

نشریه‌ی تخصصی عکاسی دانشگاه هنر



کالوتیپ

نشریه تخصصی عکاسی دانشگاه هنر

شماره ۱۲، مهر ۹۹

- استاد مشاور: محمد خدادادی مترجم‌زاده
- صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر
- مدیرمسئول: محمد آشیانی
- شورای دبیری: شکیب مجیدی، پویا کاظمی، حنا
- حیدری، مسیح یوسف‌زاده
- مسئول بخش فضای مجازی: ندا حیدری
- ویراستار: مهری رحیم‌زاده
- طراح گرافیک و مدیر هنری: امید آرما
- همکار بخش گفت‌وگو: ایلیا معافی
- معاونت فرهنگی-اجتماعی: دکتر مجید صالحی
- مسئول نشریات دانشجویی: سید مهدی سراجیان
- تصویر جلد: برگرفته از عکس‌های سینا شیری

ارتباط با کالوتیپ

- ✉ calotype@art.ac.ir
- 🌐 calotype.akkasee.com
- ✉ calotypemag
- 📷 calotypemagazine

فهرست

مقدمه

✍ شورای دبیری

عکاسی، ادبیات و نوشتار

رویکرد بینارشته‌ای برای بازنمایی

حقیقت و واقعیت

✍ رایجان بن شفیق / هدی کرمی

بررسی و تحلیل تعاملات عکس و نوشتار

در قالب عکس-نوشت

(با نگاهی به آثار دوئین مایکلز، سوفی کل و

جیم گلدبرگ)

✍ سیمین بنا

جایگاه ادبیات در تاریخ عکاسی ایران

✍ گفت‌وگوی شکیب مجیدی با حسن خوبدل

ببینیم یا بخوانیم

درباره‌ی گزاره‌ی هنرمند و عکاسی

✍ زروان روح‌بخشان

اسطوره به مثابه‌ی روایت

جستاری پیرامون بازنمایی اساطیر یونانی در عکاسی

✍ سودابه شایگان

هرمنوتیک تصویر بر مبنای جهان‌مندی انسان

از نظر مارتین هایدگر

✍ حنا

همواره در میانه

عکاسی از دریچه‌ی مفهوم اقلیت

✍ بامداد امین‌زاده

۱

۳

۱۹

۳۳

۴۵

۵۱

۶۹

۸۵

اتوماسیتی: روشا و عکاسی کنشی

مارگارت ابورسن

✍ ترجمه: گرو علی‌آبادی‌زاده

از عکاسی تا زبان، روایت، ادبیات و تألیف

✍ گفت‌وگوی محمد آشیانی با مهدی مقیم‌نژاد

عکس کجای واقعیت اجتماعی را نشان می‌دهد؟

ملاحظات انتقادی درباره‌ی مطالعات بازنمایی

✍ روزبه آقاجری

عکاس شکارچی و فقر تجربه

✍ آرش حیدری

کشش‌های بلند ابدی

✍ حسام‌الدین رضایی

در باب عکاسی و کلمه

یادداشت‌مدیرمسئول

✍ محمد آشیانی

مسخ

کوتاه در مورد عکس‌های گرگوری کروودسون

✍ وحید طباطبایی

عکاسی زندگی‌نامه است

✍ نجف شکری قبادی

گذشته‌ی مرئی پسر فراموش‌شده

✍ میلاد گرگین

۹۳

۱۰۷

۱۱۹

۱۲۵

۱۲۹

۱۴۳

۱۴۹

۱۶۱

۱۶۵

مقدمه

ارتباط با تصویر به چشم می‌خورد. در شماره دوازدهم، به تبع شماره‌های پیشین، به عنوان نشریه‌ای دانشجویی تأکید و اولویت، توجه به اندیشه و متون دانشجویان و دانش‌آموختگان و سپس اساتید و همفکران دانشگاهی بوده و این مهم از آن جهت مورد تأکید است که مخاطب با اندیشه‌ی در حال شکل‌گیری یا نو در جامعه عکاسی آشنا بشود و همچنین نگاهی نسبتاً بینا رشته‌ای به موضوع داشته باشیم. این تنوع نگاه‌ها، گاهی به مباحثی کمتر پرداخته شده در بین متون فارسی بدل گشته است.

در این شماره بر آن بودیم تا به کارکردها و قابلیت‌های کلمه در نسبت با رسانه‌ی عکاسی نگاهی دوباره بیاندازیم. انتخاب موضوع این شماره از بین موضوعات دیگر طی فرآیندی حاصل از همفکری جمعی با توجه به ضرورتی انجام گرفت که حس می‌شد؛ انتشار نشریات، مقالات و پایان‌نامه‌های متعدد در این زمینه، مؤیدی بر ضرورت توجه به این موضوع در جامعه‌ی عکاسی را به دنبال داشت. در متون این شماره از خوانش‌های شخصی از عکس‌ها تا به‌کارگیری نظام‌مند کلمات در

عکاسی، ادبیات و نوشتار

رویکرد بینارشته‌ای برای بازنمایی حقیقت و واقعیت

✍ راجحان بن شفیق / هدی کرمی

چکیده

«توان عکاسی در بازنمایی حقیقی ابژه‌ها، آن را به رسانه‌ای بی‌بدیل در بازنمایی و بیان واقعیت تبدیل کرده است. با این حال استفاده‌ی گسترده از آن به عنوان یک هنر و فرآیند حذف و انتخاب سوژه‌های مشخص از سوی عکاس که ممکن است مرتبط با ایدئولوژی موردپذیرش او باشند، این اظهارنظر را دچار مشکلاتی می‌کند. مقاله‌ی حاضر، به واسطه‌ی ذکر چند نمونه، به این مسئله در بستر قرن بیستم خواهد پرداخت. مسئله‌ی بازنمایی عکاسانه، مثلاً از فقر، جنگ و یا استثمار نیروی کار که در بسیاری از موارد در نهایت تبدیل به کلیشه‌های باب روز می‌شوند، نیز بررسی خواهد شد. در عین حال

این مقاله نشان می‌دهد که چگونه استفاده از روایت ادبی در کنار عکس ممکن است یا به حل و فصل شدن مسئله بیانجامد و یا در عصری که تصاویر در آن همه‌گیر شده‌اند، با دشواری‌های دیگری مواجه شود.»
کلمات کلیدی: عکاسی، ادبیات، هنر، مستند، روایت، انتزاع

عکاسی به عنوان یک رسانه‌ی هنری، عموماً دارای ظرفیت و گستره‌ی بیشتری برای حفظ و بازنمایی حقیقت، به نسبت باقی فرم‌های هنری نظیر نوشتار و نقاشی، تلقی می‌شود. با این حال این پرسش که آیا عکاسی به عنوان یک رسانه، توانایی فراروی از قلمروی هنر را دارد یا نه هنوز برجسته است؛ تا زمانی که عکاسی شکلی از هنر به شمار بیاید، فاصله‌ی ناگزیری بین واقعیت و آنچه هنر به نمایش می‌گذارد، وجود خواهد داشت. سانتاگ^۱ استدلال می‌کند که دقیقاً مانند تمثیل غار افلاطون که سوژه‌ها تنها قادر به دیدن تصویری از حقیقت هستند، عکاسی نیز تنها قادر است تصویری از حقیقت و نه خود آن را بازنمایی کند. او از این نیز پیش‌تر رفته و اظهار می‌کند که عکاسی «در تقابل با فاهمه» قرار دارد.^۲ این مسئله را با در نظر گرفتن عکاسی به عنوان

یک کالا می‌توان درک کرد.

سانتاگ همچنین اظهار می‌کند: «عکس گرفتن از مردم، حرمت‌شکنی در قبال آن‌هاست... تبدیل کردن آن‌ها به ابژه‌هایی است که می‌توان به‌صورت نمادین به تصرف درآورد.» مهم نیست که سوژه‌ی عکس باغی زیبا، جنگ و یا مبارزه‌ی طبقه‌ی کارگر باشد؛ عکاسی در مقام کالا، در بسیاری از موارد به‌طور چشم‌پسته سوژه‌های خود را به اثر هنری زیبایی برای نگریستن تبدیل می‌کند. بسیاری از آن دسته عکس‌ها که فقر، وحشت، جنگ و به‌طور کل رنج انسانی را بازنمایی می‌کنند، به‌جای قادر ساختن مخاطبان‌شان به درک وسعت زیبایی یا رنج

و یا وحشت سوژه‌ی خود، در نهایت تنها به خاطر بازنمایی زیبایی‌شناختی سوژه‌هایشان مورد ارزیابی قرار می‌گیرند. این امر ممکن است به گونه‌ای انفعال در فاهمه و نه لزوماً به اشتیاق برای تغییر وضع موجود بیانجامد؛ بنابراین هنگامی‌که عکاسی در مقام کالا مورد استفاده می‌گیرد، انگیزه‌ی انقلابی موجود در بازنمایی خود را کاهش

می‌دهد. بنیامین^۳ اظهار می‌کند: «آنچه می‌بایست از عکاسی بخواهیم، توانایی ارائه‌ی شرحی بر عکس چاپ‌شده است که بتواند آن را از کلیشه‌های باب روز جدا ساخته و ارزشی انقلابی به آن ببخشد.» او بر گونه‌ای بازنمایی ادبی-عکاسانه پای می‌فشرد که عکاسی را از سطح کلیشه‌ها بالاتر می‌برد؛ بنابراین وی خواستار تغییر در تکنیک‌های بازنمایی سوژه، هم از جانب عکاسان و هم از جانب نویسندگان می‌شود. همان‌طور که هس توضیح می‌دهد: «بنیامین شکستن مانع بین تصویر و نوشته را برای آنکه عکس بتواند نقشی مرقی داشته باشد، پیشنهاد می‌کند».

در این رابطه، برشت^۴ نیز بر ادعای بنیامین صحه می‌گذارد: «تنها آنچه روایت می‌شود، می‌تواند ما را به فهمیدن وا دارد.»^۵ اینکه چگونه برشت این ادعا را جامه‌ی عمل می‌پوشاند، بعداً در این مقاله موردبحث قرار می‌گیرد. فعلاً به این گفته اکتفا می‌کنیم که برشت و بسیاری از دیگر عکاسان قرن بیستمی، برای حل مشکل

آنچه می‌بایست از عکاسی بخواهیم، توانایی ارائه‌ی شرحی بر عکس چاپ شده است که بتواند آن را از کلیشه‌های باب روز جدا ساخته و ارزشی انقلابی به آن ببخشد.

شکاف موجود بین هنر و واقعیت یا هنر و فاهمه، از اتحاد میان عکاسی و ادبیات استفاده کرده‌اند. آن دسته از هنرمندان و نویسندگانی که در شیوه‌ی تولید، خود را در کنار طبقه‌ی کارگر می‌بینند و سعی دارند تا مبارزه‌ی آن‌ها را از طریق آثار خویش بازنمایی کنند، به گفته‌ی بنیامین می‌توانند پیام خود را با استفاده از ادبیات در عکاسی و در نتیجه تغییر تکنیک‌ها و محو کردن مرز بین نویسندگان و هنرمندان انتقال دهند. اکنون آنچه اینجا موردبحث است، مشکل ذاتی بازنمایی عکاسانه است که می‌تواند فقر را به اثری هنری تعالی بخشد و به ابژه‌ای زیبا تبدیل کند که بتوان آن را نظاره کرد. این امر به کالایی سازی هنر منجر می‌شود. این مسئله را می‌توان به تعبیر بنیامین، با تشخیص آنچه دادائیسزم را (به‌عنوان شیوه‌ای رادیکال در هنر مدرن) از تکانه‌های رادیکال آن تهی می‌سازد، درک کرد: «آپاراتوس بورژوایی تولید و انتشار می‌تواند تعداد حیرت‌انگیزی از مضامین انقلابی را جذب خود کرده و حتی آن‌ها را بگستراند بدون اینکه به‌طور جدی موجودیت خود یا موجودیت طبقه‌ای را که آن‌ها را در اختیار دارد، زیر سؤال ببرد.»

بنیامین بحث می‌کند که چگونه دادائیسزم و دیگر فرم‌های انقلابی هنر مدرن به‌ناچار در شیوه‌ی تولید بورژوایی گرفتار شدند. شرط اصلی در دو موقعیت تاریخی نهفته است. یک؛ شیوه‌ی زیبایی‌شناختی بازنمایی و آنچه بنیامین آن را «ابژکتیویته‌ی جدید» می‌نامد که قادر است رنج انسانی را به مقام هنر تقلیل دهد. دو؛ آپاراتوس بورژوایی تولید که تا همین امروز نیز بسیاری از رویه‌های انقلابی، همچون دادائیسزم را به تصاحب خود درآورده است. اکنون او برای بیان مؤثر این مسائل و مواجهه با آن‌ها از روشنفکران و هنرمندان می‌خواهد تا برای اعلام همبستگی با طبقه‌ی پرولتاریا، به‌جای قرار دادن خود در جایگاه ولی‌نعمتان ایدئولوژیک این طبقه، خویشان را در فرآیند تولید قرار دهند.^۶ آنچه بنیامین در تلاش است تا به مدد عکاسی همراه با روایت و ادبیات انجام دهد، بازگرداندن معنا به زندگی تهی شده توسط کاپیتالیسم است. به‌طور خلاصه، بنیامین بر به‌کارگیری عکاسی توسط نویسندگان و اتخاذ نوشتار توسط عکاسان به‌عنوان رویکردی بینا رشته‌ای تأکید دارد که تصاویر و متون را درهم ادغام کرده و عکاسی را به چیزی دیگر، به چیزی بیشتر تبدیل می‌کند.

با این حال، پشتیبانی از عکاسی به کمک نوشتار، مجدداً نشانگر ناپسندگی عکاسی برای حفظ و نمایش حقیقت به تنهایی است. همچنین، بحث فوق نیازمند بررسی این مطلب است که چگونه درج متن یا شرحی بر عکس می‌تواند عکاسی را به قدرت روایی اضافی مجهز کند تا آن‌طور که بنیامین اظهار می‌کند، از ارزشی انقلابی برخوردار شود.

چگونه بازنمایی ادبی-عکاسانه‌ای که بنیامین از آن دفاع می‌کند می‌تواند به دست آمده از به‌گونه‌ای تأثیرگذار، فهم واقعیت و حقیقت را به مخاطب انتقال دهد و این رسانه را به عمل در راستای رهایی انسان از بندگی سرمایه داری ملزم کند؟

بورژوازی گرفتار شده است، نجات داد؟ یا اینکه ادعای بنیامین از چه جهات می‌تواند مانع شود که بازنمایی عکاسانه -مثلاً از فقر- صرفاً کالایی مصرفی در عصر رواج و سلطه‌ی سرمایه و کالاها و تصاویر بر زندگی بشر باشد؟ علاوه بر این، چگونه بازنمایی ادبی-عکاسانه‌ای که بنیامین

از آن دفاع می‌کند می‌تواند به‌گونه‌ای تأثیرگذار، فهم به‌دست‌آمده از واقعیت و حقیقت را به مخاطب انتقال دهد و این رسانه را به عمل در راستای رهایی انسان از بندگی سرمایه‌داری ملزم کند؟ این‌ها برخی از مسائل تاریخی مشخص در قرن بیستم هستند که با همدستی رویه‌ی زیبایی‌شناختی این دوره، در مقابل ادعای بنیامین مانع‌تراشی می‌کنند. اکنون فرم مسئله و راه‌حل آن شاید با مشاهده‌ی چند نمونه‌ی قابل‌توجه از بازنمایی‌های ادبی-عکاسانه‌ی قرن بیستم قابل بررسی باشد. به این منظور، روایت عکاسانه و نوشتاری جیمز ایجی^۷ و واکر ایوانز^۸، تحت عنوان بگذارید اکنون مردان شهیر را ستایش کنیم^۹ که فقر دهقانان پنبه‌کار آلاباما و خانواده‌هایشان در طول رکود بزرگ در ایالات متحده‌ی دهه‌ی ۱۹۳۰ را موضوع خود قرار داده، ممکن است درکی عمیق از بازنمایی ادبی-عکاسانه به دست دهد. روایت مستند همراه با لحن مالیخولیایی در نوشتار، فقر و شرایط دشوار زندگی این دهقانان را نه به عنوان چیزی که باید بر آن دل سوزاند، بلکه به عنوان تلاشی ستودنی در راستای تکریم فقر آن‌ها نشان می‌دهد.

غرور پنهان دهقانان و خانواده‌هایشان را می‌توان در تمام طول اثر رؤیت کرد. با این وجود نشانه‌هایی از بداهه‌پردازی و گزینش هنری بین موضوعات موجود و گونه‌ای بازنمایی زیبایی‌شناختی فقر در اکثر تصاویر مشهود است. برای نمونه می‌توان به تصاویر وسایل آشپزخانه که به دقت و زیبایی چیده شده‌اند، به آن دسته از تصاویر که از زنان و کودکان گرفته شده است و یا به حالت چهره‌ی محکم و جسورانه‌ی مرد دهقان میان سال اشاره کرد. با مشاهده‌ی عکس‌ها و خواندن متن، ممکن است به شخص احساس غم و اندوه دست داده و رنجیده خاطر شود، اما میل به تغییر در او ایجاد نخواهد شد. همان‌طور که رول^{۱۰} ملاحظه می‌کند، «عکاسی ایوانز از اره‌های مدور بر کف زمین یا کیسه‌های مخصوص جمع‌آوری محصول که در امتداد ردیف‌های پنبه کشیده می‌شوند، به آن‌ها مقامی والا اعطا می‌کند. به بیان دیگر، عکس‌های واکر بیش از هر دست‌کاری که ایجی بتواند در نسخه‌ی خود انجام دهد، کودکان ژولیده و فلک‌زده را زیبا نشان می‌دهند». به یک معنا می‌توان گفت که عکاسی او، روزمرگی زندگی و فقر آن را تعالی بخشیده و از این

رو کاری را انجام می‌دهد که خود قصد انجامش را ندارد؛ آن را به اثری هنری تبدیل می‌کند (ایوانز و ایجی، ۱۹۶۰، ص ۷)؛ بنابراین، در پایان کار، اثر آن‌ها که اکنون به امری زیبایی‌شناسانه تبدیل شده است نمی‌تواند در برابر کالایی شدن مقاومت کند و به شماری از عکس‌های به دقت گلچین شده تبدیل می‌شود که باید به آن‌ها نگریست و در مقام اثری هنری ارزیابی کرد.

نکته‌ی قابل‌توجه این است که صرف‌نظر از تکریم سوژه‌ها و بازنمایی زیبایی‌شناختی فقر به مثابه‌ی کالا، اعتلای فقر تا حدودی به ناگزیر گرفتار در باوری زیباشناختی است که از بازنمایی شرایط واقعی نیروی کار و تولید ممانعت می‌کند. منعی که تئوفیل گوتیه^{۱۱} در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم صورت‌بندی کرده بود. علاوه بر این، تکریم فقر با استفاده از تکنیک‌های زیبایی‌شناختی تصاویر، بیانگر رضایت و خرسندی سوژه‌های بازنمایی شده است (دهقانان فقیر و خانواده‌های آن‌ها) و از این رو، ضرورتی در تغییر شرایط آن‌ها نمی‌بیند. ضمناً این گزینش هنرمندانه نشان می‌دهد که علی‌رغم نکوهش «کلیشه‌های باب روز» توسط ایوانز و ایجی، جنبه‌های خاصی از عکس‌های ایوانز به‌واقع نتوانست

از سدِ این کلیشه‌ها گذر کند. بااین‌حال، مردم در نیمه‌ی اول قرن بیستم هنوز قائل به بازنماییِ موثقِ عکاسی مستند بودند. ایجی دوربین را وسیله‌ی مرکزی زمانه‌ی خود می‌دانست و در عین تأکید بر بی‌واسطگی آن، از سوءاستفاده‌ی گسترده‌ای که از این وسیله می‌شد ناخشنود بود. از همین رو، وی متن خود را در کتاب به‌عنوان مکملی برای احساس بی‌واسطگیِ عکس‌های مستند واکر قرار می‌دهد. تلاش آن‌ها برای ممانعت از تبدیل‌شدن بازنمایی‌شان به هنر که خود را در سبک مستند نشان می‌دهد، شاهدهی است بر درستیِ پیمانشان برای نشان دادن واقعیت، همان‌طور که هست. بااین‌وجود، تکنیک‌های هنری [مورداستفاده‌ی آن‌ها] -من جمله بداهه‌پردازی، گزینش و غیره- خلاف امر را نشان می‌دهد. اکنون می‌توان ادعا کرد که هرچند قرار است متون ادبی قدرتمند و استوار کتاب به‌عنوان مکمل در کنار عکس‌ها عمل کنند، اما عکس‌ها مانع این کار می‌شوند.

بااین‌وجود، ناتوانی در بازتولید واقعیت و محصور شدن در قلمرو هنر، عکاسان را مانند سایر هنرمندان، نسبت به سوژه‌ها و واقعیتِ اجتماعی‌شان که توسط شیوه‌ی

تولید بورژوازی شکل‌گرفته، بی‌تفاوت می‌سازد. پیرو اظهارات بنیامین، می‌توان دریافت که عکاسی به تنهایی نمی‌تواند فاصله‌ی میان هنرمند و جهان را پر کند و تنها در صورتی این فاصله از میان برداشته می‌شود که هنرمندان و نویسندگان، آن را به چیزی دیگر و چیزی بیشتر تبدیل کنند؛ بنابراین، همان‌طور که پیش از این از طریق مثال واکر ایوانز اشاره کردم، معتقدم که تنها اشاره به محدودیت‌های هنرمندانِ گرفتار درون آپاراتوس بورژوازی تولید و انتشار کافی نیست. این شکاف از هم‌دستی رویه‌ی زیبایی‌شناختی هنر و تقسیم‌کار ذاتی سرمایه‌داری ایجاد می‌شود.

ولیکن محدودیت عکاسی به بازنمایی زیبایی‌شناختی و عدم‌کفایت آن به‌عنوان رسانه‌ای برای بازنمایی واقعیت، در کتابِ الفبای جنگ^{۱۳} (۱۹۹۸) اثر برشت برای وی مفید واقع شده است. این کتاب مجموعه‌ای است از تصاویر جنگ جهانی دوم که برشت از مجله‌ی لایف^{۱۳} و برخی منابع گمنام دیگر جمع‌آوری کرده است. واقعیت منحصر به فردی که درباره‌ی منابع وجود دارد، این است که برشت بسیاری از آن‌ها را بدون اطلاعات مکانی و تاریخ آورده که کیفیت نمایه‌ای^{۱۴}

عکس به همین علت از آن سلب می‌شود. نبود زیرنویس و شرح در زیر عکس‌ها، عدم تمایل برشت را برای برگزیدن فرم مستند نشان می‌دهد. کاری که او در عوض انجام می‌دهد، جایگزین کردن زیرنویس‌ها با قطعات شعری است. این قطعات، نقش مکمل را در کنار عکس‌ها به عهده ندارند تا هر واقعیتی را که شاید در عکس‌ها از قلم افتاده باشد، به ما ارائه کنند. در عوض، استفاده از شعر به جای نثر در این زمینه، برای درک انتقادی حائز اهمیت است. به‌طورکلی

بنابراین استفاده‌ی برشت از قطعات شعری به‌عنوان زیرنویس آشکارا خود نشان می‌دهد که او نمی‌خواهد کتاب را به آلبوم عکس مستندی از جنگ جهانی دوم تبدیل کند. در مقابل، وی منکر توانایی عکاسی برای بازنمایی واقعیت می‌شود اما این محدودیت را در راستای انتقال پیام انقلابی خود با کمک شعر به‌کار می‌گیرد.

نثر بیش از شعر با داده‌ها و واقعیت جور درمی‌آید. به همین دلیل است که در زیرنویس عکس‌های ژورنالیستی و مستند، به‌ندرت به استفاده از شعر برمی‌خوریم؛ بنابراین استفاده‌ی برشت از قطعات شعری به‌عنوان زیرنویس آشکارا نشان می‌دهد

که او نمی‌خواهد کتاب خود را به آلبوم عکس مستندی از جنگ جهانی دوم تبدیل کند. در مقابل، وی منکر توانایی عکاسی برای بازنمایی واقعیت می‌شود اما این محدودیت را در راستای انتقال پیام انقلابی خود با کمک شعر به‌کار می‌گیرد. بااین‌حال، رجوع به آرای برشت در خصوص بازنمایی و ادراک واقعیت، برای درک بهتر این موضوع که عکاسی توانایی بازنمایی واقعیت را در صورت عدم وجود بستر و منابع و غیاب نثر و امور واقع ندارد، کارگشا خواهد بود.

آنچه او در غیاب ادراک واقعیت به‌مثابه‌ی یک کل اظهار می‌کند، به شرح زیر است: «و بنابراین آنچه واقعاً به آن نیاز داریم، «ساختن چیزی» است؛ چیزی «مصنوعی» و «وضع‌شده». از این رو به همان اندازه نیازمند هنر هستیم؛ اما آن مفهوم قدیمی از هنر که مبتنی بر تجربه است، دیگر اعتباری ندارد. چراکه باز تولید آن جنبه‌هایی از واقعیت که می‌توان تجربه‌شان کرد، به معنای باز تولید خود واقعیت نیست؛ زیرا مدتی است که دیگر واقعیت را نمی‌توان در تمامیت آن تجربه کرد.»

آنچه او در اینجا به آن اشاره دارد، بازنمایی هنری واقعیتِ چندپاره به آن صورتی نیست که در رویه‌ی هنری دادائیسیم و سورئالیسم شاهدش بودیم. با نگریستن به عکس‌ها در کنار قطعات شعری، می‌توان تصور کرد که او مشغول کاری است که بنیامین، نویسندگان را مصرانه به انجام آن فرامی‌خواند؛ تبدیل کردن عکاسی به چیزی دیگر. به‌طورکلی او فنون شاعرانه را بر روی عکس‌ها سوار می‌کند تا همان‌طور که در بالا بیان شد، چیزی بسازد و در هنر شعر تغییری ایجاد کند (هنری که مبتنی بر تجربه نبوده و با حقیقت عکاسانه در تقابل است) و به‌طور هم‌زمان فرآیند هنری انتخاب عکس‌ها را به کار ببندد. با انجام این کار، او آن نوع عکاسی هنری را کنار می‌نهد که اسیر کلیشه‌های باب روز است و هر شخص و رویدادی را به ابژه‌های زیبا تقلیل می‌دهد. همچنین با زمینه‌زدایی از عکس‌ها به واسطه‌ی غیابِ زیرنویس‌های مرسوم و فقدان وجود منبع در بسیاری از موارد، از توهم بی‌واسطگی عکاسی فاصله می‌گیرد. در عین حال توانایی نویسنده را برای انتقال معانی و زمینه‌های جدید به تصاویر از طریق فنون ادبی، پیش چشمان بینندگان و خوانندگان خود نمایان می‌سازد. او روایت عکاسانه را از خلال شعر

خود تمام و کمال پوشش می‌دهد. این همان چیزی است که بنیامین از نویسندگان می‌خواهد؛ «ادبی سازی زندگی». برشت با استفاده از فنون روایی و پرداخت مجدد به

همین وجود الفبای جنگ به عنوان ابژه‌ای ساخته‌ی دست انسان است. که به آن قدرتی نسبتاً سحرآمیز می‌دهد تا بتواند دنیایی را که در سایه‌ی اسطوره پنهان حقیقت شده است، زنده کند.

عکاسی به کمک ادبیات، معنای جدیدی به جهان و بشریت اعطا می‌کند. مهارت او در این واقعیت نهفته است که همه‌ی این کارها را نه با قرار دادن شعر به عنوان مکمل تصویر، بلکه با در تضاد قرار دادن این دو برای انتقال معنا و زمینه انجام می‌دهد. از یک جهت، این امر تلاشی است تا بینندگان و خوانندگان بتوانند معنای پنهان زندگی و جهان را که در جهانی از پروپاگاندای جعلی گم شده است، مشاهده کنند. همان‌طور که اسکرانتون^{۱۵} اظهار می‌کند: «همین وجود الفبای جنگ به عنوان ابژه‌ای ساخته‌ی دست انسان است ... که به آن قدرتی نسبتاً سحرآمیز می‌دهد تا بتواند حقیقتِ دنیایی را که در سایه‌ی اسطوره پنهان شده است، زنده کند.» اسکرانتون با تجزیه و

تحلیل نشان می‌دهد که چگونه بازنمایی انجام‌گرفته توسط برشت، حقیقتِ راستین جنگ جهانی دوم را، برخلاف باور عامه که این جنگ را جنگ خیر علیه شر می‌دانستند، به‌عنوان جنگی به محرک آزمندی و ترس برملا می‌سازد. «جنگی که در آن ثروتمندان خون‌خوار از فقر در زیر آتش مسلسل و بمباران، تغذیه می‌کردند.^{۱۶}» به‌عنوان مثال در تصویر شماره‌ی ۷، امواج سهمگین دریا و تعدادی صخره‌ی سترگ و ناهموار را می‌توان مشاهده کرد که در دریای اسکاگراک^{۱۷} گرفتار آمده‌اند، جایی که تلفات آلمانی‌ها به ۳۵۰۰ تن رسید. حال همان‌طور که به‌وضوح می‌توان دید و پذیرفت که عکس و متن، هردو برای بازنمایی وحشت و واقعیتِ جنگ نابسند هستند، شعر برشت با سربلندی واقعیتِ جدیدی را جایگزین واقعیتی کرده که برای همیشه در اعماق اقیانوس گم‌شده است. او این واقعیت جدید را در قطعه‌ی خود زیر تصویر رمزگذاری می‌کند: «ماهیگیران! هنگامی‌که تورهایتان آکنده از ماهیان شده است، ما را به خاطر آورید و بگذارید تنها یکی از آن ماهیانِ دربند، آزادانه به شنا کردن ادامه دهد.» این عبارات دارای لحن تراژیکی است که آوای جان‌هایی تا ابد

از دست رفته در اعماق دریا را باز می‌گرداند. صدهایی که می‌خواهند از طریق استعاره‌ی ماهی و ماهیگیر به یاد آورده شوند. خواست قلبی آن‌ها از ماهیگیران برای زنده رها کردن حتی یک ماهی، سخن گفتن از زندگی در مقابل مرگ است، سخن گفتن از اشتیاقِ مالِخولیاییِ زندگی برای دیدن شکوفاییِ زندگی‌های دیگر؛ و اگر در خواندن این سطور تأمل بورزید، خواهید دید که آن‌ها حاوی و بر انگیزاننده‌ی چیزی هستند قدرتمندتر و پرصلابت‌تر از آنچه بسیاری از تصاویر خوفناک از جنگ نشان می‌دهند. استعاره‌ی ماهی و ماهیگیر نهایتاً یادآورِ زندگیِ برده‌وار زیر سلطه‌ی رژیم فاشیستی و بورژوازی است که جنگ را به‌عنوان پیروزیِ دلالتِ حریص پول و سرمایه و در پایان، شکستِ مردم عادی فرمول‌بندی می‌کند. علی‌رغم پیروزی متفقین در جنگ، زندگیِ برده‌وارِ بسیاری از افراد به پایان نمی‌رسد. باین حال تلاش برشت برای بخشیدن معنا و زمینه‌ی جدیدی به زندگی از دست‌رفته در جنگ، ممکن است حاکی از واقعیتی از دست‌رفته در جامعه‌ی سرمایه‌داری باشد که عکاسی، به‌عنوان یک کالا، قادر به تولید آن نیست. افشای عکاسی و یافتن معناهای

پنهان در پس آن، به ماهیت فریب آمیز کالا و ارزش مبادله ارجاع دارد که تلاشی است برای پنهان کردن روابط واقعی تولید. به همین ترتیب باژورک^{۱۸} درباره‌ی الفبای جنگ برشت می‌نویسد:

«این کتاب قصد دارد تا هنر خواندن تصاویر را آموزش دهد... جهالت عظیم درباره‌ی روابط اجتماعی که سرمایه‌داری بی‌وقفه و به‌شدت تلاش در حفظ آن دارد، هزاران تصویر موجود در مجلات مصور را تبدیل به الواح هیروگلیفی می‌کند که برای خوانندگان ناآگاه، غیر قابل رمزگشایی هستند.»

با این حال، رمزگشایی از روابط اجتماعی حقیقی پنهان در زیر هیروگلیف تصاویر، به عنوان گونه‌ای کنش انقلابی عکاسانه-ادبی حقیقی، در عصر فوران تصاویر که واقعیت اجتماعی به‌طور مداوم توسط تصاویر از نو شکل می‌گیرد، با چالشی جدی رودرروست؛ دبور^{۱۹} از این امر تحت عنوان «جامعه‌ی نمایش» یاد می‌کند؛ زیرا هنگامی که تمام واقعیت به واسطه‌ی تصاویر شکل می‌یابد، هیچ واقعیت نهانی برای رمزگشایی باقی نمی‌ماند. بودریار^{۲۰} مدعی چیرگی تصویر بر

واقعیت است و از آن تحت عنوان وانموده یاد می‌کند، این مفهوم، چالش‌هایی جدی بر سر راه آن‌گونه بازنمایی‌های ادبی-عکاسانه قرار می‌دهد که سعی در کشف واقعیت و روابط اجتماعی واقعی دارند. علاوه بر این جامعه‌ای که از تصاویر اشباع شده است، تنها به‌طور مضاعف بر عدم کیفیت نمایه‌ای عکس برای حفظ حقیقت تأکید می‌کند که باز حاکی از معنا زدایی تصاویر از زندگی و واقعیت است.

به اعتقاد بودریار، معنا زدایی از واقعیت توسط انبوهی از وانموده‌ها جبران می‌شود؛ «مثلاً می‌توان به رسانه‌ها اشاره

کرد که به‌صورت سطحی و به شکلی کاملاً مصنوعی در حال معنا سازی برای واقعیت هستند». بوچانان^{۲۱} توضیح می‌دهد که ادعای بودریار این نیست که اساساً دیگر واقعیتی وجود ندارد؛ بلکه دیگر هیچ چیز نمی‌تواند معنا را تضمین کند، پدیده‌ای که عمدتاً تحت عنوان پست‌مدرنیسم می‌شناسیم.

ادعای بودریار این نیست که اساساً دیگر واقعیتی وجود ندارد؛ بلکه دیگر هیچ چیز نمی‌تواند معنا را تضمین کند، پدیده‌ای که عمدتاً تحت عنوان پست‌مدرنیسم می‌شناسیم.

با این حال آنچه هدف این مقاله است و اینجا اهمیت دارد، این است که چگونه می‌توان واقعیت پنهان و ازدست‌رفته در جهان تصاویر را بازگرداند، آن‌هم زمانی که هیچ تضمینی برای معنای چنین واقعیتی وجود ندارد؛ اما درعین حال، اگر بگوییم که هیچ چیز نمی‌تواند معنای واقعیت را تضمین کند، پس مجدداً به نابسندگی و ناتوانی عکس و نوشتار، چه جدا از هم و چه در ترکیب با یکدیگر، برای بیرون کشیدن معنا از واقعیت اذعان کرده‌ایم. علاوه بر این، اگر قدرت معنا ساز واقعیت با قدرت وانموده‌ها و تصاویر جایگزین شده باشد، آنگاه وقوع این جایگزینی بر نقطه یا دوره‌ی گذار مشخصی اشاره دارد. منظور از دوره‌ی گذار زمانی است که تصویر به اساسی‌ترین کالای جامعه تبدیل شده؛ هنگامی که جامعه، از جامعه‌ی مصرفی به جامعه‌ی نمایش تغییر پیدا کرده و به بیان دبور، داشتن با ظاهر شدن جایگزین می‌شود. از این قرار، بازنگری این گذار تاریخی شاید بتواند هنگامی که روابط اجتماعی تولید توسط انتزاع کالا و تصاویر در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته‌اند، این مسئله را کمی روشن سازد. برای این منظور می‌بایست در عین پرداخت مؤثر به مسائل ناشی از منزلت تقریباً یکسان

تصویر و واقعیت، نابسندگی هردوی این واسطه‌ها، یعنی عکاسی و ادبیات را در نظر گرفت و تصدیق کرد.

یکی از تلاش‌های مؤثر انجام گرفته برای وارد کردن گونه‌ای «ارزش انقلابی» به عکاسی، در «داستان باورنکردنی»^{۲۲}، اثر آلن سکولا^{۲۳}، منتقد و عکاس آمریکایی، مشهود است. او به نحو قابل توجهی از قالب مستند گونه‌ی عکاسی و زیرنویس عکس‌ها با دقتی علمی در راستای روایتی تاریخی استفاده می‌کند. آن‌هم در زمانه‌ای که اعتبار آن‌ها به واسطه‌ی استیلای گفتمان

پست مدرنیستی، همان‌گونه که مطالعه‌ی بودریار درباره‌ی وانموده ادعا می‌کند، زیر سؤال رفته است. او با اتخاذ فرم مستند و گونه‌ای بازنمایی رئالیستی سوژه‌ها، چیزی را نشان می‌دهد که همواره انتزاعی بوده و به همین دلیل قابلیت بازنمایی را نداشته است، یعنی شیوه‌ی انتزاعی نظام اقتصادی سرمایه‌داری.

پست مدرنیستی، همان‌گونه که مطالعه‌ی بودریار درباره‌ی وانموده ادعا می‌کند، زیر سؤال رفته است. او با اتخاذ فرم مستند و گونه‌ای بازنمایی رئالیستی سوژه‌ها، چیزی را نشان می‌دهد که همواره انتزاعی بوده و به همین دلیل قابلیت بازنمایی را نداشته است، یعنی شیوه‌ی انتزاعی نظام اقتصادی

سرمایه‌داری. او در تقابل با تبدیل کردن واقعیت تولید و استثمار به امری انتزاعی که نمی‌توان از طریق عکاسی بازنمایی‌اش کرد، همان‌طور که تصاویر کانتینرها و کشتی‌های باری در داستان باورنکردنی به‌وضوح نشان می‌دهند، دست بر واقعیتی می‌گذارد که ناپدید شده و خارج از گود است اما هنوز هم در اعماق اقیانوس جریان دارد. در واقع او تصویر و زبان را به شیوه‌ای دیالکتیکی در ارتباط باهم قرار می‌دهد تا ضمن نشان دادن نابسندگی هر دو شکل روایت، بتواند به‌قدر کافی واقعیات تاریخی و مادی سرمایه‌داری و حقیقت آن را روشن سازد. در عین انجام این کار، دائماً ثابت می‌کند که درحالی‌که همگان می‌پندارند که سرمایه‌داری و جهانی‌شدن^{۲۴} تماماً به فضای مجازی و تسریع ارتباطات مربوط می‌شود، اما هنوز نیز به شدت متکی بر واقعیت مادی انضمامی ترابری و حمل فیزیکی محموله‌هاست.

سکولا با روایت تاریخ تحول دریاها نشان می‌دهد که چگونه دریا به جهان سیالی از ثروت، در غیاب کارگران، تبدیل شد که درون کانتینرهای کشتی‌های باری شکل گرفته و بسته‌بندی می‌شد. او شروع این

فرآیند را سال ۱۹۵۶ دانسته و همه‌گیری آن را به دهه‌ی ۱۹۷۰ مربوط می‌داند. سکولا به تحولی تاریخی اشاره می‌کند که در آن انتزاعی شدن کامل نیروی کار و تولید، در دریا به واسطه‌ی حمل محصولات با کانتینرها به وقوع پیوست. با نگاهی به تصویر کانتینرها درون کتاب، می‌توان تشخیص داد که چگونه حجم بزرگ کانتینرها در مقابل هرگونه بازنمایی مقاومت می‌کند؛ در برابر بازنمایی نیروی کار انسان و فقر و استثمار مقاومت می‌کند که در پس تولید و توزیع هریک از کالاهای بسته‌بندی‌شده درون این کانتینرهای عظیم‌الجثه جریان دارد. از همین رو، کانتینرها کار ناپیدا را در ابهام فرو برده و آن را انتزاعی می‌کنند و تصویر این کانتینرها درواقع ردی است از انتزاع چندلایه‌ی نیروی کار انسانی و فقر. به‌این‌ترتیب، بازنمایی مستند سکولا از کانتینرها نشان می‌دهد که در پس انتزاع یادشده، نیروی کار ناپیدا حضور دارد و این امر بیننده را به تفکر و تأمل وامی‌دارد.

بازنمایی انجام‌گرفته توسط سکولا در زمره‌ی رئالیسم انتقادی‌ای قرار می‌گیرد که می‌توان آن را این‌طور تعریف کرد: «شیوه‌ای از جستجو برای درک واقعیت

اجتماعی به‌واسطه‌ی «یادداشت‌برداری» (انتقادی از آن.^{۲۵}) سکولا در جای دیگری از کتاب به‌طور مختصر به نیروی کار ارزان اهل آسیا و کشورهای آمریکای لاتین می‌پردازد که در دریا برای صاحبان آمریکایی کشتی‌ها کار می‌کنند. رد کاری که این کارگران چه در دریا و چه در خشکی انجام می‌دهند، در کالایی که تولید کرده‌اند به‌صورت انتزاعی تجلی می‌یابد و سپس این انتزاعی شدن کار، به‌گونه‌ای مضاعف در کانتینرهای عظیم درون کشتی‌های باری پدیدار می‌شود. عکس‌های سکولا با «خراش دادن پوسته‌ی واقعیت، رد خود را در اذهان ما به‌جا می‌گذارند. این عکس‌ها حکم تشویق و یا حتی اجبار به تأمل را دارند و از این طریق شاید تغییرات تدریجی بتوانند به واقعیت تبدیل شوند و مسلماً در سطح فردی تحقق می‌یابند». روایتی که سکولا از آن بهره می‌جوید، با نشان دادن صریح انتزاعی شدن نیروی کار، به واقعیتی اشاره می‌کند که از نظر پنهان‌شده است. او بدون وقفه معنا و بینشی انتقادی تولید می‌کند که با بازنمایشی، دسترسی به واقعیت اجتماعی را میسر می‌سازد. باین‌حال بازنمایی کانتینرها همراه با

«عینیت شبح‌وار» آن‌ها انجام می‌گیرد. از آن دست عینیت و انتزاعی که درست همان‌گونه که سکولا در عکس‌هایش نشان می‌دهد، هستی آدمی در دریا را زائد می‌سازد. به این معنا کار انقلابی‌ای که او انجام می‌دهد، همان‌گونه که خود وی درجایی دیگر می‌نویسد، تبدیل کردن تکنیک مستند که عموماً در جهت افزایش اندک تفکر انتقادی درباره‌ی جهان اجتماعی استفاده می‌شود، به چیزی دیگر و بیشتر در جهت فهم بهتر جهان است. نقطه‌ی اوج اهمیت کار او با درک زمینه‌ای روشن می‌شود که وی برای نیل به گونه‌ای ارزش انقلابی از کار درمی‌آورد. همان‌گونه که رابرتز^{۲۶} استدلال می‌کند، «داستان باورنکردنی بیانگر تغییر از فرهنگ پست‌مدرنیستی به فرهنگ گلوبالیسم است و تلاش هنرمند را برای احیای هنر رئالیستی به دنبال فرهنگ پست‌مدرن دهه‌ی ۱۹۸۰ نشان می‌دهد.» عکس‌های کانتینرها و دریایی که در آن هیچ ردی از حضور انسان پیدا نیست، نشان از حذف شرایط واقعی تولید در بازنمایی عکاسانه دارد که تا حدی در رئالیسم انتقادی سکولا بازیابی می‌شود. او درجایی می‌نویسد که این حقیقت را تنها می‌توان از طریق ایده‌ی مارکس درباره‌ی کار‌مرده‌ی

تجلی‌یافته درون کالاهای درک کرد. «اگر این نکته را بپذیریم، به‌طور ضمنی نشان می‌دهد که هرچند در دوره‌ی استیلای وانموده‌ها نمی‌توان تضمینی برای معنای واقعیت یافت، شاید نگاه به گذشته هنوز بتواند درک و بینشی عمیق‌تر به ما ببخشد.

اکنون می‌توان با اطمینان خاطر گفت که اثر سکولا همان چیزی است که وی از هنر انتظار دارد. همان‌طور که خودش می‌نویسد: «من از هنری دفاع می‌کنم که عدم توانایی سرمایه‌داری انحصاری را برای فراهم آوردن شرایط یک زندگی کاملاً انسانی مستند می‌سازد.»^(۲۷) و از این‌رو خواستار تغییری ریشه‌ای در وضع موجود امور است. در این خصوص، او با اصرار بنیامین هم‌راستا می‌شود که عکاسی را باید به‌واسطه‌ی جدا کردن آن از کلیشه‌های باب روز و بردنش به سمت آلترناتیوها تبدیل به چیز دیگری کرد. اهمیت کار او در این واقعیت نهفته است که وی در زمانه‌ی تفوق و همه‌گیریِ تصویر و بی‌اعتمادی به انقلاب در مقیاس جهانی، تلاش می‌کند تا به عکس‌ها ارزشی انقلابی ببخشد و این کار بدون شک به بازگشایی درهای بسته‌ی فرصت‌ها و امکان‌ها خواهد انجامید.

منابع

- [۱] Agee, J. & Evans, W. (1960) Let us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families. Cambridge: The Riverside Press.
- [۲] Baetens, J. & Gelder, H. (2010). “A Note on Critical Realism Today” in Baetens, J. & Gelder, H. (Eds.), Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula’s Photography. Leuven: Leuven University.
- [۳] Bajorek, J. (2011), ‘Holding Fast to Ruins: The Air War in Brecht’s Kriegsfibel,’ in Broomberg, A and Chanarin, (eds). War Primer ۲. London: Vale Studio. P125
- [۴] Baudrillard, J. (1994). Simulacra and simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- [۵] Benjamin, W. (1970). ‘The Author as Producer’ in New Left Review, (July–August, 1970). Retrieved from <http://newleftreview.org/?page=article&view=135>.
- [۶] Brecht, B. (1998) War primer. London: Libris.
- [۷] Buchanan, I. (2010). ‘Jean Baudrillard’ in A Dictionary of Critical Theory. New York: Oxford University Press.
- [۸] Buchloh, B. (1995) ‘Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document’, in Sekula, A. (1995) Fish Story. Dusseldorf: Richter Verlag.
- [۹] Debord, G. (2009) Society of the Spectacle. Eastbourne: Soul Bay Press.
- [۱۰] Long, J. (2008). Paratextual Profusion: Photography and Text in Bertolt Brecht’s War Primer in Poetics Today, March ۲۰۰۸.
- [۱۱] Marx, K. (1867) ‘The Commodity’ in Marx, K. Capital, Volume 1. (1867). Retrieved from www.marxists.org.
- [۱۲] Roberts, B. (2012). “Production in View: Allan Sekula’s Fish Story and the Thawing of Postmodernism” in Tate Papers, no 18, Autumn 2012. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/۱۸/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism>

۱۴– Indexical Quality
۱۵– Roy Scranton

۱۷– Skagerrek Sea
۱۸– Jennifer Bajorek
۱۹– Guy Debord
۲۰– Jean Baudrillard

۲۱– Ian Buchanan
۲۲– Fish Story
۲۳– Alan Sekula
۲۴– Globalization

۲۵– Baetens, J. & Gelder, H. (2010)
۲۶– Bill Roberts

۱۶– اسکرانتون، ۲۰۱۷

۲۷– سکولا، ۱۹۷۸، ص ۲۵۵

i برای دسترسی بحث‌هایی مفید درباره‌ی ممنوعیتِ بازنمایی فرآیند تولید، مقاله‌ی زیر را ببینید:

Benjamin Buchloh, ‘Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document’, in Fish Story of Allan Sekula, (Dusseldorf: Richter Verlag, ۱۹۹۵).

ii بنیامین بوکلو درباره‌ی سکولا می‌نویسد: اثر او با برنامه‌ریزی دقیق، آن دسته از موضوعات و سنت‌های نشانه‌شناختی و متنی را که در دوره‌ی مدرنیته، به‌واسطه‌ی ممانعت‌های دیرینه از میدان خارج‌شده‌اند، از نو مورد بازخوانی قرار می‌دهد؛ عکاسی مستند، روایت تاریخی

[۱۳] Rule, V. (2001). “Dispatches from the Dust Bowl” in The Guardian, Saturday 18 August, 2001.

[۱۴] Scranton, R. (2017). “The Shipwreck of History: Bertolt Brecht’s War Primer” in Los Angeles Review, June 4, 2017. Retrieved from <https://lareviewofbooks.org/article/the-shipwreck-of-history-bertolt-brechts-war-primer/#!>

[۱۵] Sekula, A. (1995) Fish Story. Dusseldorf: Richter Verlag.

[۱۶] Sekula, A. (1978). ‘Dismantling Modernism, Reinventing Documentary’ in The Massachusetts Review, Vol. 19, No. 4, Winter, 1978, retrieved from <https://www.jstor.org/stable/i25088892>.

