس، یعنی آنچه عکاس جلوی دوربینش درحال مشاهده است و برای ارایهٔ هنرش به‌آن نیازمند است، خواهد بود (ابژه‌ای تمام‌عیار که با تلاش عکاس از سوژهٔ جلوی دوربین حاصل می‌شود) و نه خودِ سوژهٔ هستندهٔ جلوی دوربین را نشان می‌دهد. این یک شبح است. عکس، شبحی از سوژه (من، خودم، آنچه حقیقتاً در پی‌اش هستم)، و هم‌زمان، ابژه (ژستِ من) خواهد بود. انگار که حتی مفهومی چون مرگ، که عکاسی از آن برخاسته، و هویت خویش را از او داشته، و همان را هم گسترش می‌دهد، در کنش با عکس، دو پهلو عمل می‌کند : از طرفی عکاس است که می‌داند سوژهٔ پیش‌رو، با عملِ عکاسی و تبدیل‌شدن به ابژه‌ای روی کاغذ، به مرگی هراس‌آور دچار می‌شود. لذا سعی می‌کند «در برساختنِ جلوه‌های "زنده" ... ایده‌های محقر : آنها وادارم می‌کنند جلوی قلم‌موهایم ژست بگیرم؛ به فضاهای خارجی می برندم که خیلی "زنده"تر از داخلی‌هاست» (همان : ۲۸). و از طرفِ دیگر، من، "شبح عکاسی"، گریزی از این مرگ ندارد و این اتفاقی است که مدام، هرگاه در رؤیت عکس قرار می‌گیرم، کشف می‌کنم. آنچه می‌بینم این است که «به‌تصویرِ محض بدل شده‌ام»، و این کاملاً شخصی است و خصوصی. به قول بارت، که با حکمی می‌گوید : «مرگ، جوهرهٔ آن عکس است» (همان : ۲۹). مرگ، آن عصاره‌ای است که در لحظهٔ عکاسی، برخلاف، لذّتی افسون‌گر دارد. چه که به ساز و کار این شبح، که نه سوژه است نه ابژه، خط پایانی می‌بخشد. عکاسی، مرگی را که در زندگی قابل "فهم" نیست، معنی می‌کند، همین، دلهره‌ای را عمیق در دل می‌اندازد، که چگونه‌ایم که در طلبِ مرگ خویش

www.SID.ir

Archive of SID

در عکس می‌مانیم؟ چگونه پس از کشف فهمی از آن، احساس حضور مرگ در زمان‌های پسین می‌ماند، و ما و عکس، هنوز زنده‌ایم؟ حضوری از مرگ که با زندگی آمیخته است. چیزی که در زندگی روزمره از آن دوری می‌کنیم؛ ما حضور مرگ را مختفی در زندگی خود می‌کنیم. «ما به ندرت می‌گوییم که کسی مُرد؛ در عوض می‌گوییم شخصی در گذشت ... هم‌چنین به مردمان، حتی کسانی که می‌دانیم دارند می‌میرند اطمینان می‌بخشیم که حیاتِ طولانی خواهند داشت ... در زندگی روزمره ...، از مرگ می‌گریزیم. اما همین‌گریز، آشکارگر این فهمِ ماست که مرگ، امری معین، و در عین‌حال نامشخص است». (آ. جانسون، ۱۳۸۸ : ۵۷) در برابر عکس، ما، به استقبال مرگ می‌رویم. مرگ، اینجا آشکار است.

