Archive of SID

نشریه علمی باغ نظر، ۱۶ (۷۳): ۲۸-۱۷/ تیر ۱۳۹۸
DOI: 10.22034/bagh.2019.96015.3184

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Photography, the continuity of modern Iconography
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

عکاسی، دستگاه تداوم‌ساز شمایل‌نگاری مدرن*

محمد حسن‌پور[1]**، احمد الستی**[2]**، حسن بلخاری**[3]

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران.
۲. استادیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، ایران.
۳. استاد دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۹۷/۰۲/۳۰ تاریخ اصلاح : ۹۷/۰۹/۱۳ تاریخ پذیرش : ۹۷/۱۰/۲۵ تاریخ انتشار : ۹۸/۰۴/۰۱

چکیده

می‌توان ساخت شمایل را برخاسته از نگاه و فهم عمیق انسان از جهان‌بینی او دانست که از دیوارنگاره‌های کهن تا شمایل‌های مذهبی مسیحی و سرانجام نمودهای عصر مدرن را شامل می‌شده و عموماً با کتمانِ نوعی ترس، خواست تسلط بر آنچه می‌تواند چندپاره در آینده رخ دهد، به منظور دورکردن بلایا و مرگ و نیز دستیابی به مغفرت، بهروزی و سعادت همراه بوده است. در این صورت پرسشی به ذهن خطور می‌کند که چگونه است پس از اختراع عکاسی، با قرارگرفتن عکس‌ها در کنار شمایل‌ها که گاه خود برخاسته از متن مذهبی نیز هستند، شمایل‌نگاری با ایجاد واقع‌گرایی عکاسانه، وارد ساحتی مدرنیستی می‌شود؟ به عبارتی سؤال اساسی این است که عکاسی، به ویژه در عکس‌هایی با موضوع اجتماعی و در میان آنها عکس‌های خصوصی و خانوادگی، چگونه به عنوان رسانه‌ای مدرن، خاستگاهی شمایلی داشته و می‌تواند در بستر زندگی امروز، با ویژگی‌های ذاتی خود همچون وضوح، دقت در جزئیات، اشارتگری به «آن-جا-بودگی» مصداق و در نتیجه، واقع‌گرایی عکاسانه، کارکردی غیرواقع‌گرایانه و متافیزیکی بیابد؟ فرض بر این است که جوهرهٔ ناب عکاسی که همانا «ارجاع» به مصداق است، با تکیه بر کیفیات و فرم عکاسانه، می‌تواند در ساخت کیفیت شمایل‌وار و مدرن عکس‌ها در بطن زندگی امروز مطرح شود. هدف اصلی بررسی کیفیات خاص عکاسی به ویژه در دوران گذار از مدرنیزم با نگاهی به چند نمونه عکس مطرح و نیز مرور متون نظری مرتبط و مؤخر در ارتباط با نشانگان عکاسی است تا صورت و محتوای عکاسی به مثابه «دستگاه تداوم‌ساز شمایل‌سازی‌مدرن» (با وجود تأکید بر اصالت نمایه‌ای آثار عکاسی براساس روش‌های نشانه‌شناسانه) روشن شود. روش (تحقیق) براساس نشانه‌شناسی عکاسی «رولان‌بارت»[1] و نیز «کریستین متز»[2] است که به نحوهٔ مطالعهٔ نشانگان متن عکس در نشانه‌شناسی جایگاهی ویژه بخشیده‌اند. به این نتیجه خواهیم رسید که عکاسی در فلسفه و جایگاه وجودی خود، خصلت‌های شمایل‌نگاری در گذشته را تداوم داده و بر اصالت و هویت متنی آن در عصر دیجیتال به نحوی گسترده‌تر تأکید داشته که اصالتی عکاسانه نیز به شمایل‌نگاری مدرن بخشیده است.

واژگان کلیدی: *شمایل، عکس‌های شمایلی، شمایل‌نگاری عکاسانه، شمایل‌شکنی دیجیتال.*

مقدمه: عکس و شمایل‌سازی

* این مقاله، برگرفته است از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول تحت عنوان «تحلیل هرمنوتیکی عکس‌های اجتماعی ایران براساس رویکرد تاریخ اجتماعی(۱۳۷۰-۱۳۹۰)»، که تحت راهنمایی دکتر احمد الستی و دکتر حسن بلخاری، در دانشکدهٔ هنرهای تجسمی دانشگاه تهران در حال انجام است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵، mim.hasanpur@gmail.com

www.SID.ir

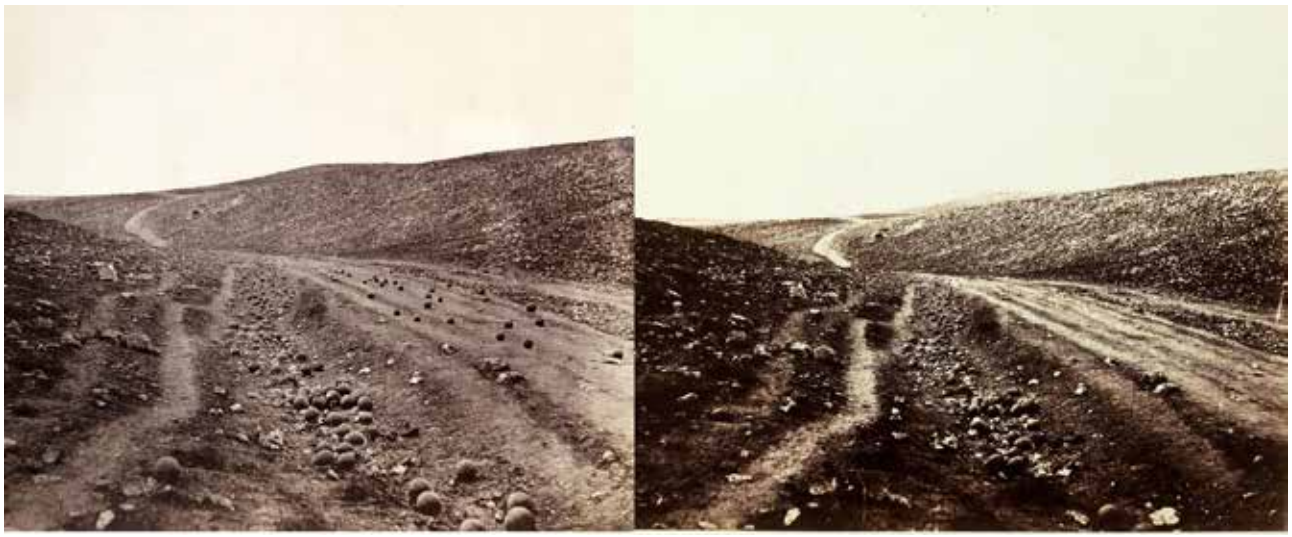
Archive of SID

نقاشی‌های شمایلی، در طول تاریخ پیدایش خود همواره دارای کارکردهای ویژه‌ای در میان دین‌داران و مؤمنان بوده‌اند. وظیفهٔ عمومی شمایل‌ها (عموماً در سنت اروپایی و مسیحی)، تقدیس فضا، رازآمیزنمودن امر مقدس، برقراری ارتباط با جهان ملکوتی و دورکردن و دفع بلا بوده است. اکنون پس از پیدایش عکاسی، عکس‌ها در اغلب شرایط و به خصوص در فضاهای خصوصی و شخصی انسان‌ها جای نقاشی‌ها را گرفته‌اند؛ عکس‌هایی که به صورت خاص برگزیده و بر دیوار، طاقچه، آلبوم خانوادگی و حتی کیف‌های جیبی قرار داده می‌شوند.

عکس، در فلسفهٔ پیدایش خود، در عین وضوع و روشنی که در نحوهٔ ارائهٔ موضوع خود بر کاغذ داشته، رازآمیز و مرموز بوده است: در زبان لاتین، واژهٔ «camera» به معنای سردابه یا اتاقکی با طاق ضربی است. بدین ترتیب، کامرا ابسکیورا[۳]ی سده‌های میانه، فضایی تاریک و محصور بود و همین امر، برخی اندیشمندان حوزهٔ عکاسی را به ایدهٔ امکان بازتاب‌یافتن سایه‌ها و اشباح به وسیلهٔ نور به درون یک فضای تاریک (غار افلاطونی) رهنمون ساخت (ولز، ۱۳۹۲: ۲۲). این بازتاب نور و سایه، همواره دل‌مشغولی اساسی در ذهن انسان باقی ماند تا اینکه به مدد عکاسی بر سطح حساس ثابت شد و تغییرات بنیادینی را در زیبایی‌شناسی دریافت معنا از تصویر ایجاد کرد که بسیار رازگونه و مبهم بود. ماهیت نور و زمان که دو مادهٔ خام اولیهٔ عکاسی است، آن را بسیار عجیب و شگفت‌انگیز می‌کند. «هر عکس، حاوی دو پیام است: یک پیام، واقعهٔ عکاسی‌شدهٔ عکس و رخداد موجود در آن و پیام دیگر، شوک حاصل از قطع و برش زمان است. میان لحظهٔ ثبت و ضبط تصویر تا لحظهٔ تماشای عکس در زمان حال، مغاک ژرف زمان فاصله انداخته است» (برگر و مور، ۱۳۸۳: ۸۶).