[۱۷] Simmel, G. (1903) ‘The Metropolis and Mental Life’, retrieved from

http://www.blackwellpublishing.com/content/bpl_images/content_store/sample_chapter/0631225137/bridge.pdf

[۱۸] Sontag, S. (2005). On Photography. New York: Rosetta Books.

یادداشت

۱– Susan Sontag

۲– (سانت‌اگ، ۱۹۷۸).

۳– Walter Benjamin
۴– Bertolt Brecht

۵– سانت‌اگ، ۱۹۷۸، ص ۱۹

۶– بنیامین، ۱۹۷۰

۷– James Agee

۸– Walker Evans

۹– Let us Now Praise Famous Men (1960)

۱۰– Vera Rule

۱۱– Theophile Gautier

۱۲– The War Primer

۱۳– Life Magazine



تصویر ۱، باربارا کروگر، ۲۵:۱۹۹۰

عکاسی و ادبیات

هم‌نشینی عکس و نوشته در طول تاریخ، متحمل تغییرات زیادی شده است، در ابتدا عکس با نوشته همراه شد تا به عنوان رسانه‌ای جدید خود را به هنر نزدیک کند، سپس در برهه‌ای از تاریخ هنر مدرن، سکوت ادبی، تاریخ عکاسی را فرا گرفت و عکاسان، عکس را به عنوان رسانه‌ای مستقل، از هرگونه بیانگری با رسانه‌های دیگر خالی کردند، اما بعدها با انقلاب مفهومی دوباره عکس و نوشته با هم هم‌نشین می‌شوند و عکس-نوشته آفریده می‌شود. سوال اصلی این مقاله آن است که آیا عکس-نوشته یک

بررسی و تحلیل تعاملات عکس و نوشتار در قالب عکس-نوشته

(با نگاهی به آثار دوئین مایکلز، سوفی کل و جیم گلدبرگ)

سیمین بنا

از این رو رشته‌های مختلف هنری از جمله عکاسی و ادبیات بار دیگر باهم می‌آمیزند. بدین ترتیب علی‌رقم تلاش‌هایی که در طول قرن بیستم برای زدودن هنر از زبان انجام شد، زبان به شکل‌های متفاوت به هنر مدرن رسوخ کرد و در آخر با از میان رفتن مرزهای مختلف هنری بر آن سایه افکند که اوج آن را می‌توانیم در هنر مفهومی پیگیری کنیم. (ثمری، ۱۳۸۸: ۳)

نوشتار در هنر مفهومی

هنر مفهومی همچون یک هرم، از تقاطع

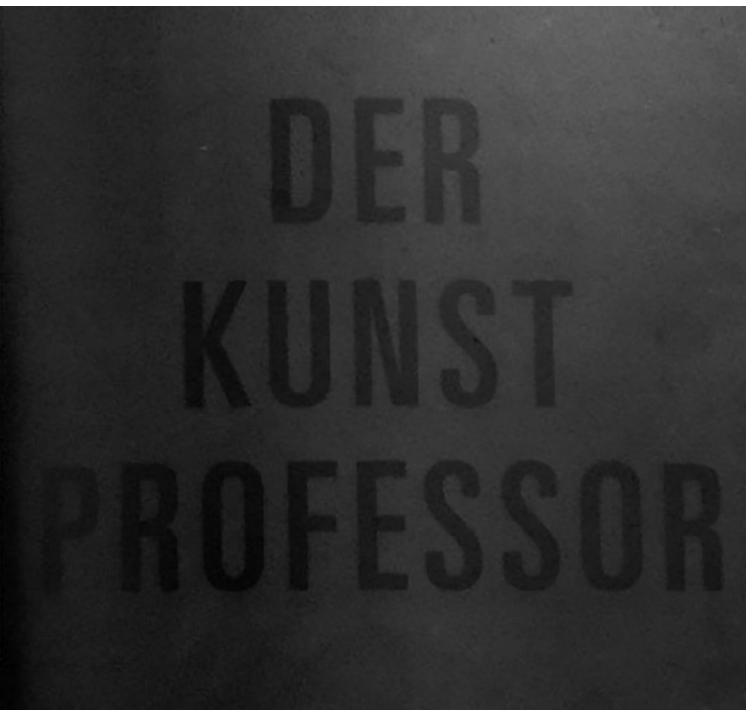
برگزیدند را می‌توان، روند تاریخی جدیدی دانست که مدرنیسم برای همراهی نوشته با عکس در نظر گرفته بود. مدرنیست‌ها معتقد بودند که عکس خود به تنهایی رسانه‌ای بیانگر است و نیازی به رسانه‌ی دیگر ندارد. از این رو تلاش برای استقلال هنری این رسانه را آغاز کردند. (همان: ۱۱۹) هرچند مدرنیسم بر پایه‌ی هنری خود مختار و کاملاً انتزاعی بنیان گرفت، اما در پس قدرت و خودکفایی ظاهری آن تزلزلی مفهومی نهفته بود. اواخر قرن بیستم مرزهای جا افتاده و سنتی هنر از بین می‌رود،

دقیق آن مطرح شود و نمونه‌هایی جهت روشن ساختن مطلب بررسی می‌شوند. از همان آغاز اختراع عکاسی می‌توان، اهمیت ادبیات و استفاده از روایت‌های داستانی را در کنار عکاسی جست‌وجو کرد. آراگو مؤلف مشهور زندگی‌نامه‌های دانشمندان و مخترعین برای معرفی اختراع داگر از ادبیات وام می‌گیرد. گویی عکاسی برای عمومیت یافتن به داستان سرایی نیاز دارد؛ اما اتحاد واقعی عکاسی با ادبیات برای اولین بار، با برگزیدن قالب کتاب توسط تالبوت در کتاب قلم طبیعت آغاز شد که الگویی برای کتاب‌های عکس همراه با نوشته در قرن نوزدهم شد. برای مثال می‌توان به کتاب مصر، نوبیا و فلسطین ماکسیم دوکان و یا کتاب پرتوی آفتاب فرانسیس بدفورد اشاره کرد. (برونه، ۱۳۹۳: ۳۵)

بسیاری از عکاسان قرن نوزدهمی با استفاده از قالب کتاب که عموماً همراه با افزونه‌های ادبی بودند، تلاش‌هایی در جهت معرفی عکاسی به عنوان هنر، انجام می‌دادند. هم راستا با این تحولات، سکوت ادبی که برخی از نخستین پیشگامان عکاسی همچون تیموتی ایچ اسالیوان و اوژن آتژه

اثر مفهومی است؟ که در پی آن به دنبال یافتن آن هستیم که در چه شرایطی عکس و نوشته با یکدیگر هم سو می‌شوند و به سوی افق هنر مفهومی حرکت می‌کند؟ و تعاملات نوشته با عکس در دوران معاصر با پیش از آن متوجه چه تغییراتی شده است؟ و یا میزان تأثیر همراهی نوشته با عکس به چه صورت می‌تواند باشد؟ فرضیه اصلی در این مقاله آن است که آیا ما در آثار عکس-نوشت، خصوصاً موارد مورد پژوهش، با یک ترکیب مفهومی مواجهیم و یا آنکه همچنان می‌توان این دو عنصر متشکل را جدا از هم و به شکل مستقل در نظر گرفت. بررسی ساختار اثر عکس-نوشت به عنوان یک اثر مفهومی که در قالب کتاب یا نمایشگاه ارائه شده‌اند، هدف اصلی این رساله است و در پی آن هدف فرعی این مقاله بررسی روند تغییر تعاملات عکس و نوشته در طول تاریخ عکاسی و به ویژه پس از ظهور هنر مفهومی است. اهمیت این موضوع در آن است که روند تولید آثار عکس-نوشت سانتیمانتالی که هیچ‌گونه رابطه‌ی عمیق و جدانشدنی بین اجزاء آن‌ها وجود ندارد رو به افزایش است. لذا باید مفهوم، کارکرد و روند تاریخی عکس-نوشت جهت مشخص شدن جایگاه

تصویر ۲، کن لوم، ۱۹۹۲: ۹۶، ۹۷





تصویر ۳، ویلی دوهری، ۱۹۹۱: ۵۷

سه وجه ایده، زبان و نفی شیء هنری به وجود آمده است که هر یک از این سه وجه، یک رهیافت انتقادی در برابر ساختار هنر مدرن را تشکیل می‌دهند. از آنجایی که در موضوع بررسی ما زبان (نوشته) اهمیت زیادی دارد بحث را با این وجه از هنر مفهومی پیش می‌بریم. (نک به سمیع آذر، ۱۳۹۲: ۵۷) به نظر می‌رسد، نوشتار در هنر مفهومی نه متمایل به علم است و نه شوق ادبی را در سر می‌پروراند؛ بلکه بر آن است تا هنر را به فلسفه نزدیک کند. در واقع، «هنر مفهومی» هنری است که مؤلفه‌ی اصلی آن «مفاهیم» است و چون مفاهیم با زبان پیوند ذاتی دارند، لذا رابطه‌ای که در

عکس-نوشت بین اجزای آن پیش می‌آید، از نوع هنر مفهومی است. به عبارت دقیق‌تر، در یک متن نوشتاری، ارتباط با مخاطب در سطحی مفهومی‌تر نسبت به تصویر شکل می‌گیرد، برخلاف این باور که فرایند معنا سازی زبان نمی‌تواند غنای وصف‌ناپذیر تصویر را پوشش دهد، رولان بارت در پیام عکس بیان می‌کند که گفتار و نوشتار هنوز و همچنان اجزای تام و تمام ساختار اطلاعاتی‌اند و تنها حضور پیام‌زبانی است که درخور اهمیت است. (بارت، ۱۳۹۲: ۴۳) ما هنوز و بیش از همیشه با تمدن نوشتاری مواجهیم و به دلیل استفاده‌های متفاوت از نوشته در کنار عکس ممکن است، واژه‌ی عکس-نوشت با دیگر نوشته‌هایی که در کنار عکس قرار می‌گیرند مثل کپشن، کات لاین، گزاره هنرمند و ... اشتباه گرفته شود. از این رو در جهت صراحت بیان، واژه عکس-نوشت تعریف می‌شود.

عکس-نوشت

عکس-نوشت، اثری است مفهومی که در آن عکس و نوشته با یکدیگر اثری یگانه را شکل می‌دهند؛ هدف آن ایجاد مفهوم از طریق ترکیب دو رسانه‌ی عکاسی و ادبیات



تصویر ۴، دوئین مایکلز

است. نوشته‌ی موجود در این اثر می‌تواند در هر قسمتی از کادر تصویر قرار گیرد و می‌تواند توسط خود هنرمند و یا دیگران نوشته شود و الزامی به نوشتن خود هنرمند نیز وجود ندارد. عکس-نوشت را نباید با نوشته‌های سانتیمانتال که بعضاً توسط خود عکاسان و یا دیگران در زمان خلق اثر و یا بعدها کنار عکس قرار داده می‌شوند و هدفی جز احساسات‌گرایی، خاطره‌پردازی و داستان‌گویی ندارند، اشتباه گرفته شود. در واقع در هم‌نشینی عکس و نوشته در عکس-نوشت با یک ترکیب مفهومی مواجه هستیم که عناصر نگارشی و نگاره‌ای آن در

جهت تکمیل یکدیگر کنار هم قرار گرفته‌اند و بدون هم خوانش نمی‌شوند. این هم‌نشینی منجر به کنش‌هایی بین تصویر و نوشته می‌شود که در ادامه برخی از آن‌ها بررسی می‌شوند.

کنش‌های متقابل عکس و نوشته

نشانه‌های بصری و زبانی در کنار هم چهار نوع کنش متقابل را شامل می‌شوند. فرا رسانه‌ای، چندرسانه‌ای، رسانه‌های مختلط و میان رسانه‌ای. در رابطه‌ای که یکی از اجزاء ذاتاً مکمل دیگری است شاهد کنش فرا رسانه‌ای هستیم (تصویر ۱)، در رابطه‌ای که

دوئین مایکلز عکاس خود آموخته‌ای است که عکاسی را رسانه‌ای ناقص می‌داند و تصریح می‌کند که با ترکیب عکس و واژگان بهتر می‌تواند آنچه در ذهن دارد را بازگو کند. او بر این باور است که در هر موقعیتی، همیشه چیزی بیشتر و چیزی عمیق‌تر وجود دارد لذا تلاش می‌کند با همراهی نوشته کنار عکس، به ذهن مخاطب جهت دهد.

مختلط)) (تصویر ۳) و در رابطه‌ای که انسجام و تمایز میان واژه و تصویر شکسته می‌شود، شاهد کنش میان رسانه‌ای هستیم. (تصویر ۴) هر چهار کنش را می‌توان در عکس-نوشت متصور شد. (نک به ثمری، ۱۳۸۸: ۸، ۱۰، ۱۱) در این قسمت به بررسی آثار سه تن از هنرمندانی که به نظر نگارنده نمونه‌های قابل تأملی در این باب هستند را بررسی می‌کنیم.

دوئین مایکلز

دوئین مایکلز عکاس خود آموخته‌ای است که عکاسی را رسانه‌ای ناقص می‌داند

و تصریح می‌کند که با ترکیب عکس و واژگان بهتر می‌تواند آنچه در ذهن دارد را بازگو کند. او بر این باور است که در هر موقعیتی، همیشه چیزی بیشتر و چیزی عمیق‌تر وجود دارد لذا تلاش می‌کند با همراهی نوشته کنار عکس، به ذهن مخاطب جهت دهد. «همیشه ضرورت اینکه باید چیزی به عکاسی بیفزایم، احساس کرده‌ام...» (پایدار، ۱۳۷۹: ۱۸۴)

علاوه بر این، سودای اندیشمندانه کردن هنر، مایکلز را بر آن داشت که نوشتار را نه برای خاطره گونه آن بلکه برای ایجاد کنکاش در ذهن مخاطب به اثر اضافه کند و یک اثر مفهومی بیافریند. در برخی از آثار مایکلز می‌تواند با ایجاد معانی ضمنیِ تعدیل شده تا مرز نفی تصویر پیش برود. برای مثال در تصویر زیر به معنی کدام می‌توان باور داشت؟ معنی تصویر و یا نوشته‌ی دردمندانه؟ (تصویر ۵)

کنش‌های متقابل عکس با نوشته در آثار دوئین مایکلز

در کنش‌های متقابل عکس و نوشته ملاحظه کردیم که «نوشته» در رابطه‌ی چند رسانه‌ای به معنای تصویر جهت می‌دهد،



این عکس مدرک من است. آن روز بعدازظهر وقتی همه چیز میان ما به خوشی می‌گذشت، [...] کاملاً خوشبخت بودیم. واقعاً اتفاق افتاد. دوستم داشت. خودتان ببینید. | تصویر ۵، دوئین مایکلز، ۱۹۷۴

این جهت‌دهی را می‌توانیم در آثار مایکلز نیز بیابیم. مایکلز معانی‌ای را که تمایل دارد در عکسش وجود داشته باشد را با نوشته به اثر خود اضافه می‌کند و در بیشتر موارد کنش بین عناصر آن از نوع رابطه‌ی «چندرسانه‌ای» است.

در رابطه‌ی میان رسانه‌ای بررسی کردیم که نوشته و تصویر ریشه مشترکی دارند به عبارت دیگر در این نوع رابطه نوشته‌ها به گونه‌ای با تصویر همراه می‌شوند که علی‌رغم آنکه خواننده می‌شوند، دیده هم می‌شوند؛

که می‌توان این نوع کنش را در آثار اخیر دوئین مایکلز جست‌وجو کرد. (تصویر ۶)

سوفی کل

سوفی کل، عکاس، نویسنده و هنرمند مفهومی که خلاقیت هنری‌اش در یک فرم رسانه‌ای واحد نمی‌گنجد لذا از نوشته کنار عکس‌هایش استفاده می‌کند. مثلاً در مجموعه هتل او مانند یک کارآگاه عمل می‌کند و داده‌هایی را شبه اسناد یک آزمایش جامعه‌شناختی غیرعادی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. مخاطب نیز نمی‌داند آیا همه‌ی این اطلاعات به دردش می‌خورد یا نه شروع به داستان پردازی می‌کند و بخش زیادی از اثر را در ذهن خود می‌سازد. «روز دوشنبه، ۱۶ فوریه ۱۹۸۱، بعد از یک سال پیگیری و انتظار بالاخره توانستم به عنوان یک خدمتکار موقت به جای خدمتکاری دیگر برای سه هفته در یک هتل ونیزی، هتل سی، مشغول به کار شدم. من مسئول ۱۲ اتاق در طبقه چهارم بودم. در خلال ساعات کاری‌ام، جلوه‌های شخصی مسافری، امضای مسافرین هتل، وسایل سفر و جابه‌جایی مسافری با مسافر دیگر در یک اتاق را مورد بررسی قرار می‌دادم. در این

هرچه کلام به تصویر نزدیک‌تر باشد، معنای ضمنی کمتری به اثر می‌افزاید. به گفته‌ی بارت، پیام ضمنی کلام در دام پیام صریح تصویر می‌افتد. هرچه این پیام نوشتاری نزدیک‌تر به تصویر نوشته شود، سهم کمتری را در پیام ضمنی اثر دارد و همچون پیام صریح جلوه می‌کند. (بارت، ۱۳۹۲: ۲۵) در این مجموعه نیز سوفی کل سعی دارد، با قرار دادن نوشته زیر عکس‌ها، پیام نوشته را به پیام تصویر نزدیک‌تر باشد و معنای ضمنی تعدیل شده‌ای را بیابد.

«...پنج‌شنبه نوزدهم، ظهر آن‌ها رفتند، هیچ چیزی جا نگذاشتند، عکس آخرم را از تختی که هنوز مرتب نشده بود، گرفتم. خاطره‌ای که از آن‌ها در ذهن من ماند، تصویر مستهجن پیژامه‌ی آویزان روی صندلی است.»

هنر مفهومی کل از طریق ترکیب عکس و نوشته‌های ساده صورت گرفته است لذا می‌توان در نظر گرفت که تعمیق در هنر مفهومی به منزله‌ی به‌کارگیری زبان پیچیده و کلامی سنگین نیست. «او در آثار مفهومی خود پیوسته مرزهای میان هنر و زندگی، داستان و واقعیت، فضای خصوصی و عمومی را از میان برمی‌دارد.» (گراند برگ، ۱۳۸۹: ۶۵۸)



*I wish that Stanley and I could
like each other when we are
together - But we don't.*

*Patty
Gamm*

وقتی کنار هم هستیم، آرزو دارم که من و استلی بتوانیم همدیگر را دوست داشته باشیم اما نمی‌شود.
تصویر ۸، جیم گلدبرگ، ۱۹۷۹

WE LOOK LIKE ORDINARY PEOPLE!



WE HAVE A TERRIBLE LIFE

Emily S.

به نظر ما آدم‌های معمولی می‌آییم! ما زندگی وحشتناکی داریم.
تصویر ۹، جیم گلدبرگ، ۱۹۸۳

کنش‌های متقابل عکس با نوشته در مجموعه‌ی هتل سوفی کل

در مورد کنش‌های متقابل آموختیم که واژه و تصویر در رابطه‌ی چندرسانه‌ای هم زیستی نزدیکی با هم دارند و نوشته، تصویر را به معنای مشخص محدود می‌کند، در ارتباط با پروژه‌ی هتل سوفی کل نیز می‌توان این نوع کنش را بیابیم. (تصویر ۶ و تصویر ۷)

جیم گلدبرگ

جیم گلدبرگ از جمله هنرمندانی است که به خاطر مهارتش در ترکیب عکس و نوشتار در بین عکاسان آمریکایی شناخته شده است. مجموعه‌ی غنی و فقیر یکی از مجموعه‌های مهم اوست که شامل ۵۲ عدد عکس-نوشت است که بین سال‌های ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۵ تهیه شده‌اند.

ویژگی عکس-نوشت، در مجموعه‌ی غنی و فقیر

این مجموعه‌ی گلدبرگ که بی‌شباهت به عکس‌های خانوادگی نیست، به نظر می‌رسد، تلاش می‌کند که امر خصوصی را به عمومی تبدیل کند. گلدبرگ با سادگی

هر چه تمام‌تر سوژه‌هایش را مقابل دوربین آماده کرده است که این سادگی و صمیمیت را می‌توان در آلبوم‌های خانوادگی سراغ گرفت. این افراد به‌گونه‌ای جلوی دوربین گلدبرگ آماده شده‌اند که گویی هدفی جز عکس یادگاری ندارند. در ادامه نیز از این افراد خواسته شده است، روی عکس‌هایشان بنویسند که گلدبرگ حتی سعی نکرده بد خطی و یا حتی خط خوردگی آن‌ها را اصلاح کند. به نظر می‌رسد که او سعی داشته در بی‌واسطه‌ترین حالت ممکن تجربه‌ی خودش از زندگی این افراد را به عموم منتقل کند. (تصویر ۸)

هنگامی که او از سوژه‌هایش می‌خواهد که در مورد عکس خودشان بنویسند، اثر مفهومی را ایجاد می‌کند که بین مخاطب خاص - آن کس که از او عکاسی شده و در روند جریان عکاسی، قرار دارد - و مخاطب غیر تمایز قائل می‌شود. در واقع اتفاقی که در این بین می‌افتد، این است که تجربه‌ی مواجهه‌ی یک فرد با عکس خودش، منتقل می‌شود؛ اتفاقی که هنگام دیدن عکس‌های شخصی‌مان برای ما می‌افتد. (تصویر ۹)

با اینکه این نوشته‌ها توسط خود عکاس

نوشته نشده‌اند اما همبستگی لازم جهت ایجاد یک اثر مفهومی را دارند. چرا که گلدبرگ با سؤالات از پیش تعیین شده آن‌ها را سازماندهی شده جلو می‌برد، بدین ترتیب اجزا همبستگی لازم را دارند.

کنش‌های متقابل عکس با نوشته در مجموعه‌ی غنی و فقیر

در این مجموعه می‌توانیم «نوشته» را مکمل تصویر بدانیم لذا می‌توان کنش فرا رسانه‌ای را بین اجزای آن و همچنین کنش رسانه‌های مختلط را به خاطر نزدیکی اجزای آن باهم، جست و جو کرد.

ویژگی‌های مشترک عکس-نوشته‌های دوئین مایکلز، سوفی کل و گلدبرگ

به نظر می‌رسد که این سه هنرمند برای انتقال هرچه دقیق‌تر تجربه از عکس-نوشته بهره می‌گیرند، در این بین به هیچ عنوان از کلامی بسیار ادیبانه و پرتکلف استفاده نمی‌کنند؛ در واقع مسئله‌ی آن‌ها بیان خاطرگونه و ادیبانه نیست، آن‌ها سودای اندیشمندانه کردن هنر خود را در سر می‌پرورانند. اتفاق مهمی که در آثار آن‌ها می‌افتد نه هنگام مواجه با آثار آن‌ها بلکه

آن کنکاش ذهنی است که بعد از مواجه با اثر در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که آن‌ها از عکس-نوشته جهت ایجاد اثری مفهومی که ذهن مخاطب را درگیر خود کند، بهره می‌گیرند. در این نوشتار دریافتیم که عکس-نوشته اثری است مفهومی که از دو عنصر نگاره‌ای (تصویر) و نگارشی (نوشته) تشکیل شده است، پایبندی این دو عنصر به بیان رسانه‌ای یکدیگر در تعمیق اثر مفهومی شکل گرفته تاثیر مستقیم دارد. باید یاد آور شویم که حضور هر گونه عنصری از جمله نوشته و یا تصاویر دیگر در کنار یک عکس در معنای اثر تاثیر می‌گذارد که این بخاطر تاثیر بالقوه‌ای است که هم‌نشینی در خود دارد ولی بحث ما بر سر میزان عمیق بودن این تاثیر است لذا می‌توانیم این ویژگی‌ها را برای یک اثر عکس-نوشته عمیق - از نظر مفهومی- در نظر بگیریم، البته ممکن است تمام این ویژگی‌ها در یک اثر جمع نشده باشد؛

■ اجزای عکس-نوشته را نمی‌توانیم از یکدیگر جدا کنیم و این دو جزء، با هم خوانش می‌شوند.

■ این اجزاء جهت ایجاد اثری مفهومی با هم یکی می‌شوند و اهدافی چون

خاطره‌گویی، احساسات‌گرایی و قصه‌سرایی را دنبال نمی‌کنند، هرچند که نمونه‌های بدین شکل را می‌توانیم به وفور بباییم که به نظر این آثار بسیار سطحی هستند. ■ این اجزاء به بیان رسانه‌ای یکدیگر پایبند هستند و هرچه این پایبندی بیشتر باشد، اثر شکل گرفته عمیق‌تر است. ■ نوشته‌های موجود در عکس-نوشته‌ها به ظاهر بسیار ساده هستند اما تفکر عمیقی را در پی‌دارند. ■ معمولاً عکس-نوشته‌ها، مطالبی را بیان می‌کنند که با عکس بدون نوشته امکان‌پذیر نیست.

منابع

آزبیرون، پیترو (۱۳۹۱). هنر مفهومی. ترجمه‌ی نغمه رحمانی. تهران: مرکب سپید.

بارت، رولان (۱۳۹۲). پیام عکس. ترجمه‌ی راز گلستانی فرد. تهران: نشر مرکز.

برونه، فرانسوا (۱۳۹۳). عکاسی و ادبیات. ترجمه‌ی محسن بایرام نژاد. تهران: حرفه هنرمند.

پایدار، عبدالرضا پایدار (۱۳۷۹). دنیای روایی دوئین مایکلز. تهران: انتشارات امیرکبیر.

سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۲). انقلاب مفهومی. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر.

گراند برگ، اندی (۱۳۸۹). بحران واقعیت، ترجمه‌ی مسعود ابراهیمی مقدم، مریم لدنی. تهران: موسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»

پایان نامه‌ها

آقای، معصومه (۱۳۹۲). عکاسی و ادبیات. پایان نامه‌ی ارشد. گروه عکاسی. دانشگاه تهران.

ثمري، ثمر (۱۳۸۸). کاربرد واژه در هنر مفهومی (و مروری بر عکس‌های لورنا سیمپسون). پایان نامه‌ی ارشد. گروه عکاسی. دانشگاه هنر.

شاملو، الهه (۱۳۹۲) تاثیر عکاسی و ادبیات داستانی مدرن (نمونه پژوهشی ادبیات داستانی مدرن اروپا از ابتدای تاریخ عکاسی تا دهه‌ی ۶۰ میلادی) پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد. گروه عکاسی. دانشگاه هنر.

عبداله‌آبادی، الهه (۱۳۹۱). بررسی نقش عنوان در کارکردهای بیانی عکس (عنوان در عکس‌ها عکاسان هنری معاصر ایران). پایان نامه‌ی ارشد. گروه عکاسی. دانشگاه هنر.

نبوی، سیده زهرا (۱۳۸۷). رابطه‌ی متن و تصویر. پایان نامه کارشناسی ارشد. گروه تصویرسازی.

سایت‌های اینترنتی فارسی

<http://akkasee.com/articles/12999>.
<http://akskhaneh.com/story/sophie-calle-for-the-last-and-first-time-parisa-keshtkar>.

کتاب‌های انگلیسی

Hapkemeyer, Andreas, & Weiermair, peter (1996). Photo Text– Text Photo, edition stemel.



جایگاه ادبیات در تاریخ عکاسی ایران



گفت‌وگوی شکیب مجیدی با
حسن خوبدل

دکتری پژوهش هنر، مؤلف و مترجم مقالات و کتاب‌های عکاسی، مدرس رشته عکاسی دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران و دانشگاه‌های دیگر در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد.

؟ اولین ارتباط عکس با نوشتار – اگر اشتباه نکنم – توضیحاتی درباره‌ی عکس‌ها بوده است. این توضیحات و ارتباط آن‌ها با عکس‌ها، چگونه ارتباطی است؟ آیا این توضیحات در پی ثبت تاریخی‌اند یا برای مخاطبی خاص ثبت شده‌اند؟ ■

اگر نوشتار را به معنایی وسیع‌تر یعنی نظام زبان در نظر بگیریم، اولین ارتباط عکس با نظام زبان، به قبل از نوشته‌ای که به عنوان توضیح در کنار عکس می‌آید، بازمی‌گردد. این ارتباط از اولین تلاش‌ها در راستای صدا کردن این پدیده شروع می‌شود، وقتی که

به زبان انگلیسی یا فرانسوی به عکاسی فکر می‌کنیم و چنین درگیری با آن داریم. این مسئله از آن جهت اهمیت دارد که در ابتدای امر واژه‌ها و اصطلاحات جدیدی برای این پدیده‌ی نوظهور وضع می‌کنیم. به عنوان مثال می‌توان به کلمات و جملاتی چون Photography, To Take a Photograph, To Take a Daguerreotype, Negative و Positive اشاره کرد.

در ابتدا ذکر نکته‌ای حائز اهمیت است: توضیحاتی که در ابتدای تاریخ عکاسی در کنار عکس‌ها درج می‌شد به شکل پانویس (کپشن) نبوده است. پانویس یا کپشن مربوط به اواخر قرن نوزدهم است و بدین ترتیب باید پنجاه سال از اختراع عکاسی می‌گذشت تا اساساً امکان چاپ متن در کنار عکس به وجود بیاید.

از این مسئله که بگذریم، باید اشاره کرد که در ابتدا داگرتوتیپ‌ها هیچ توضیحی بر روی یا پشت‌شان نداشتند، در واقع اصلاً فضای کافی برای نوشتن وجود نداشت یا حداقل من آن را ندیده‌ام. ولی در کالوتایپ‌ها، به دلیل جنس کاغذ نمکی آن‌ها این امکان وجود داشت که بر روی عکس‌ها متنی درج شود. اغلب این توضیحات – همان‌طور که

خودتان هم اشاره کردید - کارکردی در راستای ثبت تاریخی داشته‌اند. با وجود این ذوق‌زدگی عکاسان و تلاش برای توصیف چگونگی مواجهه‌شان با این پدیده (عکاسی) نیز دارای اهمیت است؛ چیزی که در روزگار آغازین عکاسی زیاد دیده می‌شود. به عنوان مثال این ذوق‌زدگی در مورد ویژگی‌های عکاسی، دقت در جزئیات و ارتباط ناتورالیستی آن با طبیعت از مسائلی است که به آن‌ها پرداخته‌اند. شاید نخستین موردی که به آن دسترسی داریم، همان عکس پنجره‌ی مشبک تالبوت باشد که کنار عکس، چگونگی ثبت آن و ذوق‌زدگی‌اش را در یک پاراگراف کاملاً مبسوط توصیف می‌کند. البته این یک مثال شاخص است و به طور کلی در کارهای اولین عکاسان تاریخ چنین نمونه‌هایی قابل مشاهده است. همچنین از دیگر کارکردهای نوشتار را در برخی از عکس‌ها، نام بردن از افراد خاصی که از ایشان عکس گرفته شده بود نیز شامل می‌شود. علاوه بر این، در حوزه‌ی آمیختگی رسانه‌ی عکاسی با ادبیات، شاید جدی‌ترین هم‌نشینی متن و تصویر را نخست در کتاب قلم طبیعت و سپس در کتاب خورشید نگاره‌هایی از اسکاتلند، اثر تالبوت مشاهده می‌کنیم. تالبوت متون مفصلی درباره‌ی عکس‌ها نوشته است. او

در راستای توجهش به ویژگی‌های رسانه‌ی عکاسی تأکید می‌کند که این عکس‌ها گرفته شده‌اند (Taking) و هیچ‌کدام ساخته نشده‌اند (Making). این نخستین قرارگیری جدی و مبسوط این دورسانه - یعنی عکاسی و ادبیات - در کنار یکدیگر است.

سپس، آمیختگی این دورسانه را در اولین عکس‌های استیج (صحنه‌پردازی شده) به شکل قرن نوزدهمی‌اش یعنی عکس‌های روایی نیز می‌بینیم. جولیا مارگارت کمرون، اسکار گوستاوری لندر، لوییس کرول و هنری بیچ رابینسون برای وارد کردن عکاسی به دنیای هنر، به شکلی آگاهانه به دنبال استفاده از قابلیت‌های نقاشی بودند؛ اما آن‌ها رفته‌رفته متوجه شدند که در حال بهره جستن از قابلیت‌های رسانه‌ای دیگر یعنی تئاتر هستند. دلیل این امر استفاده از صحنه‌پردازی، طراحی میزانشن، لباس، صحنه و نور بود. به بیانی دیگر عکاسی با تئاتر درگیر شد. این درگیری، به این معنا است که عکاسی با خاستگاه و یکی از آبشخورهای تئاتر که همان ادبیات، درام یا نمایشنامه^۱ است، مواجه گشت.

متون بسیاری به صورت نمایشنامه در دست است که توسط خود عکاسان نوشته و اجرا شده‌اند. به عنوان مثال جولیا

قصه گویی در عکاسی یکی از اولین مجراهایی بود که عکس را وارد دنیای ادبیات کرد یا ادبیات را وارد دنیای عکس کرد! هم‌نشینی و آمیختگی این دورسانه چیزی است که تا به امروز در انواع مختلف عکاسی های روایی و استیج، شاهد هستیم.

قرن بیستم، عکس و متن بدل به اجزای جدایی‌ناپذیری شدند و این روند تا به امروز نیز ادامه دارد.

❖ در تاریخ عکاسی ایران، این هم‌نشینی متن و نوشتار چه مسیری را طی کرد؟ آیا شاهد تغییر ماهیت این نوشته‌ها در دوره‌ی قاجار و بعدها در جمهوری اسلامی هستیم؟ چگونه تغییراتی؟ ■

در پاسخ به این سؤال باید بگویم، آن دیالوگ جدی و تنگاتنگی که در غرب - عموماً در اروپای شمالی و غربی و حتی آمریکای شمالی - اتفاق می‌افتد را در ایران شاهد نیستیم و بیشتر گرته‌برداری‌هایی را مشاهده می‌کنیم؛ اما در اینجا نکاتی حائز اهمیت وجود دارد که باید به آن‌ها اشاره کنم. نخست، پژوهش‌هایی که بر عکس‌های دوره‌ی قاجار توسط آقایان طهماسب پور،

مارگارت کمرون برای خلق قصه‌هایش از اشعار و نوشته‌های آلفرد لرد تیسون یا ویلیام شکسپیر استفاده می‌کرد. یاری‌لندر و رابینسون قصه‌هایی می‌نوشتند و آن را اجرا می‌کردند؛ بنابراین در این سطح، شاهد ورود عکاسی به دنیایی هستیم که شارلت کُتن در کتابش^۲ از آن به عنوان «داستان‌گویی در عکاسی»^۳ یاد می‌کند. قصه‌گویی در عکاسی یکی از نخستین مجراهایی است که عکس را وارد دنیای ادبیات کرد یا ادبیات را وارد دنیای عکس نمود. هم‌نشینی و آمیختگی میان این دورسانه، چیزی است که تا به امروز در انواع مختلف و به اشکال متفاوت در عکاسی روایی و استیج قابل مشاهده است.

همچنین ابداع اولین تکنولوژی هافمن، عکس را کنار یکدیگر میسر می‌کرد از دیگر تحولاتی است که می‌توان به آن اشاره کرد. جان سارکوفسکی در کتابی تحت عنوان Photography until now یک فصل را به چاپ‌های هافمن و تأثیر آن‌ها بر ساختار رسانه‌ی عکاسی اختصاص داده است. علاوه بر آن در کتاب‌هایی چون عکاسی پایه و عکاسی پیشرفته، نوشته‌ی مایکل لنگفورد هم فصلی در ارتباط با این تحول وجود

دکتر ستاری و یحیی ذکاء صورت گرفته است، بر این نکته اشاره دارد که شخص ناصرالدین‌شاه بر روی و کنار عکس‌ها متن می‌نوشت که نمونه‌هایی از آن نیز موجود است. به عنوان مثال برخی از اشخاص را با فیلش مشخص می‌کرد و اسامی‌شان را می‌نوشت. همچنین یادداشت داستانی که مرتبط به عکس بود نیز از دیگر ویژگی‌های متون نوشته شده توسط او است.^۴ علاوه بر این، از دیگر هم‌نشینی قابل توجه در تاریخ عکاسی ایران در آلبوم‌های علی خان والی وجود دارد؛ این آلبوم حاصل عکس‌های خود والی آذربایجان است. از ویژگی‌های این آلبوم متونی است که در کنار عکس‌ها قرار گرفته با خط شکسته نستعلیق نوشته شده است. اما درباره‌ی زمانه‌ی حاضر، باید به اتفاق شاخصی اشاره کرد که تقریباً از دهه‌ی هشتاد به این سو در عکاسی ایران پدید آمد و آن‌هم ظهور استیتمنت نویسی برای نمایشگاه‌ها و نوشتن هوشمندانه‌ی کپشن (پانویس) برای عکس‌ها است. دلیل این تحول را می‌توان تبدلات با غرب، آمدن کتب عکاسی به ایران و رفت‌وآمد عکاسان ایرانی به دیگر کشورها دانست. این اتفاق که نقطه‌ی عطفی در جریان عکاسی ایران است،

بحث‌های فراوانی را نیز پدید آورده است. عده‌ای مانند مدرنیست‌ها معتقد هستند نوشتن استیتمنت ضرورت ندارد و این کار را آلوده کردن دنیای تجسمی و نظام تصویری با زبان است؛ عده‌ای نیز موافقت ضمنی با وجود استیتمنت دارند اما از گفتارها و نوشتارهای بی‌سروته یا فلسفی و شاعرانه در کنار عکس‌ها شکایت می‌کنند. جز این تحولات، دیگر تغییرات هدفمند و جدی در زمینه‌ی نوشتار در تاریخ عکاسی ایران قابل مشاهده نیست.

؟ از چه زمانی نوشتار در چیزی تحت عنوان عکاسی هنری ایران، راه یافت؟ آیا این مقوله (مثل دیگر مقولات) وارادتی بود یا ضرورتی در گزاره‌نویسی و هم‌نشینی عکس و نوشته احساس می‌شد؟ و اگر این پدیده واراداتی بوده، چگونه خود را با زبان فارسی وقف داده یا دچار چه تحولاتی شده است؟ لطفاً به شکل مصداقی چند نمونه از کارکرد صحیح این متن و عکس‌ها را در کار عکاسان ذکر کنید. ■

این پرسش به پژوهشی جدی‌تر، در سطح تز دانشگاهی مقطع کارشناسی ارشد نیاز دارد؛ از این رو پاسخ من شخصی است. به نظر می‌رسد مثل اغلب اتفاقاتی که در

عکاسی هنری ایران رخ داده است – به جز دوره‌ی قاجار که ما اساساً مواجهه‌ای جدی با عکاسی نداریم – این پدیده نیز وارداتی است. گونه‌های عکاسی هنری از دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ به بعد – یعنی آثار هادی شفاییه، احمد عالی و دیگران – اصولاً رویکردهایی وارداتی را اتخاذ کرده‌اند. رویه‌ای که در زمان‌هایی خوب عمل می‌کند و زمان‌هایی هم درزهای مشخصی



آلبوم عکس علی خان والی

دارد. به بیانی دیگر، اگر شروع عکاسی هنری را از زمان ناصرالدین‌شاه و دوره‌ی قاجار بدانیم. دوره‌ای که اساساً مواجهه‌ای جدی با عکاسی وجود ندارد؛ دیگر فعالیت‌هایی که پس از این دوره صورت گرفته عموماً گرتّه‌برداری است. البته در این میان استثناهایی نیز وجود دارد که با استفاده‌ی آگاهانه از نظریات و اشکال جدید عکاسی صورت گرفته و به استفاده‌ای

منطقی از عکاسی و زبان انجامیده است. به عنوان مثال مجموعه‌های مهران مهاجر در این زمینه شاخص هستند؛ مخصوصاً مجموعه‌ی بسته‌های مهاجر. در اینجا شاهد هم‌نشینی حساب‌شده‌ای از این دو رسانه هستیم. همچنین به یکی از مجموعه‌های فرشید آذرنگ که شامل عکس‌هایی از متون است نیز می‌توان اشاره کرد. با وجود اینکه این آثار مسئله‌ی وارداتی بودن را نقض نمی‌کنند اما نشان از معنایی عمیق و غیر سطحی از پیوند این دورس‌انه دارند. در اینجا باید گفت از مسئله‌ی وارداتی بودن گریزی نیست. از آنجایی که ما مصرف‌کننده‌ی تمام نظریات این رسانه هستیم و خودمان اندیشه‌ای تولید نکرده‌ایم، صرفاً بر روی نظریات موجود کارهایی بومی انجام می‌دهیم.

درباره‌ی به‌کارگیری زبان فارسی در این آثار نیز باید گفت؛ در این آثار، زبان فارسی کاری نمی‌کند، بدین معنا که اگر متون انگلیسی نیز بودند و ما هم انگلیسی‌زبان، این مجموعه‌ها همان تأثیر پیشین را داشت. به طور کلی در عکاسی ایران به نظر می‌رسد سازوکاری وجود ندارد که از قابلیت خاصی را از زبان فارسی نشان دهد. البته کارهایی صورت گرفته که باب میل من نیستند، به

عنوان مثال کارهایی که نخ‌نما و اگزوتیک هستند و از خط نستعلیق و... در آن استفاده شده؛ یا کارهای شیرین نشاط که با استفاده از خطوط عربی و شعرهای فروغ پدید آمده است؛ بنابراین این مسئله را نیز باید اضافه کرد که به نظر می‌رسد ما قابلیت خاصی را از زبان فارسی در عکاسی کشف نکرده‌ایم.

؟ لطفاً از نقش ادبیات در تاریخ عکاسی بگویید. آیا در تاریخ عکاسی ایران هم بین ادبیات و عکاسی ارتباطی مشهود است؟ این ارتباط چگونه است؟ ■

من اعتقاد دارم تمامی رسانه‌های هنری بر کارکرد، فرایند تحول و تطور یکدیگر به نوعی تأثیرگذار هستند. گونه‌های مختلف این تأثیرگذاری را نیز به شکل کلان در تاریخ دیده‌ایم. از نخستین تأثیرات ادبیات وام گرفتن از اصول روایت بود. همان‌طور که در پاسخ به پرسش اول گفتم و اشاره کردم، آنچه شارلوت کُتن به عنوان «قصه‌گویی در عکاسی» می‌نامد، اولین عکس‌هایی هستند که تلاش می‌کنند تا روایتی را نمایش دهند. روندی که از تابلوهای روایی قرن نوزدهمی تا عکاسی استیج امروزی ادامه یافته است. یکی از دیگر اشکال روایت و قصه‌گویی در عکاسی، گونه‌ای است که در آن روایت

دقیقه دخیل است. نمونه‌های این شکل از روایت‌پردازی را در عکس-مقاله‌ها، عکس-داستان‌ها می‌بینیم. علاوه بر این در فتواستوری‌ها و فوتوسکوئنس‌ها نیز روایتگری را نیز مشاهده می‌کنیم. این را هم می‌دانیم که بخش غالب عکاسان و نظریه‌پردازان مدرنیست با این پدیده مخالف بودند. یکی از مهم‌ترین این افراد سارکوفسکی بود که اعتقاد داشت روایت و قصه‌گویی کاری نیست که عکاسی به آن پردازد و عکس‌ها تنها با نماد و سمبل سخن می‌گویند.

اگر کلاژها و مونتاژهای دادائیستی و سورئالیستی را استثنا کنیم بخش اعظمی از کلاژها از قصه‌گویی بهره می‌برند. به عنوان مثال می‌توان کارهای لاسلو موهولی ناگ یا رودچنکو اشاره کرد. همچنین ما شاهد قصه‌گویی در آثار هنرمندانی چون هارت‌فیلد و هانا هوخ هستیم. افرادی که عموماً سوسیالیست بودند و به انتقاد از سیاست‌های حزب نازی می‌پرداختند. در آثار این دو شاهد پرداختن به اخبار روز و درآوردن آن‌ها به شکل قصه در عکس‌ها هستیم. این کار که عموماً به هزل و هجو و برخوردی فکاهی می‌انجامید و از تأثیرات ادبیات بر عکاسی است. درباره‌ی شیوه‌ی تأثیرگذاری ادبیات باید

بگوییم؛ این اتفاق لزوماً با خواندن قصه و داستان و تبدیل آن‌ها به عکس رخ نمی‌دهد. این اتفاق با وجود مسئله و درگیری عمیق با آثار یک نویسنده و هضم آن در خودمان است که پدید می‌آید. از دل این سنتز و درگیری روانی است که ایده‌ها و چشمه‌هایی از خلاقیت در نهاد ما سر بر خواهد آورد.

بخش دوم پرسش را در پاسخ‌های قبلی بیان کرده‌ام؛ اما در اینجا نکته‌ای مغفول مانده است. وجه دیگری که متأسفانه تاکنون پژوهشی درباره‌اش صورت

از آنجایی که ما تمام نظریات این رسانه را مصرف می‌کنیم و خودمان اندیشه‌ای تولید نکردیم صرفاً روی نظریه‌های موجود کارهای بومی انجام می‌دهیم.

نگرفته و آن تأثیری است که عکاسی بر ادبیات مدرن ایران گذاشته است. نمونه‌ی خارجی این شکل از پژوهش را در تحقیق کارولینگ دات لینگر بر کافکا می‌بینیم. در بسیاری از آثار نویسندگان مدرن ایرانی - مثل صادق هدایت و یا هوشنگ گلشیری - تأثیرپذیری از نگاه عکاسانه به اشکال مختلف دیده می‌شود. البته من شخصاً به آثاری چون یک آمریکایی آرام نوشته‌ی گراهام گرین که روایتی را با یک یا مجموعه‌ای از عکس‌ها پیش

برده‌اند، در ایران برنخورده‌ام؛ اما حتماً در کار این نویسندگان مدرن ایرانی تأثیرپذیری‌هایی از نگاه عکاسانه دیده می‌شود؛ اما اینکه این ارتباط چگونه صورت گرفته است، نیاز به پژوهشی جدی دارد.

؟ همواره در تاریخ ما، گروه‌هایی از شاعران و نویسندگان پیش‌تاز جریان‌های اجتماعی بوده‌اند. شاید بهترین مثال کانون نویسندگان ایران باشد. آیا تابه‌حال شاهد چنین اجتماعات و تأثیرگذاری‌هایی در جامعه‌ی عکاسان بوده‌ایم؟ بلی یا خیر، دلیل را چه می‌دانید؟ ■

من موافق سخن شما نیستم. هیچ‌وقت، هیچ هنرمند، شاعر و نویسنده‌ای که در جریان‌ات اجتماعی ایران پیش‌تاز باشد نداشته‌ایم. ولی درباره‌ی کانون نویسندگان می‌توان گفت، از دهه‌ی سی و چهل به این سو آنان توانستند تأثیرگذار باشند و حتی در مواقعی با عامه‌ی مردم ارتباط بگیرند. آن‌ها حداقل توانستند با خودشان ارتباط بگیرند و انجمنی درست کنند؛ هرچند که تأکید می‌کنم آنان پیش‌گام هیچ‌گونه جریان اجتماعی نبودند. شاید چون خودشان در داخل جریان‌ات توده‌ای، چپ و روشنفکری حضور داشتند این خلط مبحث پیش می‌آید.

اما از این جهت؛ به یاد ندارم که عکاسانی در ایران توانسته باشند کنار هم جمع شوند و به انجمنی جدی در این زمینه شکل بدهند و حداقل بتوانند در حوزه‌ی عکاسی تأثیرگذار باشند. ما هیچ‌وقت

نه اینکه تأثیر خواندن ادبیات به این شکل باشد که ما لزوماً یک سری قصه و داستان بخوانیم و این‌ها را برگردانیم و تبدیل به عکس کنیم. نه! وقتی با دغدغه و درگیری‌های یک نویسنده در حوزه ادبیات برخورد می‌کنیم و عمیقاً در خودمان هضمش می‌کنیم، از دل این سنتز و درگیری روانی با ما جرا، مطمئناً ایده‌ها و چشمه‌هایی از خلاقیت در ما یا پرسش‌های دیگری در نهاد ما سر بر خواهد آورد.

و دلیل این امر را بر اساس تجربه شخصی‌ام روحيات ما ایرانیان می‌دانم. البته بزرگانی چون یحیی دهقان‌پور و بهمن جلالی در دوره‌ای پتانسیل جمع کردن افرادی پیرامون خودشان را داشتند تا به این واسطه کاری

پیش برده شود؛ اما در نهایت عموم این تلاش‌ها تداوم نیافت. من شخصاً شاهد بودم که اسماعیل عباسی در دوره‌ای تلاش کرد انجمن‌های عکاسی، ترجمه و... را راه بیاورد ولی متأسفانه برخلاف فرهنگ‌های مدرن، ما علاقه‌ی چندانی به این جریان‌ات نداریم.