در مقایسه عکاسی با هنرها، حضور عنصر مرگ در بُن مایهٔ فهم هنر، تعیین‌کننده است. رولان بارت، عکاسی را با تئاتر مقایسه و عنوان می‌کند «به نظر من، پیوند عکاسی با هنر، نه از طریق نقاشی، که با تئاتر است» (بارت، ۱۳۸۴: ۴۷). عکاسی با تئاتر در تضاد و تشابهی ویژه است. در تضاد است چون، عکسِ همواره بازنمودِ اشیاء و تن‌ها را نشان می‌دهد؛ تصویر، ضرورتاً غیابِ آن‌چیزی است که عکس، سودای نشان دادنش را در سر می‌پروراند. تئاتر اما، جدای از عکاسی و «سوای همهٔ هنرهای تجسمی (سینما، نقاشی)، تن‌ها و نه بازنمودِ آنها را به نمایش می‌گذارد. تن در تئاتر، هم قائم به‌ذات است و هم مشروط به امکان. قائم به ذات است؛ تو نمی‌توانی آن را به‌تملک خود درآوری ... . مشروط به امکان است؛ تو ممکن است بتوانی آن را به تملک خود درآوری، چون فقط باید جنونی آنی به تو دست دهد (و این در تَوانِ تو هست) تا روی صحنه بپری، و آنچه را که اشتیاق تو را برانگیخته، "لمس"کنی» (بارت، ۱۳۸۵: ۱۰۷) اما، عکاسی، تشابهی عمیق هم با تئاتر – یا تئاتر با عکاسی– دارد. مشابهتی خاص در محتوا؛ یکه‌ای مسلم، حادثه‌ای که عکس، به‌هرحال، در خود دارد : از راهِ مرگ. تئاترهای بنیادین، با مرگ ارتباطی تنگاتنگ داشتند؛ چرا که اغلب وابسته بودند به مراسم آیینی که در مراسم مرگ متوفی، برای آرامش روح او و عدم بازگشتش به جهان زندگان برگزار می‌شد، درحقیقت تئاترهای بنیادین در این‌شکل، برای تقدس مرگ و تأکید بر آن‌جهان‌بودنیِ مفهومِ آن داشتند تا از این راه، پیوستگیِ فلسفهٔ زندگی را تضمین کنند (بی‌ناس، ۱۳۷۰ : ۶۰-۴۰). عکاسی هم در قرابتی ماهوی، «کنایتی از چهرهٔ منجمد شدهٔ آرایش‌شده‌ای [است] که زیرش، مرگ را می‌بینیم» (بارت، ۱۳۸۴ : ۴۸). نکتهٔ قابل توجه، دلهره‌آوربودن مرگ است که چون در عکس، دیده و احساس شود، اندوهی ویژه را درتمنای مصداق، بر مخاطب خود تحمیل می‌کند. نکتهٔ ظریف اما، مرگی است که در برابر مخاطب عکس معنا دارد. مرگی‌که خود را در لایه‌های عکس پنهان‌کرده، بر حسب خوانشِ خوانندهٔ خود، آشکار می‌شود. عکس، همچون متنی خواندنی، در بسترِ "هستیِ به سوی مرگ" مخاطب، جان گرفته و خود، مدام مرگی را نشان می‌دهد که در برابر مخاطبِ ویژهٔ خویش، بدان وابسته و از آن معنا گرفته است. البته که، واکنش مخاطب در برابر عکس، باقی می‌ماند.

عکس، با لحظهٔ هستی سر وکار داشته و بیننده با مشاهدهٔ این هستی که در عالمِ واقع، به‌ظاهر ناپدید شده است، همدلی و مؤانست پیدا می‌کند و این همدلی او را به فهم و تفسیری دگرگون، راهنمایی می‌کند. این دور، می‌تواند در بستر زمانِ ذهنیِ مخاطب، استمرار داشته باشد. اما تاکجا، انتهای آن نامعلوم است. زیرا دورِ هرمنوتیکی عکس، دوری بسته نیست. دایره‌ای نیست که از نقطهٔ حرکت، آغاز و دوباره به همان نقطهٔ اول بازگردد. سیری است به سوی نادیدنی از ورای امر دیدنی! و تجسم زمانِ حال که بین دو مرگ و نیستی‌است؛ مرگ گذشته و نیستیِ آینده که در حال به هستی مبدل می‌شود و گذر زمان که حال را به گذشته پرتاب می‌کند. عکس، نه گذشته است و نه آینده. بل حال است که در قاب منجمد شده است و همچنان «حال» باقی می‌ماند زیرا در قاب عکس، هستی عکس، نابود ناشدنی است. هستی همواره حضور دارد و عکس، حضور هستی است. تصویری که به گونه‌ای شگفت‌آور، هستیِ عکاس و هستیِ اشیاء را به هم آمیخته و در قابی ثابت، نگهداری می‌کند. البتَه، «عمل عکاسی، گونه‌ای شکار است که در آن، عکاس و دوربین، برای به وجود آوردنِ کارکردی نامریی، با یکدیگر تلفیق می‌شوند. این عمل، شکار حالات جدید اشیاء، [و] موقعیت‌هایی [است] که تاکنون، دیده نشده‌اند» (فلوسر، ۱۳۸۷ : ۴۷ و ۴۹). عکس به عنوان متنی که پیوسته دور فهمی را میانِ گذشته و حال می‌سازد میانِ مرگِ هستی، در هستیِ موجود، بسیار مؤثر و تأثیرگذار است. به‌هرحال هر عکس به نوعی «با مجالی که برای درنگ و تمرکز برچهره‌ها فراهم می‌سازد، ... به‌نوعی گاه‌شمار تصویریِ چهرهٔ انسان‌ها [است.]» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳ : ۱۲۰).