این همه، به واسطهٔ رابطهٔ به ظاهر سرراستی است که عکاسی، مصرانه با واقعیت آنچه در برابر دوربین ثبت می‌کند، بر آن صحه می‌گذارد. چگونه می‌توان این ارتباط مصرانه با واقعیت را در وجه شمایل‌نگارانهٔ عکاسی تحلیل کرد و توضیح داد؟ به خصوص وقتی که بدانیم در موارد بسیاری، عکاسی این ارتباط سرراست را در برابر مخاطبش بر هم زده و کتمان می‌کند؟ اگر کیفیت شمایل‌گونهٔ عکاسی را در محتوای «ارجاع» عکس‌ها بر «آن-چه-بوده» بدانیم، از یک‌سو ارجاع در مواردی چون عکس‌های خصوصی و خانوادگی بر امر خصوصی وارد می‌شود و کیفیت شمایل‌شناسانه را به امر خصوصی پیوند می‌زند و از دیگرسو، اگر «ارجاع» را به عنوان گواه و شاهدی بر «آن-چه-بوده» در دیگر عکس‌ها در نظر بگیریم، کیفیت شمایل عکاسانه، آنجا دچار پیچیدگی در معنا می‌شود که مخاطب، از نحوهٔ دخالت مستقیم عکاس در «برساخت واقعیت» آگاهی یابد. مانند آگاهی تازه‌ای که اخیراً از ساخت فضای جنگی در عکس‌های «فنتون» از جنگ کریمه که مربوط به ۱۵۰ سال پیش است، به واسطهٔ دستیابی به شواهد و مدارک جدید حاصل شده است. مسئلهٔ عکاسی در ارتباط با برساخت واقعیت به نحوی است که کارکرد شمایل‌نگارانهٔ آن -اگر عکاسی را به عنوان دستگاهی شمایل‌ساز برای تودهٔ مردم در دنیای مدرن بدانیم- در این پرسش روشن‌می‌شود که چگونه عکاسی در مرز میان واقعیت و واقعیت برساخته، مخاطب خود را به سمتی هدایت می‌کند که با وجود گواهی همیشگی بر آن-جا-بودگی مصداقش، وجه شمایل‌ساز خود را در همین فضای ابهام‌گونه و پیچیدهٔ میان خود و مخاطب خاص خود می‌سازد؟

مروری بر چند اثر متقدم



تصویر ۱. راجر فنتون، درهٔ سایهٔ مرگ، ۱۸۵۵. درهٔ سایهٔ مرگ منطقه‌ای بود که بیشترین حمله در آن صورت گرفت و البته این عکس‌ها، به جز عنوانشان، ارتباطی با آن ندارند. فنتون، برای آنکه این صحنه را همچون درهٔ سایهٔ مرگ شبیه‌سازی کند، پس از گرفتن عکس اول خود (سمت راست که منتشر نشد)، ابتدا گلوله‌ها را به‌وسیلهٔ دستیارش در محوطه پخش کرد و سپس عکس مشهور دوم (سمت چپ) را انداخت و این عکس بود که به صورت گسترده منتشر شد. مأخذ: موریس، ۱۳۹۴: ۱۰.

www.SID.ir

Archive of SID

در آثار مکتوب جدیدتر راجع به عکاسی، بحث‌هایی به صورت جسته‌وگریخته، منسجم و یا پراکنده راجع به محتوای شمایل‌نگارانهٔ عکاسی از زمان پیدایش آن صورت پذیرفته است. به عنوان نمونه، «جفری بچن»[۴] در کتاب نسبتاً کوتاه «فراموشم نکن»[۵]، به این موضوع اشاره‌ای کلی می‌کند که عکس‌های خانوادگی و به ویژه جنبه‌های شمایلی این آثار، همچون کاتالیزوری برای خاطره عمل می‌کنند (Batchen, 2004). وی در عکس‌های خانوادگی بیشتر به دنبال رد کارکردهای شمایلی (و سپس نمایه‌ای) عکس‌هاست. «آرون وینگار»[۶] در مقالهٔ «اد راشا، هایدگر و عکاسی ددپن»[۷]، به جنبه‌های شمایل‌نگارانهٔ عکاسی‌که در حالتی سرد، بی‌حس و فاقد روح خلق شده‌اند، اشاره کرده و آن را در بطن فلسفهٔ هایدگری و گم‌گشتگیِ وجود انسان در هستی قرار داده و جنبه‌های ضمنی این تداخلَ مفهومی را واکاوی می‌کند (Vinegar, 2009). «کریستوفر پاینی»[۸] در کتاب «عکاسی و انسان‌شناسی»[۹] کارکردهای شمایلی عکاسی را در مطالعات انسان‌شناختی مورد توجه قرار داده و به این نکته اشاره می‌کند که انسان‌شناسان، وجوه نمایه‌ای عکاسی را بیش از کارکردهای شمایل‌نگارانه مدنظر قرار می‌دهند؛ چراکه در بسیاری از عکس‌های قرن نوزدهم انسان‌ها، محو، کمرنگ، فاقد جزئیات و ناشناخته‌اند اما این تصاویر حداقل نمایه‌ای از موضوع خود هستند(Pinney, 2011). این موارد و برخی نمونه‌های دیگر شناخته‌شده‌تر به فارسی همچون نظریات «گوران سونسون»[۱۰] در کتاب «نشانه‌شناسی و عکاسی» که عکس‌ها را قبل از هر چیز نشانه‌ای شمایلی می‌داند و یا رولان بارت که در «اتاق روشن» اشاراتی مبنی بر این‌همانی عکس‌ها و نشانه‌های شمایلی دارد، همه و همه به وجه شمایل‌ساز عکاسی اشارت دارند، اما عموماً آن را در کنار وجوه دیگر نشانه‌شناختی و نیز کارکردهای عمومی و خصوصی عکاسی در علوم مختلف و فضای اجتماعی انسانی پیگیری می‌کنند. مقالهٔ حاضر، با این پیش‌فرض اساسی که عکاسی را به عنوان «یک دستگاه شمایل‌ساز مدرن» در نظر دارد، تلاش خواهد کرد که در وجه شمایل‌ساز عکاسی هرچه بیشتر جستجو کرده و علل و اهمیت شمایل‌سازبودن دستگاه عکاسی را به ویژه در عصر حاضر، در حد توان تحلیل کند.

مبانی نظری و روش تحقیق

وجه شمایلیِ عکس از نگاه نشانه‌شناسان و ساختارگرایان کاملاً روشن و تدقیق شده است. «پیرس»[۱۱]، «بازن»[۱۲]، بارت، متز و بسیاری دیگر از نشانه‌شناسان و ساختارگرایان، در بابِ عکس و شمایل نوشته و اندیشیده‌اند. پیرس کیفیت شمایلیِ عکس‌ها را دارای وجهی تصویری، نموداری و استعاری دانسته و معتقد است «آنها که از کیفیت ساده [در همان‌بودگی با دالشان] بهره می‌برند، تصویرند. آنها که به موجب روابط قیاسی با اجزای خودشان نمایانگر روابط اجزای چیزی هستند، نمودارند و آنها که از طریق نمایاندن نوعی توازی در چیزی دیگر معرف ویژگی بازنمودی یک بازنمون هستند، استعاره‌اند» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۵۰). بازن اصل شباهت را در کیفیت شمایل‌وارانهٔ عکس‌ها می‌ستاید و عنوان می‌کند «تصویر عکاسی خود شیء است؛ رهاشده از قید زمان و مکان. اهمیتی ندارد که تصویر عکاسی محو، تغییرشکل‌یافته، رنگ‌پریده یا فاقد ارزش باشد، خود فرایند ایجاد عکس، آنِ را در هستی مدلی که از آن برداشته، سهیم می‌سازد؛ اصلاً خود مدل است» (همان: ۵۳). بارت هم در برخی متون خود از عکس به‌مثابه شمایل و این همانی مصداق و ابژه نام می‌برد. آنجا که در اتاق روشن می‌گوید: «انگار که عکس همواره مصداقش را در پی می‌کشد، هر دو به سکونی یکسان، عاشقانه یا سوگوارانه در دل جهان درگذر مبتلایند: به هم چسبیده‌اند... همچون آن جفت ماهی» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۸). گوران سونسون با طرح خصلت نمایه‌ای به مثابه «اندیشه‌ای ثانویه» در عکس، می‌گوید برای درک معنای عکس «اگر بتوانیم از عکس‌بودن آن مطمئن شویم، دلالت، خود را به ما ابلاغ خواهدکرد... عکس بیش و پیش از هر چیز، یک نشانهٔ شمایلی‌است» (سونسون، ۱۳۸۷: ۱۳۶- ۱۳۷). «پانوفسکی»[۱۳] نیز در تدقیق واژهٔ شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در هنر بسیار کوشیده است. آنچه در متن حاضر بدان پرداخته خواهد شد، با نظرداشت آرای نشانه‌شناسان، براساس روش هرمنوتیکی (در سویهٔ مدرن آن) در مواجهه با آثار عکاسی، کیفیت شمایل‌گونهٔ عکس را از منظر مخاطب عام و خاص، به شیوه‌ای تحلیلی، با تبیین سازوکار شمایل‌نگاری مدرن دستگاه عکاسی، مورد بررسی قرار می‌دهد و به ارائهٔ تطبیقی وجه کاربردی عکس‌ها، با برخی از وجوه کارکردی شمایل‌نگاری‌های نقاشانه (با ذکر نمونه‌های مشخص) می‌پردازد و آثار را مورد بازخوانی و تأویل متنی قرار می‌دهد. این مهم بدان معناست که روش مواجهه با آثار عکاسی در متن، صرفاً در عکس و ساختار آن متمرکز نخواهد بود؛ بل به نحوهٔ معنادهی و نیز نحوهٔ برخورد خواننده با آن نیز پرداخته می‌شود.