؟ به شکل روزافزونی در بازار کتب عکاسی، کتاب‌هایی را می‌بینیم که اشعاری را به عکس‌ها الصاق کرده‌اند و گاهی هم فروش خوبی دارند. نظر شما درباره‌ی این کتاب‌ها چیست؟ چرا از این کتاب‌ها استقبال می‌شود؟ و آیا اساساً می‌توان میان عکس و شعر نسبتی برقرار کرد؟ ■

این کتاب‌ها نه ربطی به عکاسی دارند و نه ادبیات. آن‌ها عموماً فرآورده‌های زردی هستند که برای شامه و فرهنگ بسیار سطح پایینی که از هیچ‌کدام از این دو رسانه درک عمیقی ندارد تولید می‌شود. این کتب عموماً مانند اشیای شیک و زیبا که تمام کتاب‌فروشی‌های ما را فراگرفته هستند و به دلیل مسائل فرهنگی عمیقی که با آن درگیر هستیم پدید آمده‌اند. آن‌ها محصولات شبه‌فرهنگی ذائقه‌ی آسان‌پسندی هستند که به دلیل روحيات شبه رومانتیک افراد به

عنوان هدیه‌ی سال نو و... استفاده می‌شود؛ بنابراین من به هیچ عنوان تلاش جدی را در این زمینه نمی‌بینم.

؟ با توجه به اینکه شما در ارتباط مستقیم با دانشجویان عکاسی هستید؛ تا چه میزان این قشر با ادبیات و نظریه دمخور هستند؟ آیا اساساً توانایی تولید متون معتبر را در دانشجویان و فارغ‌التحصیلان این رشته می‌بینید؟ ■

این پرسش کمی چالش‌برانگیز است و باید بگویم تشتت آرای وسیع و عجیبی در این باب وجود دارد. دلیل این امر آن است که وجوه جامعه‌شناختی مهمی را درگیر می‌کند و بحث را به شکلی جدی به سمت مسائلی که به اشکال مختلف چون درد و دل و آنچه در جلسات و نشست‌ها گفته می‌شود می‌برد. به طور کلی می‌توان گفت، دانشجویان کمی درگیر ادبیات و نظریه می‌شوند. نکته‌ی عجیب در اینجا وجود دانشجویانی در مقطع کارشناسی است که به شکلی جدی با بحث ادبیات و نظریه درگیر هستند؛ به گونه‌ای که جدا از حوزه‌ی عکاسی، درگیری‌هایی جدی با ادبیات، نقد و نظریه هنر دارند. از سمت دیگر در مقطع کارشناسی ارشد، با دانشجویانی مواجه می‌شویم که اساساً نه برای پژوهش

و درگیری با نظریه بلکه به نیت عکاس پرتره، مدلینگ یا عکاس تبلیغات شدن است که به دانشگاه آمده‌اند. دلیل این مسئله را می‌توان در مشکلات حوزه‌ی هدایت تحصیلی و سیستم انتخاب دانشجو جست‌وجو کرد؛ اما اگر بخواهم به تجربیات خودم اشاره کنم، به عنوان مثال باید بگویم که در یک کلاس ده نفره در مقطع کارشناسی ارشد، پنج نفر به سختی داستایوفسکی یا توماس مان را به خاطر می‌آورند و یا اصلاً کتابی از آن‌ها نخوانده‌اند. یا مثلاً در یک کلاس ده نفره تنها یک نفر ممکن است کتاب جنایت و مکافات داستایوفسکی را خوانده باشد. متأسفانه سطح خوانش ادبیات در سطح بسیار نازلی قرار دارد و دانشجویان اندکی در این زمینه دیده می‌شوند که با ادبیات درگیر باشند.

؟ معمولاً شما در کلاس‌های خود کتاب‌هایی خارج از حوزه‌ی عکاسی را برای مطالعه به دانشجویان معرفی می‌کنید. به نظر شما ادبیات داستانی و نمایشی چه نقشی در ایده‌پردازی و تولید مجموعه عکس دارند؟ ■

به نظر من عکاسی رسانه‌ای جوان با تاریخ کوتاهی است. به همین دلیل هم فکر می‌کنم دانش تولید شده در باب آن بسیار

فقیر و کم‌مایه است؛ به ویژه ادبیات عکاسی ما که تنها بر ترجمه استوار است. اگر درست به یاد داشته باشم از سال ۷۷ - ۷۸ بود که اولین متن در این حوزه به شکلی متفاوت و توسط یک ادیب در حوزه‌ی فلسفه‌ی سیاسی - اجتماعی به فارسی چاپ شد. این امر برای ما شوکه‌کننده بود زیرا با گونه‌ی دیگری از اندیشیدن به عکاسی مواجه شده بودیم. من فکر می‌کنم که برای هر هنرمندی و در هر رسانه‌ای، درگیری با رسانه‌های غنی،

در سازوکارهای ذهنی و گسترش جهان هنرمند تأثیرگذار است. همین تأثیرگذاری در ایده‌پردازی و تولید مجموعه‌ی عکس نیز وجود دارد. بدین ترتیب نه تنها ادبیات، بلکه موسیقی، سینما، تئاتر و همه‌ی این رسانه‌ها بر هنرمند و ساختار کلی اندیشه‌اش درباره جهان، انسان

به هر حال بزرگانی چون یحیی دهقان پور و بهمن جلالی در یک بازه زمانی این پتانسیل را مشخصاً داشتند که اعضای را دور خودشان جمع کنند و کاری را پیش ببرند ، خب این نشد. و حتی چندین مرتبه من از نزدیک شاهد بودم که آقای اسماعیل عباسی تلاش کرد انجمن های عکاسی، انجمن ترجمه و... راه بیاندازد ولی متاسفانه ، برعکس فرهنگ های مدرن ، ما خیلی به این ماجراها علاقه مند نیستیم.

و پدیده‌های مرتبط با آن تأثیرگذار است. از این جهت، اعتقاد دارم انواع متونی که در رسانه‌ی زبان منعکس می‌شود - حتی یک تاریخ مکتوب از ایران معاصر - هم بر ذهن ما تأثیر می‌گذارد. ما را از حفره‌ها و چاله‌هایی که دیگر هنرمندان درگیر آن بودند دور کرده و به تعبیری، ما را فرزند زمانه‌ی خودمان می‌گرداند. بدین ترتیب، رسانه‌های دیگر، دنیای فکر و ذهن هنرمند را گسترش می‌دهند و به وسیله‌ی آن ما می‌توانیم به چیزهای مختلف از منظرهای متفاوت بنگریم.

یادداشت

۱- PS

۲- The Photograph as Contemporary Art

۳- Story Telling in Photography



بینیم یا بخوانیم

زروان روح بخشان

شرح تصویر

با توجه به گستردگی رسانه‌ها، رویکردها، موضوعات و مفاهیم موجود در هنر امروز، به نظر می‌رسد که خود بسنده بودن اثر هنری امری بعید است. چنان که در تاریخ هنر تا اوایل قرن نوزدهم و پیش از شکل‌گیری مدرنیسم، اغلب عناوین آثار توسط مورخان ابداع یا تدوین می‌شد و این امر در راستای تدقیق موضوع آثار بود؛ اما در گذار از دوران رمانتیک و در مسیر مدرنیسم، هنرمندان برای بیان آنچه مد نظر داشتند به نام-گذاری آثار خود پرداختند. در اوایل قرن بیستم و

با تعدد گرایش‌ها و سبک‌های مختلف، هنرمندان برای معرفی کار و گرایش خود مانیفست یا بیانیه‌هایی صادر کردند و در اندک مواردی آثار خود را با سبک و شماره نام‌گذاری کردند؛ اما در میانه قرن گذشته، تکرار موجود در آثار سبب نگارش بیانیه‌ای برای رویکرد یک هنرمند یا یک اثر خاص شد. این امر در امتداد رویکرد پسامدرنیسم محقق شد؛ زمانی که دیگر اعتماد به معنا، ادراک و شناخت واحد از بین رفته بود و هر پدیده‌ای در نسبت با دیگر پدیده‌ها و در بستر و متن مشخصی معنا می‌یافت. اگر پیشتر نمادهای تاریخی و فرهنگی و نشانه‌های جمعی و آشنا سهم بسیاری در هنر داشتند، حالا دیگر امر آشنا مغلوب نشانه‌های فردی و ناآشنا بود؛ بنابراین نیاز به تشریح مفاهیم و موضوعات و نحوه بیان آن در اثر، سبب شکل‌گیری متونی در این راستا شد. آنچه امروز به عنوان استیتمنت یا گزاره هنری می‌شناسیم، چنین نوشتاری است؛ متنی در تشریح رویکرد هنرمند و اثر هنری که البته انواع مختلف و متمایزی دارد که در کل تفاوت زیادی با یکدیگر ندارند. مثلاً گزاره‌ای که یک هنرمند برای اثر خود می‌نویسد با گزاره‌ای که یک کیوریتور برای آن می‌نویسد متفاوت

خواهد بود، اما ساختار کلی چنین متونی چندان تفاوتی با یکدیگر ندارد.

آلن بامبرگر گزاره هنرمند را همچون مقدمه کتابی می‌داند که از منظر هنرمند به چرایی و چیستی اثر می‌پردازد نه توصیف آن؛ وجوه کلیدی اثر - نه همه چیز - را فشرده و مختصر بیان می‌کند و دریافت نهایی را به مخاطب واگذار می‌کند. حال به جای هنرمند بگذاریم

کیوریتور و به جای اثر بگذارید ایده یا موضوع مد نظر کیوریتور؛ گزاره‌ای که کیوریتور می‌نویسد در راستای چرایی و چگونگی پرداختن به ایده، موضوع و رویکردی است که در تولید و ارائه اثر از جانب کیوریتور یا هنرمند اتخاذ شده است. در واقع چنین متونی برای ترغیب مخاطب

به کشف و خوانش اثر نوشته می‌شوند. چنین نوشتاری در نسبت مستقیم با رسانه، رویکرد، مفاهیم و شیوه بیان هنرمند شکل می‌گیرد و مهم‌ترین کارکرد آن زمینه‌مند کردن اثر هنری و معناسازی است. به همین دلیل گزاره کیوریتور ممکن است تفاوت اساسی با گزاره هنرمند پیدا کند، زیرا یک اثر

واحد در دو زمینه یا بستر مختلف، معنایی متفاوت خواهد داشت؛ بنابراین بسته به رسانه، رویکرد فکری یا سبکی و نیز زمینه معنایی متفاوت، چنین گزاره‌هایی تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر پیدا می‌کنند. گزاره یک اثر یا مجموعه که بر مبنای موضوعی خاص و در کوتاه‌مدت شکل گرفته احتمالاً کوتاه‌تر از گزاره اثر یا مجموعه‌ای پروژه

محور طولانی‌مدت خواهد بود، زیرا در دومی ذکر روند پروژه و برخی تغییر و تحولات آن ضروری به نظر می‌رسد. از سوی دیگر بسته به رویکردی که در نگارش گزاره اتخاذ می‌کنیم، برخی جزئیات امور اهمیت پیدا می‌کنند. برای مثال افرادی چون مارک روتکو و رابرت

موریس در گزاره‌های خود، بیشتر به برخورد شخصی خود با فرم و رویکردشان نسبت به هنر اشاره کرده‌اند و کوتاه نوشته‌اند، اما کسانی چون گابریل اوروژکو در مواردی با شرح مفصل پروژه مخاطب را از روند انجام کار و نحوه برخورد خود با موضوع آگاه کرده و نسبت طولانی نوشته‌اند.

آلن بامبرگر گزاره هنرمند را همچون مقدمه کتابی می‌داند که از منظر هنرمند به چرایی و چیستی اثر می‌پردازد نه توصیف آن؛ وجوه کلیدی اثر نه همه چیز را فشرده و مختصر بیان می‌کند و دریافت نهایی را به مخاطب واگذار می‌کند.

پرداختن به انواع این گونه متن در نسبت با رسانه‌های هنری در این مجال نمی‌گنجد و اینجا بنا داریم با استفاده از نظریات برخی متفکران و هنرمندان عکاس به چارچوب کلی گزاره نویسی در عکاسی بپردازیم.

عکاسی به واسطه پیوند نزدیکی که با تکنولوژی دارد از دیگر هنرها فراگیرتر است و امروزه هر کس که یک گوشی موبایل هوشمند دارد می‌تواند عکاسی کند. امروزه همه عکاسی می‌کنند؛ از ثبت لحظات خاص و خاطره‌انگیزی مثل جشن تولد تا عکسی از یک گل و نیز وقایع اجتماعی. چنین است که «(عکاسی هنر هست یا نه؟)» همچنان پرسشی پابرجاست و چندان پاسخ صریحی ندارد. چنان که جان برجر نیز گفته است، با اینکه عکاسان و مدافعان آن‌ها بیش از یک قرن تلاش کردند و در پی استدلال‌هایی بودند که ثابت کنند عکاسی شایستگی آن را دارد که در زمره هنرهای زیبا قرار بگیرد، همچنان اکثریت قریب به اتفاق مردم که عکاسی را به کار گرفته و از آن لذت هم می‌برند، برای عکاسی شأن هنری قائل نیستند. از سوی دیگر، عکاسی از اساس تکتیرپذیر است و همچون نقاشی یا مجسمه منحصر به فرد فرض نمی‌شود. نکته دیگر اینکه یک عکس حاصل

تصمیم عکاس آن است که ثبت یک رویداد یا شیء خاص را ارزشمند دانسته است. با توجه به کاربردهای متنوع عکاسی، تعریف آن به مثابه هنر زبان بسیار دشوار است. شاید بتوان برخی ژانرهای عکاسی را مشخصاً در حدود هنرهای زیبا تعریف کرد اما همه آن هرگز در این حدود و تعاریف نمی‌گنجد. بهتر است خود را از این قیاس و تعریف رها کنیم و همچون رابرت فرانک عکس را رایج‌ترین نوع تصویر بدانیم؛ اما در هر حال در چنین موقعیتی، نوشتن گزاره هنری برای عکاسی ضروری می‌نماید، زیرا دست کم اهمیت موضوع و چرایی ثبت آن توسط عکاس را آشکار می‌کند. حتی اگر عکس را هنر ندانیم و مثلاً عکس‌های یادگاری در آلبوم خانوادگی یا اینستاگرام را در نظر بگیریم، می‌بینیم که اغلب این عکس‌ها توضیحی نوشتاری دارند تا افراد حاضر در عکس را معرفی یا واقعه را برای مای بیننده شرح دهند.

اگر عکاسی به طور کلی را هنر بدانیم و همه انواع عکس، اعم از عکس پرسنلی و یادگاری، خبری، تبلیغاتی و غیره را در نظر بگیریم، با انواع شرح عکس مواجه خواهیم بود؛ اما باید توجه داشته باشیم که گزاره هنری با شرح عکس متفاوت است و اغلب در مورد

برخی از انواع و ژانرهای عکس مصداق پیدا می‌کند که زیرمجموعه هنر و عکاسی هنری طبقه‌بندی می‌شوند. گرچه همان‌طور که ذکر شد، یک عکس خبری در زمینه‌ای خاص می‌تواند دلالت‌ها و لایه‌های معنایی جدیدی پیدا کند و این امر با یک گزاره مناسب محقق می‌شود. چنان که رولان بارت اشاره کرده، یک عکس بسته به جایی که چاپ یا ارائه

ما تقریباً هرگز خود عکس را نمی‌بینیم و در واقع تصویر و داستان درون عکس را می‌بینیم. چشم ما هیچ‌گاه بر سطح عکس نمی‌ماند و همواره عمق موهوم آن را می‌جوید.

امروزه این امر بیش از پیش به چشم می‌آید. عکاسی دیگر مانند گذشته صرفاً یک پدیده تکنیکی، شکار لحظه یا بیان شهودی هنرمند توسط عکس نیست. آثاری که امروز در حیطه عکاسی هنری قرار می‌گیرند بسیار فراتر از حدود دوربین تولید می‌شوند. می‌دانیم که عکس ملزومات و تکنولوژی خاص خود را دارد و مثلاً شناخت نور امری ضروری است، اما نکته این است که به نظر می‌رسد

موارد بسیار دیگری هم در عکاسی امروز دخیل بوده و دانستن برخی مسائل نظری راهگشا خواهد بود. عکاسی بیش از دیگر رسانه‌های هنر با انتخاب سر و کار دارد. در نقاشی و مجسمه هم انتخاب وجود دارد اما انتخاب نقش اساسی و اصلی با ساختن است. در حالی که در عکاسی موضوع، نور، دوربین، لنز، نوع چاپ و بسیاری موارد دیگر را انتخاب می‌کنیم. در واقع عکاسی یعنی انتخاب از میان همه آنچه موجود است، خاصه حالا که این انتخاب‌ها دلالت‌گر و معنا ساز است؛ امروزه که نور، دوربین، ابعاد و مصالح تولید عکس معنا دار است، چرایی و چگونگی انتخاب اهمیت می‌یابد. مثلاً اندازه اثر ما را به موضوع نزدیک یا دور می‌کند یا می‌تواند تسلط ما بر تصویر را تحت تأثیر قرار داده و ما را مقهور کند؛ چاپ عکس بر کاغذ، بوم یا چوب و یا ارائه آن به صورت جعبه نور، می‌تواند بر ادراک و خوانش ما از آن تأثیر بگذارد.

ما تقریباً هرگز خود عکس را نمی‌بینیم و در واقع تصویر و داستان درون عکس را می‌بینیم. چشم ما هیچ‌گاه بر سطح عکس نمی‌ماند و همواره عمق موهوم آن را می‌جوید. عکاسی امروز با دلالت‌ها و

انتخاب‌های متنوع و متفاوتی مواجهه است. ما با انواع تصویر و به ویژه با عکس‌ها اشباع شده‌ایم و به قولی هر عکسی پیشتر گرفته شده و هر ایده‌ای قبلاً محقق شده است. درست همین جاست که عکاسی بیش از پیش با نوشتار ارتباط برقرار کرده و به آن نیاز پیدا می‌کند، زیرا زبان با تمام نواقص خود، هنوز نظام نشانه‌ای عمومی و تسلط خود بر جهان و واقعیت موجود را دارد.

گزاره هنرمند

برخی معتقدند که عنوان بخش جدایی‌ناپذیر اثر هنری است. لئو استنبرگ عنوان اثر را بسیار مهم می‌داند و از آن مانند لباسی که می‌پوشیم، یاد می‌کند. البته رویکردهای متفاوتی نسبت به عنوان در میان هنرمندان وجود دارد؛ عناوین ممکن است توصیفی، تاریخی، اساطیری، شخصی، شاعرانه، فلسفی، مبهم یا متناقض نما باشند. عنوان به اثر یا مجموعه هویت می‌دهد، آن را متمایز کرده و به خوانش و تفسیر آن توسط مخاطبان و منتقدان کمک می‌کند. گزاره هنری یا استیتمنت نیز چنین کارکردی را در سطحی وسیع‌تر و اغلب صریح‌تر دارد. برای گزاره نویسی دستورالعمل مشخصی

وجود ندارد و شیوه نگارش، فرم و اندازه آن متنوع است، بنابراین در اینجا به کلیات گزاره هنرمند بر مبنای نظرات برخی متفکران و هنرمندان می‌پردازیم. بنا به نظر عکاسانی چون ایمی تاجت و مولی گوردن به طور کلی

بامبرگر سه تا پنج پاراگراف برای گزاره هنرمند پیشنهاد می‌کند که هر پاراگراف سه تا پنج جمله بوده و شامل اطلاعات اصلی باشد؛ «علت و انگیزه تولید اثر، منبع الهام تولید اثر، چگونگی تولید اثر، این اثر چه چیزی را ارائه می‌دهد و به طور خلاصه معنایی که اثر برای خود هنرمند دارد».

موضوعاتی که معمولاً در گزاره هنرمند گنجانده می‌شود، عبارت‌اند از «دیدگاه یا رویکرد کلی فرهنگی، اجتماعی، فلسفی، زیباشناختی در نسبت با ایده اثر؛ انگیزه یا پس‌زمینه مؤثر بر تولید اثر؛ تأثیرپذیری از هنرمندان، نویسندگان و آثار ایشان؛ چهارچوب تاریخی، نظری و نقادانه مؤثر بر تولید اثر؛ روند و فرآیند تولید اثر یا تکنیک خاص آن در راستای نسبت ایده و رسانه.» بامبرگر هم سه تا پنج پاراگراف برای گزاره هنرمند پیشنهاد می‌کند که هر پاراگراف سه تا پنج جمله بوده و شامل اطلاعات اصلی باشد؛ «علت و انگیزه تولید اثر، منبع الهام

تولید اثر، چگونگی تولید اثر، این اثر چه چیزی را ارائه می‌دهد و به طور خلاصه معنایی که اثر برای خود هنرمند دارد.»

به طور کلی در گزاره هنرمند بر حسب پروژه از ایده، انگیزه، روش و معنا سخن به میان می‌آید. مهم‌ترین بخش یک گزاره خوب زبان آن است. بهتر است به زبانی بنویسیم که برای اغلب افراد مفهوم باشد نه زبانی که فقط خودمان می‌فهمیم و نه زبانی که در مدرسه هنر آموخته‌ایم. بهتر است همه را در نظر بگیریم نه فقط آن‌هایی که با هنر سر و کار دارند.

گزاره هنرمند الزاماً توضیح اثر نیست و در واقع بناست به تفسیر مخاطب کمک کند، لزوماً مسائل تکنیکی را افشا نمی‌کند. بهتر است که تمام و صرفاً شخصی نباشد و در عین حال از کلی‌گویی، کلیشه و موعظه به دور باشد. بسته به موضوع، رسانه و رویکرد هنرمند لحن گزاره می‌تواند آکادمیک یا نظری، شوخ و طنزانه، تحلیلی، شاعرانه، عاطفی یا شخصی باشد، اما در هر صورت بهتر است که شفاف و قابل درک باشد و همواره مخاطب را در نظر بگیرد. به طور کلی بسیار خوب خواهد بود اگر گزاره هنرمند صادقانه، مختصر، ساده و صریح باشد، البته قطعاً

این امر به کار و پروژه بستگی دارد و ممکن است مجبور به نگارش گزاره مفصلی باشیم. در هر حال برای نوشتن گزاره می‌توانیم با پاسخ به پرسش چگونگی شکل‌گیری اثر یا مجموعه آغاز کنیم. حتی می‌توانیم از دیگری بخواهیم پرسش‌هایی را در رابطه با کار ما بپرسد و از پاسخ‌های خود به آن‌ها به متن اولیه برسیم و سپس آن را اصلاح و ویرایش کنیم. نیز می‌توانیم واژگان کلیدی مربوط به اثر یا مجموعه را مشخص کنیم و هر کدام را در جمله‌ای شرح دهیم. اگر می‌خواهیم نقل قولی در متن بیاوریم، باید جای مناسب آن را بیابیم و بهتر است که تعداد نقل قول‌ها زیاد نباشد. بهتر است حکمی صادر نکنیم و همیشه اجازه موافقت یا مخالفت را به مخاطبان بدهیم. به یاد داشته باشیم که همه ما توانایی خوب نوشتن را نداریم و در این صورت باید از یک نویسنده یا ویراستار آشنا به این امر کمک بگیریم تا نتیجه کار درست از آب دربیاید.



اسطوره به مثابه‌ی روایت یا نماد

جستاری پیرامون بازنمایی اساطیر یونانی در عکاسی

سودابه شایگان

تاکنون تعاریف گوناگون و متعددی از اسطوره مطرح شده است که روایی بودن وجه اشتراک میان این تعاریف است. روایت به شکل شفاهی و یا کتبی در حوزه‌ی ادبیات جای می‌گیرد در واقع «انکار نمی‌توان کرد که مجموعه‌ی اساطیر و قصه‌های عامیانه و افسانه‌ها به جهتی از جهات، ادبیات محسوب می‌شوند.» (ستاری، ۱۳۹۵: ۱۱۱) از سویی دیگر

روایت در عکاسی نیز به اشکال گوناگون مانند عکس‌های سریالی دوئین مایکلز، عکس‌های زندگینامه‌ای نن گلدین و عکس‌های تابلو گونه‌ی هنری پیچ رابینسون نمایان شده است و در چنین دسته‌بندی‌هایی مورد بررسی قرار گرفته اما دسته‌ای از عکس‌های روایی که به اساطیر می‌پردازند به نسبت مهجور مانده‌اند درحالی‌که این‌گونه عکس‌ها در



تصویر ۱، گرگوری کروودسون، بدون عنوان از مجموعه‌ی خانه‌ی رؤیایی

عکاسی حضوری غیرقابل چشم‌پوشی دارند و حتی در بسیاری موارد عنوان عکس عنوانی اسطوره‌ای است و به شکلی روشن و واضح درکِ این عکس‌ها متکی به ادبیات‌اند، همان‌گونه که خلقشان ناشی از درک روایتی اسطوره‌ای بوده است.

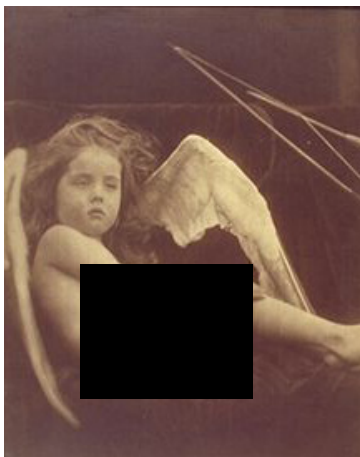
حضور پنهان اسطوره در عکس از منظر فروید

فروید در راه تحلیل روان‌کاوانه‌ی خواب و رؤیا بسیار تلاش کرد و «اساطیر را نیز در پرتوی رؤیا تفسیر کرد و اعتقاد داشت که اساطیر ته‌مانده‌های تغییر شکل یافته‌ی تخیلات و امیال اقوام و ملل و رؤیاهای متمادی بشر در دوران جوانی هستند.» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۵۰) بنابراین اسطوره‌های یونانی در روان‌کاویِ فرویدی چنان نقش مهمی ایفا می‌کنند که بسیاری از عقده‌ها در این شکل از روان‌کاوی

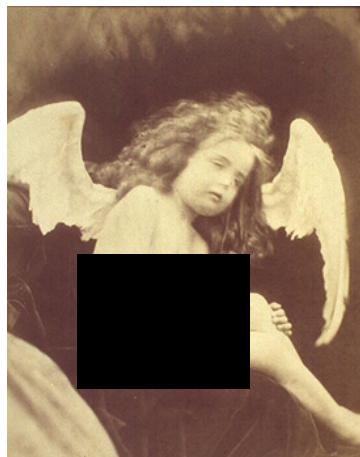
با استفاده از اسطوره‌های یونانی نام‌گذاری و تعریف شده‌اند و به تبع آن در بسیاری موارد بررسی روان‌کاوانه‌ی عکس‌ها از منظر فروید به حضور پنهان اسطوره در آثار منتج خواهد شد. علاوه‌براین بسیاری از عکس‌هایی که به نوعی اشاره به این عقده‌ها دارند را می‌توان با اسطوره مرتبط دانست؛ مانند عکس‌هایی از گرگوری کروودسون که به شکلی ضمنی به عقده‌ی ادیپ^۱ اشاره دارند (تصویر ۱) یا مثلاً عکس‌هایی که یک نیم‌مرد- نیم‌زن را نشان می‌دهد از منظر روان‌کاوی به همان



تصویر ۲ آرتور ترس، هرمافرودیت و مجسمه‌ها



تصویر ۵، جولیا مارگارت کمرون، کوپید در حال تغییر پُر



تصویر ۴، جولیا مارگارت کمرون، کوپید در حال تفکر



تصویر ۳، جولیا مارگارت کمرون، کوپید و سایکو

چیزی اشاره دارند که در اسطوره‌ها به شکل هرمافرودیت^۲ تجسم‌یافته است. این موجود اسطوره‌ای گاهی با همین عنوان مانند عکس هرمافرودیت آرتور ترس (تصویر ۲) و گاهی به شکل ضمنی مانند عکس یک نیم‌مرد- نیم‌زن در آثار جوئل پیترویتکین به تصویر کشیده شده است. در واقع در نقد روان‌کاویِ آثار عکاسان می‌توان به حضور پنهانِ بسیاری از این اسطوره‌ها در آثار پی برد.

اساطیر در عکاسی مد و فشن

علاوه بر حضور پنهان اسطوره در عکس‌ها، دسته‌ای از عکس‌های مد و فشن و تبلیغاتی را

امروزه می‌توان یافت که از اسطوره‌ها و روایات اسطوره‌ای بهره می‌گیرند که این خود گواهی بر آگاهی همگانی از تأثیر اسطوره‌های کهن بر بشر امروزی است. در این عکس‌ها معمولاً تأکیدی مشخص بر ظاهر اسطوره وجود دارد تا در همان نگاه اول مخاطب آن اسطوره را تشخیص بدهد.

بازنمایی‌های عامدانه‌ی اساطیر در عکاسی

اما بحث اصلی این نوشته دسته‌ای از عکس‌ها هستند که روایت اسطوره‌ای را آگاهانه و با هدفی غیر از تبلیغات و جذب بیننده به تصویر کشیده‌اند. با توجه به



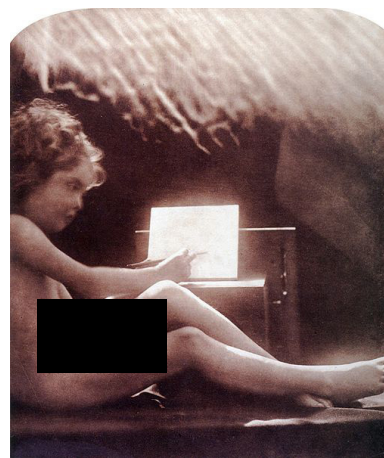
تصویر ۱۰، جولیا مارگارت کمرون، کوپید از مادرش می‌گریزد

آفرودیت^۶ که مادر اروس بود به او حسادت کند و از پسرش بخواهد که سایکو را عاشق موجودی نالایق و بی‌ارزش کند... اما زمانی که اروس او را می‌بیند در همان نگاه نخست عاشق او می‌شود» (عوض‌پور؛ محمدی خبازان، ۱۳۹۷: ۳۰۰) بنابراین آفرودیت (ونوس) برای همیشه دشمن سایکو باقی ماند و از این ازدواج ناراضی بود. این روایت در دو



تصویر ۹، جولیا مارگارت کمرون، ونوس کوپید را سرزنش می‌کند و بال‌های او را جدا می‌کند

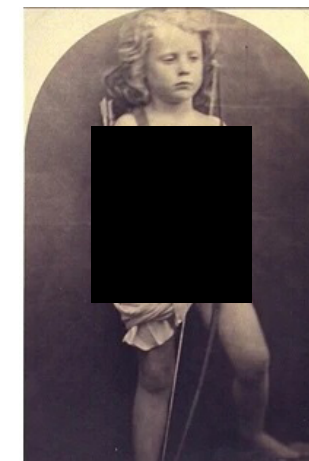
و کمانی در دست تصویر شده است (در روایات اسطوره‌ای این تیر به هرکس برخورد کند او عاشق خواهد شد) معادل این خدا در اساطیر یونانی «اروس^۵» است. سایکو نیز در اساطیر یونان باستان نام شخصیتی است که اروس با او ازدواج می‌کند. در روایت این ازدواج آمده است که «زیبایی سایکو فوق انسانی بود و همین زیبایی باعث شد



تصویر ۸، جولیا مارگارت کمرون، قلم نوری کوپید



تصویر ۷، جولیا مارگارت کمرون، عشق در گیجی



تصویر ۶، جولیا مارگارت کمرون، کوپید ایستاده

بوده، شهرتش را مدیون عکاسی از افراد مشهور ویکتوریایی و نماهای درشت از چهره‌ی مدل‌ها و تقلیدهایش از نقاشی‌های مذهبی دوران رنسانس است. او در بیشتر عکس‌های تقلیدی‌اش از مدل‌ها به جای مریم مقدس استفاده می‌کرد. در تعدادی از عکس‌هایش مدل‌ها در نقش یک شخصیت اسطوره‌ای ظاهر شده‌اند. نخستین عکس مربوط به سال ۶۵-۱۸۶۴ است که عنوان آن «کوپید^۳ و سایکو^۴» است. (تصویر ۳) کمرون تعدادی عکس از کوپید به‌تنهایی دارد. (تصاویر ۴ تا ۸) کوپید در اساطیر رومی خدای عشق است که به شکل کودکی با دو بال و اغلب با تیر

آگاهانه بودن حضور اساطیر، این عکس‌ها غالباً صحنه‌پردازی یا دستکاری شده هستند و عکاس در کنار به تصویر کشیدن روایات شخصی، اجتماعی و ذهنی خود این روایات را نیز برای صحنه‌پردازی انتخاب کرده است. از سیر تاریخی روایت در عکاسی این‌گونه برمی‌آید که گرفتن عکس‌های روایی از نخستین تلاش‌ها برای شناساندن عکاسی به عنوان هنر بوده است؛ بنابراین در همان قرن نوزدهم شاهد عکس‌های روایی هستیم. جولیا مارگارت کمرون، عکاس بریتانیایی که نخستین عکاس زن معروف نیز به شمار می‌رود و از مهم‌ترین پرتره‌نگاران قرن نوزدهم



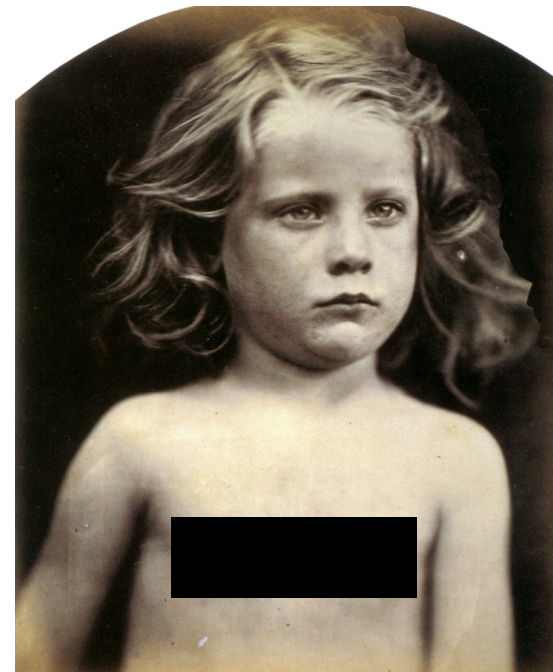
تصویر ۱۴، مادام یوونده، مدوسا



تصویر ۱۳، فرد هالند دی، اورفئوس



تصویر ۱۲، جولیا مارگارت کمرون، اکو



تصویر ۱۱، جولیا مارگارت کمرون، آستیاناکس جوان

(تصویر ۱۲) و اکو در یونان باستان یک نیمف است. «نیمف‌ها پریانی هستند که روح زمین یا قدری عام‌تر از آن طبیعت را نمایندگی می‌کند و معرف حاصلخیزی و درعین‌حال زیبایی هستند» (عوض‌پور؛ محمدی خبازان، ۱۳۹۷: ۴۵۵) اکو در داستان‌های زیادی از جمله داستان اسطوره‌ایِ نرسیس نقش دارد اما این عکس هیچ اطلاعاتی در مورد این اسطوره نمی‌دهد و فقط عکسی ساده

عکس دیگر از کمرون با عنوان‌های «ونوس کوپید را سرزنش می‌کند و بال‌های او را جدا می‌کند» و «کوپید از مادرش می‌گریزد» دیده می‌شود. (تصاویر ۹ و ۱۰) کمرون عکس دیگری نیز از یک کودک در نقشی اسطوره‌ای دارد با عنوان «آستیاناکس^۶ جوان» که به اسطوره‌ای یونانی که در جریان محاصره‌ی تروا کشته شده اشاره دارد. (تصویر ۱۱) او همچنین عکسی با عنوان «اکو^۸» دارد

از یک زن است که شاید اگر این عنوان را نداشت اصلاً قابل حدس نبود که نیت عکاس به تصویر کشیدن یک شخصیت اسطوره‌ای بوده است. ایفای نقش در برابر دوربین که علاوه بر کمرون توسط ایپولیت بایار، اسکار گوستاو ریلند، هنری پیچ رابینسون و ... نیز انجام شده بود توسط عکاسی آمریکایی به نام

فرد هالند دی در پایان قرن نوزدهم به اوج خود رسید. او یک مجموعه‌ی خودنگاره در نقش مسیح پدید آورد که برای آن بسیار ریاضت کشیده بود. در میان عکس‌های این عکاس تعدادی عکس با روایتی اسطوره‌ای نیز دیده می‌شود مانند عکس‌هایی با عنوان «اورفئوس^۹» که در سال ۱۹۰۷ گرفته شده‌اند. (تصویر ۱۳) اورفه یک نوازنده‌ی



تصویر ۱۸، آندره کرتس، ایکاروس



تصویر ۱۷، آندره کرتس، ایکاروس

گرگن نامیرا بودند اما سومی که مدوسا نام داشت میرا و آسیب‌پذیر بود اما مشکل این بود هرکس که به او نگاه می‌کرد سنگ می‌شد» (برن، ۱۳۹۶: ۸۶-۸۵) شکل دیگر بازنمایی اسطوره‌ها در عکس‌ها به صورتی است که عکاس به معنای استعاره‌ای اسطوره توجه بیشتری داشته و در راستای دغدغه‌ها و بیان شخصی خود از آن‌ها بهره برده است. در این موارد گاهی شباهت ظاهری به اسطوره کم اهمیت انگاشته شده است. با مقایسه‌ی بازنمایی یک شخصیت اسطوره‌ای در آثار چند عکاس درک تفاوت این دو شکل از حضور اساطیر در عکس‌ها آسان خواهد بود. آندره کرتس و لوییس هاین در نیمه‌ی اول قرن بیستم تک

مربوط به پیونده می‌دلتون عکاس انگلیسی معروف به مادام پیونده است که در سال ۱۹۳۷ یک مجموعه عکس با عنوان «ایزد بانوها» پدید آورده که در آن ایزد بانوهای یونانی را به تصویر کشیده است. (تصاویر ۱۳ و ۱۴) همچنین از آنجا که در زمینه‌ی ایفای نقش‌های متفاوت در مقابل دوربین عکاسی سیندی شرمین یکی از مشهورترین افراد است، شایسته است اشاره شود که او نیز در مجموعه‌ی «پرتره‌های تاریخ» بین سال‌های ۹۰-۱۹۸۸ عکسی دارد که در آن ظاهراً نقش مدوسا را ایفا نموده است. مدوسا یک گرگن بود «گرگن‌ها که جمعاً سه رأس بودند هیولاهایی بالدار بودند که موهای سرشان را ماران تشکیل می‌دادند از آن میان دو



تصویر ۱۶، سیندی شرمین، بدون عنوان #۲۸۲

حتی رودها از مسیر خود بازمی‌ماندند و صخره‌ها و درختان از کوه پایین می‌آمدند» (وارنر، ۱۳۸۹: ۳۰۶) هالند دی نیز در عکس‌هایش اورفئوس را با سازی در دست و در دل طبیعت به تصویر کشیده است. دو شکل مختلف از بازنمایی اسطوره در عکس‌ها دیده می‌شود یکی آن‌که عکس کاملاً به ظاهر شخصیت اسطوره‌ای پایبند است و هدفش به تصویر کشیدن یک اسطوره است مانند آنچه تاکنون به آن اشاره شد. نمونه‌ی کامل‌ترین شکل از عکاسی

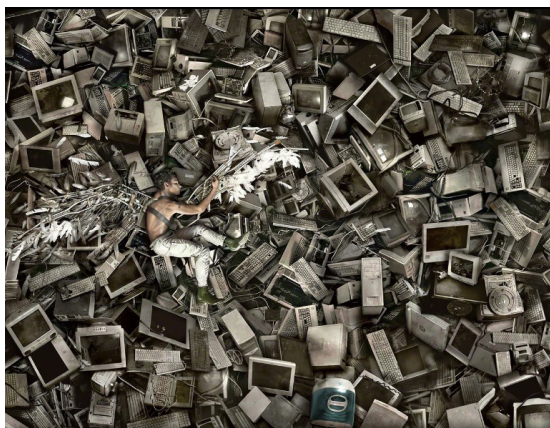


تصویر ۱۵، مادام پیونده، یوروپا (اروپا)

اسطوره‌ای است که «احتمالاً معروف‌ترین داستان درباره‌ی او این است که با چنگ خود چنان به آوازخوانی می‌پرداخت که نه تنها مخلوقات وحشی گرد او می‌آمدند و به آوازش گوش فرا می‌دادند، بلکه



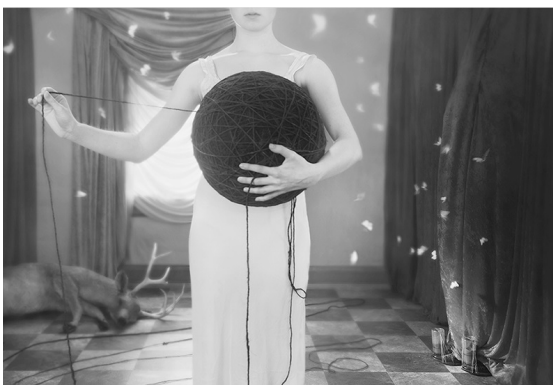
تصویر ۱۹، لوییس هاین، ایکاروس بالای امپایر استیت



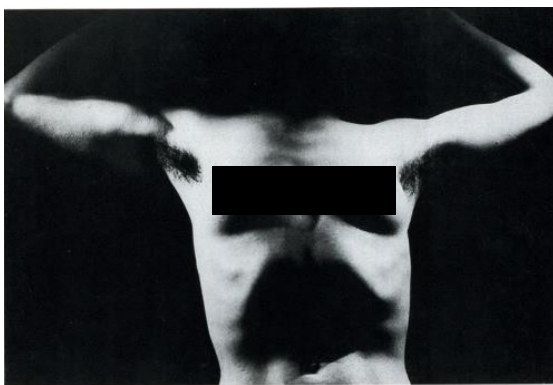
تصویر ۲۰، دیوید لاچاپل، ایکاروس

عکس‌هایی با موضوع شخصیت اسطوره‌ای «ایکاروس» دارند و مقایسه‌ی این دو عکس کاملاً آن دو شکل از بازنمایی اسطوره را که پیش‌تر گفته شد نشان می‌دهد. روایت اسطوره‌ی ایکاروس این‌گونه است که: «ایکاروس، پسر دایدالوس معمار هزارتو بود که مینوس شاه هر دو را در آن هزارتو زندانی کرده بود، دایدالوس برای فرار آن‌ها از زندان بال‌هایی از موم و پر ساخت و به ایکاروس هشدار داد زیاد به خورشید نزدیک نشود. ایکاروس این توصیه را نادیده گرفت و با ذوب شدن موم و تلاشی شدن بال‌هایش به زمین سقوط کرد.» (شفرد، ۱۳۹۷: ۱۱۳) در عکس‌های ایکاروسِ آندره کرتس برادرش

نقش ایکاروس را ایفا کرده و در یک عکس با دو بال و در عکس‌های دیگر بدون آن بال پرواز را بازی کرده است. (تصاویر ۱۷ و ۱۸) اما عکس لوییس هاین متفاوت است و عنوان آن «ایکاروس بالای امپایر استیت» نام دارد. (تصویر ۱۹) هاین که دغدغه‌های زندگی شهری، نیروی کار و این قبیل مسائل اجتماعی را دارد مأمور شده بود که از ساخت‌وساز ساختمان امپایر استیت عکاسی کند و در میان عکس‌های سفارشی‌اش یک عکس از یک کارگر با عنوان ایکاروس وجود دارد که یک طنز تلخ با خود دارد چرا که با توجه به سقوط ایکاروس در پایان داستان این عکس معنایی تازه می‌یابد که به وجه استعاری این



تصویر ۲۱، روبرت و شاننا پارک هریسون، نخ آریادنه



تصویر ۲۲، من ری، مینوتار

اسطوره مرتبط است. از ایکاروس و معنای استعاری آن نمونه‌های بسیاری در عکاسی یافت می‌شود، به طور مثال دیوید لاچاپل، عکاس و کارگردان آمریکایی که او را جانشین اندی وارهول می‌دانند نیز از این اسطوره مانند یک نماد برای بیان دغدغه‌ی شخصی استفاده کرده است کرده است. در عکس ایکاروسِ لاچاپل که در سال ۲۰۱۲ گرفته شده است، مدل با دو بال در میان انبوهی از لوازم کامپیوتری سقوط کرده است. (تصویر ۲۰) یکی دیگر از داستان‌هایی که به ظاهر بسیار مورد علاقه‌ی عکاسان بوده است داستان مینوتار^۱ است موجودی اسطوره‌ای با سرِ گاو و بدن انسان است که معادل ضحاک در اسطوره‌های ایران است. در روایت

مینوتار آمده که او حاصلِ وصلتِ زن پادشاه با یک گاو نر بوده است و به همین دلیل برای پیشگیری از رسوایی، پادشاه دستور می‌دهد زیرِ قصرِ او یک دالانِ هزارتو بسازند و مینوتار را در آن حبس کنند. این هزارتو ساخته می‌شود و طوری است که سازنده‌اش هم به سختی می‌تواند از آن خارج شود، هر سال هفت دختر و پسر جوان به هزارتو فرستاده می‌شوند و مینوتار آن‌ها را می‌خورد، پس از سه دوره که این اتفاق ادامه یافت بارِ چهارم، ترئوس^۲ داوطلب رفتن به هزارتو می‌شود. از آنجا که آریادنه^۳ دخترِ پادشاه دلباخته‌ی ترئوس بود کلافِ نخی به دست او داد تا بعد از ورود به هزارتو و کشتن مینوتار به وسیله‌ی آن نخ راهش را پیدا کند. ترئوس از

دیکتاتوری تصویر شده نه این‌که تنها ظاهری شبیه به مینوتار داشته باشد. بلومنفلد چند سال بعد نیز یک خودنگاره با عنوان مینوتار ثبت می‌کند. (تصویر ۲۴) همچنین دوئین مایکلز در مجموعه عکس‌های سریالی‌اش با عنوان «پیرمرد مینوتار را می‌کشد» یک داستان متفاوت از داستان اصلی را با استفاده از این موجود اسطوره‌ای بیان می‌کند (تصویر ۲۵). در کنار عکس‌هایی که به این شکل مینوتار را با سر گاو تصویر کرده‌اند عکس‌هایی نیز هستند که مینوتار در آن‌ها شکل یک

انسان عادی را دارد مانند عکس مینوتار از آرتور ترس که در سال ۱۹۹۴ گرفته شده است (تصویر ۲۶). در این عکس محبوس بودن در زیر زمین و تلاش برای بیرون آمدن در واقع از این اسطوره داستانی دیگر می‌سازد که

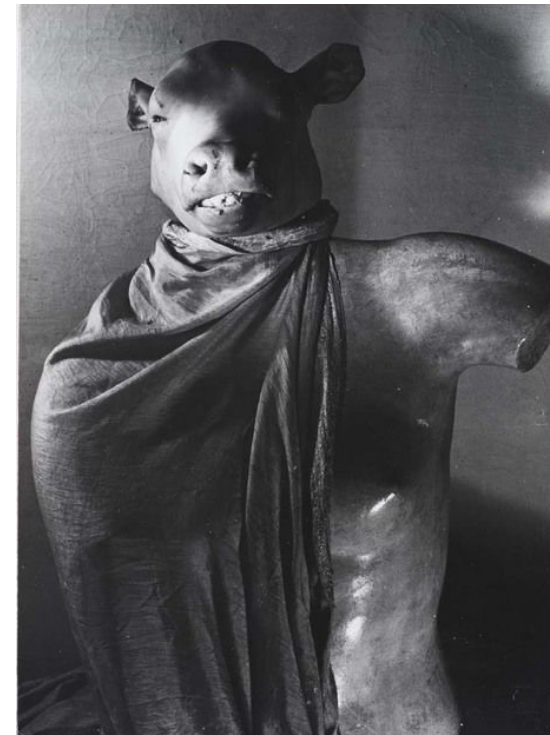
به شاخ گاو دیده شود و سه سال پس از آن نیز اروین بلومنفلد عکسی با عنوان مینوتار یا دیکتاتور را ثبت می‌کند (تصویر ۲۳) که این عکس این بار نشان از آن دارد که این موجود اسطوره‌ای به عنوانی نمادی از



تصویر ۲۵، دوئین مایکلز، پیرمرد مینوتار را می‌کشد



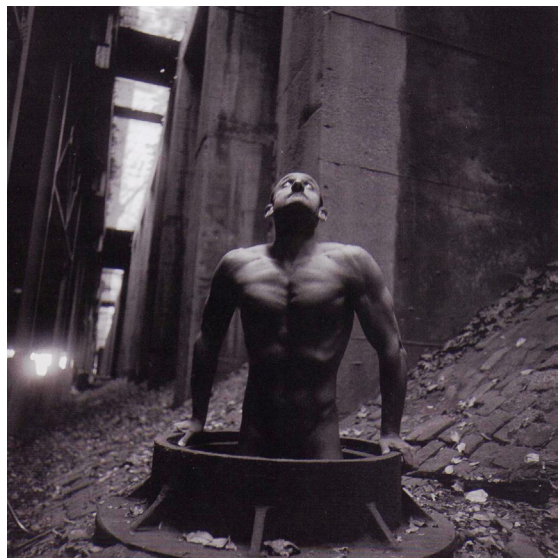
تصویر ۲۴، اروین بلومنفلد، خودنگاره مینوتار



تصویر ۲۳، اروین بلومنفلد، مینوتار یا دیکتاتور

اما آنچه بیشتر مورد توجه هنرمندان بوده مینوتار است. تصویری شبیه به سر گاو در میان عکس‌های من ری دیده می‌شود که عنوان آن نیز مینوتار است (تصویر ۲۲) این عکس در سال ۱۹۳۴ گرفته شده در واقع یک عکس سورئالیستی از بالاتنه‌ی یک زن است که بازوهایش را به شکلی بالا برده که شبیه

این نبرد پیروزمندانه بیرون آمد و به روایتی با دست خالی و بدون سلاح، گردن مینوتار را شکست و به روایت دیگر با شمشیر مینوتار را کشت.^{۱۳} نخ آریادنه تاکنون منبع الهام قصه‌های فراوانی بوده و در عکاسی نیز دیده شده است؛ مانند عکسی از روبرت و شانا پارک هریسون با همین عنوان (تصویر ۲۱)؛



تصویر ۲۶، آرتور ترس، مینوتار

به روایاتِ ذهنی و شخصی عکاس نزدیک‌تر است تا به خودِ اسطوره‌گرچه باز هم این عکس برای درک شدن به شدت به روایت اسطوره‌ای متکی است.