تمنّا و بارگذاری لذّت در عکس

حصول لذّت از کشف حقیقتی نشأت می‌گیرد و فهم حقیقت در خدمت لذّت است. بسیاری از روشنفکران بر این باورند که «حقیقت تا فایده‌ای نداشته باشد، اهمیتی پیدا نمی‌کند، و فایده یعنی لذّت، تمنا، غرور و رضایت» (مردی‌ها، ۱۳۹۲ : ۵۷). پونکتوم عکس، خود زادهٔ متن عکس و هم زمان مخاطب متن عکس، حقیقتی در خود نهفته دارد که جز بر مخاطبِ خاصِ خویش وارد نشده و تمنا و رضایت توأمانش را بر می‌انگیزد. درنهایت، پونکتوم چیزی است که "من"، بینندهٔ عکس، به‌عنوان ضمیمه‌ای، در تصور خویش در برابرِ عکس، بدان می‌بخشم. این الصاق ضمیمه‌ای در ذهن، کاملاً سوای آن‌چیزی است که در قاب عکس، محتوم به وجود بوده و عکس، در تمامیت دوبُعدیِ خویش، مشغول نمایش‌اش.

www.SID.ir

Archive of SID

این احساس، زخمی است فقط بر تنِ من، و هم «همان است که در هر حال، در آن موجود بوده»، در عکس حضوری مسلم داشته، و من، مخاطب آن. پونکتوم، در محتوایی، در وجودی پر ابهام، نه در این و نه در آن، هم در عکس حاضر و هم، ضمیمهٔ آن، متولد می‌شود. لذّت متن عکس با دریافتِ حقیقتِ سرخوشی همراه‌است. سرخوشی‌که از نقطهٔ کور عکس، از پونکتومِ عکس به‌دست آمده است. نقطهٔ کور عکس، لحظهٔ تمنّا و رَضایت، در وجود مخاطب، در لحظهٔ اوجِ او بنا نهاده شده است. لذّتی‌که وی را از چارچوب عکس بیرون‌می‌کشد و "خیالِ" هر آنچه عکس، گوشه‌ای از آن را همچون تبسمی شیرین، بر وی گشوده است، آشکارمی‌سازد. سرانجام، پونکتومِ عکس، لذتیِ نیش‌زننده می‌سازد که در تعامل و دیالکتیک دایمَ میانِ متن عَکس و زندگیِ زیستهٔ مخاطب است.