عکاسی و شمایل‌سازی مدرن

واژهٔ «شمایل»[۱۴] را به معنای اخص کلمه، متعلق به مسیحیت شرقی و بیزانسی می‌دانند که پس از فروپاشی امپراتوری بیزانس، در هنر مذهبی ارتدوکس‌های روسیه تداوم می‌یابد. از این رو استفاده از واژهٔ شمایل در سنت‌های مذهبی دیگر، با مسامحت صورت می‌گیرد و کاربرد آن به معنای عام شمایل مرتبط است. شمایل‌نگاری اما، «به هنر یا مذهب یا آیین خاصی اختصاص ندارد. همهٔ هنرها و بیشتر مذاهب و آیین‌ها از کهن‌ترین ادوار تا روزگار ما، از شمایل‌نگاری بهره‌مند هستند، حتی در یهودیت که منع شمایل و شمایل‌شکنی[۱۵] وجود داشته

www.SID.ir

Archive of SID

است نیز شاهد رویکرد شمایل‌نگارانه هستیم» (نصری، ۱۳۹۲: ۸). آنچه به نقاشی‌های شمایلی شهرت یافته، متعلق به عصر طلایی اول بیزانس و دورانی است مصادف با «جابجایی‌های مادی و تغییرات سیاسی و فرهنگی گسترده که تأثیر خود را در عالم هنر با ظهور موضوعات و واسطه‌های هنری جدید همچون شمایل‌ها نشان می‌دهد» است (آیت‌اللهی و بهشتی، ۱۳۹۰: ۴۰). هنر شمایل‌نگاری در بیزانس، از مهم‌ترین صور هنری منتج از دین مسیحیت بوده و در تمام دوران هزارسالهٔ استقرار امپراتوری روم شرقی، نشر و نضج داشته و توانسته از عهدهٔ انعکاس بسیاری از جنبه‌های زندگی سیاسی، اجتماعی و عقاید عامیانهٔ مردم عصر خود برآید که طبعاً جنبه‌ای دینی و مذهبی نیز داشته‌اند و می‌توان گفت در تمامی این دوران، ارتباط این هنر با متون مقدس، به هیچ‌وجه به معنای جدایی آن از زندگی مردم نبوده است (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸: ۳۶). بنابراین، سنت شمایل‌سازی در سایر جغرافیاهای فرهنگی و سیاسی و نیز هنرهای دیگر به جز نقاشی هم تأثیر خود را گذاشته است که این اثر را به طور مثال در سینما در تم‌هایی چون جن‌گیر، خون‌آشام، و به طور کلی‌تر ژانر ترسناک می‌توان مشاهده کرد. این تأثیر در رشتهٔ تئاتر هم در تئاترهایی مانند نمایشنامهٔ فاوست یا در مجسمه‌های دوران گوتیک اروپا از جمله ردیف افقی پیکره‌ها و سردیس‌های سه ورودی کلیسای نوتردام مشهود است. در عرصهٔ موسیقی هم می‌توان تأثیر این سنت را در آثاری مانند قطعهٔ نینوا ساختهٔ «حسین علیزاده» -که تداعی‌گر عاشورا برای ایرانیان است- و یا ساز کلارینت -که در برخی از گام‌های موسیقی، شمایلی از مراسم عزا را در بسیاری از نقاط جهان دارد- ملاحظه کرد. در داستان‌های شفاهی و فولکلور نیز به وفور عناصر شمایلی مانند پری‌ها و دیوها دیده می‌شوند از جمله در داستان‌هایی چون «امیرارسلان نامدار» و هفت‌پیکر «نظامی». در این نمونه‌ها، سنت پیوستهٔ شمایل‌سازی را به خوبی می‌توان ملاحظه کرد.

پس از پدیدارشدن تصاویر عکاسانه و ورود وضوح در میان تصاویر که ساختهٔ عکس‌ها بود، خاستگاه فکری شمایل‌نگاری‌ها که در پس‌زمینهٔ اندیشهٔ مردم، به خصوص عوام کاملاً نهادینه شده بود، خود را به شیوه‌ای تازه و با کیفیات عکس‌گونه مطابقت و در معرض ارائه قرار داد تا جایی‌که بسیاری حتی بر این گمان‌اند که ساخت تصاویر اولیه در دوربین‌های داگرئوتیپ[۱۶]، بسیار به شمایل‌نگاری‌های مذهبی شباهت دارد: «این چهره‌ها، که رخ‌به رخ در مواجهه با دوربین قرار گرفته‌اند، در یک لحظه انجماد یافته‌اند و جزئیاتشان با ظرافتی بی‌بدیل پرداخت شده است و با قدرت و وقار یک شمایل مذهبی با ما سخن می‌گویند» (موریس، ۱۳۹۴: ۱۱۲). این شباهت‌گذاری‌ها از آن‌سو است که برای آدمیان عصر ظهور عکاسی، فناوری جدید تولید تصویر، عجیب، مبهم و در عین‌حال به طرز غیرقابل

تصویر۲. داگرئوتیپ از سوزان آنتونی[۱۷]، اصلاح‌طلب اجتماعی آمریکایی (۱۸۲۰-۱۹۰۶) که توسط آلبرت ساوت‌ورث و جوسایا هاوز[۱۸] بین سال‌های ۱۸۵۰-۱۸۷۱ گرفته شده است. در همهٔ داگرئوتیپ‌های اولیه و غالب عکس‌های پس از آن، ژست‌گیری‌های جدی و فاقد لبخند افراد در برابر دوربین‌های عکاسی، برگرفته از زمینهٔ فکری آنها از شمایل‌نگاری‌های نقاشی بود. کیفیت رازآمیز دوربین عکاسی و نحوهٔ عملکرد و وضوح خیره‌کنندهٔ آن، این تصاویر را نزد صاحبانش، به شمایل‌های نقاشی نزدیک می‌ساخت. مأخذ: museumsyndicate.com

تصویر۳. تثلیث مقدس، اصل اثر از آندره روبلف[۱۹]. مأخذ: pinterest.com

www.SID.ir

Archive of SID

باوری در دسترس بود. بنابراین، افراد از هر سطح طبقاتی می‌توانستند در برابر دوربین قرار گیرند و تصویری بدون هیچ‌گونه لبخند و بدون حرکت اندام را در برابر دوربین بسازند. تصاویری که بسیار به خاطراتی که از شمایل‌نگاری‌های دینی داشتند، شباهت داشت.