این روند یک حرکت از ظاهر اسطوره به معنای استعاره‌ی آن را نشان می‌دهد (همان‌طور که پیش‌تر در مورد ایکاروس گفته شد) و می‌توان یک سیرِ تاریخی را برای آن در نظر گرفت. در عکسی که ویتکین در سال ۲۰۱۵ با عنوان «آدم و حوا در شانگهای» ثبت کرده (تصویر ۲۷) دیگر پایبندی چندانی

به داستان اسطوره‌ای مینوتار دیده نمی‌شود و فقط آدم در کنار حوا با سرِ گاو تصویر شده است. در واقع ویتکین در راستای بیان دغدغه‌های ذهنی و شخصی خودش از این اسطوره استفاده کرده و بیشتر وجه استعاره‌ی نیم‌انسان-نیم‌حیوان را مدنظر داشته همان‌طور که در میان عکس‌های او موجودات اساطیری نیم‌انسان-نیم‌حیوان بسیار زیاد دیده می‌شوند مانند قنطورس^{۱۴} در عکس «شب در یک شهر کوچک»، پان در عکس «پان و ونوس»، ساتیر در عکسی با همین عنوان و ... (تصاویر ۲۸ و ۲۹) عکس ساتیر^{۱۵} از ویتکین نشان می‌دهد که حتی او نیز گاهی در عکس‌هایش فقط قصد به تصویر کشیدن اسطوره را داشته است.

با این حال یکی از شناخته شده‌ترین عکاسانی که تاکنون اسطوره‌های فراوانی را با توجه به وجه استعاره‌ی آن‌ها و کاملاً در راستای اهداف خود به تصویر کشیده است، جوئل پیترویتکین است. او شباهت ظاهری با اسطوره را تنها برای درک آسان‌تر و گاهی نیز به دلیل آن‌که عکس را به تقلید از یک نقاشی یا مجسمه خلق کرده حفظ کرده است. یکی از این موارد تقلیدی مربوط به تولد ونوس است. این تصویر از نقاشی

تولد ونوس بوتیچلی الهام گرفته شده است. ونوس نام رومی آفرودیت است که «الهه‌ی عشق و مظهر زیبایی و به‌زعم یونانیان به معنای زاده‌ی کف است؛ چرا که او از کفِ روی سطح دریا زاده شده است» (وارنر، ۱۳۸۹: ۲۹۰). در این نقاشی او از یک صدف دریایی بیرون آمده است و همین تصویر منشأ خلق تعداد بسیاری عکس بوده است. از مقایسه‌ی عکس تولد ونوس ویتکین با عنوان «خدای

آسمان‌ها و زمین» با عکس ونوس دیوید لاجاپل (این دو عکس را می‌توانید با عناوین یاد شده جستجو کنید) کاملاً می‌توان به این موضوع پی برد که عکاسان و هنرمندان هریک از این نقاشی یا اسطوره برای بیان معنایی متفاوت استفاده کرده‌اند.

در عکس دیگری که ویتکین از ونوس به تقلید از مجسمه‌ی ونوس ساخته است (تصویر ۳۰) نیز همان دغدغه‌های همیشگی



تصویر ۲۷، جوئل پیترویتکین، بخشی از عکس آدم و حوا در شانگهای



تصویر ۳۱، ایلین کاوین، آینه‌ی ونوس

از جمله نورنگاشت و تکه چسبانی عکس‌ها برای خلق اثر استفاده می‌کرد اثری به نام «لدا و قو: اسطوره معکوس شده است» در سال ۱۹۲۵ دارد (تصویر ۳۳) و در قرن بیست و یکم نیز آدام فاس فتوگرامی با عنوان مدوسا (تصویر ۳۴) را در سال ۲۰۱۲ خلق کرده است. گردآوری و اشاره به تمامی بازنمایی‌های اساطیر در عکاسی کاری غیرممکن است و تنها سعی بر این بوده که به شکل‌های گسترده‌ی این بازنمایی‌ها در آثار عکاسانی با دغدغه‌هایی بسیار متفاوت از یکدیگر و حتی با شیوه‌هایی سراسر متمایز از یکدیگر اشاره شود. از همان تلاش‌های نخست برای وارد کردن روایت به عکاسی، پای روایت‌های



تصویر ۳۰، جوئل پیترویتکین، بوم ونوس

سوی چشمه‌ای رفت اما هنگام نوشیدن آب فریفته‌ی زیبایی چهره‌اش شد که بر آب چشمه بازتابیده بود» (عوض‌پور؛ محمدی خبازان، ۱۳۹۷: ۴۳۹). به هر حال با نگاهی کلی منطقی به نظر می‌رسد که عکاسان ابتدا بیشتر جذب ظواهر اگزوتیک اسطوره شده و کم‌کم به سمت معنای مستتر در آن‌ها پیش رفته‌اند و از آن‌ها جهت بیان دغدغه‌هایی دیگر بهره گرفته‌اند. ناگفته نماند نه تنها در عکاسی صحنه‌پردازی شده که در فتومونتاز و شیوه‌های ثبت عکس بدون دوربین مانند فتوگرام نیز نمونه‌هایی از حضور اساطیر را شاهد هستیم برای مثال لازلو موهولی ناج که از شیوه‌های مختلفی



تصویر ۲۹، جوئل پیترویتکین، ساتیر

روایت اسطوره‌ی منشأ پابیند بوده و گاهی فقط به عنوان یک نماد از اسطوره استفاده کرده است یا دوئین مایکلز که پیش‌تر گفته شد در مجموعه‌ی مربوط به مینوتار اصلاً به روایت اصلی نپرداخته است، مجموعه‌ی سریالی دیگری از اسطوره‌ی نارسیس دارد که فقط به روایت اصلی آن پرداخته است (تصویر ۳۲) «نارسیس نام یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان باستان است که در یک روز بسیار گرم پس از شکار برای رفع عطش به



تصویر ۲۸، جوئل پیترویتکین، شب در یک شهر کوچک

او به چشم می‌خورند؛ او در هر دو مورد بازنمایی ونوس او را دوجنسه به تصویر کشیده است، این عکس را می‌توان با عکسی از ایلین کاوین با عنوان «آینه‌ی ونوس» مقایسه کرد (تصویر ۳۱) که آن هم به تقلید از همان مجسمه گرفته شده اما کاوین به مفاهیمی مانند رسانه و دیدن و دیده شدن می‌پردازد و ویتکین به مسائل جنسی. خیلی دقیق نمی‌توان گفت که روند بازنمایی اسطوره در عکاسی کاملاً از بازنمایی ظاهر و روایت اولیه‌ی اسطوره آغاز شده و به استفاده از اسطوره به عنوان یک نماد در جهت رسیدن به معانی دیگری در عکس رسیده است چرا که در هر دوره‌ای استثناهایی وجود داشته‌اند. مثلاً همان‌طور که گفته شد ویتکین در میان عکس‌هایش گاهی کاملاً به ظاهر و



هرمنوتیک تصویر بر مبنای جهان‌مندی انسان از نظر مارتین هایدگر

حنانه حیدری

چکیده

در اهمیتِ نقش هنر عکاسی در بیان، بسیار سخن گفته شده است. برخی بر این باورند که اگر می‌توانستیم ماجراها را در قالب واژگان بیان کنیم، دیگر نیازی نبود که دوربین‌ها را با خود به این سو و آن سو بکشیم و شمار دیگری درباره‌ی زبان این هنر گفته‌اند که تنها «زبان»ی است که در تمامی نقاط دنیا فهمیده می‌شود و با پل زدن میان ملت‌ها

و فرهنگ‌های مختلف، خانواده‌ی انسانی را به یک دیگر پیوند می‌دهد. نقل‌قول‌های بسیاری با این مضامین از زبان عکاسان و منتقدان وجود دارد. اما آیا موضوع به همین سادگی است؟ این مقاله می‌خواهد با بحث در باره‌ی ماهیت زبان و صورت‌های مختلف آن و پیوند بسیار عمیق آن با رویکرد تفسیری و هرمنوتیک از یک سو و مباحث

تهران، نشر مرکز، چاپ هشتم ستاری، جلال (۱۳۹۵). مجموعه مقالات اسطوره و رمز. ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۴ شفر، راون و راپرت (۱۳۹۳). ۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره شکل به چه معناست. ترجمه آزاده بیداریخت و نسترن لواسانی، تهران، نشر نی عوض‌پور، بهروز؛ محمدی خبازان، سانیا و سهند (۱۳۹۷). روان اسطوره شناسی: فرهنگ روان رنجوری‌های اسطوره‌ای، تهران، نشر سخن گریمال، پیر (۱۳۶۷). فرهنگ اساطیر یونان و رم. ترجمه احمد بهمنش. تهران: امیرکبیر وارنر، رکس (۱۳۸۹). دانشنامه اساطیر جهان، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پورمطلق، تهران: نشر اسطوره

یادداشت

- ۱- Oedipus complex
- ۲- Hermaphrodite
- ۳- Cupid
- ۴- Psyche
- ۵- Eros
- ۶- Aphrodite
- ۷- Astyanax
- ۸- Echo
- ۹- Orpheus
- ۱۰- Minotaur
- ۱۱- Theseus
- ۱۲- Ariadne
- ۱۳- این روایت ترکیبی از داستان مینوتار در کتاب‌های اسطوره‌های یونانی از لوسیلا برن، فرهنگ اساطیر یونان و رم از پیر گریمال و دانشنامه‌ی اساطیر جهان از رکس وارنر است.
- ۱۴- Centaur
- ۱۵- Satir



تصویر ۳۲. دوئین مایکلز، نارسیس

اسطوره‌ای به این آثار باز شده و پس از آن نیز این اسطوره‌ها با معانی مستتر و استعاری خود در آثار عکاسانه‌ی غیرروایی نیز جایگاهی مهم یافته‌اند.

منابع

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). اسطوره، بیان نمادین. تهران، انتشارات سروش برن، لوسیلا (۱۳۹۶). اسطوره‌های یونانی، ترجمه عباس مخبر،

هستی‌شناختی از سوی دیگر مجالی فراهم آورد تا بتوان درباره‌ی زبان عکاسی و جهان آن تأملاتی درخور روا دارد. در این میان نگارنده کوشیده است تا بر مبنای مفهوم جهان‌مندی انسان (یا دازاین) از دیدگاه مارتین هایدگر و آراء هنری وی روشنائی مناسبی را بر پاره‌ای از مسائل عکاسی بیافکند.

کلمات کلیدی: زبان، عکاسی، مارتین هایدگر، وجود، دازاین، هرمنوتیک، آپوفانتیک

مقدمه

از آن جایی که نگارنده در این مقاله برای زبان شأنی وجودی قائل است و از آن برای الگویی در جهت تبیین ماهیت هنر و عکاسی استفاده می‌کند، لازم است مقدمه‌ی کوتاهی در این باره ذکر شود. یکی از پاسخ‌های احتمالی به سوال انسان چیست شاید این جمله از ارسطو، فیلسوف یونانی باشد که می‌گوید: انسان حیوان ناطق است. از جمله معانی نطق عبارت است از حرف زدن یا سخن گفتن. به عبارت دیگر، ارسطو سخن گفتن را یکی از مؤلفه‌های وجودی انسان تعریف می‌کند تا حدی که زبان و سخن گفتن را وجه تمایز انسان از حیوان می‌داند پس به نظر می‌آید از نظر ارسطو رابطه‌ی تنگاتنگی میان زبان و وجود برقرار است. هانس گئورگ

گادامر، ۲۰۰۲-۱۹۰۰ (Hans Georg Gadamer) فیلسوف آلمانی، زبان را در این مضمون برایمان تعریف می‌کند: آن موجودی که به تفهم در می‌آید، زبان است (Gadamer, ۱۹۷۷, ۴۷۵). به عبارت دیگر، زبان و سخن گفتن که در این تعاریف به کار رفته است، یکی از مهم‌ترین عناصر وجودی انسان است. متفکر آلمانی دیگری اما زبان را «خانه وجود» انسان تعریف می‌کند. ملاحظه می‌کنیم که مارتین هایدگر ۱۹۷۶-۱۸۸۹ (Martin Heidegger) زبان را جایگاه وجود، معرفی می‌کند (Heidegger, ۱۹۴۹, S. ۵). و معنای این عبارت این است که انسان با سخن گفتن، قوه‌ی وجود را در خود به کار می‌اندازد. اما هایدگر در تعاریف خود از به کار بردن واژه «انسان» احتراز می‌کند و واژه آلمانی Dasein (دازاین) را جایگزین آن می‌کند. در زبان آلمانی Da به معنی اینجا و آنجا است و Sein به معنای هستی و وجود است، پس می‌توان این‌چنین گفت که هایدگر با طرح این واژه، انسان را موجودی می‌داند که می‌تواند توأمان آن جایی و این جایی باشد. به عبارت دیگر انسان در زمانی که اینجا است، می‌تواند از این وضعیت فراتر برود و در آن جا باشد و با به عکس در

آن جا باشد و دیگر بار به این جا مراجعت کند. این فرا رفتن از خویشتن همان موقعیتی است که واژه‌ی لاتین existiren هم آن را بیان می‌کند. و جزء نخست این واژه یعنی (ex) به معنای خروج، این خصلت را نشان می‌دهد. بدین ترتیب انسان یا به اصطلاح هایدگری، دازاین، موجودی است که می‌تواند از خویشتن اینجایی و آن جایی خویش عبور کند، از آن فارغ شود و پرسش‌ها بنیادینی را مانند «وجود چیست؟» مطرح کند و در عین حال از آغاز و انجام خود بپرسد.

نطق و کلام

حال که از نطق و کلام، سخن به میان آوردیم بهتر است بیشتر به آن بپردازیم. اگر معنای واژه «کلمه» را در فرهنگ‌های عربی و فارسی جست و جو کنیم، در فرهنگ عربی به فارسی لاروس به این تعریف بر می‌خوریم: «الکلیم» عبارت است از کسی که زخمی یا مجروح شده‌است. در همین فرهنگ عبارت «کلم (با تشدید لام و نصب کاف و میم) تکلیماً»، او را زخمی کرد، ترجمه شده است. این طور به نظر می‌رسد که خود واژه فعلی دارد و تأثیر آن تا بدان جا است که زخمی را در شنونده برجای می‌گذارد. اگر بر مبنای آن چه که پیش

از زبان ارسطو و متفکران آلمانی بیان کردیم برای زبان و واژگان آن وجهی «وجودی» قائل باشیم در این صورت زخمی که زبان بر جای می‌گذارد در مرتبه‌ی نخست متوجه «وجود» است زیرا ما با زبان حکایت‌گر وجود هستیم. البته متفکران در درجه‌ی نخست و ما که از زبان و بیان آن‌ها استفاده می‌کنیم و پیوسته از آن‌ها نقل قول می‌کنیم، در مرتبه‌ی دیگر. حال این مطالعه‌ی زبان‌شناختی را در یونانی دنبال می‌کنیم. در زبان یونانی در این موضوع به واژه لوگوس (logos, λόγος) بر می‌خوریم، واژه‌ای که تنوع معانی قابل توجهی دارد و بر حکمت، عقل، منطق و کلام دلالت دارد. درواقع از آنجایی که در دوران باستان تفکر و عقل وجهی زبانی و کلامی داشت امروزه لوگوس هم در همین معنی فهمیده می‌شود. واژه لوگوس به لحاظ زبان‌شناختی با lego پیوند دارد که به معنی شمردن، محاسبه، رسیدگی و توجیه است. در نگاه مارتین هایدگر لوگوس از ریشه legin یونانی گرفته شده و مبنای سخن گفتن و زبان‌آوری است.

با این تعاریف، به نظر می‌توان روشن تر به این مسئله اشاره کرد که انسان از طریق سخن گفتن می‌تواند یک رابطه‌ی وجودی را

شکل دهد، گویی انسان با نطق (سخن و تفکر) زخمی بر پیکره‌ی وجود ایجاد می‌کند تا بتواند به درون آن فرو رفته و از این موهبت نامتناهی و فاقد نظم (Chaos) نظم‌ی فراخور محدودیت خویش فراهم کند و سخن به میان آورد. بنابراین اگر بخواهیم سخن گفتن را در معنای اصیل آن در نظر بگیریم رابطه‌ای است که دازاین با وجود برقرار می‌کند و در نهایت آن را در قالب کلمات، نظم گراماتیک و یا یک نظام منطقی (logic) بیان می‌کند.

ویژگی‌های وجودی انسان (existential)

همان‌طوری که اشاره شد هایدگر بر این باور است که وجه امتیاز انسان از سایر موجودات برخورداری او از «اگزیستانس» است. اگزیستانس - به قول هایدگر - یک شیوه یا یک نحوه وجود (Seinsweise) است که انسان به سبب آن می‌تواند از خویشتن و از عالم خویش فرا رود و نسبیتی را با وجود شکل دهد. او زبان را یکی از مؤلفه‌های وجودی یا اگزیستنسیال دازاین می‌داند و معتقد است که علاوه بر زبان دو مؤلفه‌ی دیگر نیز در این گروه جای می‌گیرد: یافتگی (Befindlichkeit) و تفسیر و فهم (Verstehen). یافتگی بدین معنی است که ما همواره از حال و هوای

معینی بهره‌مند هستیم، اما آیا ممکن است کاملاً «عاری از حال و هوا» باشیم؟ خیر، «لازم است یادآور شویم که بی حال و هوایی، خود یک حال و هوای مشخص است» (لوکتر، ۱۳۹۴، ۱۱۴). فهم و تفسیر در کنار یافتگی، مؤلفه‌ی ساختاری دیگری از نحوه‌ی در جهان بودن ما است. ما در جهان نه همواره خود را می‌یابیم، بلکه همواره خود را در حال فهم می‌یابیم. تا به اینجا دریافتیم که سه مؤلفه‌ی اگزیستنسیال دازاین در اندیشه‌ی هایدگر، یعنی یافتگی، فهم و تفسیر و زبان است. اما فرآیند کار این سه مؤلفه چگونه است؟ دو مؤلفه‌ی یافتگی و فهم ساختاری وابسته به یک دیگر دارند چرا که از یک سو یافتگی، فهمنده نیز است و از سوی دیگر فهم در نتیجه، یافتن حال و هوا است (همان، ۱۱۳). و در نهایت این نظام وابسته و مرتبط را مؤلفه‌ی سوم یعنی زبان تکمیل می‌کند و هر سه در یک نظام، حاکی از چگونگی وجود دازاین در این جهان می‌شوند (همان). به عبارت دیگر می‌توان این‌گونه بیان کرد که برای تحقق یافتن یک گزاره (Aussage) یا به زبان آوردن آن، نیاز است تا آن گزاره فهمیده شود و البته برای فهم آن نیز به مقدمات و یا سیاقی (Kontext) نیاز داریم که در پیوند با حالت

می‌توان برای شفاف‌تر شدن این ارتباط مثالی آورد: وقتی مادری جمله‌ی «(باید مادر شوی تا مرا درک کنی)» را به زبان می‌آورد، او این جایگاه را فهمیده است و لازمه‌ی فهم این جایگاه ایجاد حال و هوای مادرانه در است. اگر این مقدمات تأمین نشوند این گزاره نیز بیان نمی‌شود و اگر هم احیاناً - از زبان کسی که مادر نیست - بیان شود به‌گونه‌ای تصادفی بیان شده است و از نوع گفتارهای زبانی «معنی‌دار» نیست.

یافتگی و یا بودن دازاین در حال و هوایی خاص است که آن هم به نوبه‌ی خود در ارتباطی با وجود است. می‌توان برای شفاف‌تر شدن این ارتباط مثالی آورد: وقتی مادری جمله‌ی «(باید مادر شوی تا مرا درک کنی)» را به زبان می‌آورد، او این جایگاه را فهمیده است و لازمه‌ی فهم این جایگاه ایجاد حال و هوای مادرانه در است. اگر این مقدمات تأمین نشوند این گزاره نیز بیان نمی‌شود و اگر هم احیاناً - از زبان کسی که مادر نیست - بیان شود به‌گونه‌ای تصادفی بیان شده است و از نوع گفتارهای زبانی «معنی‌دار» نیست.

انواع گزاره از نظر هایدگر و رابطه‌ی میان آن‌ها

بنابراین، به طور خلاصه، دازاین همواره در

مقام یافتگی قرار دارد که جهت فهم او را تعیین می‌کند و اگر بخواهد آن را ابراز کند از کلمات و جملات (گزاره‌ها) برای بیان این حال و گزاره استفاده می‌کند. با همین توجه است که هایدگر سه دلالت برای واژه‌ی گزاره را بررسی می‌کند: ۱). گزاره بدواً بر نشان دادن دلالت می‌کند ۲). گزاره بر حمل دلالت نمی‌کند ۳) گزاره بر هم‌پیوندی یا مشارکت یعنی بر سخن گفتن دلالت می‌کند و در نهایت در تعریف گزاره می‌گوید: گزاره نشان دادن یا اشاره‌ای است که باعث تعیین و هم پیوندی (یا مشارکت) می‌شود (<http://ensani.ir>). البته تعبیر دقیق‌تری از گزاره نیز مطرح است که می‌توان آن را در کتاب، در آمدی به وجود و زمان (لوکتر، ۱۳۹۴، ۱۳۱) یافت: «گزاره نمایاندن مشارکت‌دهنده و تعریف کننده است.» به باور هایدگر هر گزاره‌ای حالتی از تفسیر است (لوکتر، ۱۳۹۴، ۱۳۲ ص.). به عبارت دیگر تمامی صورت‌های گزاره قابل بازگشت به رابطه‌ی دازاین و جهان (Welt) اوست. یعنی تمامی گزاره‌های مربوط به عرصه‌ی مشارکت ما با دیگران و گزاره‌های مربوط به دانش‌های مختلف، قابل بازگشت به زمینه‌هایی است که بستر لازم را برای طرح گزاره‌های علمی و

مشارکتی فراهم می‌کنند. زبان در نزد هایدگر دو لایه دارد: (۱). سطح زبان (۲). ژرفای زبان. با همین توجه هایدگر به دو حیثیت در زبان توجه دارد که باید باید آن‌ها را از هم تفکیک کرد. ۱: حیثیت اپوفانتیک (یا گزاره‌ای) ۲: حیثیت

هرمنوتیک (یا تفسیری) بُعد وجودی و هرمنوتیک ژرفای زبان است و نگاه شناختی، منطقی (epistemologisch) و گزاره‌ای (apophantisch) نیز لایه‌ی سطحی زبان است. زبان به معنای واقعی نزد هایدگر زبان هرمنوتیک است (http://mph.ui.ac.ir). می‌توان برای فهم بهتر نسبت میان گزاره‌ی اپوفانتیک و هرمنوتیک مثالی زد: اگر کوه یخی را در دریا نظر بگیریم که نوک آن از آب بیرون زده باشد، نوک

عنوان مستوع می‌شنویم، گزاره اپوفانتیک است. بدیهی است که اگر بخش پنهان کوه وجود نداشته باشد، نوکی هم برای عرض‌اندام وجود نخواهد داشت بنابراین برای فهم هرچه بهتر گزاره‌های اپوفانتیک لازم است که به دنیای پنهانی که واژگان از آن استخراج و بیان شده‌اند، نگاه عمیق‌تری بیاندازیم.

کوشش‌های تفسیری ما در قلمرو زبان به دانست و بخش اعظم و پنهان آن را، که در اعماق دریاست، گزاره هرمنوتیک در نظر بگیریم. به عبارت دیگر آن چیزی که در زبان به چشم می‌آید و بیان می‌گردد و ما به

اپوفانتیک منجر می‌شود.

این نکته هم در فهم نسبت دو قلمرو گزاره و تفسیر - و هم در فهم زبان تصاویر - جالب توجه است. ریشه‌ی کلمه هرمنوتیک به یکی از اساطیر یونانی، هرمس برمی‌گردد. هرمس فرزند زئوس (Zeus) خدای خدایان است. او پیغام‌آور پدرش در میان خدایان است. او به عنوان رسول خدایان پیام‌های قدسی آن‌ها را با صدای بلند بیان کرده و از زبان خدایان این پیام‌ها را برای آدمیان ترجمه کرده است (اوسیلین؛ اوسیلین؛ هوبس، ۱۳۸۰، ۸۹). پس هرمنوتیک در ریشه‌های اولیه خود برای رمزگشایی مفاهیم قدسی به کار گرفته می‌شده است و بعدها این دانش برای تفسیر متون ادبی در معنای خاص آن و نیز مجموعه‌ی مناسبات دازاین و جهانش به طور عام (در نزد هایدگر و گادامر) مورد استفاده قرار گرفت. به عبارت دیگر گزاره‌های خدایان برای انسان‌ها و انسان‌ها برای خدایان در وهله‌ی نخست از جنس اپوفانتیک و نامفهوم بود تا زمانی که هرمس جنبه‌های هرمنوتیک و تفسیری آن‌ها را برایشان روشن می‌کرد و بدین ترتیب آن گزاره‌ها قابل فهم می‌شدند.

جهان واژگان و جهان تصاویر

پس از طرح این ملاحظات، پرسشی که اینک برای نگارنده مطرح می‌شود این است که آیا می‌توان این دیدگاه هایدگر را به زبان به جهان عکس‌ها هم تسری داد؟ آیا می‌توان عکس‌ها را از یک منظر، زبان شخصی هر عکاس نامید با همان ویژگی‌های زبانی‌ای که از آن یاد کردیم؟ آیا می‌توان تصاویر در وجه نمایان‌گر آن به کوه یخی تشبیه کرد که فقط قله‌ی آن بر ما هویداست؟

آن‌طور که به نظر می‌رسد، هایدگر بر این باور است که اگر گزاره‌هایی را بیان می‌کنیم و آن‌ها را با دیگران به اشتراک می‌گذاریم، بستر و زمینه‌ی اصلی آن‌ها در جهانی شکل می‌گیرد که آن جهان، جهان روابط دازاین با محیط و دیگران (سیاق) است. پس اساساً هر گزاره‌ای می‌تواند دری بگشاید برای بازگشت به دازاین و جهانش. با این توجه می‌توان هر گزاره (یا تصویر) را یک تفسیر (Interpretation) دانست، به این معنی که اگر در آن گزاره (تصویر) واکاوی و ژرف کاوی کنیم دست ما را می‌گیرد و تا تبیین رابطه‌ی دازاین با جهان دازاین پیش می‌برد. از این رو گزاره (تصویر) جلوه‌ای از این رابطه است و این رابطه مبتنی بر تفسیری است که در



منزلگه نخستین آن از رابطه‌ی دازاین (عکاس) با وجود حکایت می‌کند. این سطح از توجه به گزاره‌ها (و تصاویر) همان سطحی است که شاید بتوان آن را هرمنوتیک (در عکاسی) نامید. می‌توان این‌گونه بیان کرد که کلماتی (تصاویری) که بر زبان ما (در مونیاتور دوربین ما) جاری می‌شود و یا آن‌ها را به صورت مکتوب (چاپ‌شده) به دست می‌دهیم، جنبه‌ای ظاهری و سطحی است است که بنیاد و اساسش را در دازاین و رابطه‌اش با جهان دارد. ما چگونه می‌توانیم به سطحی از فهم جهانمان در عرصه‌ی عکاسی برسیم که دیگر چنین آثاری را فقط از حیث آپوفانتیک‌اش نبینیم؟ چگونه می‌توان به جهان عکاسی از دیدگاهی هرمنوتیک نگریست؟

کفش‌های ون گوگ

هایدگر نقدی بر اثر کفش‌ها اثر ون گوگ نوشته است که در آن تا حدی می‌توان در پاسخ به این پرسش تأمل کرد: یک اثر هنری چگونه می‌تواند نگاه ما به جهان را کمی فراتر از لایه‌های ظاهری قله‌ی کوه یخ به لایه‌های پنهانی آن بکشانند؟ در کتاب حقیقت و نسبت آن با هنر درباره‌ی این اثر ون گوگ آمده است: «در مثال

کفش‌های ون گوگ، زن روستایی کفش‌های خود را برای رفتن به مزرعه پا می‌کند. تنها، در اینجا است که کفش‌ها، واقعاً، آنچه که هستند می‌باشند. تنها در مزرعه است که کفش‌ها، حقیقتاً کفش هستند. هرچقدر بیشتر «کفش» باشند، زن روستایی کمتر به آن‌ها می‌اندیشد. هنگام کار در مزرعه، یعنی جایی که کفش حقیقتاً کفش است، زن روستایی متوجه کفش‌های خود نیست. آیا به راستی خود ما نیز، هنگامی که کفش‌های خود را به پا می‌کنیم و به این سو و آن سو می‌رویم، به آن‌ها توجه می‌کنیم؟ چرا به کفش‌های خود توجه نمی‌کنیم؟ زیرا آن‌ها کفش‌های خوبی هستند و پا‌های ما را نمی‌زنند. به زبان هایدگری کفش‌ها برای ما

«شفاف» شده‌اند. زن کشاورز مورد مثال ما نیز به کفش‌های خود اعتنایی نمی‌کند، زیرا که آنها کفش هستند و کفش‌ها هرچقدر بیشتر کفش شوند، کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند.» (ریخته‌گران، ۱۳۸۶، ص. ۸۵) در واقع کاری که ون گوگ با کشیدن تابلوی کفش‌ها می‌کند، این است که حالا توجه ما را به کفش‌ها نه بعنوان یک شیء صرف، نه به عنوان ابزار (چیزی ما بین شیء صرف و اثر هنری)، بلکه به عنوان چیزی برای کند و کاو جلب می‌کند. گویی که زخمی را بر پیکره‌ی کفش‌ها می‌زند تا به ژرفایی در آن‌ها برسیم. او زخمه و شکافی را پدید آورده است، اما میزان پیش‌روی ما در اعماقش بستگی به همان چیزی دارد که هایدگر آن را «جهان دازاین» می‌نامد؛ هم‌چون کلماتی که در عرصه‌ی آپوفانتیک، ژرفای جهان، حال و هوا و مواجهه‌ی وجودی دازاین را، زخم می‌زنند و تفسیر چنین زخم‌هایی با فرو رفتن در لایه‌های هرمنوتیک آن میسر می‌شود. ما نمی‌توانیم از تابلوی ون گوگ دقیقاً بفهمیم که جایگاه این کفش‌ها کجاست. آیا در مزرعه است یا جای دیگر؟ چرا این کفش‌ها در پای زن روستایی نیستند؟ هیچ نشانه‌ای در تابلو نیست، فضای پیرامونی آن مبهم و تاریک

است. پس چه چیزی در این تابلو وجود دارد؟ تنها یک جفت کفش روستایی و دیگر هیچ. ون گوگ به ما کمک کرده تا توجه‌مان دوباره به قله‌ی یخی جلب شود. کافی است به دهانه کفش‌ها نگاه کنیم که چگونه پوشیده و سیاه شده است، تا درک کنیم که زن روستایی چه رنجی را متحمل شده است. ما در این کفش‌ها با سختی گام‌های این زن کشاورز در طول مزرعه مواجهیم. در این ابزار (کفش‌ها) همه‌ی تلاش‌های بدون شکایت در طلب نان، و روزها و سالیان هویداست. این ابزار به «زمین» تعلق دارد و در «جهان» زن روستایی محافظت می‌شود. تمامی این افکار مدیون لحظه‌ای است که ما با این کفش‌ها در قالب یک نقاشی و روی یک تابلو مواجه می‌شویم و نه در پای زنی روستایی که شاید در آن صورت دیگر مواجه‌ای نیز شکل نمی‌گرفت. گویی که این تابلو مانند نورافکنی در یک سالن تاریک عمل می‌کند. نور روی کفش‌ها می‌افتد و در همانجاست که نگاه آپوفانتیک ما به کفش به سمت سطح هرمنوتیکش پیش می‌رود.

عکس مارتین پار

تابلوی ون گوگ مرا به یاد یکی از عکس‌های مارتین پار ۱۹۵۲ (Martin Parr) می‌اندازد.



تصویری از یک جفت کفش که در وهله اول به شکلی مستقل و پس از آن به واسطه نشانی‌هایی از صاحبش (جوراب صورتی)، شخصیتی را به ما معرفی می‌کند. به نظر می‌آید اگر از منظر تفسیری هایدگر به این عکس نگاه کنیم، این عکس هم همان کاری را با ما می‌کند که تابلوی ون گوگ. عکاس به وضوح بخشی از جهان اطرافش را بر مبنای عناصر اگزیستنسیال خود انتخاب کرده و از طریق این عکس در انتهای فرآیندی از مواجهه‌ای وجودی تا گزاره‌ای تصویری آن را به ما نشان دهد، همان کاری که ما با بیان گزاره‌ها می‌کنیم؛ واژگان را انتخاب می‌کنیم تا چیزی را که در ژرفایی پنهان قرار دارد را بیان کنیم. همان‌طور که اشاره شد در نزد هایدگر هر گزاره‌ای یک تفسیر است و اینک پرسش

این است: آیا می‌توانیم تصویر کفش‌های مارتین پار و یا تابلوی ون گوگ را نیز چون گزاره‌ای در نظر بگیریم که روند ارجاعی آن به جهان دازاین قابل تفسیری وجودی است؟ انسل ادمز ۱۹۰۲-۱۹۸۴ (Ansel Adams) از بزرگان عکاسی آمریکا در کتاب «درباره‌ی نگاه به عکس‌ها» نقل قول جالب توجهی دارد: «همه‌ی ما بسیار می‌نویسیم، زیاد سخن می‌گوییم و بسیار پند می‌دهیم. بهتر است که درعکاسی فقط حرفی را که باید، بزنیم» (جی و هورن، ۱۳۸۸، ۳۷).

در کل ما عکاس هستیم؛ اگر اثر ما «آنچه را که باید» داشته باشد، دیگر نیازی برای استفاده از کلمات برای جاودانه‌ساختن آن نیست. آری «اگر اثر ما آنچه را که باید داشته باشد، دیگر نیازی برای استفاده از کلمات برای جاودانه‌ساختن آن نیست» (همان).

از جملات ادمز می‌توان این چنین برداشت کرد که او مرتبه‌ی عکاسی را برابر با جایگاه سخن‌گفتن می‌داند، اما نه هر سخن گفتنی. او معتقد است که ما با عکاسی فقط گزیده‌هایی از آنچه را که می‌خواهیم بیان می‌کنیم. اما اگر زبان به مثابه‌ی پیش‌زمینه و بستری برای تفکر و گزینش امکان‌های دازاین نبود، آیا باز هم می‌توانستیم



تصاویری را عکاسی کنیم که «آنچه را که باید» داشته باشند؟ این خود سوالی است که در دلش واپیچ‌ها و وابستگی‌های این دو عامل (عکاسی و زبان) را نسبت به هم بیان می‌کند. این‌طور به نظر می‌رسد که هر دو از یک منبع تغذیه می‌کنند و آن منبع -طبق سخنان هایدگر- همان «جهان» دازاین است که آن هم به نوبه‌ی خود ریشه در وجود دارد. بنظر می‌رسد عامل اصلی مشترکات و رابطه مستقیم این دو در همین جاست.

همان جهان پیچیده و شکل‌پذیری که دچار تحولاتی شگرف و سریع است، جهانی که لایه‌هایی کهن و متراکم از عمر انسان‌های نسل‌های مختلف را با خود حمل می‌کند و در نهایت منبعی می‌شود برای بیان. بیانی با کلمات و یا تصاویر درسرخنان یک شاعر و یا کادر یک عکاس.

در اینجا می‌خواهم مثالی از یک تصویر معروف بیاورم که روبر دوانو (Robert Doisneau) در سال ۱۹۵۸ عکس‌برداری کرده است. این عکس مرد میانسالی را در کنار زنی زیبا و جوان در یکی از کافه‌های پاریس نشان می‌دهد. این عکس اولین بار در یک مجله، همراه با مقاله‌ای در مورد کافه‌های پاریس به چاپ رسید. دفعه دوم در بروشور انجمن مبارزه با نوشیدنی‌های الکلی چاپ شد (به خاطر اینکه در مقابل آن دو نفر، چهار لیوان نوشیدنی قرار دارد). برای بار سوم، این عکس در یک روزنامه به همراه مقاله‌ای در مورد فحشا در پاریس به چاپ رسید.

معنای این تصویر از زمینه‌ای به زمینه دیگر تغییر کرد. همچنین معنای عکس، ممکن است باز هم نسبت به بیننده‌ای که به آن نگاه می‌کند، تغییر کند. همه‌ی ما دارای صافی‌هایی مابین چشم و ذهنمان هستیم

که آگاهی و ادراک ما را شکل می‌دهد و این مسئله شامل نگاه کردن به تصاویر نیز می‌شود. (جی و هورن، ۱۳۸۸، ۴۸) به زبان هایدگری ما عینکی بر چشم داریم که ادراک ما نسبت به هر آنچه که می‌بینیم از پشت شیشه‌ی «جهان دازایی» مان است. هر آنچه که بر ما گذشته، هر آنچه که دیده‌ایم، خوانده‌ایم و یا شنیده‌ایم، چه آن‌هایی که به یاد می‌آوریم و چه آن‌هایی که در اعماق اقیانوس و در منطقه‌ی زیرین کوه یخی‌مان رسوب کرده‌اند، این جهان را برای ما می‌سازند و این جهان همان عاملی است که باعث می‌شود همه ما از «تعمد گرایی» رنج ببریم. نگاه آپوفانتیک ما به محیط، عکس‌ها و... ثمره‌ی آگاهی ما از سطح اولیه‌ی این جهان است. ما چیزهایی را می‌بینیم که دوست داریم و یا انتظار دیدنش را داریم. هرکدام از ما ممکن است با دیدن این تصویر برداشتی اولیه را از آن ارائه کنیم، درست مانند همان اتفاقی که برای هر مجلات و منابع نشر آن افتاده است. یک منتقد آثار هنری درباره‌ی این عکس در بخشی از تفسیر خود چنین می‌نویسد: «صرف نظر از حقیقت تاریخی... یک عکس، درباره چیزی است که به خاطر آن پدیدار شده و این عکس به خصوص،

درباره عامل بالقوه فریفتگی است.» این نوشته بیشتر در مورد خود منتقد می‌گوید تا تصویر. او چنین ادامه می‌دهد: «دختر یا راز مگو خود را درباره این جریانات، در رازداری باشکوهش پنهان کرده است. یک دست دور بدنش است و با دست دیگرش به شکلی لیوان را لمس می‌کند گویی می‌خواهد نخستین سیب ممنوعه را تجربه کند. مرد در آن لحظه بی‌پناه و آسیب‌پذیر است، در دام شهوت خود محدود شده، به داشته‌های خود تکیه کرده است و نمی‌خواهد عقب نشینی کند. بدتر اینکه، او مسن‌تر از آنی است که باید و می‌داند که در هر صورت این جریان ختم به خیر نخواهد شد. با این دلهره، شراب خود را تندتر از آنی که باید نوشیده...» (همان، ۵۰)

این تفسیر شاید نمونه‌ای خوب از قدرت تخیل یک نویسنده باشد ولی هیچ ربطی به عکس ندارد. عکاس این عکس را با کمک گرفتن از دوستان خود، چیدمان کرده است اما تصویر این افراد در این مکان بخصوص و در این زمان، درباره چیزی است که بیننده به آن اعتقاد دارد و معنای عبارت وهم آلود «نماد شناسی» همین است. جهان دازاین، زمینه‌ی فرهنگی و سیاسی، حال و هوای مخاطب و

تمام مولفه‌های اگزیستنیالی که پیش از این از آن صحبت شد، در این نگاه اصطلاحاً سطحی نقش دارند. سوالی که از ابتدا به دنبال پاسخی برای آن بودیم این است که این نگاه آپوفانتیک ما به مسائل چگونه می‌تواند سویه‌هایی به سمت هرمنوتیک‌به خود بگیرد؟ هایدگر با تفسیر اثر کفش‌های ون گوگ سعی کرد تا به ما بفهماند که یک هنرمند، چطور بخشی از جهان را انتخاب می‌کند تا شاید تزلزلی در نوع ادراک ما از آن اثر ایجاد کند. از نظر هایدگر زبان به عنوان یک عامل وجودی، فکر کردن را برای ما میسر می‌کند. با این تفاسیر به نظر می‌رسد که هرچه «جهان» مان را وسعت ببخشیم، کیفیت نگاه ما نیز به تصاویر بالاتر می‌رود، به این معنی که قدرت انعطاف بینهایت عکس‌ها در تکثیر مضامینی مختلف برای درک شدن رابطه‌ای مستقیم با قدرت تفکر هرمنوتیکی بیننده دارد. تصاویر هویتی تفکیک شده و یا یک مضمون مستقل برای درک شدن ندارند. عکس‌ها معنایی ثابت و ویژه را با خود حمل نمی‌کنند، آن‌ها به راحتی در محیط‌های متفاوت جا می‌افتند و شکل می‌گیرند و انتقال تابعیتشان وابسته به زمینه به وجود آمدنشان است.

در اینجا می‌خواهم به نوعی از کپشن نویسی که اغلب در میان عکاسان خبری و مستند باب است، اشاره کنم. معمولاً این عکاسان در توضیح تصاویرشان جملاتی خبری را که عیناً در تصویر دیده می‌شود را بازگو و یا بهتر بگوییم، همان گویی می‌کنند. اگر بخواهیم

از دیدی آکادمیک به این نوع نوشتار نگاه کنیم، آموزش داده می‌شود که عکاس موظف است به سوالاتی چون: چه کسی، کجا، چرا، چگونه، چه زمانی و... پاسخ بدهد به خصوص عکاسانی که به

عنوان مثال در آرژانس عکس کار می‌کنند و موظف به آرشیو سند هستند. اما این نوع از نوشتار نه فقط برای این دست از عکاسان بلکه به نظر می‌رسد به واسطه‌ی آموزش‌های مخرب برخی اساتید ایرانی در ایران رواج فراوانی یافته است. نظر برخی این است که اتفاقاً این نوع از ساده نویسی باعث انحراف کمتر مخاطب می‌شود، اما سوالی که

تصاویر هویتی تفکیک شده و یا یک مضمون مستقل برای درک شدن ندارند. عکس‌ها معنایی ثابت و ویژه را با خود حمل نمی‌کنند، آن‌ها به راحتی در محیط‌های متفاوت جا می‌افتند و شکل می‌گیرند و انتقال تابعیتشان وابسته به زمینه به وجود آمدنشان است.

به عبارتی دیگر هرچه خانه‌ی وجودی‌مان (زبان) را قوت ببخشیم، می‌توانیم از پشت موانع کمتری به جهان بیرونی و درونی‌مان نگاه کنیم و شاید این یکی از قدم‌های رسیدن به سطح هرمنوتیک محیط و هرآن چه که در جهانمان می‌گنجد، باشد همان‌طوری که هایدگر انسان دازاین می‌نامند و معتقد است که دازاین می‌تواند فراتر از خویش برود.

بودن این نوع از کپشن نویسی و مسائل آکادمیک، بلکه به دنبال روشن‌تر کردن اهمیت زبان و تأثیرش بر ادراکمان هستیم. آیا همین تقسیم بندی عکس‌ها به مستند، خبری و... سدی بر مسیر زبان هرمنوتیکی فکری‌مان نیست؟ به عبارتی نقدی که بر این نوع از کپشن نویسی وارد است این است که با نوشتن رو‌ترین لایه‌ی یک عکس، کمکی که به خوانش آن و فرو رفتن در آن نمی‌شود که هیچ، بلکه راه ورود به آن را نیز مسدود می‌کند. (باید در نظر گرفت که

کپشن‌ها برای عکس‌ها، در موقعیت‌های مختلف، کاربردهای متفاوتی پیدا می‌کنند و هدف نگارنده در اینجا تصاویری است روشن با کپشن‌هایی که مشخصاً همان گویی‌شان است، است.)

نکته‌ی غیر قابل انکار این است که ما فقط تا حدی می‌توانیم این چارچوب‌ها را در ذهن شکسته و پیش بریم اما هیچگاه موفق به از بین بردنشان نمی‌شویم چرا که جهان دازاین از همین عناصر تشکیل شده است و به نظر می‌رسد نه از مسیر تخریب بلکه باید به سمت بالابردن قدرت فرو رفتن در اعماق جرحی که به خود یا دیگران با به کار بردن کلمات (تفکر) می‌زنیم باشیم، به عبارتی دیگر هرچه خانه‌ی وجودی‌مان (زبان) را قوت ببخشیم، می‌توانیم از پشت موانع کمتری به جهان بیرونی و درونی‌مان نگاه کنیم و شاید این یکی از قدم‌های رسیدن به سطح هرمنوتیک محیط و هرآنچه که در جهانمان می‌گنجد، باشد همان‌طوری که هایدگر انسان دازاین می‌نامند و معتقد است که دازاین می‌تواند فراتر از خویش برود.

حرف آخر

نگارنده در این مقاله سعی کرد تا از دیدگاه

هایدگر در باره‌ی زبان و دو حیثیت آن، یعنی دو وجه آپوفانتیک و هرمنوتیک، سخن بگوید و آن را دستمایه‌ای سازد برای تأمل بیشتر بر رابطه‌ی میان زبان و عکاسی، تا از این رهگذر نقاط مشترکشان را بیاید. در جریان این کوشش‌ها با پرسش‌هایی از این دست مواجهیم که آیا زبان و عکاسی می‌توانند جایگاهی یکسان داشته باشند؟ آیا زبانی که برای بیان کلمات استفاده می‌کنیم همان زبانی است که به هنگام انتخاب کادری از جهان [دازاین] استفاده می‌کنیم؟ آیا کلمات و تصاویر هر دو از خاستگاهی یکسان برمی‌خیزند؟ آیا می‌توان برای عکس هم دو سطح هرمنوتیک و آپوفانتیک در نظر گرفت؟ این‌ها ملاحظات‌ی است که به مطالعه‌ای بسیار گسترده نیاز دارد. مطالعه‌ی زبانی و بصری. در اینجا سعی بر این بود تا روزه‌ای را برای طرح سؤالاتی از این دست به دست دهیم و قدری به مبانی هرمنوتیکی و نظری مورد نیاز در عرصه‌ی عکاسی نزدیک شویم.

منابع

اوسیلین برنارد، اوسیلین دوروتی، ند هوبس (۱۳۸۰)، خدایان یونانی، مترجم، حسن اسماعیلی، تهران، ناشر شریعت جی بیل و هورن دیوید (۱۹۳۴)، در باره‌ی نگاه به عکس‌ها، ترجمه محسن بایرام نژاد، تهران، حرفه هنرمند ریخته‌گران محمدرضا (۱۳۸۶)، حقیقت و نسبت آن با هنر، تهران،

شرکت انتشارات سوره مهر
سانتاگ سوزان (۱۳۸۹): در باره‌ی عکاسی، ترجمه مجید اخگر، تهران، حرفه هنرمند
لوکتر آندریاس (۱۹۶۲)، درآمدی به وجود و زمان، ترجمه احمدعلی حیدری، تهران، نشر علمی
هایدگر مارتین (۱۳۷۹)، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران، انتشارات هرمس
یانگ جولیان (۱۳۸۴)، فلسفه هنر هایدگر، ترجمه امیر مازیار، تهران، گام نو
Gadamer H. G. (۱۹۷۷) Philosophical Hermeneutics, trans. By David Linge, Berkeley: University of California.
Heidegger Martin (۱۹۴۹), Brief über den «Humanismus»; Frankfurt a.M.: Klostermann.