بسترِ تأویل، به‌مثابه کشفِ حضورِ تاریخی؟

عکسِ همواره در فاصله‌ای مشخص نسبت به ناظرِ خود می‌ایستد. فاصلهٔ "من" با عکس، از آنجاست که عکس‌ها، گاه مرا به"زمانی" می‌برند که یقیناً من هنوز وجود نداشتم. این حضور، چیزی را بین من و عکس پررنگ می‌کند : تاریخ؛ و باید گفت، تاریخ مرا گیج می‌کند. چطور است که در آنِ واحد، عکس‌هایی را واکاوی می‌کنم که در آنها، خودم به لحاظِ تاریخی، اصلا وجود نداشته‌ام؟ این بین چه چیزی پل ارتباطی چنین عجیب، میان من و عکس خواهد بود؟ سرانجام، می‌توان عنوان کرد که عکس، رویدادِ آن تنِ عزیزکردهٔ مرا، در همه عکس‌های سادهٔ به ظاهر دوراندانختنی دنیا، همچون دوری، دایم تکرار می‌کند. هرگز لحظهٔ زمانی‌که از زمان، کش‌رفته، برایش مصداقی (و اهمیتی) ندارد. آنچه می‌گوید، تنهاست برای من. منی که اکنون، مخاطبِ خاصِ آن هستم. عکس، رخدادِ عشق را در لحظه‌ای فقط، به‌صورتِ بارانی از لذّت‌های خودسرانه، با ارایهٔ خودش در صورت‌هایی متفاوت می‌پاشد. درعین‌حال، زمان‌را دوستی صمیمی با خودش، و هم ما، می‌نماید و مفهومی می‌بخشدش، که ورای این مادیتِ گذرای از بین رفتنی‌اش است. چراکه ما "می‌دانستیم"، گذرِ زمان، افسوس را به عنوان ردّی از خود، برجای می‌گذارد. آهی برای از دست رفتن و به خاطرِ سپری‌شدن. این‌چنین، عکس در زمانِ مان و فهمِ حالِ مان، تأثیرگذار است. علی‌الخصوص، عکس‌هایی این‌چنینَ که عزیزند، و از لحاظ زمانی، متقدمند نسبت به حضور ما در جهانِ‌شان. بارت هم، در برابر عکس‌هایی که از لحاظِ تاریخی، پیشِ از تولد وی انداخته شده‌اند و او به دلیل ارتباطی، حالی که نسبت به آن عکس‌ها، به‌خاطر حضور چیزی ویژه، که به‌خود ربطش می‌دهد، به وی دست می‌دهد، آنها را خوب می‌شناسد و با آنها در گفتگوست. همین، مسئلهٔ اوست : چطور، با چیزی‌که از لحاظ تاریخی، مقدم بر من است، رابطه دارم؟ من مادر را، آن وجود عزیز را می‌شناسم، اما موجودی آشنا را در لباس‌هایی و فضایی کاملاً ناآشنا. «آخر، رخت و لباس تباهی‌پذیر است، گور دومی برای وجود عزیزکرده می‌سازد» (بارت، ۱۳۸۴ : ۸۳). برخلاف آن لباس‌های "پوشیدنی" که در عکس تا ابد دوام یافته‌اند، می‌توان وجود مادر را، در چند عکس دیگر از آن چیزهایی ببینم، که مادر، در زندگی خود، ارتباطی ویژه با حضورشان داشت و من نیز با آن "زیسته بودم". دنیایی‌که عکس نشانم می‌دهد، شاید به روزگاری پیش باز گردد. اما حضور فهمِ من و شعور مقایسه در آن فضا، بسیار اهمیت دارد : مادر را «در ابژه‌هایی باز می‌یافتم که او بر میز آرایشش می‌گذاشت، یک جعبه پودر عاج (من عاشق صدایش بودم)، در تُنگی کریستال، یا در یک صندلی کوتاه که اکنون کنار تخت خودم است ... یا در کیف‌های بزرگی که می‌پسندید» (همان : ۸۴). بارت، به‌این نتیجهٔ موقتی تن می‌دهد، که فهمِ زندگی کسی‌که حضورش و زیستنش بر زمان خود متقدم استَ و با این‌حال، ما آن را درک می‌کنیم –پیش از وجودِ خودمان را – رابطه‌ای است که تنها از طریق عکس امکان‌پذیر بوده و تنشی تاریخی به بار می‌آورد، در برابر این نگاه، این فهمِ فراتاریخی، انگار که دمی، لحظه‌ای از تاریخ به‌عنوان تنی زنده، خارج شده‌ایم : «به‌عنوان جانی زنده، من کاملاً ضدّ تاریخم، من همانم که ردّ و جعلش می‌کنم، به‌خاطر تاریخ خودم، ویرانش می‌کنم» (همان). نسبتی این‌چنین اَبَر تاریخی میان مخاطب و مصداق عکس، زمان را که در نهایت همچون گذشته‌ای بر تارک تاریخ نشسته، در برابر عکس، بی‌مصداق می‌نماید و ما روبروی عکس‌هایی این‌چنین ویژه، در فهم مستقیم عکس، نه تنها همهٔ دانایی و فرهنگ را از سر می‌رانیم، که حضور خود در اکنون‌مان را و حضور عکس را در آنجایی که از آن برخاسته است، همه و همه از کف می‌روند؛ ماندنیِ این بین، نسبتی است میان لحظه‌ای، دمی نگریستن‌مان و از آنجا تا ابد، جستجویی برای یافتن هویت پیکر عزیزکرده‌ای که در برابر عکس دیده‌ایم. چه که زندگیِ او را در عکس، حین ارتباطی شهودی و آنی با آن بازیافته‌ایم «با غرقه‌شدن در عکسی‌که در آن، او مرا در آغوش دارد، کودکی‌را پیش رویش، "قادرم" که در درونم، نرمیِ تاب‌دارِ کرپ‌دوشین و عطرِ پودرش را زنده‌کنم» (همان).