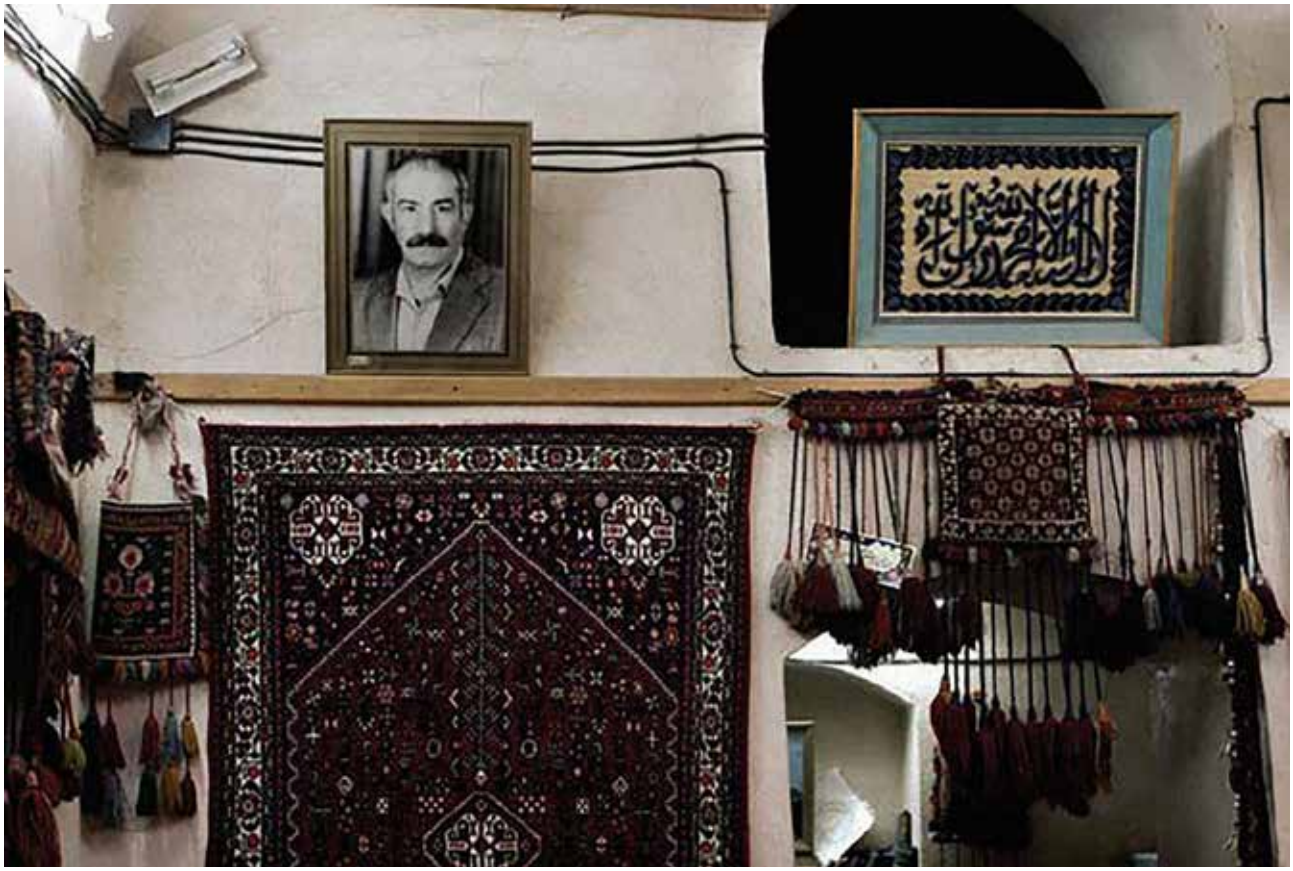
از منظری دیگر، شمایل‌نگاره‌ها همچون سایر نقاشی‌ها، ابژه‌هایی برای نگریسته‌شدن و به صورت ضمنی، تعمق در برابرِ آن و دریافت معانی صریح و ضمنی دینی هستند. در برابر عکس اما، اتفاق دیگری نیز رخ می‌دهد. از آنجا که عکس‌ها را لابه‌لای آلبوم‌ها، روی دیوارها و طاقچه‌های فضاهای خصوصی می‌نگریم، از طرفی با جزئیاتی بیش از آنچه تابلوی نقاشی ارائه می‌کند مواجهیم و با تلنگری که واقعیت، همانی است‌که عکس نشان می‌دهد و از طرف دیگر به خاطر ماهیت فضای خصوصی، درنگ و تأمل در برابر تورق عکس‌ها بیشتر رخ می‌دهد و همین امر تداعی معنایی می‌کند شبیه به همان آرزو یا فهمی‌که در برابر تمثال‌های مقدس در مکان‌های روحانی داریم؛ همان‌گونه که شمایل‌ها نقاب و حجابی هستند بر امر ملکوتی، عکس‌ها و به ویژه عکس‌های خانوادگی و خصوصی، در تأملی که هنگام نگریسته‌شدن در فضای خصوصی بر آنها شکل می‌گیرد، نقابی در برابر فهم نشانه‌های تصویری بطن خود می‌سازند.

چگونه می‌توان عکاسی را، دستگاه مدرن شمایل‌ساز دانست؟ برای پاسخ به این پرسش، می‌توان در کارکرد سنتی شمایل‌نگاری‌ها کمی عمیق‌تر شد. استفاده از شمایل‌نگاری‌های آیینی در اماکن عمومی و نیز در فضاهای خصوصی، در گذشته و امروز نشان از ترسی نهفته و نهادینه در ذهن انسان دارد. به طور مثال، حوادث تاریخی که در بیزانس و به خصوص پس از مرگ امپراطور «ژوستینین اول» رخ داد، موجب تحریم شمایل‌نگاری شد و بلاهای طبیعی، جنگ، طاعون و قحطی باعث ازدست‌رفتن جان انسان‌ها شد. در نتیجه گرایش مردم به شمایل‌پرستی دوچندان شد، ترس از مرگ و خوف از فراموشی و نیستی میان مردم گرایش به شمایل‌سازی و شمایل‌پرستی را افزود (آیت‌اللهی، ۱۳۹۰: ۳۹). امروزه عکس‌ها به صورتی گسترده، این وظیفهٔ آیینی را بر عهده گرفته‌اند! شمایل‌سازی‌های عکاسانه، با ویژگی و کیفیت منحصر به رسانه و بازسازی و بازنمایی، البته آن طور که عکس‌ها ارائه می‌دهند، از یک‌سو با ماهیت عکاسی و نحوهٔ پیچیدهٔ ارتباط آن با هر آنچه در برابر دوربین قرار دارد (و یا ساخته می‌شود!) ارتباط دارد و از سوی دیگر، با مخاطب عام و خاص عکس، مرتبط است و نیز با خاستگاه شمایل‌نگاری‌های تاریخ هنر و نحوهٔ ارائه و کیفیت ایجابی وجود آنها در بستر فرهنگ و هنر مردم در گذشته ارتباطی تنگاتنگ برقرار می‌سازد. در واقع می‌توان گفت نقاشی‌های شمایل‌نگاری‌شده، بستر فکری و فلسفی مناسبی را برای عکاسی فراهم آوردند تا امروز، بنیان امر واقعی بازنمایی‌شده، نحوهٔ تبیین محتوای واقعیت در نگاه مخاطب و بت‌وارگی شی در متن عکس‌های به ویژه خصوصی، به گفت‌وگو و چالش کشیده شود. به طور مثال، در تداوم سنت فکری شمایل‌نگاری‌های مقدس که در دورهٔ بیزانس به ویژه شکل گرفت، می‌توان عکس‌هایی که از متوفیان و مردگان به‌صورتِ تزیین در فضاهای خصوصی ارائه می‌شود را مرتبط با فهمی از مرگ دانست که در چهره و عکس «آنها» دیده می‌شود و به ما اطمینان می‌دهد که «ما» زنده‌ایم و در برابر آنهایی قرار داریم که مُرده‌اند. شمایل‌نگاری‌ها، همان طور که بعداً نیز بدان خواهیم پرداخت، از این وجه غیاب آنچه در متن خود بدان اشاره می‌کنند، به مثابه رویکردی برای دستیابی به زندگی و خیر، بسیار بهره می‌برند و ظاهراً، عکس‌های مردگان و متوفیان، به سادگی از این وجه شمایلی برخوردار هستند. در برابر چنین شمایل‌های عکاسانه، پرسش‌های ناتمام زیاد خواهد بود: این افراد چگونه زیسته‌اند؟ در چه فرهنگی رشد کرده‌اند و فرهنگ، چگونه ارزش‌گذاری‌های آنان را جهت داده است؟ به جز ژست جدی و یا خندان در برابر دوربین، زندگی‌شان چگونه بوده و چه می‌کرده‌اند؟ این همه از غیاب آنچه در متن عکس بدان پرداخته نمی‌شود و عکس به صورتی سرراست به آنها اشارت می‌کند، جاری و ساری می‌گردند. در لابه‌لای عکس‌های قرن

تصویر۴. «ارنست»، اثر «آندره کرتژ»[۲۰]، ۱۹۳۱. رولان بارت در اتاق روشن زیر عکس می‌نویسد: «آیا ممکن است ارنست هنوز تا امروز زنده باشد؟ اما کجا؟! چطور؟! عجب حکایتی!». مأخذ: بارت، ۱۳۸۴: ۱۰۵.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۵. ارثیه، اثر «امید صالحی» (عکس راه‌یافته به دوسالانهٔ یازدهم عکس ایران). مأخذ: akkassee.com

نوزدهم، به عکس‌هایی از متوفیان برمی‌خوریم که در آنها، بستگان فرد متوفی، در کنار وی به صورتی ژست گرفته‌اند که انگار متوفی زنده و سرپاست، تا شمایلی از جاودانگیِ زندگی را در متن عکس بسازند.

عکاسی با مرگ خویشاوندی عمیقی دارد. سکون و سکوت تنها دو مورد از وجوه عینی مرگ نیستند، بلکه درعین‌حال، نمادهای اصلی آن هستند و بدان شکل می‌بخشند. «بی‌واسطه‌ترین و آشکارترین آن، عمل اجتماعی نگهداری عکس به یاد افراد محبوبی است که دیگر زنده نیستند. اما مرگ واقعی دیگری نیز وجود دارد که همهٔ ما هرروزه از سر می‌گذارنیم. چراکه هرروز به مرگ خود نزدیک‌تر می‌شویم. حتی اگر فردی که در عکس می‌بینیم هنوز زنده باشد، آن لحظه‌ای که در آن بود، برای همیشه از دست رفته است. چنان‌که «دوبوا» در زمینه‌ای دیگر می‌گوید: «مرده است چون دیده شده است». عکاسی، نشانه‌های اولیهٔ زنده‌بودن را از نمودهای خود می‌گیرد و با این‌حال نقش قانع‌کننده‌ای از ابژه را در خود حفظ می‌کند: نوعی حضور در گذشته (متز، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۴). به‌یادآوردن و به‌خاطرداشتن مرگ در بسیاری از رفتارهای انسانی دیده می‌شود؛ مانند مناسک تدفین که طبعاً از دلالتی دوگانه و دیالکتیکی برخوردار است: به‌خاطرآوردن یاد مرگان و نیز اینکه آنها مرده‌اند و زندگی همچنان ادامه دارد. عده‌ای از نشانه‌کاوان عکاسی، این کیفیت شمایل‌گونهٔ عکس و ارتباط پیچیدهٔ آن با مخاطب را با بت‌وارگی[۲۱] عکس تبیین می‌کنند.

