

ارجاع به زمان ازدست‌رفته، به مثابه امر حاضر در عکس‌های خصوصی

محمد حسن پور*
علیرضا نوروزی طلب**
غزاله سیفی***

چکیده

عکس همواره چیزی را از گذشته، ردّ و جعل می‌کند. تأکید حضور-آن-جای مصداق در عکس بی‌گمان نشأت از فهمی در برابر آن دارد که فحوای چنین ردّی را بر تن عکس مورد پرسش قرار می‌دهد. ارتباط با گذشته‌ای که عکس به مثابه هستی‌درذات خود سودای آشکارگی‌اش را دارد، در زمان حال که رویت آن را مهیا می‌سازد، به‌سان کنشی است متأخر که از جانب مخاطب خاص عکس، ادراک می‌شود. چه که او همزمان با رویت، به خوانش گذشته‌ای مشغول است که به‌جز در عکس، «حضور»ش را چنین مستند نمی‌توان مطالعه کرد. وجود زمان گذشته در بطن عکس با عناصری گره می‌خورد که برای مخاطب خود حامل فهم پیشینی هستند از هر آنچه در زندگی ازدست‌رفته او تداعی‌گر معنا بوده، و توأمان اصرار می‌ورزند بر موقتی‌بودن تمامی انگاره‌های ذهنی و عینی که میان وی و سطح عکس در جریان است. بنابراین، چگونه است که آن-جا-بودگی همواره مصداق و پیوند همیشگی «واقعیت و گذشته» که «ارجاع» عکس از بطن آن برمی‌خیزد، یکی شدن حقیقت عکس را (مصداقی که حضورش دیگر تنها منوط به قاب عکسی است که در برابر دیدگان است)، با واقعیت آن («آنچه بوده» از مصداقی که در برابر دوربین عکاسی، حضوری واقعی و آنی، داشته است) پایه‌گذاری می‌کند؟ رولان بارت، در آخرین کتاب خود، اتاق روشن^۱، «ارجاع» را گوهر عکس می‌نامد؛ ارجاع به «آنچه بوده»، که اکنون به‌سان امری حاضر و کنش‌گر در عکس حضور دارد. در مقاله حاضر به بررسی چگونگی هستومندی زمان گذشته در بستر عکس، و تبیین ویژگی‌های متمایز «ارجاع به گذشته» در عکس‌های خصوصی پرداخته و تأثیراتی را که چنین «ارجاعاتی» به مثابه هستی عکس در خوانش و تأویل اثر بر مخاطب خود خواهند داشت، مورد تحلیل قرار خواهیم داد.

واژگان کلیدی

عکس‌های خصوصی، آنجا بودگی مصداق، رولان بارت، زمان گذشته، ارجاع.

*. کارشناس ارشد عکاسی. عضو هیئت‌علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان. نویسنده مسئول ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵ mim.hasanpur@gmail.com
**. دکتری پژوهش‌هنر. استادیار گروه مجسمه‌سازی و نقاشی دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. nतालab@ut.ac.ir
***. دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع‌دستی دانشگاه الزهرا gseifi@yahoo.com

مقدمه

ارجاع، ویژگی منحصر به فرد تمامی عکس‌های جهان خواهد بود. درحالی‌که گوهر عکس که طبعاً به تکانه‌ای مخاطب خود را وادار به کنش‌هایی شخصی در برابر عکس می‌سازد، طبق تعریفی که بارت به‌دست می‌دهد تنها در برخی عکس‌ها و فقط برای مخاطب ویژه خود آشکار خواهد شد. نکته را اما می‌توان در تفاوت میان آنچه مفهوم «ارجاع» است در عکس‌های «جان‌دار» و خصوصی، و «شاهد» در دیگر عکس‌های موجود در جهان، جست‌وجو کرد. تفاوتی که به تعریف نشانه‌شناسانه «نومای عکس‌های خصوصی» خواهد انجامید.

روش تحقیق

همواره میان معنای حضور گذشته به‌سان نشانه‌ای حاضر در متن عکس که باید تأویل و تفسیر شود، و آنچه توصیف نشانه‌شناسانه یک عکس از منظر فرم و ارتباط اجزای آن با یکدیگر در قاب نامیده می‌شود، کنشی فعال حضور دارد. از یک سو متن عکس به‌سان اثر، همواره به تأویلی در انتظار کمال معنی پاسخ می‌دهد، و از سوی دیگر، دنیای وسیعی از عکس‌های تأثیرگذار، عکس‌های خصوصی و خانوادگی، چنان مخاطبین خود را در فهم آثار، به خوانشی خصوصی و شخصی دعوت می‌کنند، که هرگونه تأویل و تحلیل فرمی در چنین آثاری بی‌توجه به محتوای خصوصی آن را رد کرده و یا در درجه دوم اهمیت قرار می‌دهند. مخاطب، در فهم عکس‌های خصوصی خود به فهم بی‌کم و کاست «ارجاع» عکس به آنچه بوده، وابسته است. بنابراین، در نوشته حاضر، که کاملاً براساس روش تأویل عکس‌های خصوصی در سنت هرمنوتیک مدرن بنیان نهاده شده و به نوعی تحلیل نشانه‌شناسانه قسمتی از متن اتاق روشن است، با اتکای به آرای بارت در تحلیل نشانه‌شناسی متن، به واکاوی برخی از اساسی‌ترین کلیدواژه‌های بستر اندیشه وی در متن اتاق روشن می‌پردازیم.