سایت‌های فارسی

http://ensani.ir
مقاله‌ی: ربانی گلیاگانی، علی: مارتین هیدگر و هرمنوتیک فلسفی. تاریخ مراجعه به سایت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۴
http://mph.ui.ac.ir
مقاله‌ی: رضا کورنگ بهشتی، محمد جواد صافیان اصفهانی: زبان از نظر افلاطون و هیدگر: یک بررسی مقایسه‌ای. تاریخ مراجعه به سایت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۲



اگر نتوان ارتباط میان چنین خوانش‌هایی را با وضعیت اینجا و اکنون روشن ساخت آنگاه این سویی‌های رهایی‌بخش به سرعت تبدیل به مفهوم‌سازی‌های پیچیده‌ای می‌شود که چیزی جز استثمار ذهن‌های مصرف‌کنندگان آن برجای نخواهد گذاشت.

برای شروع بحث می‌توان به این جمله دلوز و گوتاری در کتاب کافکا به سوی ادبیات اقلیت اندیشید: «ادبیات در زمانه‌ی حاضر با به کارگیری زبانی که مبتنی بر حکم و دستور است انقیاد و سرسپردگی به نیروهای شیطانی را بازتولید می‌کند؛ و کار ادبیات اقلیت ایجاد لکنت در همین کارکرد زبانی است.» آیا از رهگذر همین دیدگاه نمی‌توان وضعیت کنونی عکاسی ایران یا به بیان کلی‌تر وضعیت هنر ایران را مورد مطالعه قرار داد؟ جایی که کسب شأن هنری و حضور در خط مقدم تحولات سبب پذیرش بی‌چون و چرای وضعیت حاضر شده است. برای فهم چنین موقعیتی ابتدا باید مفهوم اقلیت و نسبت آن با ادبیات را مورد مطالعه قرار داد تا از پس آن مفهوم اقلیت در عکاسی شکل گیرد. این نوشته تلاش دارد که بتواند حسی، هرچند ضعیف، از رویکرد اقلیت در عکاسی را القا نماید.

همواره در میانه

عکاسی از دریچه‌ی مفهوم اقلیت

بامداد امین‌زاده

مقدمه

هدف اصلی این نوشته نشان دادن ارتباط میان ادبیات اقلیت و رسانه‌ی عکاسی با توجه به خوانش ژیل دلوز و فلیکس گوتاری از آثار کافکا است. این رابطه حول مفهوم کانونی نیروهای رهایی‌بخش اقلیت شکل می‌گیرد. جایی که به واسطه‌ی چنین نیروهایی می‌توان با درنوردیدن کلیشه‌ها، مفاهیم را از انقیادی که در آن گرفتار هستند رها ساخت و امیدوار ماند به امکانی که از رهگذر آن بتوان ورای قرائت‌های مرسوم، نوری بر ماهیت عرصه حاضر تاباند؛ اما باید توجه کرد که

ادبیات اقلیت

احتمالاً امروزه به واسطه‌ی حجم اطلاعات موجود در رسانه‌ها، تعمق در باب هر پدیده‌ای همراه با درصدی از اطلاعات بی‌فایده و تکراری است. در چنین شرایطی کافکا به واسطه زندگی پر فراز و نشیبش آماج خوانش‌های از این دست است که آثار او را در امتداد چنین

رویکردهای قرار می‌دهد که تلاش دارند نیروهای مولد آن عرصه را اخته نماید. دلوز و گوتاری در روایت‌شان از کافکا همین موضوع را دست‌مایه تعمق قرار می‌دهند اینکه چگونه تلاش شده است کافکایی رام و مطیع باز تولید شود که از ترس پدر یا اجتماع دست به نگارش

رمان‌هایش می‌زند. در تقریر آن‌ها کافکا نه فردی مغموم و افسرده حال که نمی‌تواند با جهان پیرامونش ارتباط برقرار کند و نه فردی که به زعم ماکس برود در جستجویی امر الوهیتی بود، بلکه نزد آن‌ها کافکا نیرومند و انقلابی است. انقلابی که نزد آن‌ها ترسیم‌گر خطوط گریز از قانون، روایت‌ها و نهادهای

است. به همین دلیل آثار کافکا می‌توانند از قدرت فلج‌کننده‌ای که سبب انقیاد سوژه می‌شود گذر کنند. شاید دلیل اصلی آن، این باشد که آثار کافکا به دلیل ماهیت خود که نوعی مبارزه برای ادبیات از طریق ادبیات است روایت‌های غالب را در می‌نوردند و این امکان را فراهم می‌آورند که به چیزی ورای

قصه‌ها و روایت‌های فردی تبدیل شوند و بخشی از مسئله‌ی مردم شوند. اینجا فرصت مناسبی است که به این موضوع بیندیشیم که ادبیات یا هنر در زمانه‌ی حاضر به چه میزان مسئله‌ی مردم هستند؟ پاسخ به چنین سؤال می‌تواند تا حدودی وضعیت حاضر را انضمامی

کند و ما را از پاسخ‌های شبه روشنفکرانه و سانتیمانتال برای یکبار رها می‌سازد اینکه دقیقه هر شخص در کجای طیف موجود قرار می‌گیرد، آیا هنرمند تلاش دارد از درون یک وضعیت تاریخی با ما سخن بگوید یا عمده فعالیتش معطوف به بازتولید دست‌چندمی از وضع موجود است؟ کافکا چنین عملی را با

آیا هنرمند تلاش دارد از درون یک وضعیت تاریخی با ما سخن بگوید یا عمده فعالیتش معطوف به بازتولید دست‌چندمی از وضع موجود است؟ کافکا چنین عملی را با استفاده از «رها کردن همه‌ی نیروهای متکثر میل از قید رمزهای اجتماعی و فرهنگی» فراهم می‌آورد.

استفاده از «رها کردن همه‌ی نیروهای متکثر میل از قید رمزهای اجتماعی و فرهنگی»^۱ فراهم می‌آورد. باید دانست اهمیت مسئله مردم بودن ادبیات به واسطه‌ی بازنمایی شرایط حادث یا برداشت‌های عینی از رویدادهای مختلف نیست بلکه ادبیات اصولاً ابزار بازنمایی نیست، ادبیات در شکل مرسومش با به کار بردن زبانی که خود ابلاغی و حکمی است در پی مستحکم‌تر کردن گفتمان غالب است. راه برون رفت از چنین رویکردی را دلوز و گوتاری ادبیات اقلیت نام‌گذاری می‌کنند مفهوم اقلیت نزد آن‌ها به معنی وجود تفاوت‌های آماری میان یک گروه کوچک در نسبت با گروهی بزرگ‌تر نیست یا قائل بودن به وجه تسمیه همچون تفاوت‌های نژادی، قومی یا سیاسی در تفاوت میان گروه‌های مختلف. اقلیت یک جریان است، سیال است و به معنی تهی کردن خود از خود، عبور کردن از سوژه در وضعیت موجود، وظیفه ادبیات اقلیت در هم شکستن و خورد کردن چنین تمایزاتی است که بیش از هر چیز دل‌خوش به تفسیر است و با جستجو در لایه‌های مختلف متن سعی به فهم چرایی و کشف معانی آن دارد. باید دانست ادبیات اقلیت معطوف به حوزه‌ی تجربه‌گری

است و امری نابهنگام؛ از این‌رو سودای روبرو شدن با زمان خود و بر مبنای آن عمل کردن برای زمانی در آینده را دارد؛ زیرا باور دارد آنچه اکنون وجود دارد اشتیاق همگان به امر کم‌ارزش است که از حد اشتیاق‌های کوچک فراتر نمی‌رود. به همین دلیل می‌توان بیان کرد که ادبیات اقلیت بیش از هر چیز در گرو از

میان برداشتن پیش‌فرض‌های جاری و باقی در اثر است چنین ادبیاتی «فاقد نویسنده‌ای است که دیگران را خاموش کند. چون در این ادبیات استعداد بزرگ وجود ندارد. در نتیجه جایی هم برای مقلدها وجود ندارد. در اینجا معیارهای مقاومت‌ناپذیری وجود ندارد که نویسنده میان‌مایه با تقلید از آن‌ها جا پای برای خود باز کند در ادبیاتی که استعدادهای بزرگ بر آن غلبه دارند، تاریخ اهمیت بیشتری می‌یابد تا خود ادبیات»^۲

اقلیت یک جریان است، سیال است و به معنی تهی کردن خود از خود، عبور کردن از سوژه در وضعیت موجود، وظیفه ادبیات اقلیت در هم شکستن و خورد کردن چنین تمایزاتی است که بیش از هر چیز دل‌خوش به تفسیر است و با جستجو در لایه‌های مختلف متن سعی به فهم چرایی و کشف معانی آن دارد.

عکاسی اقلیت

به عنوان مثال بار دیگر داستان مسخ کافکا را به یاد بیاوریم این داستان آوردگاه رویارویی همین نیروها است. جایی که تمام تلاش نویسنده عبور از نظم تثبیت شده‌ی اجتماعی است. او این کار را با تبدیل کردن گرگ‌ور، قهرمان داستان به حشره انجام می‌دهد جایی که دیگری بودن حتی در مقام حشره را به سیر کردن در دستگاه بوروکراتیک ترجیح می‌دهد، این موضوع نشان دهنده‌ی میل سرکشی است که در پی به هم ریختن تمام چیدمان‌های اجتماعی به هر قیمتی است و پیوسته در حال تغییر است حتی از ماهیتی به ماهیت دیگر. یا به بارتلبی محرر اثر هرمان ملویل ببیندیشیم اینکه چگونه قهرمان داستان با به کار بردن عبارتی چون «ترجیح می‌دهم که نه»^۳ عبارتی که از لحاظ دستور زبانی صحیح، اما نامرسوم است، زبان را در موقعیتی یکه قرار می‌دهد و با این عمل زبان را به لکنت وا می‌دارد. می‌توان مصداق‌های متفاوتی از چنین مواجهه‌ی را در ادبیات یافت اما آیا می‌توان نسبتی از چنین رویکردی را با جهان عکاسی متصور بود؟ آن‌هم در شرایطی که هژمونی غالب بیش از هر زمان دیگری در پی اهمیت بخشی به منطق بازار و سلیقه‌ای مشخص در عکاسی است.

چگونه می‌توان برای عکاسی وجهی پویا متصور بود اگر تنها قائل به تعاریف مرسوم باشیم؟ عبور از چنین نگاهی و به طبع آن پا نهادن در سرزمینی که در آن قیود صلب مفاهیم شکسته شده است، باید ایماژی باشد از آینده. اندیشه اقلیت در عکاسی بستری است برای چنین رخدادی که در آن تجربه ورزی و شکستن کدهای معنی دهی عمومی به عکس، بخشی از آن است. گرچه بدیهی است که اتخاذ رویکرد اقلیت در مواجهه با رسانه‌ی عکاسی می‌توان چالش برانگیز باشد زیرا ماهیت اقلیت نزد دلوژ و گوتاری در ادبیات شکوفا می‌شود، آن‌هم با در نظر گرفتن چنین خوانشی که اصولاً اقلیت با هرگونه بازتولید عینی در آثار به منظور تحکیم وضع اکثریت مخالف می‌کند و حال آنکه رسانه‌ی عکاسی سال‌های بسیاری را درگیر مسئله برداشت عینی و ویژگی‌های آن بوده است. در گام نخست برای چنین خوانشی از نسبت میان ادبیات اقلیت و عکاسی مستلزم آنیم که از سلسله مراتب تأثیرگذار بر جهان عکاسی آگاه شویم. آموزشگاه‌ها، دانشگاه‌ها، گالری‌ها و جشنواره‌ها و تأثیر هریک از آن‌ها در تثبیت

زیبایی‌شناسی کنونی جهان هنر. درگام بعد باید به ماهیت پذیرفته شده رسانه‌ی عکاسی در باور عموم پرداخت شود اینکه چگونه باید از نگاهی که عکاسی را همواره به عنوان شکافی در زمان یا پنجره‌ای شفاف به واقعیت یا برداشت عینی از وضع موجود می‌شناسد عبور کرد و به کلیشه‌ها در این عرصه تن نداد. باید دانست ماهیت کلیشه‌ها نابودی یا تحریف مفاهیم نیست بلکه به انقیاد درآوردن و بی‌خطر کردن آن‌ها است کاری که عمل در سال‌های اخیر به وفور در حوزه‌ای عکاسی انجام شده است. عبور از چنین چیزی مشخصاً مسئله‌ی گفتمان اقلیت است.

از دریچه‌ی نگاه اقلیت نگرستن به جهان هنر تابع همین پرسش‌گری از گفتمان‌های غالب است، اما نسبت آن با پراتیک کار عکاسانه چگونه تبیین می‌شود؟ و چگونه می‌توان خطر این موضوع را به جان خرید که چنین نگاهی خود تبدیل به گفتمانی غالب نشود؟ پاسخ به سؤالاتی از این دست نیازمند بازخوانی آثار عکاسانی است که تلاش کرده‌اند در جریان اصلی قرار نگیرند. به همین دلیل احتمالاً بسیاری از آن‌ها برای جامعه عکاسی ناشناخته‌اند زیرا به نوعی

تابع نظم نمادین موجود نیستند بلکه در پی تخریب آن‌اند. علاوه بر آنکه باید در نظر داشت حصول چنین رویکردی می‌تواند سخت باشد، این موضوع را نیز در نظر آورید که نظام ارزش‌گذاری هنر معاصر نیز هرگونه عدم تطبیق با خود را به سخت‌ترین شکل ممکن پاسخ می‌دهد. یکی از مهم‌ترین

جلوه‌گاه‌های چنین رویکردی در عکاسی کاربرد خلق خودکار عکس است، چیزی نزدیک به ایده محوری سورئال‌ها در خلق آثار هنری. از جمله عکاسانی که با توجه به چنین رویکردی دست به خلق اثر زده‌اند می‌توان به کریستین مایر^۴ اشاره کرد. او در مجموعه دگر شهر نه شهر من^۵ در سال ۲۰۰۷ مجموعه‌ای شامل ۱۹۰ تصویر از اولانباتور پایتخت مغولستان فراهم آورد که به واسطه‌ی بستن دوربین عکاسی به پشت سگی ولگرد خلق شده است که دوربین متصل

باید دانست ماهیت کلیشه‌ها نابودی یا تحریف مفاهیم نیست بلکه به انقیاد درآوردن و بی‌خطر کردن آن‌ها است کاری که عمل در سال‌های اخیر به وفور در حوزه‌ای عکاسی انجام شده است. عبور از چنین چیزی مشخصاً مسئله‌ی گفتمان اقلیت است.

به حیوان هر یک دقیقه به شکل خودکار تصویری ثبت می‌کند. او با این عمل شهر را از چشم‌اندازی متفاوت از آنچه تاکنون دیده شده است بررسی می‌کند که خلق آن‌ها در گروه ملاحظات زیبایی شناسانه‌ی مرسوم نیست بلکه در این مجموعه با به محاق رفتن نقش سوژه خلاق، قصدیت هنرمند که شامل بافتارهای تکوین شده‌ای از گذشته است جای خود را به لحظه‌ای نامتعیین می‌دهد، چنین

صرفاً خلاف جهت جریان اصلی حرکت کردن یا اهمیت دادن بیش از حد به زندگی‌های پیچیده و پرتلاطم شخصی هنرمندان، ما را به مفهوم اقلیت نزدیک نمی‌کند.

این موضوع اندیشید که صرفاً خلاف جهت جریان اصلی حرکت کردن یا اهمیت دادن بیش از حد به زندگی‌های پیچیده و پرتلاطم شخصی هنرمندان، ما را به مفهوم اقلیت نزدیک نمی‌کند همچون خوانشی که در کتاب عکاسی اقلیت^۱ نویسنده کتاب با میرسلاو تیچی عکاس اهل چک انجام می‌دهد توجه بیش از حد نویسنده به زندگی پرفراز و نشیب

او، دوربین منحصر به فردش، بستری بودن در بیمارستان روانی چیزی بیش از ظواهر امر برای ما مهیا نمی‌سازد گویی که هرکس اگر بیگانه‌ای در میان بیگانگان باشد لزوماً در حیطه اقلیت نیز جای می‌گیرد. اینجا فرصت مناسبی است که به این موضوع بیندیشم که اقلیت مفهومی چالش برانگیز است زیرا احتمالاً به واسطه‌ای ایجاد تردید در نگاه غالب که سبب از میان رفتن سنگ محک تفسیری آثار می‌شود فرصتی یگانه فراهم می‌آورد تا شمار بی‌شماری از عکاسان که داعیه خلاقیت و نوآوری دارند تمام ضعف‌های تکنیکی آثار خود را به گردن خلاف جریان قرار داشتنشان نسبت دهند؛ اما مفهوم اقلیت این‌گونه تبیین نمی‌شود بلکه اقلیت دعوتی به بازاندیشی و به سبب آن قلمرو زدایی و پذیرش این موضوع است که هنر اقلیت از زبان اقلیت زاده نمی‌شود بلکه اقلیت همواره در زبان اکثریت رخ می‌دهد به بیان دیگر خود زبانی مجزا نیست بلکه وقفه‌ای است در سیلان جریان اصلی. آن لحظه‌ای را تصور نماید که ناگهان بایستیم و از خود پرسیم که آیا این عکس چیزی بیش از میلیون‌ها تصویر مشابه دیگر است؟

با در نظر گرفتن چنین نگاهی آیا می‌توان

از قلمرو زدایی در عکاسی ایران در سالیان اخیر صحبت کرد؟ آیا فرصتی برای تجربه ورزی هنرمندان مهیا بوده است؟ یا همواره زیبایی عرفی‌ای مدنظر قرار گرفته شده است که بیش از هر چیز زاده‌ی منطق بازار بوده است، زیبایی‌شناسی عرفانی-روشنفکرانه همراه با چاپ‌های فاخر که

احتمالاً هزاران ما به ازای جهانی دارند. باید اندیشید از رهگذر چنین خوانشی عکاسی ایران چه عایدی غیر از بداعت‌های در عرصه چاپ و عرضه آثار داشته است، می‌توان بیان کرد که احتمالاً امروزه اقتصاد هنر راه را بر تمام اشکال دیگر اندیشه بسته است در چنین شرایطی اهمیت مفهوم اقلیت بیش از هر زمان دیگری اهمیت می‌یابد.

کوتاه سخن آنکه کاری که دلوز و گوتاری با جهان کافکا انجام می‌دهند چیزی فراتر از تفسیر است، آن‌ها از دل جهان کافکا نیروی فراهم می‌آورند برای تخریب اندیشه‌ای که با قوه حکم خود به دنبال انطباق دقیق

و بی‌کم و کاست بین مفهوم و مصداق است. آن‌ها امکانی را فراهم می‌آورند که به دور از پلشتی‌ها و ساده‌سازی‌های عرصه‌های اندیشه، نوری بر آن تابیده شود. جهان عکاسی نیز بسان هر رسانه‌ی دیگری می‌تواند در امتداد چنین خوانشی جای گیرد. آن‌هم در شرایطی که هنر معاصر هر

لحظه در حال تطبیق پیدا کردن بیشتر با گفتمان سرمایه‌داری است. رهایی از هر قیودی در هر شکل و شرایطی آموزه‌ی مفهوم اقلیت است که در آن نگاه به دیگری ارجی ندارد بلکه دیگری شدن شأن و منزلت می‌یابد. شکستن چنین نگاهی در عکاسی نیازمند تسویه حساب با زیبایی‌شناسی تثبیت شده‌ای است که در آن هر چیزی در میانه است.

شده‌ای است که در آن هر چیزی در میانه است. ترکیب کردن هر شیوه‌ای از طیف‌های متنوع در حوزه هنر در یکدیگر که بتواند عطش ما در باب حضور در خط مقدم تحولات جهانی را رنگ حقیقت زند. باید دانست چنین رفتاری چیزی جز آب در هاون

کوفتن نیست و ثمره‌ای جز بازتولید هزاران باره کلیشه‌ها ندارد، ادبیات اقلیت مسیری را می‌گشاید در باب طغیان کردن در باب تمام وجوه انقیاد آور سوژه‌ی حاضر. در عکاسی این عمل با دیگری شدن، غیر شخص شدن فراهم می‌آید و ثمره‌ی آن می‌تواند کشف قلمروی ناشناخته‌ای از بیان باشد. گرچه حتی ناممکن آید و عکاس در یافتن قلمروی ناشناخته شکست‌های بسیار متحمل شود ولی باید دانست بی‌شک گام نخست، اقدام و اعتراف به این شکست است.

یادداشت

۱- کافکا به سوی ادبیات اقلیت، ژیل دلوز، فلیکس گوتاری،

ترجمه شاپور بهیان، تهران: ماهی، ۱۳۹۲

۲- سه تعریف متفاوت از نویسنده، ادبیات و اقلیت، نویسنده:

شاپور بهیان، تهران: کتاب ماه فلسفه، خرداد ۹۳

۳- I would prefer not to

۴- Christian Mayer

۵- Another City, Not my own

۶- Minor Photography, By: Mieke Bleyen, Pub:

Leuven University Press, 2012



اتوماسیتی: روشا و عکاسی کنشی^۱

مارگارت ایورسن

✎ ترجمه: گلرو علی‌آبادی‌زاده

کتاب‌های ادوارد روشا^۲ حالت پازل دارند. در حالی که نقاشی‌هایش در کنار کارهای جسر جونز^۳ و هنر پاپ زمینه‌ی تفسیری قابل قبولی پیدا کرده‌اند، به کتاب‌هایش به عنوان نمونه‌ی آزمایشی عکس مفهومی نگاه می‌شود. روشا در واکنش به این دسته‌بندی‌ها، خود را هم از هنر پاپ و هم هنر مفهومی دور کرده است؛ اما در عین حال همیشه به اهمیت تأثیر کار مارسل دوشان، به خصوص در ارتباط با کتاب‌های خود معترف بود. در واقع او اظهار کرده که روح کار مارسل دوشان در کتاب‌های او از هر چیزی قوی‌تر است. روشا از زمان دبیرستان کارهای بازتولیدی دوشان را می‌شناخت و در سال ۱۹۶۳ در موزه‌ی پاسادنا^۴ موفق شد اثر نمایشگاهی او را از نزدیک ببیند و با

اظهار داشته که «آنها پرحرارت بوده‌اند، در واقع بیش از حد پرحرارت بوده‌اند که به آنها پرداخته شود.» همچنین می‌گوید: «استیتمنت‌های قدرتمند شاید قوی‌ترین کاری بوده که من تا به حال انجام داده‌ام.» کتاب‌های او همان قدری در مفهوم آفرینی خونسرد و در توطئه‌گری پرحرارت بودند که کارهای حاضرآماده‌ی^۱ دوشان. با این حال آنها به جای دنبال کردن منطق حاضرآماده‌ها تلاش می‌کنند استراتژی دیگری را به کار بگیرند که دوشان خود برای اولین بار در *سه مانع/استاندارد* (۱۴-۱۹۱۳)^{۱۱} آن را به راه انداخت (تصویر ۱). روشا یک بار یادآوری کرد که دوشان ایده‌ی نمایش یک جسم ساده به عنوان هنر را فرسوده کرد و کشت؛ در نتیجه در کتاب‌های خود استراتژی متفاوت اما مربوطی را به کار گرفت. استراتژی‌ای که حمایت‌گاری را نداشت و از این جهت به طور قابل بحثی رادیکال محسوب می‌شد. کتابی از لیز کاتز^{۱۳} موجود است که به ارتباط میان هنر مفهومی و هنرهای پرفورمنس محور پیش از آن که توسط سیستمی نمادین اداره شوند پرداخته است. به ویژه در خصوص این محتوا، فصلی با نام *زبان بین پرفورمنس و عکاسی* وجود دارد و در آن

خود هنرمند ملاقات داشته باشد. در واقع استقبال از کارهای دوشان است که کارهای روشا را مفهومی ساخته؛ اما دقیقاً کدام دوشان برای او مهم بوده است؟ مسلماً نه آن دوشان هنر مفهومی انتقادی که آثارش آثار هنرمندان دیگر را در بر می‌گرفت و بعدها رویکردش به کار باربارا کروگر، شری لوین و ریچارد پرینس صادر شد؛ و نه حتی مارسل دوشانی که نقد سازمانی^۵ را بنیان گذاشت. سبک نقاشی هارد اج^۶ روشا ممکن است نگاهی به نقاشی‌هایی از دوشان، به طور مثال *دستگاه شکلات خردکن شماره یک*^۷ داشته باشد؛ اما به نظر می‌رسد کتاب‌های عکس با دوشان محبوب دیگری در آمریکا مرتبط باشند که دوشان کنشی^۸ و دستورالعملی محسوب می‌شود. این سنت میراثی است که حریصانه توسط آهنگساز تجربی، جان کیج^۹ و گروهش توسعه داده شده است. همچنین رابرت راشنبرگ و رابرت موریس را از مهم‌ترین وارثان این سنت می‌دانند، اما به عقیده‌ی من روشا هم باید به این لیست اضافه شود.

از کتاب‌های روشا مکرراً و به طور درستی با واژه‌ی خون‌سرد یاد می‌شود، در حالی که خود او در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۸۹



تصویر ۱، *سه مانع/استاندارد* ۱۴-۱۹۱۳ (نام اصلی: 3stoppages étalon). در این کار دوشان سه نخ، هر یک به طول یک متر را روی بومی نقاشی شده چسباند، به طوری که خط منحنی دلخواهی بسازند. این خطوط در عین منحنی بودن ماهیت یک متری خود را حفظ کرده بودند و معیار استاندارد یک متر محسوب می‌شدند. در ادامه دوشان سه تخته چوب را منطبق بر خط منحنی هر یک از بوم‌ها برش داد که طول‌های متفاوتی داشتند اما به طور متناقضی بر اساس استاندارد جدید یک متر بودند. عکس از موزه‌ی تیت^{۱۲} لندن.

نویسنده استدلال می‌کند که تأکیدی که هنرمندان مفهومی بر زبان دارند، ریشه در تمرین‌هایی دارد که در آن‌ها دستورهای لفظی و مجموعه‌ای از دستورالعمل‌ها اجرا می‌شده است. او درباره‌ی ملحق شدن این استراتژی به عکاسی می‌نویسد: «چنین سیستم نمادینی عکاسی را از جایگاه *بازتولیدی* اصل و کپی برداشته و در جایگاه *مکانیزم رکورد کردن*، به منظور داشتن ادراکی خاص از شمای عام قرار می‌دهد.» کاتز به این نکته اشاره می‌کند که این موضوع بین اجرای اثر و ادای سخن در زبان شباهت به وجود می‌آورد: «کار هنر به عنوان ادراک خاص از گزاره‌ی عام باز تعریف شده است.» منظور او این است که دستورالعمل، خود به تنهایی بر سخنوری یا پرفورمنس فردی حاکم است. قیاسی که در اینجا کاتز بین عبارات «دستورالعمل و پرفورمنس» و «سیستم زبانی و سخنوری فردی» برقرار می‌کند گنگ و مبهم است، اما حداقل در راستای ربط دادن این نوع کارها به میراث زبان‌شناسی ساخت‌گرا عمل می‌کند. هرچند تأکید زبان‌شناسی کاتز به اندازه‌ی کافی طبع پایان باز و تجربی کار را آشکار نمی‌کند.

WORD EVENT

o EXIT

G.Brecht
Spring, 1961.

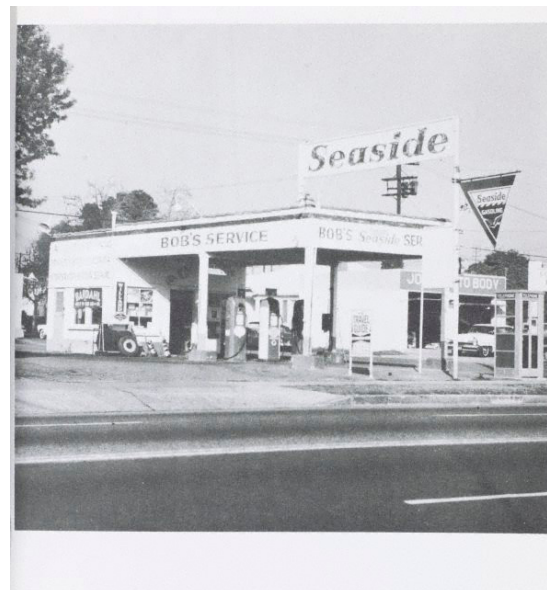
تصویر ۲، جرج برشت، ۱۹۶۱

هنرمندان زیادی بودند که پیش‌زمینه‌ی کتاب‌های روشا را شکل دادند و بر روی او تأثیر داشتند. برای مثال، گروهی از هنرمندان که متأثر از جان کیج بودند و بعد به فلاکسس^{۱۴} پیوستند. یکی از این هنرمندان؛ جورج برشت^{۱۵}، برای پرفورمنس خود دستورالعمل‌های لفظی مینیمالی در نظر گرفته بود که بر روی کارت‌های گرافیکی عرضه می‌شدند. به طور مثال کارتی که حاوی کلمه‌ی خروج بود. (تصویر ۲) یا آهنگسازی

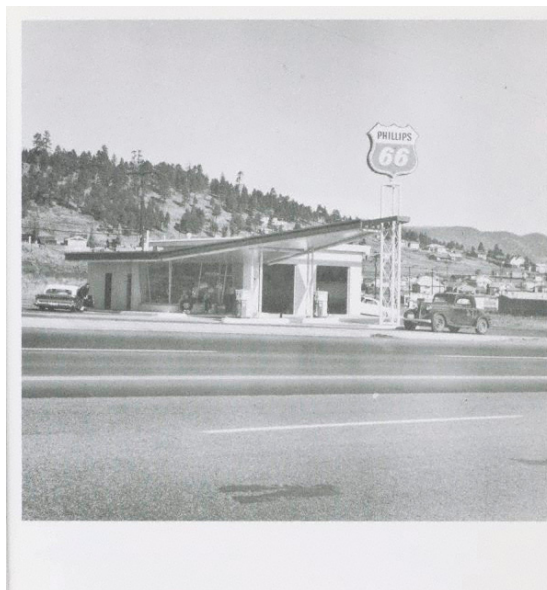
دیگر عضو گروه این دستورالعمل را برای خود مشخص کرده بود: «یک خط صاف بکش و آن را دنبال کن.» کاتز یادآوری می‌کند که این آثار هنری طوری عمل می‌کنند که گویا با اشاره کردن و با انگشت نشان دادن چیزی، توجه ما را به آن جلب می‌کنند؛ به خصوص چیزی که در جریان روزمرگی در شرف نابودی و ناپدید شدن باشد. از این نقطه نظر این آثار شبیه به حاضر آماده‌هایی هستند که عادت به ناپدید شدن داشتند.

اما با وجود شباهت‌ها به نظر می‌آید باید با فلاکسس به عنوان یک جریان درخشنده، موازی با دیگر هنرمندان برخورد کنیم تا به عنوان یک نمونه‌ی مقدم از کتاب‌های روشا. همان روشی که پرفورمنس فلاکسس با آن به چیزی در دنیا اشاره می‌کند، نسبت به استفاده‌ی کنشی روشا از عکاسی روشنگر است و درباره‌ی آن به ما اطلاعات می‌دهد. عکاسی کنشی با قانون یا دستورالعملی شروع می‌شود و آن را تا آخر دنبال می‌کند. کاربرد کلمه‌ی کنشی در این زمینه به معنای قائل شدن تفاوتی بین کلمه‌های پرفورمنس و کنش اجتماعی^{۱۶} است. در همین رابطه، پرفورمنس یک رویداد خودانگیخته، یگانه و در زمان حال تعریف می‌شود که قابل

تکرار نیست و نمی‌تواند آن‌طور که شایسته و بایسته است در فیلم و ویدئو ضبط شود. این اندیشه‌ی رادیکال درباره‌ی پرفورمنس، پشت خصومتی که هنرهای مکان‌محور^{۱۷}، بعضی از پرفورمنس‌ها و هنرمندان لند آرت^{۱۸} نسبت به مستندسازی با عکس دارند خوابیده است. در مقابل، کنش اجتماعی آگاهی می‌دهد که اشاره‌ی کنونی یا حرکت فعلی، همیشه بازگویی یا تکرار اعمال پیشین است. از این رو به جنبه‌ی جمعی سخن و کنش اشاره می‌کند. البته از آنجایی که تکرارپذیری مشخصه‌ی ساختاری هر نشانه است، قطعاً دریدا با چیزی به عنوان پرفورمنسی که تکراری نباشد مخالف می‌کرد. برای او غیر ممکن بود بین استیتمنت نقل‌قولی و ارجاعی از یک سو و استیتمنت منحصر به فرد و دست‌اول از سویی دیگر تمایز قائل شود. عبارت کنش اجتماعی بیشتر در نقد نوشتاری به شکل کمتر دقیقی، به معنای کار کردن با عنصری از پرفورمنس به کار برده می‌شود؛ اما من مشتاقم استفاده‌ی آن را برای آثار هنرمندانی ببینم که به درگیر کردن تکرار و ماهیت تکراری دستورالعمل علاقه دارند. از آنجایی که دستورالعمل بیشتر باعث رخ دادن چیزی می‌شود تا اینکه بخواهد



تصویر ۳. از کتاب ۲۶ جایگاه بنزین. به ترتیب از راست به چپ: فیلیپس ۶۶، آریزونا، باب، کالیفرنیا.



سناریو را توصیف کند، تمرین عکاسانه‌ای که من در ذهن دارم هم کنشی است. عکاسی کنشی تا حدی به نفع شرایط تصادفی، شانسی یا پیش‌بینی نشده کناره‌گیری می‌کند. تعجبی ندارد خیلی از هنرمندانی که به این شاخه‌ی عکاسی علاقه دارند به سمت ویدئو می‌روند.

همه‌ی این‌ها به نظر من به کتاب‌های روشا مربوط می‌آیند. کتاب مبتکرانه‌ی ۲۷ جایگاه سوخت^{۱۹} از عکس‌هایی تشکیل شده است که در جاده‌ی ۶۶ بین لس‌آنجلس و

اوکلاهما گرفته شده‌اند. روشا با ماشین خود از مسیر تقریباً صافی روی نقشه عبور کرد. او برای خود یک حکم ساده تعیین کرد - که از پمپ‌بنزین‌های داخل جاده عکاسی کند- و در ادامه به عکس‌ها به چشم رکورد و ثبتی از حاضر آماده‌های درشت و بزرگ نگاه کرد. روشا خود می‌گوید اسم این مجموعه اولین چیزی بود که به آن فکر کرده بود. درواقع کار به عنوان بازی با کلمات شروع شده بود چون او به کلمه‌ی بنزین و عدد ۲۶ علاقه داشت. طراحی روی جلد کتاب هم

قبل از اینکه حتی فقط یک عکس گرفته شود انجام شده بود. اولویت دادن به عنوان، می‌تواند مانند شکل مختصری از دستورالعمل تعبیر شود: ثبت ۲۶ جایگاه بنزین طی جاده‌ی ۶۶. (تصویر ۳)

این عنوان روشا به عنوانی که مارسل دوشان برای سه مانع/استاندارد انتخاب کرده است شباهت دارد. اعداد رندوم

مشخص در کنار دو اسم توصیفی و جمع. (نمونه‌ی دیگر این عنوان‌ها، مجموعه‌ی ۳۴ جای پارک در لس‌آنجلس^{۲۰} است.) در تشابه این دو اسم یک ارتباط باریک دیده می‌شود و با اشاره به کلاژی که روشا در سال ۱۹۶۰ ساخت، این

ارتباط قدرت می‌گیرد. این کلاژ سه پاکت/استاندارد^{۲۱} نام دارد که به عنوان بزرگداشت و تجلیل دوشان در نظر گرفته می‌شود اما در واقع بیشتر به راشنبرگ^{۲۲} می‌آید. گذشته از این، کار دوشان با دستورالعملی همراهی می‌شود که احتمالاً - بر خلاف کار روشا - بدون آن نمی‌تواند درک شود.

دستورالعمل، شرایط اولیه‌ی تجربه را دیکته

می‌کند اما نتیجه را معلوم نمی‌سازد. در طرف مقابل، دستورالعمل، اسبابی است برای طفره رفتن از سلطه و اختیار یا وجه هنرمندانه؛ که شانسی برای نتایج پیش‌بینی نشده ایجاد می‌کند. «شانس کنسروی»^{۲۳}،

عبارتی است که مارسل دوشان برای این وضعیت استفاده کرد. تجربه‌های دوشان شامل عکاسی نمی‌شد اما او کاملاً به

اهمیت دوربین به عنوان ابزاری که ظاهراً طراحی شده است تا نتایج شانسی و غیرمنتظره خلق کند آگاه بود. با وجود اینکه دوربین‌های پیشرفته‌ای هستند که در دستان یک فرد ماهر عکس‌های قابل پیش‌بینی تولید می‌کنند، اما طبیعت خودکاری و مکانیکی فرآیند، خود را به سمت اتفاقات خوشایند یا ناخوشایند برنامه‌ریزی نشده سوق می‌دهد. همانطور که واکر اونز می‌گوید دوربین در بازتاب دادن شانس گذرا، بی‌نظمی و شگفتی و آزمایش بی‌نظیر است؛ بنابراین ارتباطی درونی بین عدم دخالت هنرمند و جنبه‌ی دستورالعملی و استفاده‌ی خاص از رسانه‌ی عکاسی وجود

روشا رویکرد خود را به خلق یک کتاب، به عنوان یک «گزینش از پیش برنامه‌ریزی شده» توصیف می‌کند. این کتاب‌ها گرچه ممکن است با یک ایده شروع شوند اما نتیجه‌شان بسیار فراتر از یک ایده است.

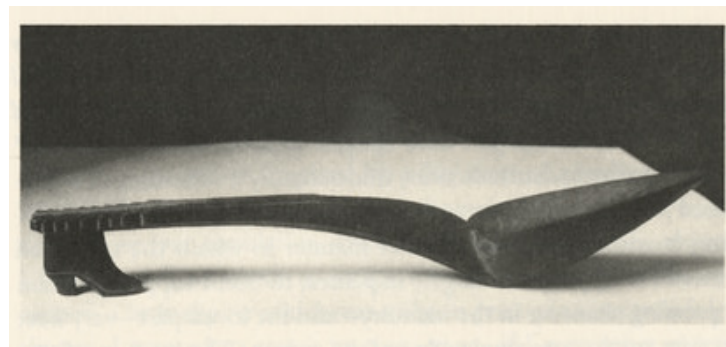


تصویر ۳، دست‌ها ورق می‌زنند. اد روشا، ۱۹۶۳. عکس کتاب بیست‌وشش جایگاه سوخت.

دارد. عکاسی؛ یا حداقل این شکل خاص از اسنپ‌شات^{۲۴}، چشم‌پوشی مؤلفانه، وجه نمایه‌ای و شانس‌پذیری را گرد هم می‌آورد. روشا هم به جنبه‌ی غیر انسانی دوربین اشاره می‌کند، چرا که بدون قضاوت کیفی ثبت می‌کند.

۲۶ *جایگاه بنزین*، به علت سرشت کنشی و قانون‌مدارانه‌اش است که در مقایسه با کارهای واکر اونز، رابرت فرانک و دیگر عکاسان مناظر بومی آمریکایی، مبهم و ناواضح به نظر می‌رسد. *آمریکایی‌های رابرت*

فرانک سال ۱۹۵۹ -تنها چهار سال قبل از ۲۶ *جایگاه بنزین*- منتشر شد اما با این حال با کتاب روشا یک دنیا تفاوت دارد. اول از همه، روشا آدم‌ها و ماشین‌ها را به عکس‌هایش راه نداد، اما عکس‌های فرانک عمدتاً از ماشین‌ها و آدم‌ها تشکیل شده‌اند. دومین نکته، فرانک توجه ما را به وسیله‌ی تقابل و مجاورت، به نابرابری اجتماعی در آمریکا هدایت می‌کند، اما روشا ثبت بی‌طرفانه را منظور قرار می‌دهد- به قول خودش امر مسلم. در نهایت مطابق با استانداردهایی که اونز و فرانک و دیگر چیره‌دستان این مدیوم ساخته‌اند، اسنپ‌شات‌های روشا کیفیت کاملاً ضعیفی دارند؛ اما این نکته بسیار مهم است که به یاد داشته باشیم روشا درگیر نوع اساساً متفاوتی از اعمال هنرمندانه بود؛ که شامل دنبال کردن یک راه از پیش تعیین شده با ماشین و ثبت کردن سیستماتیک پمپ بنزین‌ها می‌شد. این خودبه‌خودی فراگیر (ساز و کار، مسیر، ماشین، دوربین) چیزی است که کتاب را به یک چیز جدید و ناآشنا تبدیل می‌کند. یا شاید هم نه چندان جدید و ناآشنا، بلکه چیزی شبیه به ملغمه‌ای از رویه‌ی هنرمندان کنونی آمریکایی و اولین هنرمندان آوانگارد فرانسوی.



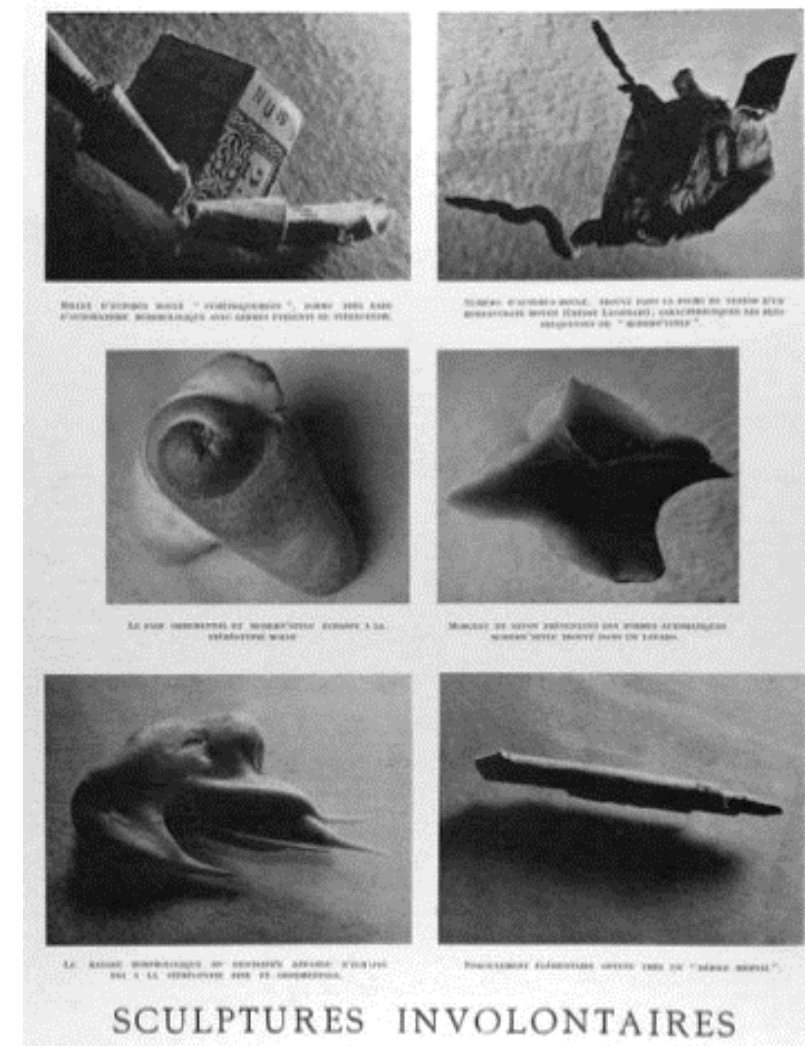
تصویر ۵، عکس‌های کتاب عشق دیوانه ۱۹۳۷، آندره برتون. عکس‌ها از من ری.

طراحی روی جلد کتاب ۲۶ *جایگاه بنزین* هم فرانسوی است؛ زمینه‌ی سفید با حروف قرمز، پوشانده شده در کاغذ گلاس. او در مورد کتابش می‌گوید: «من به کتاب‌های کوچک علاقه داشتم و به اروپا رفتم و دیدم با کتاب‌های آمریکا فرق دارند.» تأکیدی که روشا بر تایپوگرافی -که تقریباً اشعار کوچکی هستند- و استفاده از کل فضای جلد کتاب دارد، او را از کارهای فلاکسس متمایز می‌کند؛ چرا که کلمات در کارهای روشا قطب اصلی کار در نظر گرفته نمی‌شوند.

از آنجایی که عکس‌های اد روشا به صورت مجزا و جدا از زمینه‌ی مناسب کتاب‌هایشان دیده می‌شوند، ممکن است بدلی از کار آماتور به نظر برسند. از نظر من بهتر است به کارها به عنوان خروجی یک پرفورمنس

قانون‌مدار نگاه شود. روشا رویکرد خود را به خلق یک کتاب، به عنوان یک «گزینش از پیش برنامه‌ریزی‌شده» توصیف می‌کند. این کتاب‌ها گرچه ممکن است با یک ایده شروع شوند اما نتیجه‌شان بسیار فراتر از یک ایده است. اولویت عناوین کتاب‌ها شاید چیزی باشد که آن‌ها را به هم مرتبط می‌کند: «من یک عنوان داشتم؛ بیست و شش جایگاه بنزین؛ و این مانند قانونی شد که باید به آن عمل می‌کردم.»

شرایطی که تحت آن، عکاسی به عنوان مدیوم برای عکاسانی مثل روشا و دیگر هنرمندانی از این دست قابل قبول شمرده می‌شد، این بود که مانند یک عمل اجرایی مطابق با دستورالعمل یا حکمی کوتاه اجرا شود. عکس‌های حاصل ردی از عمل هستند



تصویر ۶، مجسمه‌های غیرارادی براسای، ۱۹۳۲.

و لزوماً پرفورمنس را مستند نمی‌کنند. از آنجایی که تمرکز بر مصداق عکاسانه‌ی دستورالعمل است (و نه خود دستورالعمل)، عکس‌ها مطالعه‌ی دقیقی می‌طلبند. روزالین کراوس^{۲۵} معتقد است خصلت نمایه‌ای برای اینکه به عنوان نشانه‌ی زیر نمادین شناخته شود به متن مکمل احتیاج دارد؛ اما همان‌طور که دیدیم کارهای روشا خلاف این رابطه را دنبال می‌کنند. نوشته یا عنوان در کارهای ادوارد روشا، دستورالعملی موجز، کلی و تا اندازه‌ای بی‌استفاده است؛ در حالی که عکس‌ها بیانگر موارد یا دست‌آوردی خاص هستند؛ بنابراین این عکس‌ها هستند که در راستای لنگر انداختن زبان به واقعیت خدمت می‌کنند.

مارگریت راول^{۲۶} در عکاسی اد روشا دو فاکتور کلیدی را مشخص می‌کند: اهمیت فرضیه‌ی زبانی اولیه و تفسیر شخصی او از زیبایی‌شناختی. مایلم که این دو نکته را بیشتر توضیح دهم. اول اینکه، این فقط زبان نیست که برای روشا اهمیت دارد بلکه بیشتر چیزی شبیه به شعر است که به قالب بصری تایپوگرافی و طراحی‌های گرافیکی درآمده است؛ و دوم، ارتباطی که او بین کلمات و اجسام برقرار می‌کند کنشی است.

قبل از نتیجه‌گیری نهایی، به این پردازیم که موقعیت عکاسی در این کارها چیست و آیا اصلاً می‌تواند یک مدیوم باشد؟ روشا بارها ذکر کرده که به عکاسی به عنوان یک مدیوم علاقه‌مند نیست و من فکر می‌کنم هر تلاشی که بخواهد کتاب‌های او را بخشی از تاریخ عکاسی به حساب بیاورد به اشتباه است. این به این علت است که به کتاب‌ها نباید به عنوان کتاب عکس نگاه کرد. آن‌ها اثر هنری سه وجهی هستند که همان مقداری برای در دست گرفته شدن طراحی شده‌اند که برای نگاه کردن. روشا حتی تلاش کرد این موضوع را با عکاسی و نقاشی از کتابی که در دست گرفته شده نشان دهد. (تصویر ۴) تعجبی ندارد که نظریه‌پردازان و تاریخ-نگاران عکاسی دچار سوء برداشت از اثر شوند. همان‌طور که جف وال در توصیف عکس‌های روشا گفت این‌ها بدل و شبیه‌سازی از عکس‌های آماتور هستند.^{۲۷} این حرف روش ارتباطی را که کار با جنبش‌های آوانگارد سورئالیسم و دادا دارد کم‌ارزش می‌کند. در این جنبش‌ها از دوربین به عنوان وسیله‌ای برای ثبت و سندسازی از حاضرآماده‌ها استفاده می‌شد. مثل عکس‌هایی که در کتاب *عشق دیوانه*^{۲۸} آندره

برتون وجود دارد. (تصویر ۵) یا سری عکس‌های *براسای*^{۲۹} که حاصل دست‌کاری‌هایی – به طور مثال از ته بلیط مانده در جیب – تحت عنوان مجسمه بودند. (تصویر ۶) دوم اینکه خروجی کار عکاسی در اینجا، نه به عنوان یک اثر هنری مستقل – که در نمایشگاه به نمایش گذاشته می‌شود – بلکه به عنوان خروجی یک تولید انبوه مورد بحث است. کتاب‌های اورجینال روشا با قیمتی حدود سه دلار فروخته می‌شدند. سوم، منظور صحبت جف وال متوجه بعدهای کنشی و دستورالعملی کارهای روشا نمی‌شود.