شمایل‌سازی عکاسانه و بت‌واره‌سازی عکس‌های خصوصی

«کریستین متز»، بت‌واره را به معنای اخص کلمه، شیئی می‌نامد که شانس می‌آورد، مایهٔ خوش‌شانسی و تعویذ است، مانند یک خودنویس، سیگار، رژلب، خرس عروسکی یا یک حیوان دست‌آموز. وی بت‌واره را دارای دو کارکرد استعاری و مجازی می‌داند: از نظر مجازی، بت‌واره نشان از فقدان دارد و همواره به فضای مجاور فقدان اشاره می‌کند؛ فقدان آنچه می‌بینیم به واسطهٔ هر آنچه در برابر نگاهمان قرار دارد («فروید» مثال دیده‌شدن نخستین اندام زنانه را توسط کودک و کشف اینکه مادر، بدن مردانه ندارد و تصور اینکه موجودات انسانی ممکن است از مردانگی محروم شوند، موجب وحشت کودک دانسته و مردانگی را به صورتی بت‌واره در فقدان آن [زنانگی] برای دوری ترس از خطر همیشگی اختگی برای تمامی انسان‌ها می‌داند). جنبهٔ استعاری بت‌واره، معادل یک شیء (مردانگی در مثال فروید)

www.SID.ir

Archive of SID

است؛ به عنوان جابه‌جایی آغازین نگاه با هدف، جایگزینی غیاب با حضور – حضور یک شیء، شیء کوچک، شیء عضو. بت‌واره در سویهٔ استعاری، برانگیزاننده و تشجیع‌کنندهٔ ادراک است و در سویهٔ مجاز، کارکردی بلاگردان دارد؛ یعنی دفع خطر (که در نتیجه به نحوی ناخواسته مؤید ایمان به آن است، دورکردن اقبال بد یا اضطراب معمول و همیشگی که در درون ما خفته یا ناگهان برمی‌خیزد). متز در ادامه می‌نویسد: «به قول "دوبوا"، فضایی "کنارگذارده"؛ فضایی که یک بار و برای همیشه کنار گذاشته شده است؛ و با این‌حال، فضایی که حاضر است، برانگیزنده و مسحورکننده است، فضایی که به مدد نیروی غیاب خود درون مستطیل کاغذی، جایگاه خود به عنوان "چیزی کنارگذاشته‌شده" را مؤکد می‌سازد» (همان: ۴۳-۴۶).

فضای بیرون قاب، مخاطب را برمی‌آشوبد. آنچه در قاب نیست، حضور ندارد و مخاطب اما از طریق درکی دردآسا، درمی‌یابدش. بارت از آن با عنوان «پونکتوم عکس» یاد می‌کند: چیزی که از عکس بر تن مخاطب می‌نشیند، در او فرو می‌رود، نیشش می‌زند و برایش جان‌گداز است. اما به واسطهٔ عدم حضور در قاب، هنوز نمی‌تواند به نام بنامدش که «چیزی که بتوانم به نام بخوانمش حقیقتاً قادر نیست در من رخنه کند. ناتوانی نام‌گذاری نشان خوبی برای آشفتگی‌است!» (بارت، ۱۳۸۴: ۷۱) و همین پونکتوم، عکس را در چشم مخاطب خود عزیز و بت‌واره می‌سازد. در واقع، آنچه که برخی از محققین عکاسی از آن با عنوان عکس به مثابه «ابژهٔ استحاله‌بخش» نام می‌برند، به همین غیاب گسترده‌ای باز می‌گردد که هر عکس، در پس حضور مصداق خود در قاب، بدان اشاره می‌کند. بارت، خود در اتاق روشن، ظاهراً در پی عکسی از مادرش است که وی را قادر می‌سازد تا مرگ او را انکار کند و چیزی که می‌یابد، عکسی است از مادرش در سن پنج سالگی در یک باغ زمستانی و عنوان می‌کند که بالأخره مادرش را یافته است! در یک تصویر حقیقیِ دقیق! «در نهایت درکش کردم! ... منی که هیچ زاد و ولدیَ نداشتم، به صرف بیماری‌اش، مادرم را به بار آورده بودم» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۹۹). گرچه این عکس خود به عنوان ابژه‌ای بت‌واره‌گون عمل می‌کند، در نقش ابژه‌ای با معنایی عمیق‌تر نیز ظاهر می‌شود که نظریه‌پردازان عکاسی، بدان «ابژهٔ استحاله‌بخش» می‌گویند. «یک ابژهٔ استحاله‌بخش چیزی است که سوژهٔ بزرگسال از طریق آن، یکی از تجارب اولیهٔ خود از اشیا را نه به‌گونه‌ای شناختی، بلکه به نحوی وجودی به خاطر می‌آورد. در اینجا ابژهٔ مورد نظر، در واقع ابژهٔ عشق اولیهٔ کودک یعنی مادر است» (کمبر، به نقل از ولز، ۱۳۹۲: ۳۴۷). عکس، به عنوان ابژهٔ استهاله‌بخش، غیاب همهٔ زندگی را که همچون حضوری نامرئی، به مصداق حاضر در عکس الصاق شده است، به نحوی ارائه می‌دهد که انگار با یقین کامل درک می‌شود اما امکان جاری‌شدن در کلام را ندارد. چنین لحظاتی ماهیتی اساساً فاقد کلام و بیش‌وکم غیربازنمایانه دارند و بنابراین خارج از قاب باقی می‌مانند و همین فضای خارج از قاب است که بر بت‌وارگی عکس‌ها تأکید می‌کند. «تأثیر فضای خارج از قاب در عکاسی نتیجهٔ قطع‌کردنی خاص و قطعی است که اخته‌سازی را در خود نمادین می‌کند و خود به واسطهٔ صدای چیلیک شاتر نمادین می‌شود. این بُرش، نشانگر مکان غیابی بازگشت‌ناپذیراست؛ مکانی که نگاه برای همیشه از آن پرهیز شده است... این عضو-فضای[۲۲] ربوده شده، محدوده‌هایی که درگذشته، و به‌جای‌مانده، و گم شده‌اند،... عکس‌های آشنایی که بسیاری از افراد همراه خود دارند، آشکارا به مقولهٔ بت‌واره در معنای متعارف‌تر اصطلاح، تعلق دارند» (متز، به نقل از ولز، ۱۳۹۲: ۲۳۲).

شمایل‌ها، از منظر کارکرد مجازی ارتباطی عمیق با بت‌وارگی دارند؛ همانند شیء بت‌واره، دورکردن اقبال بد، آورندهٔ شانس، سعادت و نیک‌روزی در زندگی از کارکردهای اصلی یک شمایل دینی یا مذهبی است و نیز بر فقدان امر مقدس با تأکید بر نمایش مادی دوبُعدی آن در سطح بوم، صحه می‌گذارد. عکس نیز همچون شمایل‌های نقاشی، به عنوان بت‌واره، قائم است بر عنصر غیاب؛ غیاب آنچه در قاب خود به‌عنوان مصداق نشان می‌دهد و مخاطب را برمی‌انگیزد که او، آنجا بوده و اکنون اما حاضر نیست و نیز غیاب هر آنچه به واسطهٔ قاب‌بندی در حین عمل عکس‌برداری توسط عکاس از درون قاب خارج شده و دیگر در قاب حضور ندارد. مانند شخص سومی که در کنار پدر و مادری که در عکس حاضرند، در واقع حضور داشته و اکنون اما درون قاب عکس نیست. هر عکس در جایگاه بت‌واره، هم نشان از ترس از فقدان دارد و هم خود، هر آنچه را که غایب است، با حضوری استعاری جایگزین می‌کند؛ حضور مصداق در متن خود و حضور قاب عکس در آلبوم، روی دیوار و یا کیف‌دستی همراه.

یک عکس، شیئی بت‌واره است و عکس-بت‌واره، طبعاً برای دفاع سوژه در برابر تهدیدی استفاده می‌شود که از پیش موجود است و یا برای جبران احساس فقدانی حس‌شده یا تصورشده توسط او است. «سانتاگ» می‌نویسد: «عکس‌گرفتن به معنای از آنِ خودکردن شیء عکاسی شده است» (سانتاگ، ۱۳۹۲: ۹). مثلاً عکس‌های خانوادگی، «پیوستگی به‌مخاطره‌افتاده و گستردگی ازمیان‌رفتهٔ زندگی خانوادگی را یک‌بار دیگر، به شکلی نمادین بیان می‌کنند. عکس‌ها نه تنها شکلی از قدرت-دانش هستند، بلکه همچون واکنشی در مقابل ترس‌اند. آنها حضور نشانه‌گونِ چیزی را که گم شده یا غایب است در اختیارمان می‌گذارند و مالکیتی خیالی نسبت به گذشته در مردم ایجاد می‌کنند که غیرواقعی است» (ولز، ۱۳۹۲: ۳۴۰).