نتیجه‌گیری

مقولهٔ فهم، ساحتِ ادراکِ انسانی، همواره در بطنِ دوری نهفته است که به واسطهٔ بودن-در-جهان شکل می‌گیرد. فهم تراوشی است از درون به برون و بازگشتی به درون و تغییرِ ماهیت فهم نخستین! و این دَور همواره به صورت حرکتی حلزونی‌شکل، می‌تواند

www.SID.ir

Archive of SID

استمرار داشته باشد. از آنجایی که عکس‌ها به عنوان اشیایی بسیار در دسترس و حتی به‌صورت "محیطی" پیرامون ما، درک و تأویل می‌شوند، بررسی فرایند شکل‌گیری تأویل عکس و چگونگی فهم مخاطب از آن که کاملاً در دوری هرمنوتیکی رخ می‌دهد، بسیار در روند روش‌شناختی تفسیر و تأویل آثار عکاسی، راهگشا خواهد بود. در مقالهٔ حاضر، کوشش بیشتر به جهت بررسی برخی از عوامل تأثیرگذار بر خوانش محتوای عکس بود و عللی که تأویل عکس را به جهانی هم‌بسته می‌کند که عکس سر توصیفش دارد. بدین‌ترتیب، فهم عکس، در دوری رفت‌وبرگشتی میان محتوا، نمود آن در ذهن مخاطب، و واقعیتی که وی درگیر با آن است، قرار می‌گیرد. نمود چنین حلقهٔ فهمی را می‌توان به‌خوبی در کنش‌ها و واکنش‌های عکاسی، در حین عمل عکس‌برداری تا تماشای عکس‌ها، در غافلگیری‌هایی که عکس در آن انداخته و با آن دیده می‌شود، در احوالات رؤیت صادقانه آن، ملاحظه کرد. ارتباط و بسترسازی عکس و مرگ نیز چنین دوری را در فهم عکس برمی‌تابند. عکس خود با کش‌رفتن زمان درگذر سوژه –ابژه–اش، آن را از پیش‌روی به سوی مرگی محتوم، رهایی می‌بخشد، در هر بازنمایی آنجا بودگی سوژه –ابژه–، مرگ ساکن و صامت را بر پیکر آن تکرار می‌کند. به هر طریق و به هر جهت، معنای ناب عکس، در دور هرمنوتیکی است که بر فهم گشوده می‌شود. این دور، در خوانش عکس میان متن و محتوا از سویی، و مخاطب و زیست‌بوم و داشته‌های ذهنی و فرهنگی‌اش، از سوی دیگر همواره برقرار است. تجربهٔ خصوصی عکس، تفسیری مبتنی بر مجموعهٔ پیش‌داشت‌های مفسر است و بازتابی از زندگی زیستهٔ وی که در هرمنوتیک عکس، نمایان می‌شود و خوانندهٔ تفسیر را با امکان‌های هرمنوتیک عکس آشنا می‌سازد. اگر تفسیر عکس، مبتنی بر تجربهٔ خصوصی مفسر و دَور هرمنوتیکی باشد که به شکلی باز او را به‌پیش می‌برد، تفسیر نتیجهٔ آمیزش مفسر و متن و زمانه و تجربه‌های مبتنی بر حیات‌مندی اوست. تفسیر عکس، جهان مفسر را بر خوانندهٔ متن تفسیرشده از متن عکاسانه مفتوح می‌کند. آشنایی با و آگاهی از این حلقهٔ هرمنوتیکی فهم، و آنچه آن را در تأویل عکس برقرار می‌سازد، از یک‌سو، محتوای عکس‌ها را (به‌ویژه در عکس‌های دم‌دستی، خصوصی و خانوادگی) به‌نحوی روش‌شناسانه بر مخاطب خود آشکار می‌سازد و از سویی دیگر، بینندهٔ عکس، به‌واسطهٔ آگاهی از ارتباط وجود و زمان در برابر عکس، در نحوهٔ تأمل خود در برابر عکس‌ها دقیق‌تر شده، و فهم عمیق‌تری را به‌واسطهٔ فهم خودآگاه و اندیشیده، و نیز شهود و ادراک در لایه‌های ناخودآگاه، در تفسیر و تأویل آثار، به‌کار خواهد برد.