عکاسی مورد بحث اینجا، تنها تا زمانی مفهومی باقی می‌ماند که نتیجه‌ی پیروی از قوانین یا دستورالعمل‌ها و دارای روح آزمایشی باشد، نه اینکه نتیجه را از پیش بداند. این امکان برای آن وجود دارد که از قوانین از پیش گفته‌شده پیروی کند، اما وقتی دستور کار اجرا شود نتایج غیرقابل پیش‌بینی را به همراه دارد. به طور خلاصه، به عکاسی پس از هنر مفهومی باید به چشم عکاسی بازسازی شده به دور از پارادایم‌های فرا مدرنیست و مقارن با نمونه‌ای که روح آوانگارد را احیا می‌کند نگاه کرد.

یادداشت

۱– این مقاله با نام اصلی AUTO–MATICITY: RUSCHA AND PERFORMATIVE PHOTOGRAPHY توسط Margaret Iversen در سال ۲۰۰۹ نوشته شده و توسط انتشارات Blackwell به چاپ رسیده است. متن پیش رو خلاصه‌ای از این مقاله است که با عکس‌ها و توضیحات تکمیلی ارائه شده است.

۲– Edward ruscha

۳– Jasper Johns

۴– Pasadena Art Museum

۵– Institutional critique

۶– Hard edge

۷– Chocolate Grinder (No.1) of 1913

۸– Porformative

۹– John Cage, آهنگ‌ساز آمریکایی

۱۰– Readymade

۱۱– Three Standard Stoppages (1913–14)

۱۲– Tate

۱۳– Liz Kotz , Words to be looked at: Language in

1960s Art (2007)

۱۴– واژه‌ی فلاکسس به معنی سیلان و روان شدن است. این گروه یا جنبش از مجموعه‌ای از هنرمندان و آهنگسازان تشکیل شده بود. اعضای این گروه به پرفورمنس و تجربه مشغول بودند و بر فرآیند هنرمندانه بیشتر از محصول نتیجه تأکید داشتند. اولین رویداد فلاکسس در سال ۱۹۶۰ در نیویورک رخ داد. مراکز اصلی این جنبش نیویورک، آلمان و ژاپن بودند. فلاکسس نقش مهمی در مطرح کردن این موضوع ایفاء کرد که هنر چه چیزی می‌تواند باشد؟ روش و ابزار هنرمندان این گروه گستره‌ی خلاقانه‌ی وسیعی را در بر می‌گرفت. غالباً بین کارهای هنری این هنرمندان پرفورمنس‌های اتفاقی، همکاری بین هنرمند و تماشاگران، تصادف، شانس و شوخ‌طبعی محبوب بودند.

۱۵– George Brecht

۱۶– Performativity, این کلمه در فارسی معادلی ندارد و در انگلیسی هم تحت عنوان یک کلمه تعریف نمی‌شود. اولین

بار فیلسوف بریتانیایی جان ال. آستین (John L. Austin) به آن پرداخت و آن را قدرت و گنجایش زبان برای ایجاد تغییر در دنیا معنی کرد. او این واژه را برای توصیف جمله‌ای که در عین حال عمل هم هست به کار برد. به عقیده‌ی او بین زبانی که بیان‌کننده‌ی جملات است و زبان کنشی تفاوت‌هایی وجود دارد. به عقیده‌ی او هنگامی حرفی که در حین کاری زده می‌شود، کاری را پیش می‌برد چون روی مخاطب تأثیر دارد؛ خواه با زبان بدن یا زبان اشاره. این واژه در هنر به منظور تعریف رابطه‌ی کلمات و کنش‌هایی که به یکدیگر متکی هستند به کار برده می‌شود. رابطه‌ای که از آن صحبت شد جنبه‌ی کلیدی هنر پرفورمنس است.

۱۷– Site–specific

۱۸– Land art

۱۹– Twentysix Gasoline Stations

۲۰– Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles

۲۱– Three Standard Envelopes , 1960

۲۲– Robert Rauschenberg

۲۳– Canned Chance, این عبارت بسیار مورد علاقه‌ی روشا بود.

۲۴– Snapshot

۲۵– Rosalind Krauss

۲۶– Margit Rowell

۲۷– ”Marks of indifference”: aspects of photography in, or as, conceptual art (1996)

۲۸– L’Amour fou

۲۹– Brassai



از عکاسی تا زبان، روایت، ادبیات و تألیف

گفت‌وگوی محمد آشیانی با
مهدی مقیم‌نژاد

هنرمند، پژوهشگر، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران
با درجه استادیار، مؤلف و مترجم مقالات و کتاب‌های
متعدد دربارهٔ هنر معاصر و مباحث نظری عکاسی

؟ آیا عکس خود بسنده است و یک تصویر عکاسی به تنهایی معنا دارد؟ ■

پیش از آنکه بخواهم به پرسش‌هایتان پاسخ بدهم ضروری می‌دانم که بگویم، بحث از رابطه عکاسی و زبان، زمانی یکی از دغدغه‌ها و دل‌بستگی‌های نظری عمده خودم هم بوده است و در حد توانم نیز تلاش کردم تا بر این موضوع متمرکز شوم. از این بابت خواننده شما را به خواندن، به ویژه، بخش اول کتاب «عکاسی و نظریه» و برخی از مقالات کتاب دیگرم «در ستایش امر واقعی» ارجاع می‌دهم و اکنون نیز هرچه را

در مقام پاسخ می‌گویم در امتداد بحث‌های همان کتاب‌هاست و احتمالاً بازاندیشی‌هایی که پس از یک دهه برای خودم رخ داده است. اما در مورد پرسش شما. در حال حاضر واقع‌بینانه‌ترین پاسخم این است: عکس در «ماهیت» خود بسنده و در «تفسیر» وابسته به زبان است؛ به عبارت دیگر تا جایی که شما محتوای یک تصویر را از جنس عکاسی تشخیص می‌دهید (از روش تولید آن گرفته تا مقتضیات نشانه‌شناختی‌اش، مثلاً به عنوان یک شمایل نمایه‌ای یا نمایه شمایی و حتی وجوه زیبایی‌شناختی‌اش) می‌توانیم بگوییم که ما با یک «عکس» مواجه هستیم. عکس‌ها از هر نوعی که باشند می‌توانند به شکل بالقوه انبوهی از اطلاعات را در اختیار ما بگذارند؛ اما زمانی که شما خودآگاه و حتی ناخودآگاه این اطلاعات را در نظر می‌آورید، آن را پردازش می‌کنید و به بیانی دقیق‌تر به عکس می‌اندیشید و در روند معنا سازی قرار می‌گیرید به شکل ناگزیر و ذاتی با زبان وربال (Verbal) یا زبان کلامی همراهید؛ زیرا اندیشیدن هیچ معنایی جز با زبان اندیشیدن ندارد.

برای درک این امر واقعاً لزومی ندارد که تابع فلسفه‌های زبان‌گرای قرن بیستم

باشید؛ که اگر چنین می‌بود باید از اساس (و به نظر امروز من به شکلی اغراق شده) خودبستگی تصویر عکاسی را از اساس نفی می‌کردید چرا که در آن صورت میان ماهیت و تفسیر، موردی دیگر به نام «ادراک»، قرار می‌گرفت و این سه همبسته هم الزاماً در چرخه‌ای از امکانات زبانی فهم می‌شد.

بنابراین بله عکس‌ها ماهیت خودبسنده‌ای دارند. این ابژه فرهنگی - به معنای پدیدارشناسانه کلمه - برساخته‌ای است که یکی از مجادله برانگیزترین اشکال بازنمایی را پیشروی ما قرار می‌دهد. این نوع خاص از تصویر در همان حال که چیزی را بازنمایی می‌کند توان تصدیق آن چیز را نیز دارد و از این بابت راهش از سایر انواع تصویر آفرینی‌ها جدا می‌شود؛ اما همین تصویر خودبسنده زمانی که تأثیری را در شما برمی‌انگیزد (چه حسی و چه فکری) در گستره زبان «انتشار» و «امتداد» می‌یابد.

آنچه گفتم در سطح مبنای معرفت‌شناختی عکس بود شاید در عادی‌ترین و عادت شده‌ترین شکل محتوایی آن. مثل عکسی بسیار ساده از یک ابژه. حال بگذریم از عکس‌هایی که با تعمد‌های گوناگون به وجود می‌آیند و بنابراین از نظر محتوایی

آن‌قدر دچار لایه‌های پیچیده‌ای هستند که تنها با نیروی زبان باید رمزگشایی شوند. **؟ در زبان نوشتار-گفتار کوچک‌ترین جز معنادار یک گزاره را کلمه می‌دانیم. با فرض اینکه عکس بیانگر حداقل یک گزاره باشد آیا وجود چیزی مانند کلمه در یک گزاره را برای اجزایی در تصویر عکسی متصورید؟ ■**

ببینید پرسشی که مطرح می‌کنید در اصل از دل بحث‌هایی بیرون می‌آید که در طول یک قرن با عنوان‌های گوناگون دغدغه نظریه‌پردازان حوزه مطالعات تصویر بود. ما امروزه پرسش از ارتباط عکاسی و زبان را در ذیل رهیافت‌های زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی ساختارگرا صورت‌بندی می‌کنیم اما پیشینه آن را در عصر مدرن می‌توان از دهه‌های آغازین قرن بیستم و نزد فرمالیست‌های روس آن هم باروحیه‌ای بیش و کم پوزیتیویستی پی‌گرفت. محور بنیادین آن مباحث نظری بر قیاس مندی‌های میان تصویر و زبان قرار داشت. احتمالاً در سودای کشف یا ابداع چیزی در حد «زبان تصویر» و یا حتی تخصصی‌تر «زبان سینما»، «زبان نقاشی»، «زبان عکاسی» و از این قبیل. امروزه ما می‌دانیم که بازآفرینی نظامی زبان گونه برای تصویر در مقیاسی ساختاری

امری شکست‌خورده است اما نکته مهم این است که از طریق آن مباحث پیچیدگی‌ها و ظرایف مطالعاتی به دنیای تصویر وارد شد که از جنبه نظری خارق‌العاده و باشکوه است. این توضیح را دادم چون حس کردم پاسخ منفرد و بی‌مقدمه به پرسش شما ناکارآمد است.

با این همه اگر بخواهم پاسخ به واقع مفصل به پرسش شما را خلاصه کنم باید بگویم که هیچ تصویر عکاسانه‌ای به اجزایش

قابل تقطیع نیست؛ یعنی اصولاً نظام سلسله مراتبی زبانی در مورد تصویر عکاسی صدق نمی‌کند. ما در زبان از واج‌ها (در گفتار) و از حروف (در نوشتار) که

واحد‌های بی‌معنایی هستند به تعداد بی‌پایانی از ترکیب‌های معنادار می‌رسیم که در زبان‌شناسی به آن ترکیب‌بندی دو سطحی (Double articulation) می‌گویند. یک زبان به‌خصوص با این روند به وجود می‌آید و کلیت همین زبان را نیز می‌توان به واحد‌های پایه‌ای‌اش تجزیه کرد (و به همین دلیل ترکیب‌بندی دوسطحی را تجزیه دوسطحی نیز ترجمه می‌کنند)؛ اما در مورد

هیچ تصویر عکاسانه‌ای به اجزایش قابل تقطیع نیست؛ یعنی اصولاً نظام سلسله مراتبی زبانی در مورد تصویر عکاسی صدق نمی‌کند.

عکس یا هر شکل دیگری از تصویر این واحد‌های سازنده پایه‌ای کدامند؟ عناصر بصری؟ مثلاً خط، نقطه، سطح، حجم؟ یعنی آنچه در مبانی تجسمی آموزانده می‌شود؟ یا اجزاء موضوعی؟

اگر به قول لویی یلمزلف (که همه این بحث‌های نظری بسیار مدیون اوست) لکسیس (lexis) یا کوچک‌ترین واحد با معنا را در زبان واژه و در عکاسی یک عکس در نظر بگیریم بهتر است چنانکه امبرتو اکو در

«ساختار غایب» به درستی اشاره می‌کند بگوییم هر عکس در حکم یک جمله یا پاره‌گفتار است تا یک کلمه. یا به قول گوران سونسون اگر واژه اسب به

تصوری انتزاعی و لاجرم ذهنی از اسب اشاره می‌کند؛ عکس اسب حداقل بر این معنا دلالت دارد که اینجا اسبی سفید از نیم‌رخ ایستاده است (یا بود).

بنابراین اجزاء تشکیل دهنده یک عکس (چه عناصر بصری و چه موضوعی) تنها در کلیت خود با معنی است. می‌دانید، مسئله اصلی اینجا است که عکس‌ها بر خلاف زبان، تابع بازنمود ابژه‌های خود در جهان خارج‌اند

و این جهان هرگز به اندازه الگوی زبان نه دل‌بخواهی است و نه انتزاعی و نه نمادین. کندانال والتون این جنس اتصال عکس و موضوع (محتوای عکس) را «وابستگی طبیعی مبتنی بر واقعیت» (natural counter-factual dependence) می‌نامد: برخلاف توصیف زبانی اگر صحنه تغییر کند عکس آن هم تغییر می‌کند!

❓ **ارتباط عکس و متن را چگونه می‌دانید؟** ■
 رابطه میان عکس و متن می‌تواند از یک عنوان‌بندی مختصر تا یک استیتمنت مشروح قابل توضیح باشد که البته هرچقدر از منظر تاریخی به زمان حال نزدیک می‌شویم تمایل از مورد نخست به مورد دوم بیشتر مشهود است و این تمایل نیز با تحولات دنیای هنر در میانه قرن بیستم کاملاً همسویی دارد.

به عبارت دیگر، اگر یکی از بنیادی‌ترین اصول و همچنین، استراتژی، کانسیچوال آرت تا رسیدن به «هنر به مثابه ایده» (Art as Idea) را نقش آفرینی بی‌سابقه زبان در روند هنر و حتی ظهور هنرهای زبان محور مانند لنگویج آرت (Language Art) و ورد آرت (Word Art) در نظر بگیریم، عکاسی نیز از این تأثیرات برکنار نبوده است.

در این دوران، تصویر عکاسی که پیش‌تر

همزیستی با زبان را در قالب عناصر نوشتاری درون تصویر، عنوان عکس، نمایشگاه، کتاب عکس یا متون توضیحی مقاله‌های مصور ژورنالیستی (photo-essay) تجربه کرده بود رویکردهای جدیدی را از سر گذراند. شاید مهم‌ترین بن‌مایه اتفاقات اخیر ایفای یک نقش ساختاری تازه توسط مداخلات زبانی در محتوای تصویر باشد. کارکردی که مرزهای استقلال، یا به قول شما، خودبسندگی تصویر عکاسی را متحول کرد. به معنای جدید، عناصر کلامی دیگر در حکم مکمل تصویر یا ضمیمه‌ای برای آن نیستند بلکه تصویر و زبان به یک وضعیت همبود (syntagm) می‌رسند و از هم تفکیک ناپذیرند. عکاسی معاصر نمونه‌های فوق‌العاده‌ای از انواع عکس-متن‌ها (photo-text) (مانند آثار دوئین مایکلز، جیم گلدبرگ یا سوفی کل)، چیدمان‌های عکس-متن (مثلاً مانند آثار لورنا سیمپسون)، استیتمنت‌ها و حتی مقدمه‌های تفسیر ساز برای کتاب‌ها و نمایشگاه‌ها را در اختیار ما می‌گذارد؛ و البته نمونه‌های بسیار بد هم فراوان‌اند. به ویژه در فضای هنری بومی ایران. از سالن‌ها و نمایشگاه‌هایش گرفته تا کتاب سازی‌های عکس-متن و پدیده‌ی معیوبی به نام

«عکس نوشت!»)

البته همه آنچه گفته شد ناظر به کارکردهای عینی زبان در رسانه عکاسی بود. حال بگذریم از این نکته بی‌اندازه بنیادین که اصولاً تجربیات عکاسی هنری معاصر به واسطه معنای تازه ایده‌مندی در سطحی ناملموس و غیر عینی از اساس با پژوهش و زبان در آمیخته است.

❓ **اساساً آیا شما عکس را روایتگر می‌دانید؟ این روایت چگونه روایتی است؟** ■

اگر از منظر روایت شناسانه میان روایت و داستان تفکیک قائل شویم می‌توانیم بگوییم که شاید عکس‌ها به طور کامل توانایی قصه‌گویی (Tellability) نداشته باشند اما می‌توانند تحت شرایطی قابلیت روایی خود را بر ما آشکار کنند. این شرایط را می‌توان در دو سطح بیان کرد. سطح اول به قابلیت‌های روایت‌پذیری خود عکس برمی‌گردد. من پیش‌تر در مقاله‌ای به شکل مفصل به مؤلفه‌های گوناگون این موضوع پرداختم اما امروز می‌توانم نکات دیگری را به بحث بیفزایم. ببینید، مناقشه اصلی از اینجا ناشی می‌شود که روایت در نفس خود حاصل «توالی» است: توالی چیزهایی (به شکل کلاسیک، رویدادهایی) که به هر شکلی

(به شکل کلاسیک، غیر تصادفی) با خط پیوندی (به شکل کلاسیک، سببی و زمانی) به هم اتصال می‌یابند. حال ما با عکس به مثابه‌ی تصویری ثابت و صامت مواجهیم که تصور هرگونه توالی، مگر با ارجاع به عناصر محتوایی (درون متنی) آن ممکن نیست؛ بنابراین واضح است که در اینجا الگوی روایت نمی‌تواند از قاعده پیرنگ (Plot grammer) همسان با ادبیات یا سینما پیروی کند؛ اما عناصر محتوایی عکس (مؤلفه‌های فرمی و موضوعی) می‌توانند رانه‌ی توالی را که لازمه‌ی روایت است به راه بیندازند. به نظر من این ساز و کار از آنچه کرس و ون لیون در کتاب «خواندن تصویر: دستور طراحی دیداری» مطرح کردند بسیار فراتر می‌رود. کرس و ون لیون تصاویری را «روایی» نامیدند که در آن شاخصی چون معرفه‌های حرکتی که معمولاً در قالب بردارها در درون کادر نمود پیدا می‌کند و موجب یک کنش می‌شود وجود دارد. از این بابت من با مفهوم فرا کادر (extra frame) سونسون موافق‌ترم و می‌خواهم آن را از سطح فیزیکی تصویر بیرون آورده و در سطحی شناختی-تفسیری مطرح کنم. عکس‌ها تا جایی که توان راهبرد ذهن ما به فراتر از کادر خویش را داشته باشند

می‌توانند هر چه بیشتر پتانسیل روایی داشته باشند و این امر به شکل جزء نگرانه محصول ذاتی هیچ عنصر دیداری نیست گرچه میزانشن فرم‌ها و موضوعات می‌تواند این روند را تا جای ممکن تسهیل کند و بدان جهت ببخشد.

اما سطح دوم شرایط روایی عکس به شناخت، اراده و توان ذهن «مخاطب» در برساختن منش روایی عکس بستگی دارد. جالب اینکه هرچند در بحث‌های روایت شناسی، مخاطب، در کنار راوی و طرح قصه، جزء ارکان سه‌گانه یک ساختار روایی محسوب می‌شوند اما هنگام مشاهده عکس، درک مخاطب از محتوای تصویر، نقش تعاملی و بسیار فعالانه‌تری را بازی می‌کند یا می‌تواند چنین کند.

بنابراین با توجه به مقتضیاتی که برشمردم ما در مبنای شناخت‌شناسانه‌ی عکس‌ها با رانه‌های روایت مواجهیم و بسته به استعداد و توان ذهنمان می‌توانیم این روایت را به یک بستار برسانیم. حال بگذریم از تجربیاتی که در دنیای عکاسی، همچون عکاسی صحنه‌آرایی شده که اصولاً برای روایت آفریده می‌شوند و همچنین بگذریم از تمام ظرایف نظری که از طریق بحث روایت شناسی می‌توان پیش

نهاد. همچون مسئله‌ی عکاس در مقام راوی، الگوهای روایت، فهم کلان روایت‌ها و جزء روایت‌ها و مواردی از این قبیل.

آیا ارتباطی بین عکاسی و ادبیات می‌بینید؟ آیا لزومی بر وجود چنین ارتباطی هست؟ این ارتباط اگر هست چگونه و چراست؟

از نظر من میان تمام اجزاء این جهان و ادبیات ارتباط وجود دارد؛ زیرا اثری از تمام چیزهای این جهان در ادبیات یافتنی است (و این چیزها شامل اشکال آگاهی نیز می‌شود). بنا بر روال طرح پرسش‌های شما شاید مهم‌ترین دلیل را هم باید در این دانست که کار ماده ادبیات خود زبان است به مثابه‌ی تکامل‌یافته‌ترین و توسعه‌یافته‌ترین نظام نشانه شناختی که بشر تا به امروز با آن روبرو بوده و همین نظام، بی‌پایان‌ترین امکانات اتصال عینیت-ذهنیت را در اختیار نویسنده می‌گذارد و به خلق جهان‌های متن بی‌پایان نیز می‌انجامد. پس شاید بد نباشد که با مارسل پروست هم‌صدا باشیم که یگانه زندگی راستین ادبیات است.

اما ارتباط میان عکاسی و ادبیات را می‌توان از جنس تأثیر و تأثر دید و هر دو را هم در دو سطح ملموس و ناملموس دنبال

کرد. شاید بتوان با حکمی قطعی‌تر از یک فرضیه گفت که تأثیر عکاسی بر ادبیات غیرقابل‌انکار است. هم‌زمانی ابداع و رواج عکاسی و ادبیات داستانی مدرن در میانه قرن نوزدهم را می‌توان تواردی با معنا فرض کرد. ویژگی‌های توصیفی، بازنمودی، عینی، جزءنگر و حتی یادمانی عکس‌ها تا حد زیادی بر تخیل و لحن نویسندگان مدرن تا به امروز تأثیرگذار بوده است. من بی‌درنگ نام‌ها و آثار بسیاری را به یاد می‌آورم. در همان قرن نوزدهم بالزاک و ادگار آلن‌پو در مورد عکاسی بحث نظری دارند. از ناتورالیسم امیل زولا در «ژرمینال» تا رئالیسم گوستاو فلوبر در «مادام بوآری» تا «اتاقی از آن خود» و «به سوی فانوس دریایی» ویرجینیا ولف تا «در هزارتو» ی آلن رب‌گریه و حتی خود پروست در «راه گوئتمانس» می‌توان به وضوح بیننده و شنونده‌ی تأثیرات تصویر عکاسی در داستان‌ها بود (مورد پروست را به نقل از زیگفرید کراکوئر آورده‌ام که شرح مفصل‌تر آن در عکاسی و نظریه موجود است). حال بگذریم از نویسندگانی که خود ابژه عکس را به هر شکل دستمایه اثرشان قرار داده‌اند. از «آمریکا» ی فرانسیس کافکا گرفته تا «پرتره به رنگ سپیا» ایزابل آلنده، «عکس»

پنه لوبه لایولی و «بیوه‌ای برای یک سال» جان ایروینگ.

و اگر بنا به تأثیرات ناملموس باشد دوست دارم تا از آدم‌ها و آثار موردعلاقه‌ترم همچون سالینجر در «ناطور دشت» و «دل‌تنگی‌های نقاش خیابان چهل و هشتم»؛ فردینان سلین در «سفر به انتهای شب» و «ویرانه‌های مدور» خورخه لوییس بورخس؛ و به ویژه «میشل عزیز» ناتالیا گینزبورگ (که بارها بدان اشاره کرده‌ام) نیز یاد کنم. من جابه‌جا در همه این آثار به ظاهر متفاوت چیزی از منطق عکاسانه می‌بینم و کاش امکان و فرصت آن وجود داشت تا دلایلم را شرح دهم و به این فهرست بیفزایم.

اما اگر بخواهیم درباره‌ی تأثیر عکاسی از ادبیات آن هم در سطح ملموس بحث کنیم کار دشواری در پیش داریم؛ یعنی به جز نمونه‌های تاریخی معدودی که در حد ارجاع به آثار ادبی اشاره کرده‌اند که البته این‌گونه ارجاعات در عکاسی صحنه‌پردازی معاصر بیشتر است و یا مواردی همچون همسویی «آمریکایی‌ها» ی رابرت فرانک با جهان‌نگری جک کرواک و خرده فرهنگ بیت(Beat) در رمان‌های «در جاده» و «ولگردهای دارما» و قیاس نثر بداهه کرواک

و بداهگی عکس‌های فرانک، ما چیزی در دنیای عکاسی به معنای عکاسی اقتباسی نداشته‌ایم.

در سطح ناملموس اما هرچند فکت‌های پژوهشی کافی ندارم اما نمی‌توانم باور کنم جهان شگرف بسیاری از تجربیات عکاسانه، از فرد هالند دی، آندره کرتز، جری اولزمن (که خود شاعر بود)، جوزف کودلکا و رابرت هاوزر گرفته تا جف وال و کروودسون و سینی شرم‌بی‌هیچ شناخت و پشتوانه ادبی به وجود آمده باشد. دست کم اگر اختیار پژوهش با من باشد حتماً می‌توانم در فرصت مناسب زمینه‌های ادبی درخوری را برای این آثار فراهم کنم؛ و اگر اجازه داشته باشم در حد جمله‌ای در مقام یک هنرمند حرف بزنم می‌توانم بگویم که شخصاً برایم هیچ چیزی الهام‌بخش‌تر از ادبیات در خلق آثارم نبوده است. نه خودِ واقعیت و دنیای پیرامون و نه هیچ رسانه دیگری اعم از خودِ عکاسی، سینما، نقاشی، دنیای تصویر و به‌جز آن. به نظرم سهم ادبیات در شکل‌دهی به دنیای ذهنی‌مان فراتر از آن است که بتوان آن را به ارجاعات تقلیل داد و امانت‌داری کرد!

❓ **تألیف اثر در عکاسی چه ارتباطی با**

خواندن و نوشتن دارد؟ آیا مؤلف هنری باید نظریه بداند؟ ■

مثل سایر پرسش‌هایتان بهتر می‌دانم که در ابتدا تا حدی معنای تألیف را نزد خودمان روشن کنیم. به نظرم می‌شود این واژه را از مفهومی عام بیرون آورد و متصل به زمینه‌ای تاریخی، مشخصاً نگره مدرنیستی («نظریه مؤلف») بدان نگریست. اگر چنین کنیم امر («تألیف») حتماً ویژگی ارزش گزارانه مثبتی دارد و صفتی است که تنها به معدودی از «هنرمندان» هر رسانه (در نیمه قرن بیستم به ویژه در سینما) تعلق می‌گیرد که آثارشان به شکل توأمان از اصالت و نوآوری برخوردار باشد. در اینجا مؤلف کسی است که زبان، بیان، فرم، موضوعات و درک رسانه‌ای عمیقی را (بخوانید عمیقاً شخصی) بکار می‌گیرد و اثری می‌آفریند که در یکایک این مؤلفه‌ها اندیشمندانه است و در بستر تاریخی، چه از منظر پیشینی و چه از منظر پسینی، قابل تبارشناسی. ناگفته پیداست که ناقدین و نظریه‌پردازان فرانسوی («نظریه مؤلف») هم از سویی درصدد تعمیم ارزش‌هایی بودند که تاریخ‌نگاری مدرن هنر آن را در نزد تمام هنرمندان ماندگار تاریخ هنر می‌جست و هم از سویی روش آن‌ها برای تشخیص و

تبلیغ این مؤلفه‌ها به شکلی کم‌سابقه همه‌ی راه‌ها را عاقبت به «نیت مؤلف») ختم می‌کرد (به تعبیری شاید ما تنها در دوران رمانتیک قرن هجدهمی آلمان و فرانسه شاهد تأکید بر چنین رویکردی بودیم). در همین زمان برخی از نظریه‌پردازان همچون میشل فوکو با متن

مؤلف چیست؟ و بارت با متن «مرگ مؤلف» در انتقاد به این نظریه به سویه‌های اقتدارگرا و تمامیت‌خواه معنای تألیف (Authority) اشاره کردند و برعکس، بر کم‌رنگ شدن نقش ساختاری مؤلف در فرآیند آفرینش هنری و برجسته کردن نقش مخاطب تأکید ورزیدند؛ و درست هم‌زمان با همین تحولات نظری (آنچه بعدها به معنای پسا ساختارگرایی درک شد) صحنه عملکرد هنر نیز با کانسپچوال آرت دستخوش دگرگونی شد که پیش‌تر نیز بدان اشاره‌ای داشتیم. جنبشی که در میدان عمل ارزش آفرینش‌های شخصی را به چالش کشید و با طرح ایده‌ها، امضای

اشمیت انبوهی از عکس‌های آرشیوی را از منابع مختلف گردآوری می‌کرد و تنها با ایده‌هایش آن‌ها را به چرخه‌ی مفهومی‌سازی (conceptualize) وارد می‌کرد؛ بنابراین اگر همچنان اصرار داشته باشیم که هنرمندی از این جنس را مؤلف بخوانیم باید ارزش‌های تألیفی را در دنیای ایده‌های هنرمندان معنا کنیم که این خود به بازاندیشی در معنای «تألیف» در مقایسه با آنچه گفته شد می‌انجامد.

هنرمند را از آن منش یکتای خود خارج کرد که این روند نه به شکل ارتدکسی دهه شصت میلادی اما همچنان با نموده‌های گوناگون در دنیای هنر و عکاسی جریان دارد. به یاد دارم که یک دهه پیش در مقاله‌ای درباره‌ی یواخیم اشمیت، هنرمند معاصر آلمانی، از عنوان

«(علیه عکاسی مؤلف) استفاده کردم که در کتاب مقالاتم موجود است. درست بدین دلیل که اشمیت در مهم‌ترین پروژه‌هایش نه به فعلی عکاسانه تن داده بود و نه آثارش سویه‌ی شخصی داشتند. اشمیت انبوهی از عکس‌های آرشیوی را از منابع مختلف گردآوری می‌کرد و تنها با ایده‌هایش آن‌ها را به چرخه‌ی مفهومی‌سازی (conceptualize) وارد می‌کرد؛ بنابراین اگر همچنان اصرار داشته باشیم که هنرمندی از این جنس را مؤلف بخوانیم باید ارزش‌های تألیفی را در دنیای ایده‌های هنرمندان معنا کنیم که این خود به بازاندیشی در معنای «تألیف» در

مقایسه با آنچه گفته شد می‌انجامد.

بدین نکات اشاره کردم تا بگویم همهٔ این فراز و فرودها در معنای تألیف امروزه برای ما حکم گزاره‌هایی تاریخی را دارد. آنچه باقی می‌ماند آگاهی نسبت به سویه‌های مثبت و منفی این مفهوم است و البته شرایط اطلاق آن به کنش گری که «هنرمند» یا «عکاس» نامیده می‌شود و تاکنون به شکل ضمنی و اکنون به شکل علنی میان آن‌ها تمایز می‌گذارم.

در بستری واقع‌بینانه اگر شما به عنوان «عکاس» درصدد رسیدن به جایگاه مؤلف هستید و فکر می‌کنید ویژگی‌های تألیفی از طریق تشخیص مؤلفه‌هایی ثابت و مستمر به دست آمدنی است کارچندان سختی پیش رو ندارید! از این بابت حق با کسانی است که وعده می‌دهند می‌توانند در بازه‌های زمانی کوتاه مدت شما را صاحب نگاه شخصی، قاب شخصی و ویژگی‌های (به اصطلاح) تألیفی کنند. کافی است شما برای یک مدت (کافی برای شناسایی) روی یک موضوع، یک فرم خاص در عکاسی و یا یک تکنیک خاص اصرار بورزید. به تدریج شما را به عنوان عکاسی با علائم و وجوه شناسای مشخص بازخواهند شناخت.

اما در مقام «هنرمند» پیچیدگی امر تألیف برآیندی از هر دو استنباط نظریه مؤلف و مرگ آن است؛ یعنی شما باید الزاماً برخی از ویژگی‌های دیرپاب مورد نظر نظریه‌پردازان

مؤلف را داشته باشید با علم به اینکه هیچ‌چیز به نیت شما نیز ختم نخواهد شد. در این شرایط تازه توانایی‌ها و کارآزمودگی شما در رسانه عکاسی به همان اندازه مهم است که نوجویی و اصالت ایده‌هایتان و مؤلف بودن در این شرایط یعنی هنرمند بودن به اضافه‌ی عکاس بودن یا کار کردن

با رسانه عکاسی. طبیعی است که در اینجا حوزه عملکرد به خصوصی از عکاسی مدنظر نیست.

اگر می‌بینید که عمده عکاسان هنرمند معاصر مطرح دنیای امروز از پایگاه دانشگاهی برخوردارند امری تصادفی نیست. شاید ما روزی به عصر «پسانظریه» قدم بگذاریم که به نظرم حتماً نیز چنین خواهد شد اما عصر پسانظریه عصر پیشانظریه نیست و عکاسی هرگز به دوران عملکردهای حسی و شهودی باز نخواهد گشت! هرچند که در واقعیت، وجود یک قریحه عکاسانه (بخوانید ساختار ذهنی عکاسانه) مکملی بی‌نهایت پیش‌برنده برای آگاهی نظری شما می‌تواند باشد.

از نگاه من ما عکاسان فتوژورنالیست بزرگی در دنیا داریم که «کار آزموده‌اند.» اما جیمز ناکتوی یک فتوژورنالیستِ هنرمندِ مؤلف است. نه به این دلیل که حتی دیتیل آثارش معرف رویکرد اویند بل به دلیل تمام آن افزونه‌هایی که در آثارش جریان دارند و او را از محدوده‌ی یک عکاس حرفه‌ای فراتر می‌برند. در ژانری متفاوت همین افزونه‌ها را می‌توان در آثار استودیویی ایروینگ پن نیز تشخیص داد. هنرمند مؤلفی که بسیاری از آثار طبیعت بیجان، مد و تبلیغاتی‌اش حتی برای سفارش‌دهندگان واقعی خلق‌شده بودند؛ و به این فهرست می‌توان بسیار افزود. از این بابت روح تألیف چیزی نیست که با فرمول مشخص، در زمانی مشخص یا تابع تصمیماتی مشخص به وجود بیاید. اگر شما هنرمند خوبی باشید در روندی تدریجی افزونه‌های تألیفی شاید از دل آثارتان زاده شوند.

و البته یکی از لوازم هنرمند خوب بودن، دقیقاً در شرایط امروز، پشتوانه نظری است. شاید درک این نکته کمی سخت باشد. به ویژه برای رسانه‌ای همچون عکاسی که همواره زیر سایه سنگین عمل‌گرایی قرار داشته است؛ اما واقعیت امر این است و

کانونی شدن عکاسی در دل مباحث نظری هنر در نیم قرن گذشته نیز همین را تصدیق می‌کند. اگر می‌بینید که عمده عکاسان هنرمند معاصر مطرح دنیای امروز از پایگاه دانشگاهی برخوردارند امری تصادفی نیست. شاید ما روزی به عصر «پسانظریه» قدم بگذاریم که به نظرم حتماً نیز چنین خواهد شد اما عصر پسانظریه عصر پیشانظریه نیست و عکاسی هرگز به دوران عملکردهای حسی و شهودی باز نخواهد گشت! هرچند که در واقعیت، وجود یک قریحه عکاسانه (بخوانید ساختار ذهنی عکاسانه) مکملی بی‌نهایت پیش‌برنده برای آگاهی نظری شما می‌تواند باشد!

پیشنهاد برای مطالعات بیشتر:

- عکاسی و نظریه، مهدی مقیم نژاد، ۱۳۹۷، انتشارات سوره مهر، چاپ سوم
- در ستایش امر واقعی: گزیده متن‌هایی درباره‌ی هنر و عکاسی (۱۳۸۳-۱۳۹۳)، ۱۳۹۶، نشر پرگار، چاپ اول

عکس کجای واقعیت اجتماعی را نشان می‌دهد؟

ملاحظات انتقادی درباره‌ی مطالعات بازنمایی

✍ روزبه آقاجری

«عکس دیالکتیک ایستاست»
والتر بنیامین

نه فقط در رشته‌ی عکاسی که در خود جامعه‌شناسی هم عکس یکی از مواد پژوهشی مهم است. مقالات پژوهشی، پایان‌نامه‌ها و پروژه‌های گوناگونی را می‌توان نام برد که مجموعه‌ای از عکس‌ها را پایه‌ی اصلی پژوهش خود قرار داده‌اند و دستاوردهای پژوهشی درخوری هم از چنین پژوهش‌هایی به‌دست‌آمده است. مسئله من در این یادداشت هم‌شکل

استفاده از این ماده و هم‌شکل برخورد با نتایج تحلیل آن است.

مطالعات بازنمایی و نتیجه‌گیری‌هایش

عکس بازنمایی متوقف‌شده است؛ لحظه‌ای ثبت می‌شود و دیگر نمی‌توان تغییرش داد. حتی اگر آخرین دستاوردهای فناوریانه را هم به کار بگیریم، تنها می‌توانیم زاویه را کمی دست‌کاری کنیم. ماده‌ی عکاسانه برای پژوهش اجتماعی شباهت عجیبی به سنگواره‌ها برای پژوهش زیست‌شناختی دارد. هر چه هست، چیزی است که در زمان و مکان خود تثبیت‌شده است. حال چگونه قرار است از طریق این بازنمایی مرده (سنگواره یا عکس) به پژوهش درباره‌ی جهانی زنده پردازیم که تنها همین تکه از آن باقی مانده است؟ این پرسشی است که چه پرسیده شود چه نه در قلب هر پژوهشی بر پایه‌ی بازنمایی و طبیعتاً بر پایه‌ی عکس، قرار دارد. با بی‌توجهی به ابعاد و سویه‌ها و پیامدهای پاسخ‌هایمان به این پرسش، خطرانی را به جان می‌خریم که گریبان مطالعات بازنمایی در علوم اجتماعی را در دهه هشتاد شمسی گرفت.

مطالعات بازنمایی که تعلق‌خاطر و درهم‌تنیدگی نظری عمیقی با چرخش

فرهنگی و زبانی داشت، بر پایه‌ی پیش‌فرضی هستی‌شناختی و با تبعات معرفت‌شناختی مهم عمل می‌کرد که خلاصه‌اش این می‌شود: بازنمایی همه‌چیز است یا با تحریف جمله معروف هگل، آنچه واقعی است بازنمایی است و هر آنچه بازنمایی است واقعی است. همین باعث شد که نه خود واقعیت، خود هر چیزی که بیرون از بازنمایی سوژکتیو قرار می‌گیرد، بلکه صرفاً و صرفاً تفسیرها اهمیت تام یابند. برای نمونه، دیگر مهم نبود که زندگی کارگران چگونه است، بلکه بازنمایی زندگی کارگران در رسانه، عکس، رمان و در کل «متن» بود که اهمیت داشت. این موجب شد که نه‌تنها خود آنچه بیرون از این شکل‌های بازنمایی قرار داشت فراموش شود بلکه اساساً، در چارچوب نظری رویکردهای بازنمایی، چنین چیزی حتی نیاز نبود هستی‌داشتن‌اش در نظر گرفته شود مگر نه این بود که هر نوع «سخن گفتن» ی از مثلاً زندگی کارگران، حتی زمانی که خودشان از آن سخن می‌گفتند، صرفاً بازنمایی‌ای دیگر بود؟

چیزی که در این میان از دست رفت، روابط و مناسبات اجتماعی واقعی بودند. مسئله این بود که بازنمایی، در کل مطالعات بازنمایی

با همه اهمیت‌شان، «روابط» را یا نشان نمی‌دادند یا آن‌قدر از میانجی‌های متنوعی عبورش داده بودند که تنها ته‌مایه‌ای از آن باقی‌مانده بود. روابط و مناسبات واقعی مگر چه بودند که در بازنمایی بازتاب نمی‌یافتند؟ بگذارید این‌جور توضیحش بدهم: مطالعات بازنمایی و پسا‌ساختارگرایی همراه با آن، بر یک اصل بنیادی بنا شده بود که شکل بامزه‌اش این می‌شود: چیزی آن پشت وجود ندارد. قرار نبود در این مطالعات به چیزی در آن پشت - مناسباتی پنهان، سازوکارهای ناآشکار، ایدئولوژی‌ای که چیزی را تحریف کرده است و مانند این‌ها - برسید. هر چه هست همین است که پیش روی شما قرار دارد. مشکل این بود که مناسبات و روابط پیش رو قرار ندارند. آن‌ها باید کشف و بازسازی شوند. «متن» - هر نوع متنی: نوشتاری، گفتاری، دیداری - خودش بود و خودش. ورای متن بود که می‌شد روابط اقتصادی سیاسی و روابط اجتماعی را واکاوی کرد؛ اما مطالعات بازنمایی نمی‌توانست از متن دور شود. او دیوانه‌وار متن‌ها را می‌کاوید و الحق که خوب هم می‌کاوید اما دست‌آخر صرفاً به متن بیشتر و تفسیر بیشتر می‌رسید: تفسیر یک متن، تفسیری که بر تفسیر متن قبلی و

خودش متن جدیدی است.

مشکل این بود که مطالعات بازنمایی گمان می‌کرد همه جهان اجتماعی را در چنگ دارد به این دلیل که جهان اجتماعی چیزی جز پدیدار آن، بازنمایی آن، نیست اما درواقع صرفاً داشت «یک سطح یا یک‌لایه» از این جهان را می‌کاوید. این توهم پیامدهایی زیادی داشت که تنها یکی از پیامدهایش این بود که پژوهش‌ها به نتیجه‌گیری‌هایی می‌رسیدند که در تقابل با ساده‌ترین نوع مشاهده‌ی سردستی واقعیت خنده‌دار می‌نمودند.

مطالعاتی که عکس را پایه‌ی پژوهش خود قرار می‌دادند، در رویکرد و روش، خود را در چارچوب مطالعات پسا‌ساختارگرایانه‌ی بازنمایی تعریف می‌کردند. همه‌چیز عکس بود نه این‌که عکس راهی باشد برای تلاش فهم مناسبات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی. البته که گاهی، به‌ویژه در مطالعات تاریخی، ممکن است از پدیده‌ای تاریخی چیزی جز مشتی عکس نداشته باشیم، اما مسئله صرفاً مقدار ماده در دسترس برای پژوهش نیست، مسئله رویکرد هستی‌شناختی و معرفت‌شناسی برآمده از آن در مواجهه با آن ماده - عکس، فیلم و مانند آن - است. چه اتفاقی افتاد وقتی همه‌چیز به عکس

خلاصه شد؟ ۱) آنچه بیرون از عکس قرار گرفته بود، مشاهده ناپذیر باقی ماند، ۲) نقد بازنمایی‌ها در عکس گاه چنان ذهنی می‌شد که حتی دیگر نمی‌توانست نقدی جدی باشد مثلاً در مطالعات زنان (بازنمایی زنان در فیلم، عکس و مانند این‌ها)، ۳) روابط و مناسبات واقعی بیرون از بازنمایی بی‌اهمیت جلوه داده می‌شدند و ۴) تصویری سوژکتیو و اراده‌گرایانه نسبت

به رهایی‌بخشی نقد پدید آمده بود که گمان می‌کرد تصحیح بازنمایی به تصحیح واقعیت می‌انجامد. اگر بخواهم با مثالی جالب این تمایز را تا حدی نشان دهم باید

مطالعاتی که عکس را پایه‌ی پژوهش خود قرار می‌دادند، در رویکرد و روش، خود را در چارچوب مطالعات پسا‌ساختارگرایانه‌ی بازنمایی تعریف می‌کردند. همه‌چیز عکس بود نه این‌که عکس راهی باشد برای تلاش فهم مناسبات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی.

به دو شکل مواجهه با بازنمایی خودرو پیکان، یکی در کتاب عباس کاظمی (کاظمی، ۱۳۹۵) و دیگری در مقاله‌ی افسانه کامران (کامران، ۱۳۹۶)، اشاره کنم. هرقدر عباس کاظمی می‌کوشد وجوه بازنمایی شیء‌ای به نام پیکان را در ارتباط با مناسبات و روابط

اقتصادی و سیاسی دهه شصت شمسی بفهمد، افسانه کامران می‌کوشد بازنمایی پیکان را در ماده‌ی عکاسانه پی بگیرد و صرفاً از طریق آن جهان آن دهه‌ها را بازسازی کند. جالب این‌که خود کامران، به‌درستی در جایی از مقاله‌ی خود، به تفاوت رویکردش با کاظمی اشاره می‌کند و می‌نویسد: «آنچه در عکس‌های یادگاری و خانوادگی و از خلال بازنمایی پیکان به ما نشان داده می‌شود، برخلاف نظر کاظمی، بیانگر پیوندی پایدار میان عکس، گردش و اتومبیل است. یکی از مهم‌ترین لحظاتی که از خلال آن پیکان را در عکس‌های خانوادگی و یادگاری می‌بینیم، لحظه‌های مسافرت و فراغت جامعه ایرانی است» (همان) درحالی‌که کاظمی پیکان را نشانه‌ی جامعه‌ای «یک‌دست» و «در مضيقه» (کاظمی، ۱۳۹۵) می‌بیند. کامران صرفاً به آنچه در عکس بازنمایی شده است می‌پردازد و از طریق آن درباره‌ی مناسبات اجتماعی نتیجه‌گیری می‌کند درحالی‌که هرچند کاظمی از ماده‌ی عکاسانه نیز بهره می‌گیرد اما می‌کوشد از بازنمایی‌های برآمده از دلالت‌های عکس فرا برود. اگر کامران، هوشمندانه، به رویکرد بازنمایی‌گرایانه‌ی خودآگاه است (هرچند آن را به تفاوت نگاه نسلی مربوط

می‌کند)، بسیاری از پژوهشگران، با ناآگاهی، مناسبات و روابط اجتماعی را به بازنمایی فرضی آن‌ها در عکس‌ها تقلیل می‌دهند. مطالعات انتقادی بازنمایی اهمیت تاریخی فوق‌العاده‌ای داشت و دارد چرا که توجه‌ها را به بازنمایی جهان در فرهنگ جلب کرد و می‌کند اما چنان درگیر فرهنگ و بازنمایی شد که از یاد بُرد خود جهان هم نیاز به واریسی دارد و این‌که چیزی آن بیرون وجود دارد.

فرارفتن از مطالعه‌ی بازنمایی

اما مگر ما برای فهم جهان چه داریم؟ جز متن‌ها - عکس‌ها، نوشته‌ها و فیلم‌ها و حرف‌ها. درست است. ماده خامی که باید با آن‌ها ور برویم همین‌ها هستند اما رویکردی که مواجهه‌ای ناسوبژکتیویستی یا ناسوژه‌محور با جهان دارد این مواد را به شکلی دیگر به کار می‌گیرد تا رویکردی دیگر. اولی آن‌ها را ساخته‌هایی می‌بیند که در چارچوب مناسباتی خاص ممکن شده‌اند و دومی آن‌ها را ساخته‌هایی می‌بیند که مناسبات تنها آن چیزهایی هستند که در آن‌ها بازتاب یافته‌اند. مسئله در اینجا فراتر از دعوای ساختارگرایی و پساساختارگرایی است اما چیزی از این تعارض نیز در آن هست.

مطالعات بازنمایی پیش فرض‌ها و بنیادهای پساساختارگرایانه دارند و ازقضا همین پیش فرض‌ها و بنیادهاست که این مطالعات را ممکن کرده است. شاید به نظر برسد که حرف من صرفاً این است که در مطالعات بازنمایی ملاحظات ساختارگرایانه لحاظ شوند، یعنی در هنگام مطالعه و پژوهش مثلاً بر پایه‌ی عکس، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی را هم لحاظ کنیم. لزوماً بر چنین چیزی تأکید نمی‌کنم.