حضور-آنجا در عکس‌های خصوصی و خانوادگی، کیفیت تأویل

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۶. اعدام سایگون؛ قتل یک ویت کنگ توسط رئیس پلیس سایگون. عکس از ادی آدامز[۲۳]، ۱۹۶۸. واقعیت بازنموده در عکس به هر شیوه‌ای که تحقق یابد، بر عنصر غیاب، صحه می‌گذارد: عکس همواره واقعیت بازنمودهٔ خود را با غیاب آنچه در قاب نیست، جایگزین کرده و همواره بر آن تأکید می‌کند؛ یا واقعیت را سرراست و بدون دستکاری و نیاز به بیانیهٔ توضیحی (caption-statement) ارائه می‌کند که برشی از واقعیت است که براساس گزینش عکاس پشت دوربین حاصل شده است؛ یا عکس نیاز به توضیح تکمیلی دارد تا واقعیت را نه آن طور که نمایش می‌دهد، بل همان گونه که واقع شده، ارائه دهد و یا با برشی که پس از عکس‌برداری، بر سطح عکس توسط ادیتور یا عکاس انجام می‌شود، واقعیت، دگرگون می‌شود. و یا ممکن است واقعیتی در برابر دوربین ساخته و پرداخته شود (مانند عکس‌های صحنه‌آرایی‌شده)؛ و یا اصلاً واقعیت بازنمایی‌شده از هیچ به وجود آید (مانند عکس‌های دستکاری‌شدهٔ دیجیتالی) در عکس فوق (پایین) آنچه منتشر شد و بسیار دست‌به‌دست در محافل خبری گشت، برشی از عکس بود (بالا) که تنها رییس پلیس و فرد اعدامی را نشان‌می‌داد. ضمن این‌که ادی آدامز بعدها بسیار تأسف خورده بود که در لحظهٔ انتشار عکس، توضیحی نداده بود که فرد اعدامی در قتل پنج شهروند ویتنامی شرکت کرده بود، و به همین خاطر به واسطهٔ انتشار عکس، به حیثیت و چهره ژنرال لطمه وارد کرده بود. مأخذ: wordpress.com

مصداق عکس را برای مخاطب خاصش، بیشتر از عکس‌های دیگر شمایل‌گونه می‌سازد. عکس‌های خانوادگی، در عین سادگی در نحوهٔ بازنمایی نشانه‌ها و مصداق‌های خود، گاه چنان مسحورکننده و دربرگیرنده‌اند که مخاطب خود را آنگاه هم که ارتباطی مستقیم با گذشته‌ای ندارد که عکس نمایش می‌دهد، افسون می‌کنند و تأویل را بر او می‌گشایند. این کیفیت تأثیرپذیری مخاطب از عکس بسیار به اثرپذیری او از

تصویر ۷. زن کنار تصویر همسر متوفی هنگام تحویل سال نو، مجموعهٔ خصوصی، ۱۳۹۵. حضور عکس‌هایی که در سنت کلامی مردم هم بدان‌ها «تمثال» می‌گویند، به خصوص در آیین‌ها، جشن‌ها و اندوه‌ها بسیار پررنگ و به همان شیوهٔ سنتی دیده می‌شود. حضور عکس-تمثال در اندازه‌ای نامتعارف در فضای داخلی، به کیفیت بت‌واره‌گون آن ارجاع داده و هم‌زمان نشئت‌گرفته از فقدانی عمیق و در نتیجه، نوعی سرپوش‌گذاریِ بر آن است. مأخذ: مجموعهٔ خصوصی.

امر مقدس شباهت دارد (به واسطهٔ دلهره‌ای ژرف که در هنگام مواجهه با این هر دو، در برابر عظمت لامکانی که در برابرش می‌گشایند و به دلیل عدم دسترس‌پذیری آگاهی وی، او را غرق در جست‌جوی جایگاه هویت خویش با توسل به دامن گذاشتن امر مقدس –و این‌جا عکس- می‌کند)؛ چراکه به روایت سادهٔ سرخ‌پوستان آمریکا که رغبتی به عکاسی نداشتند، دوربین، روح شما را می‌دزدد و آن را در قاب خود به‌گونه‌ای گرفتار می‌کند که شما آنچنان شناختی از او نداشته‌اید!

قراردادهای عکاسی در عکس‌های خانوادگی و یادگاری، بیش‌ازپیش خود را نمایان می‌سازند و این خود شمایل‌سازی عکاسی را در عکس‌های خانوادگی بهتر نمایان می‌کند و به آنها جایگاه امری مقدس در میان خانواده می‌بخشد. این عکس‌ها، روابط طبیعی و واقعی‌ای را که خانواده در «پس تصویر» دارد پنهان می‌سازند و عموماً با برخی از نقاط اوج خانواده گره خورده و نشان‌دار شده‌اند؛ با ازدواج، میهمانی، جشن، تعطیلات، و نه اما با طلاق، مباحثه‌ها، کشمکش‌ها و دردسرها و جریان‌های پیش‌پاافتادهٔ زندگی روزمره. قراردادهای اجتماعی، عکس‌های خانوادگی را کیفیتی شمایل‌گونه می‌بخشند البته نه کاملاً به آن صورتی که از شمایل‌نگاری‌های تاریخی در خاطر داریم (به واسطهٔ تغییرات عمیق الگوسازی شمایلی)، چراکه قرارداد اجتماعی است که حکم می‌کند به هنگام عکس‌گرفتن، آدم‌ها دور هم

www.SID.ir

Archive of SID

جمع شوند، ژست بگیرند و «لبخند» بزنند. اغلب اوقات، یکی از اجزای حالت بدن یا امتناع از نگاه به دوربین، نشان می‌دهد که همه‌چیز، همان طور که در نگاه اول به نظر می‌رسد، نیست! (همان: ۶۰۶).

شمایل‌های ساختگی و سلف‌پرتره‌های شمایلی

خودآگاهی از حضور فرهنگی دوربین‌بنیاد و دوربین‌محور که در آن اولاً شأن دوربین به مثابه چشم‌هایی که همواره در حال رصد زندگی و ارتباطات و حالات مردم است و دوماً قضاوت دقیق را در کشف حقیقت مهیا و عدالت برقرار می‌کند، خود موجب تأثیر بر جنبه‌های مفهومی عکاسی معاصر نیز شده است. برخی متفکرین از آنچه که جانشینی لنز دوربین در برابر چشم خدا می‌نامند، هراسیده و عنوان می‌کنند که «فرهنگ سرمایه‌داری، خدا را در عکاسی خلاصه کرده‌است!» (برگر، ۱۳۸۰: ۷۸). توجه به این کارکرد دوربین خود چرخش نگاه به مسائلی چون مسئلهٔ قوهٔ حافظه، مسئلهٔ داوری و برقراری عدالت انسانی را در پی داشته است. چنین خودآگاهی در حوزهٔ عکاسی، برخی عکاسان را به بررسی ساخت هویت بازنمایی عکاسانه و نحوهٔ ارتباط آن با مخاطب واداشته است. به طور مثال، اگر واقعیت ارائه‌شده توسط عکس، حتی آنجا که به ثبت لحظهٔ قطعی[۲۴] ختم می‌شود، برساختهٔ خواست عکاس و تلاش او در جهت جعل لحظهٔ قطعی عکاسی باشد، نحوهٔ ارتباط مصادیق عکس با محتوای آنچه نمایش می‌دهند و کارکرد علی‌الظاهر سرراست رسانه در ارتباط با امر واقعی، آن را به سمت کارکرد شمایل‌نگارانهٔ عکاسانه، بیش‌ازپیش هدایت می‌کند. مثلاً در کارهای یکی از معروف‌ترین عکاسان معاصر، «جف وال»[۲۵]، ارتباط شمایل‌سازانهٔ رسانهٔ عکاسی با هر آنچه به مثابه معنا در عکس‌ها خود را به نمایش می‌گذارد، نه به صورت سرراست و برگرفته از واقعیت آزموده در برابر دوربین، که براساس خواست عکاس ساخته و صحنه‌آرایی می‌شود. محتوای شمایلی عکس‌های وال، به خالص‌نمودن معناهایی چون خشونت، جنگ، زیبایی‌شناسی و حتی فقر و روزمرگی زندگی مدرن می‌پردازند.

برخی عکاسان هم نه تنها ساخت قاب و کیفیت کنترل‌شدهٔ محتوا را در آثار خود ارائه می‌کنند، که با قراردادن تن خود در برابر دوربین، انگارهٔ عکاس را در مواجهه با نگاه مخاطب قرار داده و پشت دوربین را هم‌زمان در برابر آن نشان می‌دهند. مثلاً «سیندی شرمن»[۲۶]، در تصاویر آگاهانه تصنعی از خودش ... با ملبس‌شدن به شکل یک ستارهٔ هالیوود، یک زن خانه‌دار پایین‌شهری و یک دختربچهٔ تازه بالغ، مجموعه‌ای از شخصیت‌های دراماتیک خلق می‌کند که هر یک روحیه و منش خاص خود را دارند. به نظر می‌رسد که او می‌خواهد بگوید ظاهر، همه چیز است، اما با وجود این نشان می‌دهد که چقدر ظواهر، قراردادی و محدود هستند» (گراندبرگ، ۱۳۸۹: ۱۵۶).