پی‌نوشت‌ها

۱. (۱۹۱۵-۱۹۸۰) Barthes, Roland / ۲ . Camera Lucida / ۳ . (۱۷۶۸-۱۸۳۴) Daniel Ernest Schleiermacher,Friedrich
۴ . (۱۸۸۹-۱۹۷۶) Heidegger, Martin / ۵. (۱۹۰۰-۲۰۰۲) Gadamer,Hans Georg / ۶ . circularly intellegence-circularly understanding
۷ . hermeneutic circle / ۸ . (۱۶۲۳-۱۶۶۲) Pascal / ۹ . (۴۳۰-۳۵۴م) Augustine / ۱۰ . prespective / ۱۱ . pre understanding / ۱۲ . foresight
۱۳ . fore conception / ۱۴ . (۱۸۳۳-۱۹۱۱) Dilthey,Wilhelm / ۱۵ . Being and Time/Sein Und Zeit / ۱۶ . Lyotard, J. F.
۱۷ . punctum از ریشهٔ pungo به معنای زخم. بر طبق تعریفی که بارت از واژهٔ پونکتوم (در برابر واژهٔ استودیوم studium) به معنای مجذوب شدن و متاثر شدن از چیزی) که لذت فرهنگی و "سر به راه" می داندش) بدست داده است، می توان پونکتوم عکس را جذبه ای دانست که غیر فرهنگی و آدابمند، چونان بر مخاطب خویش وارد می شود که وی را در برابرخویش و متن عکس دچار شیدایی و شوریدگی کرده و از کشف لذتی که همچون نیش بر وی وارد شده، مفتونش می کند. برای توضیح و تفصیل بیشتربه مقالات دیگر در این زمینه بنگرید:

فهرست منابع

• آ. جانسون، پاتریشیا. ۱۳۸۸. *راه مارتین هایدگر*. ت : سید مجید کمالی. انتشارات تهران : مهر نیوشا.
• ا. پالمر، ریچارد. ۱۳۸۷. *علم هرمنوتیک*. ت : محمد سعید حنایی کاشانی. تهران : انتشارات هرمس.
• احمدی، بابک. ۱۳۸۷. *حقیقت و زیبایی*. تهران : نشر مرکز.
• بارت، رولان. ۱۳۸۴. *اتاق روشن، اندیشه‌هایی دربارهٔ عکاسی*. ت : نیلوفر معترف. تهران : نشر چشمه.
• بارت، رولان. ۱۳۸۵. *رولان بارت* نوشتهٔ رولان بارت. ت : پیام یزدانجو. تهران : نشر مرکز.
• برت، تری. ۱۳۸۵. *نقد عکس*. ت : اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی. تهران : نشر مرکز.
• بی‌ناس، جان. ۱۳۷۰. *تاریخ جامع ادیان*. ت : علی‌اصغر حکمت. تهران : انتشارات علمی‌فرهنگی.
• شرت، ایون. ۱۳۸۷. *فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای*. ت : هادی جلیلی. تهران : نشر نی.
• فلوسر، ویلم. ۱۳۸۷. *در باب فلسفهٔ عکاسی*. ت : پوپک بایرام‌نژاد. تهران : انتشارات حرفه هنرمند.
• کوزنز هوی، دیوید. ۱۳۸۵. *حلقهٔ انتقادی*. ت : مراد فرهادپور. تهران : انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
• ماریس، ارول. ۱۳۹۴. *اعتقاد به شاهد بررسی گوشه‌ای از ابهامات عکاسی*. ت : رضا نبوی. تهران : انتشارات پاتوق.
• مردی‌ها، ناصر. ۱۳۹۲. حقیقت یا لذّت. *ماهنامهٔ اندیشهٔ پویا*، (۷) :
• مقیم‌نژاد، مهدی. ۱۳۹۳. *عکاسی و نظریه*. تهران : انتشارات سوره مهر.
• واعظی، احمد. ۱۳۸۵. *درآمدی بر هرمنوتیک*. تهران : سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
• ولز، لیز. ۱۳۹۰. *عکاسی درآمدی انتقادی*. ت : سولماز ختایی لر و همکاران. تهران : نشر مینوی خرد.
• ولز، لیز. ۱۳۹۳. *نظریه عکاسی گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*. ت : مجید اخگر. تهران : انتشارات سمت.

• Batchen, G. (2009). *Photography Degree Zero, Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida.* London: The MIT Press.
• Grondis, J. (1994). *Introduction to philosophical hermeneutics*. London: Yale University press.

www.SID.ir