موضوع چند نکته است که سعی می‌کنم در اینجا خلاصه‌وار بنویسمشان: ۱) عکس‌ها و به‌طورکلی متن‌ها، بازنمایی‌هایی از واقعیت اجتماعی بیرونی‌اند که این مواد تنها بخشی از

آن را، آن‌هم نه لزوماً به‌درستی و تحریف‌نشده، نشان می‌دهند، ۲) آنچه در چارچوب بازنمایی‌ها از مناسبات و روابط درک می‌کنیم، خود آن روابط و مناسبات نیستند، ۳) آنچه در بازنمایی‌ها بازتاب می‌یابد «سطح یا لایه» ای از واقعیت اجتماعی است نه همه آن، پس باید در نتیجه‌گیری از آن، محتاط بود، ۴) هم تفسیرها و اگر بپذیریم، هم ساختارهایی که بازنمایی در آن

شکل‌گرفته و تولیدشده است، باید دیالکتیکی در نظر گرفته شوند به این معنا که عکسی خانوادگی می‌تواند بازنمایی‌ای از خانواده باشد اما این‌که از چه نوع روابط خانوادگی سخن می‌گوید، تنها پس از بررسی و فهم پویایی‌های ساختارهای خانوادگی در زمانی که آن عکس تولیدشده، ممکن است، ۵) بازنمایی از آن چیزی که توانسته خود را به سطح پدیدار

برساند و در ماده‌ای خود را تجسم بخشد، حرف می‌زند. بازنمایی نمی‌تواند از غیاب حرف بزند، از آن چیزهایی که در برهم‌کنش با سازوکارها و در تعارض با مناسبات اساساً نتوانسته‌اند خود را پدیدار کنند، ۶) در مطالعات بازنمایی، پای ذهنیات

پژوهشگر همواره وسط است، به همین دلیل باید آنچه از مطالعات بازنمایی به دست می‌آید یا نتیجه گرفته می‌شود تا حدی، متمایز از آنچه در واقعیت روی داده است، در نظر گرفته شود. این به معنی واردکردن ملاحظات رئالیستی انتقادی در چنین مطالعاتی است، درست همان بسط‌هایی که نورمن فرکلاف در نسخه‌های جدیدتر تحلیل

آیا می‌توان شکل خاصی از عکاسی را طراحی کرد که محصولاتش بازنمایی‌هایی دقیق‌تر از واقعیت به دست دهند که بهتر و بیشتر به کار پژوهشی جامعه‌شناختی آید؟ با چه تکنیک‌ها و ابزارهایی چنین چیزی می‌تواند ممکن شود؟

گفتمان انتقادی ایجاد می‌کند، (۷) مطالعات بازنمایی تصویری سوژکتیو و اراده‌گرایانه از رهایی‌بخشی دارند که برآمده از این درک نادرست است که دگرگونی بازنمایی به دگرگونی واقعیت می‌انجامد. نکته این است که این فهم نادرست از پیش‌فرض نادرست این نوع مطالعات برآمده که واقعیت یکسره صرفاً مجموعه‌ای از بازنمایی‌های (متنی یا گفتمانی) است. جدا از اینکه نقد بازنمایی‌ها چیزی متمایز از فرایندهای دگرگونی آن‌هاست، دگرگونی آن‌ها نیز حتی لزوماً صرفاً خود آن‌ها را دگرگون می‌کند، نه مناسبات و روابطی را که آن بازنمایی را ممکن کرده‌اند.

حرف آخر

این یادداشت درواقع دربردارنده هشدار برای کسانی است که عکس و مطالعات اجتماعی بر پایه‌ی عکس یا موادی مانند این را می‌خواهند پی بگیرند. عکس شکلی از بازنمایی است و بازنمایی تنها سطح پدیدار شده‌ی واقعیت اجتماعی را - تحریف‌شده یا تحریف‌نشده - پوشش می‌دهد. پس دست‌کم، بهترین کار، این است که در نتیجه‌گیری از دستاوردهای پژوهشی چنین مطالعاتی محتاط باشیم. این می‌تواند

دربردارنده‌ی این پرسش اساسی برای دانشجویان عکاسی باشد که آیا می‌توان شکل خاصی از عکاسی را طراحی کرد که محصولاتش بازنمایی‌هایی دقیق‌تر از واقعیت به دست دهند که بهتر و بیشتر به کار پژوهشی جامعه‌شناختی آید؟ با چه تکنیک‌ها و ابزارهایی چنین چیزی می‌تواند ممکن شود؟ که البته پاسخ به این‌ها مجالی دیگر می‌طلبد.

مواجهه با واکاوی عکس بنا بر رویکردهای هستی‌شناختی متفاوت به نتایجی متفاوت می‌انجامد و اگر این یادداشت توانسته باشد توجه شما را به یک ملاحظه جلب کند، کار خود را انجام داده است: این‌که پیش از مواجهه با عکس یا هر ماده پژوهشی دیگر از مفروضات هستی‌شناختی خودتان و معرفت‌شناسی برآمده از آن‌ها پرسش کنید.

ارجاعات

کاظمی، عباس (۱۳۹۵)؛ امر روزمره در جامعه‌ی پساانقلابی؛ چاپ اول، تهران: نشر فرهنگ جاوید
کامران، افسانه (۱۳۹۶)؛ خاطره عزیز پیکان: بازنمایی پیکان در عکس‌های یادگاری؛ منتشره در مجله آنگاه، شماره ۳



عکاس شکارچی و فقر تجربه

آرش حیدری

چه چیز می‌تواند دیده شود و چه چیز نمی‌تواند؟ اگر در چارچوب نوعی رئالیسم خام بخواهیم به این پرسش پاسخ دهیم احتمالاً دست به دامن حواس پنج‌گانه می‌شویم. آنچه به حواس پنج‌گانه خصوصاً چشم‌ها تن در دهد دیده می‌شود و آنچه تن در ندهد دیده نمی‌شود. این منظر خام‌اندیشانه که محصول نوعی معرفت‌شناسی پوزیتیویستی است جهان عینی را چیزی آنجا افتاده می‌انگارد و مسئله رؤیت‌پذیری و رؤیت‌ناپذیری را به توانایی‌های سوژه فرو می‌کاهد. این سوژه است که

به‌واسطه‌ی حواس خود با جهان بیرون ارتباط دارد و جهان را تجربه می‌کند. برای پاسخ به این سؤال که چه چیز می‌تواند دیده شود و چه چیز نمی‌تواند کافی است توانایی‌های طبیعی سوژه را بشناسیم و خواص ابژه‌های این حواس را نیز در نظر بگیریم تا بتوانیم به این سؤال پاسخ دهیم. اگر این منطق را تا نهایت خود پیش ببریم در دام نوعی روان‌شناسی‌زدگی و یا بیولوژیسم حاد خواهیم افتاد و منطق رؤیت‌پذیری و رؤیت‌ناپذیری را صرفاً در توانایی‌های بیولوژیک و ذهنی انسان جستجو خواهیم کرد.

به‌عبارت‌دیگر، افتادن در منطق پوزیتیویستی از یکسو جهان بیرون را همچون داده‌ای برون افتاده و فارغ از ذهن تصور می‌کند و از دیگر سو برای پاسخ به پرسش رؤیت‌پذیری این جهان دست به دامن توانایی‌های طبیعی انسان می‌شود. تلاقی این رئالیسم خام با سوژکتیویسم افسارگسیخته به‌نوعی ایدئولوژی ختم می‌شود که نتیجه‌ی منطقی آن حذف زبان، قدرت و تاریخ از منطق رؤیت‌پذیری-رؤیت‌ناپذیری است.

با کنار گذاشتن زبان، قدرت و تاریخ در عمل با جهانی اصطلاحاً تجربی مواجه

خواهیم بود، جهانی برون افتاده که سوژه با توانایی‌های ذهنی خود به سمت آن حرکت می‌کند و آن را رؤیت و فهم می‌کند. انسان مشاهده‌گر به واسطه‌ی ویژگی‌های طبیعی خود توان رؤیت و فهم این جهان را دارد لذا رسیدن به قانونی عام برای مشاهده و فهم اساساً امری ناممکن نیست. منطق مشاهده و فهم محصول ویژگی‌های طبیعی سوژه و همچنین خصلت‌های طبیعی جهان مورد مشاهده است.

این منظر در عمل بر بودن (being) جهان آن چنانکه در نگرش پوزیتیویستی بازنمایی می‌شود تأکید دارد و شدن (becoming) جهان چندان مسئله نیست. نگرش پوزیتیویستی چندان به منطق چشم‌اندازها (Perspective) نیز توجهی ندارد چراکه رؤیت جهان مورد مشاهده تابعی از موقعیت و جایگاه سوژه نیست. جهان عینی فارغ از سوژه است و عینیت نه محصول موضع و منظر ناظر که امری در خود است. به این ترتیب همواره یک منظر حقیقی و واقعی وجود دارد و انبوهی منظر غیرحقیقی و کاذب. این نوع نگاه در عمل منطق چشم‌انداز و موقعیت تاریخی-اجتماعی-اقتصادی-سیاسی سوژه را در پرانتز می‌گذارد.

منطق پوزیتیویستی زمانی که می‌خواهد به عکاسی بیندیشد درون همین رئالیسم خام اندیشانه به منطق تولید عکس می‌نگرد. عکس برداشتی است از جهان و عکس خوب عکسی است که بیشترین تطبیق را با واقعیت برون افتاده داشته باشد. عکس چیزی نیست جز بازنمایی آنچه آن بیرون است. زیبا-زشت ذاتی چیزها است و نه یک نسبت، زیبایی و زشتی درون آن جهان برون افتاده است که ناظر از آن عکس می‌گیرد. آنچه ارزش عکس گرفتن دارد یا باید تماشایی باشد یا مهم یا زیبا. تماشایی، مهم یا زیبا بودن خصلت خود آن چیز است که از آن عکس گرفته می‌شود و نه محصول موضع ناظر. از این حیث عکس خوب عکسی است که بتواند زیبایی، اهمیت یا هیجان‌انگیز بودن نهفته در آن چیز را به بهترین شکل شکار کند. از این منظر عکاس یا یک منتظر مؤمن به خرق عادت است یا یک مقلد زیبایی و یا یک پیام‌آور که باید در وضعیتی الهیاتی صبوری بکشد تا شانس به او رو کند و چیزی تماشایی، زیبا یا مهم را شکار کند.

از این منظر وظیفه‌ی عکاس چیزی نیست جز ثبت جهان و نه خلق جهانی دیگرگون. از این حیث منطق عکاسی از منطق هنر

فاصله می‌گیرد و به منطق بازتولید امر موجود در می‌غلند. هنر اگر معنایی داشته باشد معنایش خلق جهانی دیگرگون است که نیرویی مداخله‌گر در جهان است و نه بازتولید و ثبت جهانی که در توهّم رئالیسمی خام متصلّب شده است. در اینجا است که می‌توان از عکاسی محافظه‌کار و عکاسی انتقادی سخن گفت و مسئله‌ی رؤیت‌پذیری-رؤیت‌ناپذیری را از منطق رایج فهم آن خارج کرد و پای تاریخ، زبان و قدرت را به میان کشید.

حالا تصویر جهان اجتماعی نه بازنمایی یک‌به‌یک آنچه هست که محصول موضع

ناظر خواهد بود. جهان اجتماعی در بس‌گانگی‌ها و تغییراتش به امکان‌های متعددی گشوده است. ایدئولوژی این جهان را در یک افق خاص متصلّب می‌کند و ذیل امر زیبا، امر

تماشایی و امر مهم دوربین عکاس را قبض می‌کند. سوژه‌ی عکاس و ابژه‌ی عکاسی از پیش آرایش یافته‌اند و شکارچی منقاد این جهان به اصطلاح واقعی در سلوک عارفانه‌ی خود در پی چیزی که می‌خواهد روان شده

هنر اگر معنایی داشته باشد معنایش خلق جهانی دیگرگون است که نیرویی مداخله‌گر در جهان است و نه بازتولید و ثبت جهانی که در توهّم رئالیسمی خام متصلّب شده است.

است. این سالک شکارچی دست‌آخر منقاد جهانی است که بر او آوار شده است. این شکارچی منقاد در جهان نیست بلکه خود را سالکی می‌پندارد که باید چیزی به دردبخور از این جهان بردارد و تصویر کند، این سوژه‌ی منقاد در عمل نه در جهان که خود را فراتر از جهان می‌بیند. به عبارت دیگر او همواره ناظری منقاد و مشرف به صحنه است و نه بازیگری فعال در جهان.

با نظر به آنچه گذشت به روشنی می‌توان نسبت عکاسی با قدرت را برجسته کرد. آنچه تصویر راستین جهان نامیده می‌شود همواره محصول یک رژیم حقیقت است و این رژیم حقیقت رژیم زیبایی‌شناختی خاص خود را نیز پدید می‌آورد. رژیم حقیقت غالب می‌تواند به قالب نوعی ایدئولوژی درآید که امر زیبا، مهم و تماشایی را متصلّب و موقعیت زدوده می‌کند.

به عبارت دیگر همه چیز از پیش معلوم است، عکاس خوب عکاسی است که از چیزهای زیبا، مهم و تماشایی عکس می‌گیرد و بیننده هم این چیزها را طلب می‌کند. این چیزها همان چیزهایی هستند که پیشاپیش

تثبیت شده‌اند و متصل گشته‌اند. در تجربه‌ی دیگرگون به جهان بسته می‌شود و به تعبیر والتر بنیامین «فقر تجربه» رخ می‌دهد. حالا جهان از پیش معلوم و واضح است و آنچه باید رؤیت و ثبت شود پیشاپیش

آنچه تصویر راستین جهان نامیده می‌شود همواره محصول یک رژیم حقیقت است و این رژیم حقیقت زیبایی‌شناختی خاص خود را نیز پدید می‌آورد. رژیم حقیقت غالب می‌تواند به قالب نوعی ایدئولوژی درآید که امر زیبا، مهم و تماشایی را متصل و موقعیت زوده می‌کند.

نه جایی برای مداخله، مواجهه و خلق که جایی است برای عبور کردن و به تعبیر آگامبن «از سر گذراندن تجربه». آنچه فارغ از اراده‌ی ما به سرعت در حال از بین رفتن است باید ثبت شود و ذخیره. اضطراب هستی‌شناختی سوژه‌ای که دچار فقر تجربه شده است و مواجهه با جهان برای او ناممکن گشته است. تنها امکان او ثبت و ذخیره‌ی آن چیزی است که اصطلاحاً ارزش داشته باشد. این ارزش

یا ارزش خبری است، یا ارزش بصری. اشیاء در این جهان متصل پیشاپیش در رابطه‌ای از پیش مقدر قرار گرفته‌اند. بدن‌ها نه در شدن‌ها و امکان‌های دیگربودگی‌شان که در اتصالات متصلی که با یکدیگر دارند بدل به ابژه‌ی عکس می‌شوند. آنچه رؤیت‌ناپذیر می‌ماند امکان‌های دیگربودگی و دیگرگونی بدن‌ها و اتصالات آن‌ها است. دوربین عکاس در منطقی پوزیتیویستی چیزی نیست جز تکرار بی‌تفاوت همه‌ی آنچه پیشاپیش مقدر است.

یادداشت

عضو هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ
Arash.heydari83@gmail.com



کشش‌های بلندآبدی

حسام‌الدین رضایی

به اعتقاد ویلم فلوئر دونقطه عطف در تاریخ تمدن بشر وجود دارد؛ اولی پیدایش خط نوشتار در میانه هزاره دوم پیش از میلاد و دومی -که اکنون در حال تجربه آن هستیم- اختراع تصویر مکانیکی [عکاسی] است.^۱ برخلاف نقاشی که تولیدش نیازمند استعداد یا مهارت خاصی است، عکاسی به عنوان ابزاری برای تولید تصویر، مثل نوشتار خطی، دم‌دستی، ساده و همه‌گیر است. این نگرش باعث شد لازلو موهولی ناجی در ۱۹۲۸ بگوید: «بی‌سوادان آینده کسانی خواهند بود که نه تنها استفاده از قلم بلکه استفاده از دوربین

را هم بلد نیستند».^۲ اگر ما نظریه فلوسر را بپذیریم و گفته‌ی موهولی ناجی را قبول داشته باشیم یعنی معتقدیم که عکاسی و نوشتار اهمیت یکسانی دارند و به یک اندازه فراگیر هستند. البته به تعبیر من حضور عکاسی دیجیتال و همه‌گیری آن در دنیای امروز نه تنها نظریات هر دو را تأیید که بلکه تثبیت می‌کند.

مشخصاً پروست و گورسکی هر دو با زمان به‌طور مرتب کلنجار رفته‌اند و سعی کرده‌اند زمان را در حبابی شکننده اما ماندگار در آثارشان پایدار کنند؛ اما این مسئله تنها بازی ایشان با زمان نیست. پروست و گورسکی در جای جای آثارشان زمان و به طبع آن مکان را در هم می‌بافتند.

اختراع عکاسی، این هنر/رسانه آن‌طور که باید و شاید درک نشده است. از آنجایی که عکاسی نوعی از تصویر است، همیشه با دیگر فرم‌های تصاویر دوبعدی مقایسه شده است. ماینور وایت می‌گوید: «ما آن قدر به نقاشی به‌عنوان تجربه زیبایی‌شناسی بصری وابسته‌ایم که امکان اینکه عکاسی، چون شعر یا مجسمه، راه به‌سوی دیگری از

زیبایی‌شناسی ببرد را اگر به‌کلی انکار نکرده باشیم یا امکان وجودی آن را زیر سؤال نبرده باشیم، دستکم آن را نادیده گرفته‌ایم یا اینکه اصلاً آن را درک نکرده‌ایم».^۳ عکاسی یک‌زبان است و باید به‌مثابه یک‌زبان بررسی و درک شود؛ و مثل هر زبان دیگری کاربردهای متفاوت خودش را دارد، مانند کاربرد ارجاعی یا کاربرد ادبی (شاعرانه).^۴ استفاده روزمره از زبان گفتار یا نوشتار و به‌کارگیری آن در رسانه‌ها چون روزنامه، رادیو و تلویزیون جزء کاربرد ارجاعی زبان به‌حساب می‌آیند، همان‌طور که فتوژورنالیسم یا استفاده روزانه از عکس میان مردم در شبکه‌های اجتماعی را می‌توانیم در زمره کاربرد ارجاعی عکاسی به‌حساب آوریم؛ وقتی در فروشگاه هستیم و میان انتخاب دو محصول مانده‌ایم و عکس آن‌ها را برای همسرمان یا دوستان می‌فرستیم تا در انتخاب یکی از آن‌ها به ما کمک کند هیچ هدفی جز دادن اطلاعات راجع به آن محصول و نشان دادن ظاهرش را نداریم؛ اما عکاسی چون هر زبان دیگری کاربرد شاعرانه هم دارد. اساساً همین کاربرد شاعرانه‌اش حضور آن را در فضاهای هنری مشروع کرده است؛ یعنی همان‌جایی که عکاسی را به‌عنوان هنر زیبا (fine Art) در

نظر می‌گیریم.

برای درک بهتر کاربرد شاعرانه عکاسی، سراغ ادبیات (به‌طور خاص ادبیات مدرن) به‌عنوان نمونه مشابه از کاربرد شاعرانه زبان می‌رویم. در این نوشتار قصد دارم این کاربرد موازی را میان زیبایی‌شناسی پروست و عکاسی سرد آندریاس گورسکی بررسی کنم. تمرکز اصلی متن، زیبایی‌شناسی است، برای مطالعه این مهم، نگرش پروست در اثر شکوهمندش در *جستجوی زمان/زدست‌رفته* و عکس‌های آندریاس گورسکی از جنبه‌های مختلفی بررسی می‌شود. مؤلفه‌هایی چون زمان و مکان، زبان و ادبیات، تکنیک و مواد، ادراک و معرفت‌شناسی دستمایه‌ی این نوشتار هستند.

زمان و مکان

صحبت کردن از عکاسی سرد بدون اشاره به پِخرها^۵ امکان‌پذیر نیست، چرا که اساساً نوع زیبایی‌شناسی سرد در عکاسی با این زوج آلمانی شروع شد و آموزش و نگرش ایشان نسل بعد عکاسان سرد چون گورسکی را پروراند. یکی از اصلی‌ترین مضامینی که بخرها در عکاسی‌شان دنبال می‌کردند مفهوم زمان بود. در اواخر دهه ۱۹۵۰ معادن و به دنبال

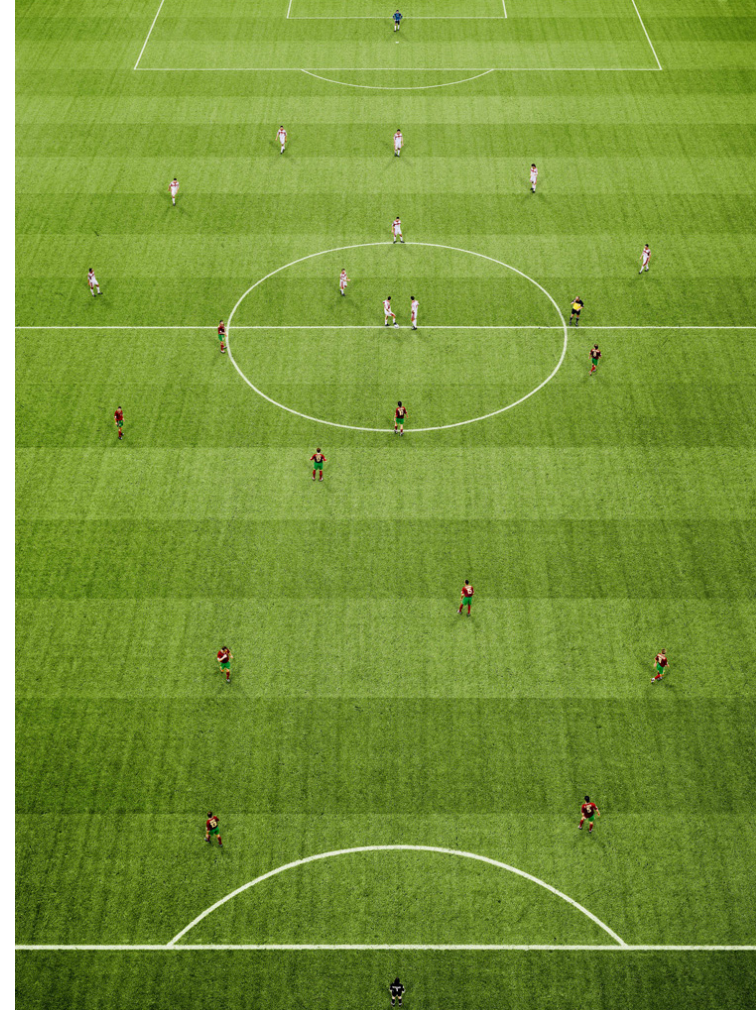
آن‌ها کارخانه‌های ذوب فلزات یکی یکی تعطیل شدند، برای پِرنر این سازه‌ها که قرار بود به‌زودی از بین بروند منبع نوعی از زیبایی زدگذر در معماری به‌حساب می‌آمدند: «فهمیدم که این سازه‌ها یک نوع معماری موقتی دارند که عمر نسبتاً کوتاهی هم دارند، شاید ۱۰ سال شاید هم کمتر بعدش دیگر کلاً ناپدید می‌شدند. فکر کردم حفظ کردن آن‌ها مهم باشد و عکاسی را وسیله مناسبی برای این مهم یافتم».^۶

آندریاس گورسکی هم چون معلمانش - اما به روش خودش - به موضوع زمان در عکس‌هایش پرداخته است. برای مثال عکس معروفش EM Arena II, ۲۰۰۰ (تصویر ۱) لحظه بسیار زودگذری را نشان می‌دهد، بخش کوچک اما مهمی از زمان ثابت‌شده است، یک لحظه ناپایدار اما بسیار پراالتهاب. تنها چند ثانیه قبل اینکه داور در سوت خودش بدمد و بازی شروع شود و همه‌ی این آرایش و نظم ناگهان از بین برود. گورسکی اهمیت و التهاب این لحظه را به‌خوبی درک کرده و آن را در عکسش به نمایش گذاشته. مهم نیست که این لحظه و این آرایش منظم دست‌کاری دیجیتالی باشد یا بر اساس واقعیت، بیننده می‌داند که چنین لحظه‌ای

گواهی بر این موضوع است. نشانه‌هایی از این دست در این اثر سترگ فراوان است، با این حال در اینجا صرفاً به یکی دو مورد که برجسته‌تر هستند اشاره می‌کنیم. برای مثال تلاش بیهوده‌ی راوی برای دیدن و لذت بردن از زیبایی دختری رهگذر در کتاب دوم، *در سایه دوشیزگان شکوفا*، به درستی جاری بودن زمان را برای مخاطب ترسیم می‌کند:

«کالسکه مادام دوویلپاریزیس تند می‌رفت. فرصتی نداشتم که دخترکی که به‌سوی ما می‌آمد را خوب ببینم... کالسکه می‌گذشت و دخترک زیبا پشت سر می‌ماند و چون از من هیچ‌کدام از آن برداشت‌هایی را نداشت که یک آدم را در چشم دیگران می‌سازد، چشمانش که مرا لحظه‌ای دیده و ندیده بود به همان زودی فراموشم می‌کرد.»^۷

بازنمایی لحظه دیدن دخترک و زودگذری آن در این بخش داستان از آن دست تقلاهای دوست‌داشتنی پروست با زمان است. گذر دخترک به سرعت اتفاق می‌افتد، تقریباً شتاب رفتنش با مدت‌زمان خواندن همان جمله اول یکی است شاید هم کمی سریع‌تر تا مخاطب این دو خط را بخواند دخترک و کالسکه همدیگر را پشت سر گذاشته‌اند، اما آنچه باقی می‌ماند تقلای راوی و تصویر دخترک است، راوی تمام



تصویر ۱، آندریاس گورسکی، EM Arena II، ۲۰۰۰، چاپ کروموزنیک، ۲۷۶/۸x۲۰۵/۸ سانتی‌متر

وجود دارد، لحظات ناپایدار و زودگذر اما مهم و سرنوشت‌ساز.

زمان و زودگذر بودن و از دست رفتن آن از موتیف‌های اصلی رمان پروست است، اشاره به زمان از دست‌رفته در نام اثر خودش

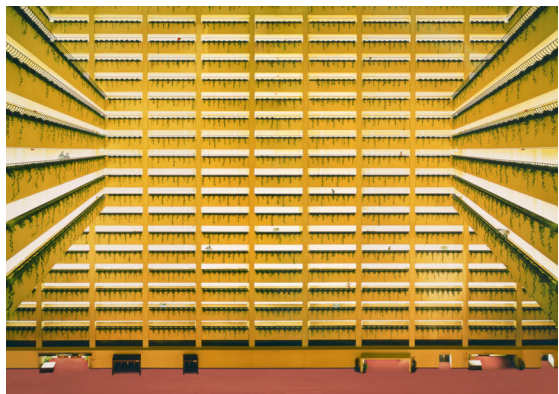


تصویر ۲، آندریاس گورسکی، Hong Kong Shanghai Bank، ۱۹۹۴، چاپ کروموزنیک، ۱۷۰x۲۲۰ سانتی‌متر

تلاشش را می‌کند که تصویر دختر یا لذت دیدن آن را داشته باشد و خواننده هم چندین صفحه همراه او می‌شود تا این زمان اندک و گذرا طولانی شود. آنقدر طولانی که به حالت انجماد درآید. پروست مدام رد شدن این لحظه را در ذهن راوی به تعویق می‌اندازد و

با این تکنیک زودگذری دخترک را فریز می‌کند. درست همان‌طور که گورسکی التهاب شروع فوتبال را کش‌دار می‌کند.

مشخصاً پروست و گورسکی هر دو با زمان به‌طور مرتب کلنجار رفته‌اند و سعی کرده‌اند زمان را در حبابی شکننده اما ماندگار در آثارشان پایدار کنند؛ اما این مسئله تنها بازی ایشان با زمان نیست. پروست و گورسکی در جای‌جای آثارشان زمان و به طبع آن مکان را در هم می‌بافند. گورسکی بسیاری از عکس‌هایش را از ترکیب چندین عکس درست می‌کند که آن‌ها را در زمان‌ها و مکان‌ها یا از زوایای متفاوتی گرفته است. تا بتواند ایده‌ی شخصی/کلی از فضای موردنظر را به تصویر بکشد. برای مثال عکس Hong Kong, Shanghai Bank، ۱۹۹۴ (تصویر ۲) از سه طبقه مختلف در سه زمان متفاوت اما نزدیک به هم گرفته‌شده است یا در موردی مشابه می‌توان به عکس Times Square، ۱۹۹۷ (تصویر ۳) نیز اشاره کرد. گورسکی برای درست کردن این تصویر عکس فضای داخلی و خارجی هتل جان پورتمن را با هم ترکیب کرده است^۸ تا بتواند آن فضایی را که در نظر دارد و به‌زعم خودش به حس کلی ساختمان نزدیک‌تر است درآورد. تلاشی در این جهت که



تصویر ۳، آندریاس گورسکی، Times Square، ۱۹۹۷. چاپ کروموزنیک، ۱۸۶×۲۵۰ سانتی‌متر

به مخاطبان‌ش تجربه بودن در آن مکان را بدهد، یعنی حسی از زمان و مکان.^۹ درواقع گورسکی در عکس‌هایش مکان را تغییر می‌دهد و زمان را در هم می‌بافد.^{۱۰}

درهم بافتن زمان و مکان را به‌وضوح در جای‌جای کتاب در جستجو می‌توان دید. یکی از برجسته‌ترین آن‌ها اتفاقاً در همان ابتدای کتاب اول رخ می‌دهد. جایی که راوی در مورد خوابش توضیح می‌دهد، اینکه چطور معمولاً موقع رفتن به رختخواب زمان را گم می‌کند و نیم ساعت بعد از فکر اینکه زمان خوابیدن است بیدار می‌شود. درعین‌حال که زمان در ابتدای رمان به‌شدت پیچ‌وتاب می‌خورد مکان هم در یک‌جا نمی‌ایستد و خواننده همراه ذهن راوی مدام در گردش است؛ از

کومبره تا مکان کنونی و از آنجا تا اتاقش در خانه مادام دو سن‌لو. تمام این ماجرا برای این است که مخاطب تصویر درست‌تری از ذهن و بازی‌های زمان و مکان داشته باشد. اینجا همان جایی است که با تصویری ملال‌انگیز اما سرخوشانه مواجه می‌شوی، یک‌جور گیجی دوست‌داشتنی، مانند وقتی‌که عصر که هوا تاریک شده است از خواب طولانی و بی‌موقع بعدازظهرمان بیدار می‌شویم. وقتی‌که دل‌شوره داریم و کمی منگیم و معمولاً زمان و مکان را گم می‌کنیم. حتی ممکن است جسممان را هم گم کنیم، اما آن لحظه‌ی زودگذر ملال‌انگیز را دوست داریم. همان تجربه‌ای که دیدن بسیاری از عکس‌های گورسکی چون Dusseldorf, Flughafen II و The Rhine II، ۱۹۹۹ (تصویر ۴ و ۵) برایمان به ارمغان می‌آورد.

زبان و ادبیات

قصه‌گویی در ادبیات در فرم‌های قدیمی‌تر آن بدون وجود قهرمان، نقطه اوج، کنش صعودی، کنش نزولی و سایر عناصر دیگر میسر نبود. برای مثال یک تراژدی یا حماسه کلاسیک چطور می‌تواند بدون این عناصر روایت شود. در ادبیات جدیدتر

چون ادبیات مدرن، دیگر نیازی به داشتن چنین شخصیت‌های گیرایی یا داستانی پرفرازونشیب نیست. ادبیات امروز می‌تواند در مورد هرکسی و هر چیزی باشد نیازی نیست که روایت ما در مورد قهرمانان و شاهزادگان باشد. کارهای معمولی و شخصیت‌های عادی روزمره جای شوالیه‌ها و قهرمانانی را گرفته است که شهرها و دژها را فتح می‌کردند و اژدها و دیوها را به زنجیر می‌کشیدند.

قهرمانی در فتح و فتوحات نیست بلکه در دید و اندیشه شخصیت‌هاست. صحبت کردن از پروست یعنی وارد شدن به دنیای متفاوتی از ادبیات؛ در رمان سترگ پروست خبری از نقطه اوج، کنش صعودی، کنش نزولی و سایر عناصر معمول داستان‌های قدیمی‌تر نیست، به‌جای آن داستان سراسر پر از کشمکش است. کشمکش راوی با خودش، کشمکش

تصویر ۴، آندریاس گورسکی، Rhein II، ۱۹۹۹. چاپ کروموزنیک، ۱۹۰×۳۶۰ سانتی‌متر





تصویر ۵، آندریاس گورسکی، Dusseldorf, Flughafen II، ۱۹۹۴. چاپ کروموتنیک، ۱۹۰/۴×۱۴۶/۹ سانتی‌متر

راوی با دیگر شخصیت‌ها چون ژیلبرت و آلبرتین، کشمکش با زمان و مکان و جالب و شگفت‌انگیز ماجرا در این است که همه‌ی این کشمکش‌ها با جزئی‌ترین و به‌ظاهر بی‌اهمیت‌ترین جزئیات ممکن به تصویر درآمده است. با این حال قسمت

فوتبال احتمالاً کمی قبل از سوت شروع بازی است. در هر دو عکس عناصر تصویر به طرز فریبنده‌ای دارای اهمیت یکسانی هستند و نوعی زیبایی‌شناسی «برابر» میان جزئیات آن‌ها پخش شده است.^{۱۳} یعنی در ترکیب‌بندی آن چیزی به اسم اولویت‌گذاری وجود ندارد و تمام موضوعات ارزش یکسانی دارند. البته اگر بشود آن‌ها را متشکل از موضوعات دانست، چرا که به تعبیر من صرفاً موضوع واحد است و اجزا در این اتحاد موضوع صرفاً نقش جزئی از یک کلیت واحد را بازی می‌کنند. در این نوع عکس‌ها چیزی به اسم پیش‌زمینه و پس‌زمینه وجود ندارد. همه‌چیز برابر و متصل و مهم است. چنین کیفیتی را می‌توان در رمان پروست هم یافت؛ نگاه پروست به تمام اجزا و جزئیات داستانش واحد و یکسان و در عین حال پراهمیت است.

تکنیک و مواد

زندگی ما پوشیده از موضوعات و چیزهای دم‌دستی و تکرارشونده‌ای است که آن‌ها را «عادی» می‌نامیم. چیزهایی مثل ساختمان‌های معمولی و پنجره‌هایشان، درختان و شاخ و برگشان، پرندگان و پرهایشان؛ اما همین موضوعات عادی

از بخش‌های رمان وجود ندارد؛ یعنی اینکه تک‌تک اجزا داستان، هر بخش آن، هر قسمت جزئی از آن اهمیت یکسانی در کلیت داستان دارند. در واقع در پروست، زیبایی‌شناسی به واسطه ترکیب مجموعه‌ای از روایت‌ها و جزئیات عادی زندگی دگرگون شده است. به طوری که خواننده در صحنه قرار نمی‌گیرد تا صرفاً ماجرا بشنود یا عصاره آن را تجربه کند بلکه به معنای واقعی کلمه [به واسطه این جزئیات] آن را [درک می‌کند] می‌بیند.^{۱۴} عکاسی سرد، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد. ریشه در آثار زوج هنرمند آلمانی، هیل و برند بخر دارد. برای همین به آن زیبایی‌شناسی آلمانی یا مکتب دوسلدرف هم می‌گویند. نگاه ایشان به دنیا «سرد» است؛ یعنی احساسات شخصی هنرمند در بازنمایی‌ها جایی ندارد. این نوع نگاه بسیار به ادبیات پروست نزدیک است چرا که پروست هم عاری از احساساتی‌گری یا همان سانتیمان‌تالیزم است و راوی در جستجو صرفاً یک تماشاگر با دقت است که با دیدش به همه‌چیز ارزش یکسانی می‌دهد. عکس The Rhine II، ۱۹۹۹ (تصویر ۴) بخشی توسعه‌نیافته از رودخانه راین را در آلمان نشان می‌دهد و EM Arena II (تصویر ۱) هم تصویری از یک مسابقه

روزمهره اجزا تشکیل دهنده‌ی رمان شگرف در جستجو هستند. مثل یک مجسمه‌ساز که مجسمه‌ای به‌غایت زیبا را از مواد و مصالح عادی اطرافمان و نه سنگ مرمر و چوب درجه‌یک بسازد. پروست موضوعات بسیار معمولی زندگی (مثل شیرینی و سنگ‌فرش پیاده‌رو) را به هنر تبدیل می‌کند؛ و مثل یک کیمیاگر این موضوعات پیش‌پاافتاده را چنان تغییر می‌دهد که پس از خواندن پروست دیگر آن چیز اولیه نیستند. گورسکی با استفاده از همین تکنیک عکس‌های بزرگش را می‌سازد. برای گورسکی موضوع و سوژه خاص وجود ندارد، هر چیز از دنیای ما می‌تواند به موضوعی برای گورسکی تبدیل شود.^{۱۳} فضاهای صنعتی، فضاهای تجاری، خیابان، ساحل، کارخانه‌ها، بیابان، معادن، کوه، طبیعت، ساختمان‌ها، ورزش، مردم و... هر چیزی را که فکرش را بکنیم. همه این موضوعات عادی زندگی دست‌مایه عکس‌های گورسکی است.

بررسی عمیق و نگاه نافذ از خصایص هر دو هنرمند در فرایند تولید اثرشان است. پروست قبل از اینکه شروع به نوشتن اثر شکوهمندش بکند برای سال‌ها مردم و جامعه را باحوصله تمام نگریست و به تماشای جزئیات زندگی

بشر پرداخت؛ و در تمام این سال‌ها ساختار کلی رمانش را در ذهنش می‌ساخت. گورسکی نیز همین‌گونه تصاویرش را برای سال‌ها در سر داشته و دارد تا اینکه موقعیت مناسب یا مکان موردنظرش را بیابد و آن عکس را بگیرد یا بسازد. «من به‌طور مداوم در حال بررسی اطرافم هستم، درنتیجه [در موقع مناسب] اجزا را به‌راحتی کنار هم قرار می‌دهم و منظمشان می‌کنم تا کلیت موردنظرم را به دست بیاورم.»^{۱۴}

ادراک و معرفت‌شناسی

بین احساس و ادراک تفاوت فاحشی وجود دارد، احساس به محرک‌های خارجی ربط دارد که ما به‌واسطه حواسمان و نوروها آن‌ها را دریافت می‌کنیم؛ اما ادراک ترجمه و دریافت مغز ما از این محرک‌هاست. اگرچه ریشه ادراک در احساس است اما ذهنیت ما، خاطرات ما، گذشته ما، آگاهی و دانش ما در ترجمه احساس به ادراک نقش دارند.^{۱۵} درک بصری یعنی داشتن توانایی ترجمه آنچه چشم ما می‌بیند؛ یعنی فهمیدن دنیای پیرامون. این ترجمه و این شناخت نیازمند داشتن آگاهی و تجربه است. گفته می‌شود بومیان کارائیب وقتی برای نخستین بار با کشتی‌های کریستف

کلمب مواجه شدند از آنجایی که هیچ درکی از کشتی نداشتند با اینکه کشتی‌ها در مقابلشان بودند نمی‌توانستند آن‌ها را ببینند، تنها یک شَمَن بود که با دیدن موج‌هایی که به بدنه کشتی می‌خورد و در مسیر دیگری منحرف

می‌شد وجود کشتی را درک کرد.^{۱۶} تجربه‌ای مشابه اما خیلی کوتاه برای بسیاری از نابینایانی که بینایی خودشان را دوباره به دست می‌آورند نیز اتفاق می‌افتد. گزارش‌شده است که بسیاری از کسانی که به‌واسطه آب‌مروارید برای مدتی نسبتاً طولانی بینایی خودشان را از دست داده بودند بعد از عمل جراحی و برطرف

کردن مشکل چشم در لحظات نخست که باند از روی چشمشان برداشته می‌شود با اینکه از لحاظ پزشکی هیچ مشکلی در سیستم بینایی‌شان وجود ندارد قادر به دیدن نبودند؛ اما کمی بعد به‌واسطه دیگر حواس ازجمله حس لامسه و شنوایی توانسته‌اند دوباره دنیا

را ببینند.^{۱۷} درواقع چشم آن‌ها دنیا را می‌دیده اما مغز آن‌ها هنوز قادر به دریافت اطلاعات بصری نبوده چرا که مغز عادت به ندیدن کرده بوده و عملاً هر آنچه از قسمت چشم به مغز می‌رسیده قابل ترجمه نبوده است. پس

درک ما به همان میزان که وابسته به حواس ماست به تجربه و آگاهی ما نیز مربوط است.

عکاسی و ادبیات باعث می‌شوند که ما درکی متفاوت از دنیا به دست بیاوریم. این امکان را به‌واسطه انتقال تجربه برای ما فراهم می‌کنند. در عکاسی، عکاس تجربه متفاوتی از دنیا را به‌واسطه عکس در اختیار ما قرار

می‌دهد یعنی دیدن عکس این امکان را برای ما میسر می‌کند که دنیا را آن‌طور که عکاس با دوربینش تجربه کرده تجربه کنیم و در ادبیات خواننده به‌واسطه خواندن متن دنیا را از چشم نویسنده می‌بیند؛ بنابراین به‌واسطه عکاسی و ادبیات آنچه عکاس

دیدن عکس این امکان را برای ما میسر می‌کند که دنیا را آن‌طور که عکاس با دوربینش تجربه کرده تجربه کنیم و در ادبیات خواننده به واسطه خواندن متن دنیا را از چشم نویسنده می‌بیند؛ بنابراین به واسطه عکاسی و ادبیات آنچه عکاس می‌بیند و در عکسش آن را نمایش می‌دهد و هر آنچه نویسنده درک می‌کند و در متنش بیان می‌شود منبع دریافت ما از دنیا خواهد بود. ادبیات و عکاسی به‌طور کلی قابی را در اختیار ما قرار می‌دهد که به واسطه آن درک ما تغییر می‌یابد.

می‌بیند و در عکسش آن را نمایش می‌دهد و هر آنچه نویسنده درک می‌کند و در متنش بیان می‌شود منبع دریافت ما از دنیا خواهد بود. ادبیات و عکاسی به‌طورکلی قابی را در اختیار ما قرار می‌دهد که به‌واسطه آن درک ما تغییر می‌یابد.^{۱۸}

در جستجوی زمان از دست‌رفته یک رمان هفت‌جلدی است که شامل بی‌شمار وقایع و ماجراست؛ اما همه‌ی آن‌ها با دقتی موشکافانه و با جزئیات غیرقابل‌باور ترسیم‌شده‌اند. درواقع ما با یک رمان بسیار حجیم همراه با جزئیات بسیار زیاد روبرو هستیم. برای مثال به این توصیف از حرف زدن آلبرترین در کتاب دوم یعنی در سایه دوشیزگان شکوفا دقت کنید:

«آلبرترین هنگام حرف زدن سرش را بی‌حرکت نگه می‌داشت و پره‌های بینی‌اش را می‌بست و تنها نوک لب‌هایش می‌جنبید. در نتیجه صدایش کشیده و تودماغی می‌شد... این صدایش که البته وقتی آدم‌ها را بیشتر می‌شناخت تغییر می‌کرد و به‌گونه‌ای طبیعی کودکانه می‌شد، می‌توانست برای کسانی ناخوشایند باشد.»^{۱۹}

ساده‌ترین کاری که این رمان می‌کند این است که باعث می‌شود خواننده بتواند

جزئیات زندگی‌اش را که پیش‌ازاین بی‌اهمیت قلمداد می‌کرد، با دقت بیشتری ببیند و توجه به جزئیات باعث می‌شود درک ما از دنیا متفاوت شود. خواندن پروست چون یک سیروسلوک معرفت‌شناختی است، بعدازاین سفر خواننده به‌هیچ‌وجه آدم قبلی نخواهد بود چون دنیایش متفاوت خواهد شد. چون چشمش بیشتر می‌بیند، گوشش بیشتر می‌شنود. به‌طورکلی حواسش دقیق‌تر و عمیق‌تر عمل خواهند کرد در نتیجه درکش از دنیا متفاوت‌تر خواهد شد شاید بشود گفت تبدیل به همان شمنی می‌شود که کشتی کریستف کلمب را درک کرد.

بارزترین ویژگی عکس‌های گورسکی اندازه بزرگشان است. عظمتی که همراه با جزئیات فراوان است. در مواجهه با عکس‌ها گورسکی نخست عظمت یکپارچه آن دیده می‌شود اما وقتی نزدیک‌تر می‌شویم با دنیای پر جزئیات و دقیق آن‌ها مواجه می‌شویم. انگار هم دوریم هم نزدیک، هم از تلسکوپ می‌بینیم هم از میکروسکوپ.^{۲۰} گورسکی توازنی میان عظمت و کلیت یک اثر و جزئیات دقیق آن در نمایش عکس‌هایش ایجاد می‌کند. در یک نگاه می‌توان عکس را دید و برای ساعات طولانی مقابل آن ایستاد و از دیدن جزئیاتی

چون حالات صورت و ژست‌های افراد سیر نشد. درست همان‌طور که ما این کلیت پر جزئیات را در رمان پروست تجربه می‌کنیم و مدام از جزئیات بی‌نظیر داستان به کلیت دیدگاه پروست نزدیک می‌شویم. کشمکش بین ماکرو و میکرو از مشخصه‌های اصلی عکس‌های گورسکی است.

حرف آخر

شاهکار پروست و عکس‌های گورسکی از لحاظ مختلفی به هم نزدیک‌اند. به باور من البته بیشترین نزدیکی آن‌ها بازنمایی موضوعات عادی و معمول زندگی در کارشان است. شاید بتوان گفت آن‌ها درعین‌حال که زندگی انسان را روایت می‌کنند در حال نمایش ناکجا در هیچ‌وقت‌اند یا بهتر است سراغ تعبیر روزالین کراس برویم و بگوییم آن‌ها وارد فضایی شده‌اند که می‌توان آن را ورود به بی‌مکانی و بی‌زمانی دانست. میان مطالعاتم در مورد پروست به توصیف جالبی از تجربه خواندن پروست برخورد کردم که فکر می‌کنم هم‌راستا با بی‌مکانی روزالین کراس باشد: «خواندن پروست مثل نگاه کردن به نقشه‌ای است که در آن شما به‌راحتی قادر به دیدن و خوانش تمام جزئیات ازجمله نام

رودخانه‌ها، شهرها، روستاها و غیره هستید اما هیچ نامی از کشور موردنظر را نمی‌بینید.» تجربه یکسانی در مواجهه با عکس‌های گورسکی اتفاق می‌افتد. برای مثال می‌توانید به‌عکس مربوط به تالار بورس هنگ‌کنگ برای ساعت‌ها خیره شوید تا غرق یک مرکز اقتصادی شوید و مبادلات را احساس کنید بدون اینکه حتی یک پول واقعی ببینید.

چرا که قهرمانی در پروست و گورسکی قهرمانی در دیدن نادیده‌هاست و جسارت در نشان دادن آن است. پروست و گورسکی همان کاری را می‌کنند که سهراب عزیزمان برایمان توصیه کرده بود. «چشم‌ها را باید شست جور دیگر باید دید». زیبایی‌شناسی پروست و گورسکی و به باور من، سهراب در یک راستا قرار دارد و نگاه‌شان به زمان، مکان، تجربه دیدن و درک کردن، همه و همه نشان از یک نگرش در قالب‌های متفاوت دارد.

یادداشت

۱- Flusser, Towards a Philosophy of Photography, V.

۲- Poynor, Typographica, ۱۰.

۳- Lyons, Photographers on Photography.

۴- Hébert, L. An Introduction to Applied Semiotics.

۵- پرند و هیلایچر Bernd and Hilla Becher (پیشرو پیکر به ترتیب در زبان آلمانی و انگلیسی تلفظ می‌شود)

۶- Fried, Why Photography Matters, ۳۶.

https://books.google.ca/books?id=qcXADwAAQBAJ.
 ۷- Lyons, N. Photographers on Photography: A Critical Anthology. Prentice-Hall, 1966.
 ۸- Mullen, L. «Truth in Photography: Perception, Myth and Reality in the Postmodern World.» PhD, State University System of Florida, 1998.
 ۹- Noë, Alva. Action in Perception. Cambridge, Mass.: Cambridge, Mass. : MIT Press, 2004.
 ۱۰- Ohlin, Alix. «Andreas Gursky and the Contemporary Sublime.» Art Journal 61, no. 4 (2002): 22-35. https://doi.org/10.2307/778148.
 ۱۱- Poynor, R. Typographica. Princeton Architectural Press, 2002. https://books.google.ca/books?id=W1AAOb_jdQYC.
 ۱۲- Siegel, Katy. «Consuming Vision: Andreas Gursky's Big Picture.» Artforum International 39:5 (2001): 104-14

۷- پروست، در سایه دوشیزگان شکوفا، ۳۶۲
 ۸- Alberro, «Blind Ambition», ۱۰۶.
 ۹- Siegel, «Consuming Vision», ۱۰۹.
 ۱۰- Ohlin, «Andreas Gursky», ۲۹.
 ۱۱- Freed-Thall, «Aesthetic Disorientation in Proust», ۸۷۴.
 ۱۲- Ohlin, «Andreas Gursky», ۲۳.
 ۱۳- Alberro, «Blind Ambition», ۱۱۳.
 ۱۴- Siegel, «Consuming Vision», ۱۰۶.
 ۱۵- Mullen, «Truth in Photography», ۱۸.
 ۱۶- Donlan, Ordaining Reality, ۲۳۲.
 ۱۷- Noë, Action in Perception, ۵.
 ۱۸- Mullen, «Truth in Photography», ۳۶.
 ۱۹- پروست، در سایه دوشیزگان شکوفا، ۵۴۹
 ۲۰- Siegel, «Consuming Vision», ۱۰۵.