www.SID.ir

تصویر ۸. بالا: شنونده، جف وال، ۲۰۱۵. خشونتی که در این عکس دیده می‌شود، کاملاً طبیعی و در عین‌حال ساختگی است. وال، ماه‌ها برای مطالعهٔ این موضوع که چگونه هنرمندان و رسانه‌ها (روزنامه، تلویزیون، اینترنت و...) لحظه‌های خشن را بازنمایی می‌کنند، وقت گذاشت و مشخصه‌های رایج این ناهنجاری‌ها را درون ترکیب‌بندی عکسش گنجاند. این شمایل‌سازی بسیار به شمایل‌نگاری‌های مسیح مصلوب وام‌دار است؛ بدن رنجور در میان مردم پستی که اطرافش را احاطه کرده‌اند در زمینی نامعلوم، البته در شِما و شکلی مدرن و عکاسانه! مأخذ: intelligentlifemagazine.com
پایین: شهادت سن سباستین، آنتونیو پولایوئولو، حدود ۱۴۷۵ میلادی. مأخذ: Wikimedia.org

سلف‌پرتره‌های شرمن، شکل کریستال‌گون تیپ‌های فرهنگی است و به واسطهٔ حضور عکاس در داخل قاب (عنصری که عموماً در پشت دوربین به شکل‌دهی و ساخت قاب عکس و در نتیجه فرایند معنادهی و قضاوت مشغول است)، عامل «عکاس» را به مثابه شمایل در مرکزیت معنای عکس قرار می‌دهد. او «با این کار، بیننده را با آمیزه‌ای از اسطوره‌های فرهنگی مواجه می‌کند که در عین غرابت با نگاه امروزی، مجدداً ما را با قدرت تصاویر مدفون در گذشتهٔ مشترکمان آشنا می‌سازد» (همان: ۱۶۲) و در عین حال، به توانایی خود به عنوان زن، در

Archive of SID

برساخت شمایل‌های زنانه در موقعیت‌های اجتماعی گوناگون، صحه می‌گذارد؛ چراکه همواره در سنت هنری غرب «حضور اجتماعی زن بیانگر شیوهٔ نگرش او به خویش است و نشان می‌دهد که او برای خودش چه می‌تواند بکند و چه نمی‌تواند بکند. جایگاه اجتماعی او در اداواطوارها یا ژست‌ها، لحن صدا، باورها، سیما و قیافه، تن‌پوش و محیط نشست و برخاست‌ها و ذوق و سلیقهٔ او معلوم می‌شود. در واقع، کاری نیست که او بکند و در تعیین جایگاه اجتماعی‌اش مؤثر نباشد» (برگر، ۱۳۹۰: ۴۶). سلف‌پرتره‌های سیندی شرمن، در مقام عیان‌سازی از نقش خود به‌مثابه شمایل‌هایی مطرح‌اند که بر روابط فرهنگی و نگرانی‌های درونی انسانی در مواجهه با هویت امروزی اشاره دارند.

عکاسی دیجیتالی، «شمایل‌شکنی سنتی» یا «شمایل‌سازی دیجیتال؟»

تأثیر عکاسی بر تفکر و فرهنگ توده در مصرف شمایل‌های دنیوی و مقدس‌شده، بسیار کارآمد است. عکس‌ها نه تنها به صورتی جهان‌شمول مخاطب خود را احاطه کرده‌اند و به سادگی در هر شرایطی بازنمایی می‌شوند، که امکان برقراری ارتباطی همذات‌پندارانه را هرچه بیشتر با مخاطب خود به نحوی فراهم می‌کنند که وی، واقعیت بازنموده را اولین شرط پذیرش برای همذات‌پنداری تلقی کند. این موضوع اما، در عکاسی دیجیتال و با مسئلهٔ تحریف و بازسازی عکس‌های دیجیتال، مورد مناقشه‌ای جدی قرار گرفته و اصالت ارتباط عکس‌ها را با واقعیتی به چالش کشیده است که در عکاسی عموماً انتظار بازنمایش آن وجود دارد. از این‌رو است که به نظر می‌رسد تصاویر دیجیتالی، به تعبیر سنتی، خصلتی شمایل‌شکنانه دارند؛ چراکه نه واقع‌نما هستند و نه تقدس‌آمیز. دستکاری عکس‌های دیجیتالی به سادگی انجام می‌شود، آن هم طوری که انگار در واقع سوژهٔ مطرح در عکس، واقعیت داشته است و این وارونگی در نمایش واقعیت و به مفهومی ساخت واقعیت مجازی، تنها در تصاویر دیجیتالی امکان‌پذیر شده است؛ چراکه در گذشته، اگر عکسی هم رتوش و دستکاری می‌شد، ردپای دستکاری در عکس بازسازی‌شده مشهود و قابل رؤیت بود و همین امر، تحریف را در برابر چشم مخاطب می‌گشود. امروز اما رتوش و تحریف از چشمان مخاطب عکس پوشیده است.

ساخت تصاویر جعلی از عکس‌هایی که به ظاهر واقعیت را نمایش می‌دهند، کیفیت شمایلی عکس را برهم زده و به نوعی شمایل‌شکنی عکاسانه دست زده است؛ چراکه انگشت بر وجهی از عکس‌ها می‌گذارد که به باورمندی ما از جهانمان وابسته است. تصاویر دیجیتالی به سادگی می‌توانند واقعیت را وارونه کنند و بدون آنکه ارجاعی بر این تحریف بگذارند، «چیزی تازه و مجازی» را به عنوان واقعیت، در بستر عکس ارائه کنند. این وجه شمایل‌شکنانهٔ عکاسی دیجیتالی، به علاوهٔ تولید و تکثیر انبوهِ آن، در برابر راستیِ معصومانهٔ شمایل‌نگاری‌ای قرار می‌گیرد که عکاسی در گذشته بدان پایبند بود؛ عکس‌های شمایلی به خوبی از پس تقدیس مصداق خود بر می‌آمدند هرچند که رسانه، توده‌ای و در دسترس همگان بود.

با وجود اینکه رسانهٔ عکاسی به صورت سنتی در ارتباط مستقیم با امر واقعی و بازنمایی آن قرار دارد و نیز هرچند چگونگی این ارتباط و صراحت آن دهه‌هاست که مورد پرسش قرار گرفته است، حضور عکس‌های دیجیتالی، مرثیه‌ای تمام‌عیار بر صحت ارتباط مستقیم عکاسی و امر بازنموده با واقعیت خوانده است. اما این شمایل‌شکنی دیجیتالی، خود به شمایل‌سازی پساعکاسانه شباهت دارد. چراکه نه دیگر از قواعد حاضر در بازنمایی عکاسی سنتی (آنالوگ) تبعیت می‌کند، نه واقعیت را بازنمایی می‌کند و نه خود را به شکل جدیدی از تصویر خارج از عکاسی نمایش می‌دهد. در واقع تمام تصاویر دیجیتالی که تولید می‌شوند، خود را به مثابه محصولی از سازوکار عکاسی نمایش می‌دهند. بنابراین می‌توان اذعان داشت، واقعیتی که این تصاویر به عنوان عکس ارائه می‌کنند، از محدودیت دید انسان و دوربین عکاسی‌اش جسته است و حاصل دید جدیدی است که برخی منتقدین عکاسی عصر دیجیتال، آن را دید رایانه-تن می‌نامند: دید یک موجود دورگهٔ انسان-ماشین که چونان «بدن رایانه-تن آینده» پیشاپیش قبلاً هم همراه ما بوده است؛ کافیست به جراحی‌های زیبایی، کاشت اعضای مصنوعی، شبیه‌سازی، مهندسی ژنتیک، هوش مصنوعی و واقعیت مجازی، بیشتر دقت کنیم تا این موضوع را دریابیم! همان طور که مقولهٔ قدیمی انسان (به معنای دکارتی در مرکزیت جهان) در هیچ شکل ثابت و پایداری نمی‌تواند همراه ما باشد، این تصاویر هم، به دید آینده تعلق دارند و افق دید انسان را با گرافیک رایانه‌ای گسترده‌تر خواهند کرد (ولز، ۱۳۹۰: ۴۲۷). پس سرانجام می‌توان گفت تمایل عکاسی دیجیتال، نه شمایل‌شکنی، که شمایل‌سازی دیجیتالی با افق گسترده‌تر فکری است.

البته به گونه‌ای تاریخی، برخی هنرمندان، با دوری از هرگونه تکنولوژی روزآمدشدهٔ دیجیتال در خلق تصویر، به نوعی شمایل‌پرستی نه‌تنها ماقبل دیجیتال، که به سبک‌های اولیهٔ ساخت‌واره‌های عکاسی می‌پردازند تا به نوعی کیفیت یکتا و غیرقابل تکثیر عکس‌های اولیهٔ تاریخ دست یابند. «چاک کلوز»[۲۷]، شیوهٔ داگرئوتیپ را احیا می‌کند و در قرن بیست‌ویک، از مشاهیر و هنرمندان، تمثالی خلق می‌کند که نه تنها تکثیرناپذیر است، بل کیفیت شمایل‌نگارانهٔ عکاسی را مستقیماً به دوران ماقبل خود -نقاشی- به واسطهٔ تقدیس چهره‌های سلبریتی و مشهور جهان مرتبط می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

یافته‌ها و جمع‌بندی

عکس به عنوان محصول مدرنیته، نه تنها با شمایل‌سازی و تداوم آن به شکلی واقعی‌تر مرتبط است،بلکه براساس کیفیت بت‌واره‌گون خود و به واسطهٔ امر فن‌آورانه و نوظهور (به ویژه در عصر گسترش ارتباطات دیجیتالی)، کارکرد خود را به عنوان محصولی که آرزوها، خواست دفع بلایا و امید به کیفیت بهتر زندگی را شکل می‌دهد، به خوبی تثبیت نموده است؛ همان خاستگاه اصیل ساخت شمایل‌ها در معنای اخصّ خود. در این میان، کیفیات اصلی عکاسی، همچون «وضوح و دقت عکاسانه» و «رونوشت، رد و نشانه‌بودنِ مصداق» در عکس، که از ویژگی‌های ذاتی رسانهٔ عکاسی استَ، کیفیتی مدرن به شمایل‌سازی عکاسی و رسانه‌های مرتبط با آن (سینما) می‌دهد و نوع دریافت مخاطب امروزین آن را مختص این رسانه می‌کند؛ چراکه شمایل عکاسانه، باورپذیرتر، مقبول‌تر و «واقعی‌تر» (به معنای جسمیتی این جهانی که بیننده براساس سنت مدرنیته به آن گرایش دارد) از هر رسانهٔ دیگری خواهد بود. این وجه شمایل‌سازی همان طور که در متن مقاله و نمونه‌ها نیز بررسی شد، در آثار عکاسی شاخص در هنر و تاریخ عکاسی و نیز عکس‌های خصوصی و خانوادگی و به اصطلاح آلبومی، کاملاً قابل ردیابی و خوانش است.