منابع

۱- Alberro, Alexander. «Blind Ambition: Andreas Gursky's Big Picture.» Artforum International 39:5 (January 2001): 104-14. http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Alberro/2001-The-Big-Picture.pdf.
 ۲- Donlan, J.E. Ordaining Reality: The Science Behind the Power of Positive Thinking. Universal Publishers, 2008. https://books.google.ca/books?id=QG1pqD68R9IC.
 ۳- Flusser, V. A. Mathews, H. von Amelunxen, and M. Chalmers. Towards a Philosophy of Photography. Reaktion Books, 2000. https://books.google.ca/books?id=MB0Wo5b_il0C.
 ۴- Freed-Thall, Hannah. «Zut, Zut, Zut, Zut: Aesthetic Disorientation in Proust.» MLN 124, no. 4 (2009): 868-900.
 ۵- Fried, M. Why Photography Matters as Art as Never Before. Yale University Press, 2008.
 ۶- Hébert, L. An Introduction to Applied Semiotics: Tools for Text and Image Analysis. Taylor & Francis, 2019.



درباب عکاسی و کلمه

یادداشت مدیرمسئول

✍ محمد آشیانی

اینکه چرا مقدمه‌ی مدیر مسئول اینجا می‌آید را، در انتهای متن بیان خواهم کرد. همچنین حق هر خواننده‌ای پیش از خواندن هر گزاره یا متن، پرسش از ضرورت آن است؛ به عبارت دیگر، «چرایی» اهمیت این موضوع و عنوان برای کالوتیپ شماره دوازده، چیزی است که در این متن، در پی پاسخ به آن خواهم بود؛ و هم بهترین مکان برای شرح عنوان این شماره که دوستان زیادی به انجا و دلایل مختلف، پیشنهاد تغییرش را مطرح کردند. تغییر به عناوینی چون «عکس و نوشتار»، «عکس و متن»، «عکاسی و

ادبیات) و عناوین دیگری که در خاطر ندارم، پیشنهاد شدند. «عکاسی» کنش عکاس است و شکلی مصدر گونه از فعل عکاسانه که با حرفِ منطقیِ «و» به «کلمه» وصل شده است. اگر به دور از خودبزرگ‌بینی و تمایزات بیهوده‌ی برخی، «عکاس» را کسی بدانیم که قادر به بازی در دستگاه عکاسی است، مخاطب ما، حتی کسی است که بازیگوشانه، با تلفن همراهش لحظاتی را ثبت می‌کند. این کلیشه برای نگارنده، هنوز به شکلی اعجاب‌انگیز یادآور پیش‌بینی لازلو موهوی نادی است، آنجا که می‌گفت: «بی‌سواد در آینده کسی است که عکاسی نداند». آینده‌ای که حالا برای ما ملموس است.

اما تکلیف «کلمه» چه می‌شود؟ یا شاید بهتر است بگویم «چه بر سر کلمه آمده/می‌آید؟». همین‌که به اینجای متن رسیده‌ایم خود گواه بر این است که ما کاربر کلمات نیز هستیم. پاسخ به ضرورت کلمات در کنار تصاویر عکسی نیاز به مقدمه‌ای دارد که همراهی و صبوری خواننده را می‌طلبد. دراین باره از مفهوم «مستند لیبرال» از مارتا رازلر کمک خواهم گرفت و درصدد پاسخ به این پرسش خواهم بود که ارتباط روایت در یک تصویر عکس بنیان چگونه ارتباطی با

لیبرالیستی بودن یک تصویر دارد. مارتا رازلر می‌گوید: «در مستندهای لیبرال فقر و سرکوب، تقریباً بلااستثناء با بد اقبالی‌های ناشی از بلایای طبیعی هم‌ارز گرفته می‌شوند؛ روابط علی مبهم‌اند، تقصیر بر گردن کسی نیست و بر تقدیر نمی‌توان غلبه کرد». این بسیار نزدیک می‌نماید با صدای ناشی از یک برآیند طولانی مدت اجتماعی که می‌گوید: «ما در ایران همجنسگرا نداریم» یا «من هم صبح جمعه متوجه گرانی بنزین شدم». این‌ها را چه دروغ‌هایی هوشمندانه بینگارید، چه سهل‌انگاری، ریشه‌ای مشترک با عکاسی جشنواره‌ای و شلیک لحظه‌های قطعی غیر دالالتگر اینستاگرامی دارند؛ این هردو (تصاویر و کلمات) از روایت اجتماعی بسیار فاصله دارند، غیر دالالتگرند و به عبارتی، انگاری که از سیاره‌ای دیگر به تازگی به این جامعه آمده‌اند؛ اما این عدم دالالتگری یا سرباز زدن از آن از کجا ناشی می‌شود؟ آنچه خانم رازلر، بیان می‌کند به شکلی دیگر هم ارز با سؤالی است که سوزان

سانتگ در دو کتاب «درباره‌ی عکاسی» و «نظر به درد دیگران»، در دو نوبت در پی پاسخ به آن برمی‌آید؛ آیا بازنمایی عکاسانه خشونت، آدمی را نسبت به خشونت کرخت می‌کند؟ (آیا بازنمایی خشونت، بازتولید خشونت می‌کند؟) پاسخ خانم سانتگ در کتاب اول بلی است اما در کتاب دوم، شجاعانه آرای خود را به نقد می‌کشد، ولو در انتها خود را ناتوان از پاسخ دادن به سؤالی که در افکنده می‌یابد. اینجا من نیز تلویحاً می‌توانم بگویم که بله! در مستند لیبرال بازنمایی خشونت (یا هر گونه معضل اخلاقی دیگر)، آن را بازتولید می‌کند و اصطلاحاً رفته‌رفته ما را نسبت به اتفاقی که در تصاویر عکسی می‌افتد بی‌تفاوت می‌سازد. در واقع می‌خواهم بگویم صورت لیبرال تصویر، ما را از هرگونه «خطر کردن به اندیشه» به واسطه‌ی تصویر عکاسی دور می‌اندازد و تنها در این صورت است که خیل سربازان مرده، پیکر کولبری روی دوش هم‌قطارش یا معترضی در خیابان، هیچ تفاوتی با مناظر هونولولو یا پیچ جاده اسالم به خلخال

نخواهد داشت اینجاست که عکاس برای رسیدن به مقاصد کوتاه (صله بگیران جشنواره‌ها) اقدام به عکاسی می‌کند و مخاطب نیز رفته‌رفته به کنش احساسی دو یا سه ثانیه‌ای اکتفا می‌کند؛ اما به راستی وجه مشخصه و ماهیت این مستند لیبرال چیست که داریم تقصیری چنین سنگین را به گردنش می‌افکنیم؟ به دلایلی که رفته‌رفته برایمان روشن‌تر خواهد شد، از شما اجازه می‌خواهم که حالا از تصویر لیبرال در شکلی عام سخن بگویم. (این به معنای بدیهی انگاشتن چیزی و یا سلب مسئولیت از مؤلف نخواهد بود و در هر تارخی این متن می‌تواند به نقد کشیده شود. صرف‌نظر از تعمیم مفصل مستند لیبرال به عکاسی هنری و خبری، به جهت بضاعت اندک نویسنده در قلم‌فرسایی و احترام به حوصله‌ی مخاطب است). همچنین در متن جاری، به شکل مشخص به ارتباط لحظه‌ی قطعی کارتیبه برسونی و آثار مخرب آن بر روایت در عکاسی نخواهم پرداخت و تنها به ذکر این نکته بسنده خواهم کرد که اگر به قول دریدا در زمانه‌ی ما زبان به نوشتار نقل مکان کرده و «درحال برچیدن سنگرهای بیرونی خود است و این امر به معنی نابود شدن مفهوم

نشانه است.». این به شکلی از غلبه‌ی تصویر است که جز به مدد تکثیر مکانیکی (در سه دهه اخیر الکترونیکی) عکس، دستکم چنین افسارگسیخته و سریع پیش نمی‌رفت. شاید این تکثیر با لیبرالیسم بی‌ربط می‌نمود اگر ابر آرشیو الکترونیکی تصویری چون کوربیس به دست ابر سرمایه‌داری چون بیل گیتس تأسیس نمی‌شد. آرشیوهایی که به قول استیو ادواردز، نتیجه‌ی جستجوی عباراتی چون طبقه‌ی فرودست^۱ در آن‌ها جز عکس چند کودک دبستانی ثمری نخواهد داشت. به راستی چه چیز این‌گونه این عکس‌ها را به دال تهی (دستکم شناور) بدل می‌کند؟ تصاویری که منتظرند دلالت به چیزی کنند که در لحظه بر آن‌ها چیره می‌شود؟ پاسخ برای من در همان کلمه یافت می‌شود و آنچه در کلمه بیش از عکس یافت می‌شود و دلیل تأکید نگارنده بر آشتی کنشگر عکاسی با کلمات روایت است. البته عکسی که نقطه‌ی اتکای آن لحظه‌ی قطعی است الزاماً خالی از روایت نیست اما در تمام موارد این روایت یا به شکل پیشینی در فرهنگ یک اجتماع آماده است، یا در خاطره‌ی جمعی آن‌ها جا خوش کرده. در هر صورت این روایت به شکلی ریشه‌ای در قالب

روایت کلامی به تصویر عکسی الصاق شده است. حتی در نمادین‌ترین آن‌ها، نظیر اعدام ویت‌کنگی یا مردی که حوالی میدان تیان‌من با نایلون خرید روبروی تانک می‌ایستد، روایت در قالب «کلام» به عکس رسیده است. (در همین مورد فرض کنید برای کودکی، مردی که روبروی تانک ایستاده را یک انتحاری در افغانستان توصیف کنیم). البته واقفیم که با پایان یافتن زمینه، روایت نیز پایان می‌یابد (زنِ عکس معروف دوروتی لانگ، در کانکسی در مودستوی کالیفرنیا درگذشت) اما دنیا هم شبیه جایی نیست که حالا حالاها زمینه‌ی جنگ و ظلم و کشتار قرار است از آن برچیده شود. این مشخص می‌کند که تب تولید انبوه عکس‌های لحظه‌ای که به نوعی برآیند طولانی مدت شکلی از زیست اجتماعی هم هستند، از آنجا ناشی می‌شوند که فرد میان خود و روایت‌های اجتماعی مناسبتی نمی‌یابد یا آن مناسبات به دلایلی از بین می‌روند. این قبیل گفتارها بی‌ارتباط با گل‌درشتی عکس‌های اینستاگرامی و جشنواره‌ای، تأثیر این عدم نسبت با روایت اجتماعی، نشخوار مخاطب در دهان هیولایی تصاویر است که یا در کسری از ثانیه جذب فیل پرنده‌ی در تصویر می‌شود تا کسری بیشتر از ثانیه یا نهایتاً چند

ثانیه را بذل دیدن عکس کند یا به سرعت به سراغ تصویر دیگر برود. یا به قول سانتگ «هر واقعه‌ای باید به نمایشی باشکوه تبدیل شود تا (واقعی (تر) به نظر برسد».

روایت^۲ در فرهنگ لغت وبستر، بیان (داستان) با جزئیات تعریف شده و این بسیار مهم است چرا که در فرهنگ ایرانی، (احتمالاً) به جهت غلبه دایمی کلام به تصویر، روایت بیش از غرب با قصه ممزوج شده و تقریباً با آن یکی قلمداد می‌شود. چنانکه در منطق اسلامی حکایتگری بارزترین رابط میان نحوه‌های چهارگانه وجود یک شیء (کتبی، لفظی، ذهنی و خارجی) دانسته می‌شود و این بیش از آنکه بیانگر ارتباط قصه و واقعیت باشد، رابطه‌ی روایت و واقعیت را تبیین می‌کند. سانتگ می‌گوید: «روایات کمک می‌کنند تا بفهمیم، اما عکس‌ها کار دیگری انجام می‌دهند: آن‌ها ما را تسخیر می‌کنند» و از این جهت نیز ارتباط عکس و روایت به شکلی کمک می‌کند تا ما در دام تصاویر بی‌شمار این روزها نیافتیم. از جهت دیگر چنانچه دریدا می‌گوید: «(روایت اغلب گسستی از حقیقت است و در بستر معنایی نگاهی به آینده دارد و شاید این دلیلی دیگر است که چرا روایت مورد استقبال دولت‌های

استبدادی نیست». آینده‌ای که از دید دریدا تنها به عنوان خطری مطلق می‌تواند انتظار چهره‌ی مبهم و هیولوارش را کشید. از جهت دیگر عکس همیشه نگاهی به گذشته دارد و از آن جهت که به قول کریستین متز زیاده‌گویی نمی‌کنند و ما را آزاد می‌گذارند تا خاطراتمان را چنان که می‌خواهیم به یاد آوریم، ما نیز آزادشان می‌گذاریم تا حافظه تصویری‌مان را به جولانگاه خود تبدیل کنند. در امر فردی خاطره پردازی امری اختیاری و پسندیده است اما آیا درباره تاریخ نیز مجاز به چنین نگاهی هستیم؟ آنچه ملازمت روایت با تصاویر را ضروری می‌نماید همین است! این روایات تاریخ را برمی‌سازند و چنان‌که احمد کسروی می‌گفت: «بدبخت ملتی که تاریخ خود را نداند» و به راستی اگر عکس به عنوان گذشته تصویری تاریخ جامعه نباشد، خاطرات جماعتی منفرد به چه کار خواهد آمد؟

دوباره به عکس (مستند) لیبرال خانم رازلر بازگردیم، عکسی که به مقصد هیچ کجا (تنها به شکلی سرخوش یا بازیگوشانه) شلیک می‌شود و از تو جز لحظه‌ای را طلب نمی‌کند، از تو نمی‌خواهد که بارها با تمام جزئیات در آن فرو بروی، دالی است که به

راحتی بر هر مدلولی می‌نشیند. در جهانی که بزرگ‌ترین آرشیوهای عکس در حکم انبار مهمات سرمایه‌داران، هر روز بی‌وقفه بر ما می‌بارند، چه کاری سهل‌تر از آنکه عکسی از کودک کار یا معترض خیابانی، هم ارز با سیل و زلزله و منظره‌ای از هونولولو در پیش چشم تو حاضر بشود؟ پس ای دوست و همراه من! این بار که دستت به قبضه‌ی تفنگ تصویری‌ات رفت، حتماً حواست باشد

روایت اغلب گسستی از حقیقت است و در بستر معنایی نگاهی به آینده دارد و شاید این دلیلی دیگر است که چرا روایت مورد استقبال دولت‌های استبدادی نیست

که از خودت بپرسی داری برای که و چه عکاسی می‌کنی؟ و نیک به خاطر داشته باش که هر عکس می‌تواند در حکم خشتی دیگر باشد بر دیوار بلند ظلم، اگر و تنها اگر نیت عکاسش به یغما برود یا فراموش شود؛ و بعید نیست فراموش شدن این نیات اگر مؤلف خود روایت تصویرش را از خاطر ببرد. سنت شکنی این شماره نیز از همین روی بود. آنچه تا کنون خواندید، در ابتدا شامل کارکرد کلمات در ریشه‌های مشترک نظریه‌پردازی ادبی و عکاسی بود و رفته رفته به متون فلسفی ختم شد. پس از این

نوشته، سه نوع از این همنشینی کلمه و عکس، به انتخاب تیم دبیری و به عنوان مصداق آورده شده است.

یادداشت

۱- Low Class: هم در معنای طبقه‌ی فرودست و هم در معنای کلاس پایین قابل تغییر است.

۲- Narrate: To tell (story) with details



و بشر را هرچه بیشتر در توهّم خوشبختی فروبردند؛ اما در این میان، آنان که به راستی هنرمند بودند و نه جارچی و مخبر و مشاطه، تمام تلاش خود را به کار بستند تا این حباب‌ها را نابود کنند و به یادمان آورند که در تمنای خوشبختی خود را به زنجیر کشیده‌ایم. زبان سرد و بوروکراتیک فرانتس کافکا در توصیف جهانی که سرنوشت انسان‌ها را به هیچ می‌گرفت توصیفی پیشگویانه بود از آنچه مدتی بعد در اردوگاه‌های کار اجباری و نظام بوروکراتیکِ نسل‌کشیِ حاکم بر آن‌ها رخ داد؛ سرنوشت اغلب شخصیت‌های آفریده‌ی داستایوفسکی نشان می‌داد که بحران معنا و اخلاقیات در جهانی بی‌خدا چگونه و تا چه ژرفایی فرد را در خود غرق می‌کند؛ و آدم‌های ساموئل بکت، در تکاپوی‌شان برای برقراری ارتباط با یکدیگر از طریق زبان که حالا نابسنده و خیانت‌پیشه شده بود، همیشه ناکام و سرگردان باقی می‌مانند. گرگوری کروودسون آمریکایی نیز یکی از همین هنرمندان است؛ عکاسی که در آثار کابوس‌وارش چکیده‌ای از وطنش را به مخاطب نشان می‌دهد و پرده از وحشت‌گرایی که در پس این دنیا یافته است برمی‌دارد. خانه‌هایی با سقف‌های شیروانی و نمای چوبی، اتوبوس‌های زردرنگ

مسخ

کوتاه در مورد عکس‌های گرگوری کروودسون^۱

✍ وحید طباطبایی

زمانی داستایوفسکی در یادداشت‌های زیرزمینی نوشت:

«به او همه‌ی رضایت‌مندی‌های اقتصادی را هدیه کنید، به گونه‌ای که دیگر هیچ کاری جز خوابیدن، خوردن کلوچه و گذرانیدن عمر نداشته باشد، او را از تمامی خوبی‌های روی زمین سرشار کنید و او را تا فرق سردر خوشی غوطه‌ور سازید؛ حباب‌های کوچک در سطح این خوشبختی مانند سطح آب خواهد ترکید.»

حباب‌هایی که این ادیب بزرگ روس از آن‌ها سخن گفت را باز هم ساختند و ساختند

خواهد بلعید. آیا کسی هست که جلو او را بگیرد؟ آن دو نفر که بر مبل لمیده‌اند؟ شاید مادر و خواهر اویند، شاید بتوانند کمکی بکنند... ولی نه؛ مانیتور مقابل آنان که چیزی جز چند خط درهم و برهم سبز نشان نمی‌دهد، چنان آن دو را در خلسه فروبرده است که گویی هرگز از این خلسه رهایی نخواهند یافت. برای نجات به آن دو امیدی نیست. برای دخترک تاس انداخته شده است: «اسم‌های ما را در یک سپیده‌دم فریاد زدند... یک پیام... یک احضار... باید لحظه‌ای بوده باشد، در آغاز، جایی که ما می‌توانستیم بگوییم نه؛ اما به هر حال این فرصت را از دست دادیم.» (استاپارد، ۱۳۸۱، ۱۴۳) دخترچه سوار خواهد شد، اتوبوس به راه می‌افتد تا راه را به انتها برساند، ولی هرگز نخواهد توانست.

عکس ۲ اتوبوسی واژگون شده و نوجوانانی حیران و سرگشته گرداگردش، انگار در دنیای عکس‌های کرویدسون اتوبوس‌ها، اتومبیل‌ها و از همه مهم‌تر مسافران‌شان هرگز به مقصد نمی‌رسند؛ مقصد تا ابد به تعویق خواهد افتاد تا چیزی جز سرگردانی برجای نماند. در مرکز تصویر پسری ایستاده بر اتوبوس را می‌بینیم که به داخل آن



عکس ۱

عکس ۱ دختری کم‌سن‌وسال و برهنه‌پا، انگار که درست چند لحظه قبل از خواب پریده باشد، در مقابل خانه‌اش به اتوبوس زرد رنگ مدرسه‌ای نگاه می‌کند که مردی میان‌سال بر درگاه آن ایستاده است و به دختر زده و ظاهراً او را به داخل اتوبوس فرا می‌خواند، اتوبوسی که حضورش در آن ساعت نامعمول سپیده‌دم چنان بی‌جا و شوم می‌نماید که گویی سفری که قرار است با آن عازمش شد هرگز به مقصدی نخواهد رسید و دخترک را برای همیشه

و فرهنگ آمریکا را مجذوب خویش می‌سازد بلکه حال‌وهوای عکس‌هایش هم که بی‌تردید بسیاری از ویژگی‌هایش را از سینمای وحشت و علمی-تخیلی کشورش (دیگر موضوع جذاب برای من) وام گرفته کشش من به سمت او را دوچندان می‌سازد؛ یادم هست که یکی از دوستان به شوخی در مورد عکس‌های کرویدسون می‌گفت که شبیه به فیلمی است که استیون اسپیلبرگ آن را آغاز کرده اما پایان دادن به آن را سپرده است به دیوید لینچ.

دنیای عکس‌های کرویدسون، دنیای ناکامی رویای آمریکایی است در رویارویی با فاجعه‌ای که گویی یکبار و برای همیشه جریان معمول زندگی را مختل کرده است و همه مسخ و ناتوان از برقراری ارتباط. سفر کوتاهمان به جهان آثار کرویدسون را با یکی از عکس‌هایش در مشهورترین مجموعه‌ی وی، گرگ‌ومیش^۲، آغاز می‌کنیم. آغازی که بنا به ماهیت کابوس گونه‌ی این عکس‌ها، ما را درست در بحبوحه‌ی واقعه‌ای رها می‌کند که هیچ خاطره‌ای از قبل و پیش‌بینی‌ای از بعدش نداریم؛ «شبیه به هر کابوسی، آثار کرویدسون به نظر هیچ شروع و پایانی ندارند» (لی، ۲۰۰۸، ۸)

آشنای مدرسه، ایوان‌های جلوی در ورودی خانه‌ها، کادیلاک‌ها و شورلت‌ها، حیاط‌های چمن کاری شده؛ همه و همه فضای شهرهای کوچک کنار جاده‌ای آمریکا، محیط رشد یافتن خود کرویدسون را به یاد می‌آورند.

هنگامی که ایده‌ی بررسی رابطه‌ی بین عکاسی و ادبیات در این شماره از نشریه‌ی کالوتیپ مطرح شد، برای من علاقه‌مند به این موضوع که از طرف دیگر دانش ناچیزش در این زمینه را پیش‌تر در کتاب عکاسی در پساآرمان‌شهر خرج کرده بود (هرچند هنوز هم فکر بررسی شباهت‌های میان عکس‌های دایان آربوس و اشعار باب دیلن وسوسه‌ام می‌کند) راهی برجای نمی‌ماند جز این‌که در عوض نوشتن درباره‌ی ارتباط عکاسی و ادبیات، نوشته‌ای با بهره از هردوشان مهیا کنم؛ راهی که من را به گردگیری ایده‌های قدیمی و صدا البته با نتیجه‌ای احتمالاً نه چندان چشمگیر رساند؛ این‌که موقعیتی داستانی بسازیم با استفاده از مثال‌هایی از آثار ادبی پراکنده (به ویژه از ایالات متحده) که در آن برای مدتی هرچند ناچیز وارد شهر کوچکی شویم ساخته شده با عکس‌های گرگوری کرویدسون. کرویدسونی که نه فقط بابت موضوع آثارش من علاقه‌مند به تاریخ

می‌رباید^۵ تا ویلیام باروز که شخصیت اصلی رمانش، معتاد^۶ را در انتهای روایت سوار بر اتومبیل راهی سفر جاده‌ای می‌کند به مقصد کلمبیا و با رویای یافتن ماده‌ی مخدر نهایی- اکنون تهی شده از هر روح سرکش و ماجراجویی که بدان نسبت داده می‌شد تنها تکه آهنی بدرندخور و مُرده است. زیر پای رویای آمریکایی سست شده است. آن داده بودند بدل شد به اینکه خانواده‌اش وی را ترک گویند و آزادی‌ای که گفتند به آن



عکس ۴

جان گرفته، اعضای خنده‌روی خانواده‌ی آمریکایی به امید دست یافتن به بالاترین استاندارد زندگی حرکتِ خود را در راه آمریکایی، مسیری که هیچ مسیری مثل آن نیست آغاز کردند. سالیان سال گذشت و آن‌ها رفتند و رفتند، بارها اتومبیلشان، این یکی از ستون‌های اصلی رویای آمریکایی را با مدل جدیدتری که تبلیغات وعده می‌داد سریع‌تر و سهل‌تر به سعادت می‌رساندشان عوض کردند، ولی آنچه با گذشت ایام بیشتر رخ می‌نمود این بود که این مسیر بزرگراهی است گمشده. اتومبیل، این همسفر همیشگی ادیبان آمریکایی در مسیر تحقق رؤیاهایشان- از جک کرواک در رمان در راه^۳ که با اتومبیل از زندگی خانوادگی ملال‌آورش به سمت آزادی می‌گریزد و آلن گینزبرگ در شعر اتومبیل سبز^۷ که در آن نیل کسیدی را با اتومبیل از همسر و فرزندان وی



عکس ۵



عکس ۳

را، فلج می‌کند و رویای آمریکایی را به آبی بدل به بدترین کابوس‌ها می‌کند. در این جهان افراد غوطه‌ورند در تنهایی و مبهوت در مقابل کشف رازهایی تکان‌دهنده [عکس ۴]، نورهایی ماورایی [عکس ۵] و بی‌کس‌اند [عکس ۶] همچون این مرد زیر باران. مرد از کجا آمده است؟ شاید بتوان شروع داستان وی را در عکسی از «مارگرت بورکه وایت» یافت [عکس ۷].

شب هنگام، زمانی که سیاهان سیل‌زده و مفلوک صف را ترک کردند، نقاشی تبلیغاتی



عکس ۲

نگاه می‌کند، شاید به آن موجودی که موجب سرنگونی اتوبوس شده و یا شاید به دوستی که آرام‌آرام جان می‌دهد. پس چرا خبری از آمبولانسی، اتومبیل پلیسی و یا نیروهای آتش‌نشانی نیست؟ در راه‌اند؟ جواب امیدوارکننده‌ای در کار نیست.

عکس ۳ این مأمورین دولتی، خود نیز مسخ شده‌اند و توانی برای یاری‌رساندن ندارند. حادثه‌ای که در عکس‌های کرودسون رخ داده چنان ناگوار است که همه را، از جمله کل دم و دستگاه دولتی

خواهد بلعید. خانه که دیگر هیچ شباهتی به مأمنی قابل اطمینان و آرامش بخش ندارد او را نجات نخواهد داد؛ موجودی شرورتر از هر تهدیدی بیرون از خانه؛ در میان دیوارهای سرد آن لانه کرده: «او چهار پله را به سمت طاقچه‌ی زیرزمین [خانه] پایین رفت؛ قلبش همچون چکشی آتشین مزاج بر گلویش ضربه می‌زد، موهای پسی گردنش سیخ شده بودند، چشمانش گرم، دستانش سرد، مطمئن از این‌که هر آن در زیرزمین خودبه‌خود بسته خواهد شد و نوری را که از پنجره‌ی آشپزخانه به پایین جریان می‌یابد قطع می‌کند. او صدای آن چیز را خواهد



عکس ۸

آرایشش، شاید امشب به مهمانی کوچکی دعوت بوده یا قرار بوده است خبر خوشی را به اعضای خانواده‌ی اکنون گم‌شده‌اش بدهد و خواسته آرایشش بکند؛ ولی به یکباره زنی برهنه و مبهوت را در آینه می‌بیند، برهنه تنی که شاید شرورانه‌ترین رازهای ناخودآگاه زن است که چنین کابوس گونه بر وی ظاهر گشته. اتفاقی که در حمام خانه برای این پسرک نیز رخ داده است [عکس ۱۰]، دست رنگ پریده‌اش که به شکلی عجیب و خارج از قاعده کشیده است گویی پاره‌ای ناشناخته از وجودش است که دیر یا زود او را به زیر



عکس ۹

حال بیایید مرد را تنها بگذاریم، قدم به ایوان یکی از خانه‌ها بگذاریم، در خانه را بگشاییم و به داخلش سرک بکشیم، شاید آنجا جان‌پناهی باشد در مقابل این همه هراس.

عکس ۸ اما این نورها چیست؟ اصلاً چه شده که این مرد کفِ خانه‌اش را سوراخ کرده؟ و اساسی‌ترین سؤال: آدم‌های این جهانِ سراسر وحشت با چه فاجعه‌ای روبرو می‌شوند که چنین همه چیز را برای همیشه در هم می‌کوبد؟ در پی پاسخ از پله‌های زهوار در رفته بالا می‌رویم و در یکی از اتاق‌ها را می‌گشاییم، [عکس ۹] زنی نشسته در سکوٹ پیش‌روی آینه و لوازم



عکس ۷



عکس ۶

خواهی رسید، شد تنهایی و بی‌کسی زیر باران. خوشبختی حبابی بود که زیر قطرات باران به آبی محو شد و اکنون مرد سقوط کرده نه به یاد دارد که از کجا آمده است و نه اینکه در پی چه به کجا می‌خواسته برود، همچون:

«مسافرانی در قطاری که در یک تونل دچار سانحه‌ای شده است، آن‌هم در جایی که نور ابتدای تونل دیگر از دید پنهان شده و نور انتها کورسویی بسیار کوچک است که نگاه پیوسته باید دنبالش بگردد و همواره آن را از نو گم می‌کند و، بعلاوه، حتی معلوم نیست که این نور ابتدای تونل است یا انتهای آن.»^۷

در کابوسی دیگر بیابد؛ مردی نشسته در ویرانه‌ای که زمانی خانه‌اش می‌نامیده [عکس ۱۲] و زنی خسته در میان گل‌هایی روییده در خانه‌اش [عکس ۱۳]. همه جا این چنین است، خبری از سرپناه نیست. گویی زن در ذهن خود حسرت‌بار و وهم‌آلود به خاطره‌ی گنگ خود از خانه‌ی قبل از ویرانی می‌اندیشد؛ شبیه به گلینیس رمان اشت‌های آمریکایی: «اما حالا خانه خالی و سکوت گوش‌خراش است. کشتی‌ای در آرامش که به سوی دریا شناور می‌شود. پاهای برهنه‌اش او را به نقطه‌ای آورده‌اند که در آن درِ اتاق غذاخوری به پذیرایی باز می‌شود،



عکس ۱۰

شنید، چیزی بدتر از تمام کمونیست‌ها و قاتلان در جهان، بدتر از ژاپنی‌ها،... بدتر از آن چیزها در صد فیلم ترسناک. آن چیز، غرش‌کنان از ژرفا- او خواهد شنید غرش را در آن لحظات دیوانه‌وار پیش از این‌که آن چیز او را برباید و دل‌وروده‌اش را بیرون بریزد» (کینگ، ۲۰۱۷، ۷ و ۸)

در این خانه نیز چون خیابان‌ها همه چیز ترس است و نومیدی، داستان باقی خانه‌ها نیز جز این نیست: پیرمردی مسخ شده [عکس ۱۱] که گویی از نمایشنامه‌ای از سم شپرد بیرون پریده^۸ تا خود را باز



عکس ۱۱

به شکل قائم، دورترین دیوار که گلینیس با این‌که چشمان سالمی دارد، درست آن‌ها را نمی‌بیند؛ محو در ظلمات شب، دیوارهای شیشه‌ای و پنجره‌ها و درهای کشویی، محو در ظلمات، بی هیچ کلامی و بی هیچ زبانی و گلینیس با ظفرمندی با خود می‌گوید، خانه‌ی من. خانواده‌ی من. زندگی من. مال من.» (اوتس، ۱۳۹۴، ۹۹).

تلخ‌تر آن‌که انسانی که حق ویران ساختن را از خود سلب کرده است، حال در برخورد با ویرانی توان ساختن ندارد. انسانِ عکس‌های کروودسون توان کنش و ساختن را تا ابد از کف داده است. ولی سیاهی آثار او به همین نقطه ختم نمی‌شود. هرچند کروودسون در عکس‌هایش بی‌نهایت دست به خیال‌پردازی می‌زند ولی درد و ناتوانی آدم‌های جهان ساخته‌ی وی دردی است متعلق به زندگی‌های خودمان. کارهای او از نابودی و ازهم‌گسیختگی همین انسان آشنای جهان خودمان، به ویژه نوع آمریکایی‌اش می‌گوید. آثار کروودسون نه فقط از بهترین عکس‌ها از سرنوشت حیات بشر امروز بلکه از جهاتی جزو صادقانه‌ترین فیلم‌هایی است که در مورد او ساخته شده. فیلم زندگی بشر عاجز از حرکت، آدمی



عکس ۱۲

ناتوان از کنشگری، فریم بعدی‌ای ندارد. داستان او همین تک‌قاب‌های یخ‌زده‌ی کروودسون است. در آثار کروودسون، فاجعه چنان خط زمانی را منفجر کرده که حالا دیگر امکان رهایی انسان از لحظه‌ی فاجعه تا ابد از کف رفته است؛ آدم‌های کروودسون نه در یک آن پیش از تباهی زندگی‌شان قرار دارند نه می‌توانند امیدوار باشند که هرگز ثانیه‌ی پس از واقعه را تجربه خواهند کرد؛ آنان تا ابد در لحظه‌ی فاجعه گرفتار آمده‌اند؛ لحظه‌ی کنونی خود آخرالزمان است: «تروات نیشخند زنان و غرولند کنان با طوطی‌اش



عکس ۱۳

از پایان جهان حرف می‌زد. می‌گفت: «هر لحظه ممکنه اتفاق بیوفته، شاید هم قدری از موعد مقررش گذشته باشد.» (ونه‌گات، ۱۳۹۳، ۳۰)

و این قصه‌ای است که مخاطبش را با دنیایی ناکامی تنها بر جای می‌گذارد؛ ولی با همه‌ی این شکست‌ها و تلخی این عکس‌ها هنوز کورسوی امیدی پیداست. بزرگ‌ترین هدیه‌ی کرودسون به مخاطبش آگاه ساختن اوست از طلسمی که گرفتارش آمده است، از مسخ شدنش، از سقوطش: «هیچ پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌ای در کار

نیست، نه پیش از هبوط نه پس از آن. ما آمریکایی‌ها موجوداتی تا ابد هبوط‌کرده‌ایم که هیچ خاطره‌ای از بهشت نداریم، تنها تخیلی از آن بهشت و تخیل، تحقق‌نیافته، شاید تحقق‌نیافتنی، ما را پر از خشم ساخته است.» (لی، ۲۰۰۸، ۸) عکس‌های کرودسون شخص را از تاریکی نمی‌رهاند اما بر تاریکی آگاهی می‌سازد. حتی موجودِ هبوط‌کرده هم می‌تواند به از راه رسیدن جغد مینروا امیدوار باشد و این مهم‌ترین دستاورد داستانی الکن کرودسون است.

منابع

- آگامبن، جورجو. (۱۳۸۹). فرشته‌ی ماخلویا. ترجمه‌ی مریم برقه‌ی. تهران: گام نو
- استاپارد، تام. (۱۳۸۱). روزنکراتز و گیلدنسترن مُرده‌اند. ترجمه‌ی مصطفی اسلامی. تهران: نیلوفر
- اوتس، جویس کرول. (۱۳۹۴). اشتهای آمریکایی. ترجمه‌ی سهیل سَمّی. تهران: ققنوس.
- ونه‌گات، کورت. (۱۳۹۳). صبحانه‌ی قهرمانان. ترجمه‌ی راضیه رحمانی. تهران: ققنوس.
- Crewdson, Gregory. (2008). Beneath the Roses. New York: Abrams Books.
- King, Stephen. (2017). It. London: Hodder and Stoughton.
- Lee, Russel. "Gregory Crewdson: Beneath the Roses", In Crewdson, pp. 6-10.
- Shepard, Sam. (1979). Buried Child. New York: Dramatists Play Service Inc.
- Waldman, Anne (e). (2007). the Beat Book: Writngs from the Beat Generaton. Boston: Shambhala Publicatons

یادداشت

- ۱- Gregory Crewdson (1962)
- ۲- Twilight: Photographs by Gregory Crewdson (2002)
- ۳- On the Road (Jack Kerouac- 1957)
- ۴- The Green Automobile (Allen Ginsberg- 1953)
- ۵- «...داخل، همسر و سه / فرزندش ولو شده‌اند عریان / بر کف اتاق نشیمن / او دوان بیرون می‌آید/ به سمت اتومبیل من که پر است از آبجوی قهرمانانه...» (والدمن، ۲۰۰۷، ۸۵)
- ۶- Junkie (William S. Burroughs- 1953)
- ۷- یادداشتی از کافکا، به نقل از «فرشته ماخلویا» نوشته جورجو آگامبن
- ۸- سم شپرد پرده اول نمایشنامه کودک مدفون را با این توضیحات از صحنه و شخصیت داج آغاز می‌کند («...پله‌های چوبی قدیمی در انتهای چپ صحنه... که با فرش فرسوده پوشیده‌شده. در انتهای راست... کاناپه‌ای کهنه‌ی سبزرنگ پاره‌ای قرار دارد. در سمت راست کاناپه یک آب‌آژور ایستاده با نور زردرنگ ضعیفی و یک میز کوچک با چند شیشه‌ی قرص بر آن قرار دارد. در انتهای راست کاناپه یک تلویزیون بزرگ قدیمی قهوه‌ای‌رنگ، رو به کاناپه، جا می‌گیرد. نوری آبی‌رنگ سوسوزنان از تلویزیون می‌آید، اما بی هیچ تصویری، بی هیچ صدایی. ...به تدریج هیکل داج مشخص می‌شود. نشسته بر کاناپه، روبروی تلویزیون، نور آبی سوسوزن بر چهره‌اش... او فقط و فقط به تلویزیون زل زده است») (شپرد، ۱۹۷۹، ۷) بسیار بعید است که کرودسون در هنگام مهیا کردن صحنه‌ی این عکس کودک مدفون شپرد را در یاد نداشته باشد.





عکاسی زندگی نامه است

✍ نجف شکری قبادی

من در محله‌ی دوری در منتهی‌الیه غربی شهری به اندازه کافی کوچک در کوهپایه‌های زاگرس به دنیا آمدم. در پنج‌سالگی به مدرسه رفتم. قبل از آنکه شش سالم تمام شود از دبستان اخراج شدم. زمان زیادی از کودکی‌ام در محله کشتارگاه سپری شد. تفریح در دسترس، ارزان و موردعلاقه من در کودکی، دیدن به گشنی آمیختن گله سگ‌ها بود و علاوه بر آن خیره شدن به تقلاهای بی‌فایده‌ی احشام اهلی چموشی که با چشمانی بسته به قصد سلاخی به کشتارگاه برده می‌شدند. در نه سالگی شیفته‌ی بروسلی بودم. در دوازده‌سالگی فروشنده و قصاب مرغ زنده. کفتربازی، به جان هم انداختن خروس‌های جنگی، کشتی گرفتن و بوکس بازی، صبح تا شب ول گشتن با دوچرخه در خیابان‌های شهر، تکه‌هایی از تفریحات دوره نوجوانی



من بوده‌اند؛ باورکردنی نیست که هم‌زمان با همه‌ی این دیوانگی‌ها، من یک دیوانه‌ی کتاب هم بودم و البته عاشق ریاضیات. ولع عجیبی داشتم برای حل کردن معادلات دو مجهولی و کشیدن کپی سیاه‌قلم از پرتره‌های سیاه‌وسفید آدم‌هایی که دوست می‌داشتم. محمدعلی فردین، غلامرضا تختی، علی شریعتی، میرحسین موسوی و عکسی که آن زمان به تمثال حضرت نبی معروف بود از جمله تصاویری هستند که دستکم یک‌بار آن‌ها را با مداد کپی کرده‌ام. در نوجوانی همان موزیک‌هایی را گوش می‌کردم

که آدم‌های به اصطلاح با فرهنگ آن روزگار به خاطر مالکیت کاست اصل آن‌ها به خود می‌بالیدند و شنیدن آن‌ها یگانه فخر زندگی‌شان بود. در دوره‌ی دبیرستان یک عاشق جدی تئاتر بودم. دسیکا، اُزو و کوبایاشی بزرگ‌ترین نام‌های سینمایی‌ای هستند که هنوز هم دوستشان دارم. زمانی

به معنای کلمه عاشق تفنگ جنگی بودم و همه‌ی پول‌هایم را جمع کرده بودم که هر طور شده است یکی از آن‌ها را صاحب شوم. درباره‌ی تسلیحات کشتارجمع‌ی خیلی جدی مطالعه کرده‌ام؛ نام و قدرت کشتار سلاح‌های کشنده را مثل یک آیه مقدس به خاطر می‌سپردم. در چهارده‌سالگی تبدیل به یک جمع‌کننده‌ی قهار عکس‌های فوتبالیست‌ها شدم. مسخ شکار پرنندگان بودم و در صید ماهی مهارت ویژه‌ای برای خودم کسب کرده بودم وقتی شانزده‌ساله بودم. در هجده‌سالگی یک مسلمان دو آتش بودم به



خاطر لجاجت در اعتقاد به ابوذر جوده‌السحار شانس تحصیل در ادبیات دراماتیک را از خودم سلب کردم. در بیست‌سالگی وارد هنرهای زیبا شدم و در عکاسی تحصیل کردم اما بیشتر از آن معری و عطار می‌خواندم. ناکامی‌ها و کامیابی‌های فراموش‌نشده‌ای را در عشق تجربه کردم. در بیست‌وچهارسالگی مشغول

تدریس شدم. در بیست و نه‌سالگی به شیخ مهدی کروب‌ی رأی دادم و در سی‌وسه‌سالگی به حسن روحانی. علایق من به طور مداوم به اقتضای سن و سال عوض شده‌اند؛ و حالا در پایان سی‌وهفت‌سالگی یک معلم با گستره‌ی وسیعی از ملال و خواستن. همچنان گاهی می‌نویسم و پاره‌ای وقت‌ها عکاسی می‌کنم. در تمام این مدت تنها چیزی که در من ثابت مانده است لذت بردن از خوردن خوراکی‌هایی است که با نوعی گوشت طبخ شده‌اند. عکس‌هایی که می‌بینید تکه‌هایی از تصویر باقی‌مانده‌ی غذاهایی است که در یک ماه گذشته خورده‌ام.

دلفان، آذرماه ۱۳۹۶



گذشته‌ی مرئی پسر فراموش‌شده

✍ میلاد گرگین



کافه‌ای که ماری، قرار ملاقاتی را با الیزابت برای تهیه گزارشی از خودکشی یوهانس در روزنامه Die Presse هماهنگ کرده، با اینکه هیچ جایی با پارچه مخمل ارغوانی تیره تزیین نشده بود، ولی من را که هر روز مجبور بودم از آن منطقه در وین بگذرم به یاد پارچه‌های مخمل تیره‌ای می‌انداخت که مادرم در گوشه‌ی اتاقش انبار می‌کرد. باران قطع می‌شود و باد ابرهای آبی‌عاصی

را با خود به آن‌سوی شهر می‌برند. دلم می‌گیرد از صدای نواختن تاری که در گوشم است و بر دیوار رو به رو پیکر تراشیده چند انسان و خدایگانی از جنس مرمر است. وقتی خبر خودکشی علی را که اهل روستا گاهی در مراسم مذهبی کلیسا «یوهانس» هم می‌گفتند به من رسید، عدد عقربه‌های ساعت هشت و بیست‌وسه دقیقه صبح را نشان می‌داد. علی، هزاره‌ی افغان کوچ کرده در کودکی به ایرانی بود که دلش آنجا هم دوام نیاورد و به هر بهانه برادر و مادر بزرگش را برای پیدا کردن جایی بهتر رها کرد و به سمت اروپا آمد. به اتریش که رسید تنش پر از زخم بود، زخم‌هایی که در پیشانی، گونه و سرشانه‌هایش هنگام شنا در دانوب بیشتر قابل‌رؤیت بود. علی عکاسی می‌کرد و بد هم نمی‌دید، راستش به خیال من علی سراپا غریزه‌اش را رو به رویش گذاشته بود برای کاری که می‌کرد و عقلش را مهتر غریزه! نمی‌دانم باید این‌گونه بیانم کنم که او با خودکشی، خودش را راحت کرد یا قصد کند زدن به چند سال آینده اطرافیانش را داشت؛ اما پر واضح است که خودش را راحت کرده بود، مگر امروز که بیش از یک بهار، یک تابستان، یک پاییز و زمستان از مرگش

که وقتی جوابم را شنید، بعد از ترک کافه، در راه به ماری گفته بود، به خیالم میلاد یا هنوز در شوک است یا خیال دارد کاری مثل علی انجام دهد. از آنجا که ماری هیچ نخودی در دهانش خیس نمی خورد، وقتی در میهمانی چند نفره‌ی آخر هفته، حرف‌های الیزابت را برایم گفت؛ خندیدم و اطمینان دادم که حدسش اشتباه است.

یادداشت

۱ – Visible Past Of Forgotten Son



می‌گذرد چه کسی نبودن پسری که چیزی از این دنیا نداشت برایش مهم است. مادری که در پنج‌سالگی به قصد خرید نان از خانه رفت و هرگز نیامد و نان آن روز پدر کارگر و دو پسرش خشکید. الیزابت می‌پرسد، به نظر تو که نزدیک‌ترین دوستش بوده‌ای، چرا علی خودش را کشت؟! سؤال تکراری همه‌مان را خانم خبرنگار تازه عروس شده‌ای می‌پرسید



▲ ورنر روحانی کلیسایی که علی را در آن غسل تعمید دادند. عکس: میلاد گرگین. وین / اتریش ۲۰۱۹

▼ محمد امیر روحانی مسجد محله ای که علی در زمانی که ایران بود به آنجا می رفته. عکس: سینا شیری همت آباد-مشهد / ایران ۲۰۱۹

◀ مهدی برادر علی در کنار نهري که در کودکی در آن آب تنی میکردند. عکس: سینا شیري. همت آباد-مشهد / ایران ۲۰۱۹





▲ گورستانی که علی در آنجا به خاک سپرده شده و درختی که در نزدیکی قبر اوست. عکس< میلاد گرگین. وین / اتریش ۲۰۱۹

همکاران

این شماره

روزبه آقاجری

دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی در پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

بامداد امین‌زاده

عکاس و نویسنده، کارشناس ارشد عکاسی، او تاکنون در چندین نمایشگاه عکس و ویدیو شرکت داشته است. عمده فعالیت او در سالیان اخیر همکاری با مجلات و سایت‌های مختلفی در حوزه هنر و علوم انسانی بوده است. او هم‌اکنون در پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری مشغول به فعالیت است.

سیمین بنا

دانش آموخته کارشناسی عکاسی از دانشگاه هنر و معماری در سال ۱۳۹۱ و کارشناسی ارشد عکاسی در سال ۱۳۹۵ از دانشگاه هنر تهران است.

آرش حیدری

دانش‌آموختهٔ دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی از دانشگاه علامه طباطبایی. عضو هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ در گروه مطالعات فرهنگی. علاقهٔ پژوهشی او تاریخِ معاصر ایران با منظرِ تبارشناسانه است.

حنانه حیدری

دانشجوی رشته گرافیک، ۳ سال فعالیت مستمر در زمینه هنر با رویکردی عکس محور

حسن خوبدل

دکتری پژوهش هنر، مؤلف و مترجم مقالات و کتاب‌های عکاسی، مدرس رشته عکاسی دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران و دانشگاه های دیگر در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد.

حسام‌الدین رضایی

کارشناس ارشد عکاسی، پژوهشگر و استاد در دانشگاه کلگری، کانادا

زروان روح‌بخشان

هنرمند، کیوریتور، عکاس، منتقد و مدرس هنر است. وی دانش‌آموخته کارشناسی گرافیک و کارشناسی ارشد پژوهش هنر است. علاقه و زمینه کار نظری او تاریخ و فلسفه هنر است. ۶ نمایشگاه انفرادی و ۳۰ نمایشگاه گروهی در کارنامه خود دارد. وی در حال حاضر سردبیر مجله آنلاین پشت بام است و در عرصه هنر معاصر ایران برای مجلات و نشریات متعدد می‌نویسد.

سودابه شایگان

کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه هنر تهران، در دو نمایشگاه عکس انفرادی و چند نمایشگاه گروهی شرکت داشته است.

نجف شکری قبادی

عکاس و مدرس عکاسی

وحید طباطبایی

کارشناس ارشد عکاسی از دانشگاه هنر تهران

گلرو علی‌آبادی‌زاده

فارغ‌التحصیل کارشناسی رشته‌ی عکاسی – دانشگاه هنر دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی – دانشگاه هنر

هدی کرمی

کارشناس ادبیات نمایشی از دانشگاه تهران و دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی در دانشگاه هنر. نویسنده، پژوهشگر و مترجم در حوزه هنر، ادبیات و علوم انسانی

میلاد گرگین

میلاد گرگین تحصیلات خود را در رشته طراحی لباس و پارچه در دانشگاه یزد گذراند و چندین سال به عنوان عکاس مستند و خبری در رسانه های داخلی ایران فعالیت داشته است.

مهدی مقیم‌نژاد

هنرمند، پژوهشگر، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران با درجه استادیار، مؤلف و مترجم مقالات و کتاب‌های متعدد درباره‌ی هنر معاصر و مباحث نظری عکاسی