نتیجه‌گیری

عکس‌ها، واقعیت بازنمودهٔ خود را چون شمایل‌نگاری‌های مقدس در دنیای مدرن به صورت انبوه، فراگیر و در دسترس تودهٔ مردم قرار می‌دهند. کارکرد شمایل‌سازی عکاسانه، به واسطهٔ اصرار بر ارتباطی که با واقعیت معمول و روزمرهٔ زندگی دارد، پیچیده و مبهم به نظر می‌رسد. انسان دنیای عکاسی، گم‌شده در میان فضایی فرهنگ‌زده از شمایل‌هایی است که عکاسی آنها را به صورت برگرفته‌های فرهنگی، برساخته و نمایش می‌دهد. به قول «بودریار»[۲۸] دیگر صاعقهٔ دوزخی به شهرهای فاسد اصابت نمی‌کند و به جای آن لنز دوربین است که واقعیت معمول را مانند لیزر برش می‌دهد و آن را از پا در می‌آورد. به همین خاطر است که شمایل‌های عکاسانه، که رد حضوری از شمایل‌های مقدس نقاشی را از گذشته در محتوای خود به صورتی پنهانی ارائه می‌دهند، دو وجه غالب را هم‌زمان بازارائه می‌دهند؛ از طرفی، به واسطهٔ کیفیت شمایلی خود و خاستگاه فرهنگی که از آن برخاسته و خاطرهٔ انسانی از شمایل‌های مقدس، هماره بر غیاب –متافیزیک، شهود، عنصر متعالی- تأکید دارند و در همین وجه خود کارکردی می‌یابند که از جهتی به مثابه عنصری بازدارنده عمل کرده و مخاطب خاص خود را هم از فراموشی می‌رهانند و ترس از فراموشی را از وی دور می‌سازند. این وجه کاربردی شمایل‌های عکاسانه را به خصوص در عکس‌های خصوصی و خانوادگی که در فضاهای شخصی افراد مانند کیف جیبی شخصی و محل کسب‌وکار و زندگی می‌توان مشاهده کرد (کافیست به چرایی حضور عکس‌های عزیزانی که در کیف گذاشته می‌شوند تا با هربار نگریسته‌شدن یاد و خاطره‌شان زنده شود، فکر کنیم. انجام این عمل هم مصونیت رفتاری ایجاد کرده و هم افراد را به کرداری بهتر ترغیب می‌کند. و یا عکس‌های بزرگان متوفی در محل کسب‌وکار که نشانی است از خواست تداوم برکت و رزق‌وروزی که به واسطهٔ ایشان شکلِ گرفته و خاستگاه حضورِ شمایلشان در محل کسب‌وکار، طبیعتاً نشان از خواست تداوم آنَ دارد). از طرف دیگر، رسانهٔ عکاسی با صحه‌گذاری ارتباطی که با واقعیت آن-بودهٔ مصداق دارد، هرگونه ارتباط ماورای واقعیت را طرد کرده و صرفاً تأکید بر واقعی‌بودن امر عکاسی‌شده دارد. این برداشت متافیزیکی از شمایل‌های عکاسانه توسط مخاطب و اصرار عکس‌ها بر فیزیکی و واقعی‌بودن مصداق، خود بر مرموز و رازآمیزبودن رسانه –حداقل در وجه کیفیت شمایلی خود- بیش از هر وجه کارکردی دیگر آن صحه می‌گذارد.

تصویر۹. برد بیت، چاک کلوز؛ داگرئوتیپ، ۲۰۰۹.
مأخذ: sansartifice.wordpress.com

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱. Roland Barthes (1915-1980)
۲. Christian Metz (1931-1993)
۳. camera obscura
۴. Geoffrey Batchen (1956-).
۵. Forget Me Not
۶. Aron Vinegar
۷. Ed Ruscha, Heidegger, and deadpan photography: این مقاله در کتاب Photography After Conceptual Art تحت ویراستاری Margaret Iversen و Diarmuid Costello در سال ۲۰۱۰ به چاپ رسیده است.
۸. Christopher Pinney (1959-)

Archive of SID

۹. Photography and Anthropology
۱۰. Goran Sonesson (1951-)
۱۱. Charles Sanders Peirce (1839-1914)
۱۲. André Bazin (1918- 1958)
۱۳. Erwin Panofsky (1892- 1968)
۱۴. Icon
۱۵. Iconoclasm
۱۶. daguerreotype: اولین شیوهٔ به ثبت رسیده عکاسی که رسماً اعلام شد.
۱۷. Susan B. Anthony
۱۸. Albert Southworth & Josiah Johnson Hawes
۱۹. Andrei Rublev (1360- 1427)
۲۰. André Kertész (1894-1985)
۲۱. fetishism
۲۲. part-space
۲۳. Eddie Adams (1933-2004)
۲۴. Decisive Moment
۲۵. Jeffrey "Jeff" Wall (1946-)
۲۶. Cindy Sherman (1954-)
۲۷. Chuck Close (1940-)
۲۸. Jean Baudrillard (1929-2007)

فهرست منابع

• آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ت: پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
• آیت‌اللهی، حبیب‌الله و بهشتی، طیبه. (۱۳۹۰). بررسی سبک‌شناختی هنر شمایل‌نگاری بیزانسی. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۴(۴۸):۳۹-۴۸.
• اوسپنسکی، لئونید و لوسکی، ولادیمیر. (۱۳۸۸). *معنای شمایل‌ها*. ت: مجید داودی. تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
• بارت، رولان. (۱۳۸۴). *اتاق روشن اندیشه‌هایی دربارهٔ عکاسی*. ت: نیلوفر معترف. تهران: نشر چشمه.
• برگر، جان. (۱۳۸۰). *دربارهٔ نگریستن*. ت: فیروزه مهاجر. تهران: نشر آگه.
• برگر، جان. (۱۳۹۰). *شیوه‌های نگاه*. ت : محمد هوشمند ویژه. تهران: انتشارات بهجت.
• برگر، جان و مور، ژان. (۱۳۸۳). *شیوهٔ دیگری برای گفتن*. ت: پریسا دمندان و سهیلا دمندان. تهران: نشر قو.
• سانتاگ، سوزان. (۱۳۹۲). *دربارهٔ عکاسی*. ت: مجید اخگر. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• سونسون، گوران. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی عکاسی*. ت: مهدی مقیم‌نژاد. تهران: علم.
• گراندبرگ، اندی. (۱۳۸۹). *بحران واقعیت درباب عکاسی معاصر*. ت: مسعود ابراهیمی مقدم، مریم لدنی و مرجان مهدی‌پور. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
• متز، کریستین. (۱۳۸۳). عکاسی و بت‌واره. ت: جاوید دلرنگ. *حرفه هنرمند*، ۹: ۴۲-۴۸.
• مقیم‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). *عکاسی و نظریه*. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
• موریس، ارول. (۱۳۹۴). *اعتقاد به شاهد بررسی گوشه‌ای از ابهامات عکاسی*. ت: رضا نبوی. تهران: انتشارات پاتوق.
• نصری، امیر. (۱۳۹۲). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. *کیمیای هنر*، ۲(۶): ۷-۲۰.
• ولز، لیز. (۱۳۹۰). *عکاسی درآمدی انتقادی*. ت: سولماز ختایی‌لر، ویدا قدسی‌راثی، مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر مینوی خرد.
• ولز، لیز. (۱۳۹۲). *نظریهٔ عکاسی گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*. ت: مجید اخگر. تهران: انتشارات سمت.
• Batchen, J. (2004). *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
• Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books Ltd.
• Vinegar, A. (2009). Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography. *Art History*, 32(5) :852-873.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

حسن‌پور، محمد، الستی، احمد و بلخاری، حسن. (۱۳۹۸). عکاسی، دستگاه تداوم‌ساز شمایل‌نگاری مدرن. باغ نظر، ۱۶ (۷۳) : ۱۷-۲۸.

DOI: 10.22034/bagh.2019.96015.3184
URL: http://www.bagh-sj.com/article_88988.html

www.SID.ir