پیشینه تحقیق

پس از سال ۱۹۸۰ که نسخه اصلی اتاق روشن به زبان فرانسه منتشر شد، و به‌ویژه بعد از انتشار ترجمه انگلیسی اثر (۱۹۸۱)، مقالات و نوشته‌های بسیاری در مدح و ستایش و تحلیل محتوای کتاب منتشر شد. بسیاری از این آثار خود نقد تمام و کمال پست‌مدرنیستی از محتوای کتاب بودند به‌ویژه آثاری چون مقاله تأثیر برانگیز ویکتور برگین^۳ (۱۹۸۲) با عنوان بازخوانی اتاق روشن^۴، یا مقاله خواندنی جین گالوپ^۵ (۱۹۸۵) با عنوان لذت متن عکس^۶، که نظر بسیاری از نشانه‌شناسان و تأویل‌گران آثار عکاسی را به سمت اتاق روشن جلب کرد. این توجه با نظریات آتشین موافق (مقاله شان میشل اسمیت^۷ (۲۰۰۹) تحت عنوان تبار و تکثیر در اتاق روشن^۸) یا نسبتاً مخالف (در کتاب عکاسی نوشته استیو ادواردز^۹ (۱۳۹۱)) همچنان و کماکان ادامه دارد. نگاه مقاله حاضر اما بدان چیزی است که تاکنون ساخته و پرداخته

آنچه تفاوتی را میان عکاسی با دیگر هنرها رقم می‌زند، حضور یگانه و یکتای مصداق است در وهله، لحظه و آنی از زمان، که با تولد عکس تصور عدم وجود آن امکان‌پذیر نیست. نقاشی می‌تواند بدون وجود مصداقی واقعی پدید آمده و «حاصل خیال و تصورات» نقاش باشد. نشانه‌های کلامی نیز، با وجودی که مصداقی را حتماً برمی‌تابند، لیکن مصداق می‌تواند از وهم و اوهامی برخیزد. در عکاسی اما همواره رد و اثری برپاست. مصداق در عکس، حضور همواره ایزه را آن‌جا، پیش می‌کشد. در این مفهوم، تلفیقی از مفهوم گذشته - که به‌هرحال در آنی، جلوی دوربین عکاسی رخ داده و در چشم‌برهم‌زدنی نیز از بین رفته - با واقعیت - حضور آنجا بوده ایزه و مصداق عکس - وجود دارد. به عبارتی عکس‌ها در نظام معنایی خود مصداقی را پیشکش می‌کنند که «رجوع به واقعیت گذشته آن» در اولین قدم واکاوی محتوا، رخ می‌دهد. بنابراین، «آنچه در یک عکس، هدف است، ارجاع است، که نظام بنیادین عکاسی است» (بارت، ۱۳۸۴: ۹۷). اکنون، بنا بر گفته رولان بارت «ارجاع» عکس به «آنچه بوده»، مفهومی خواهد بود که ویژه در عکاسی، و خصوصیت منحصر به فرد آن در برابر سایر هنرها و نیز نظام‌های دیگر نشانه‌ای است. هر آنچه عکس نمایش می‌دهد، به مثابه متنی است به‌جامانده از گذشته مخاطب خود، به‌عنوان بیننده آن، که درواقع ارجاعی است از هر آنچه تاکنون بر وی تمام شده است. این‌گونه ارجاع کمی بیش از قطعیت سندیت عکاسی است که ما در عکس‌های مستند می‌بینیم. ارجاع در عکس‌های خصوصی، به کنکاش در بازخوانی هویت، تبار، ارتباط دورنی اعضاء یک خانواده و فهم عشق و عاطفه‌ای نیز راه دارد که در گذشته جریان داشته است؛ درحالی‌که در عکس‌های مستند، کارکرد ارجاع عکس به گذشته، به‌منزله «شاهدی» تلقی می‌شود برای صحنه‌گذاری بر اثبات رویداد تاریخی. درباره ارجاع به مثابه شهادت در عکس‌های مستند، برخی معتقدند که تصاویر عکاسی از جمله مصالحی هستند که تاریخ‌نگاران برای تحقیق در مورد دوران گذشته، آنها را گردآوری و مرتب می‌کنند. در قرن نوزدهم و پس از اختراع عکاسی، به‌تدریج برای تأکید بر اصالت، کاربرد عباراتی مانند «برگرفته از نسخه اصلی عکس» رواج یافته و از آن پس، عکس به‌عنوان شاهد مورد استفاده قرار گرفته است (ولز، ۱۳۹۰: ۷۶ و ۷۹). در خوانش عکس‌های خصوصی اما ارجاع به‌تنهایی، گذشته را چون حقیقتی آشکار و از‌بین‌رفته روشن می‌سازد و بیننده را مبهوت از فهم خود، در دورانی می‌کند که سپری شده است. «شاهد» اینجا، خصوصی بودن جریان فهم میان مخاطب و عکس است.

با این تعریف رولان بارت، که ارجاع را گوهر عکاسی می‌نامد، این مسئله مطرح می‌شود که: گرچه با فرضی این‌چنین، عکاسی را بر یک کلیت مجزا و منحصر در خود چنان استوار می‌کنیم که از سایر هنرها متمایز و مجزا باشد، طبق این تعریف اما ظاهراً

نشده : واکاویِ نُؤما به مثابه آنچه بوده، در چنین عکس‌های خصوصی، نُؤمایی که بارت با تمام حزن خود، گاه آن را در «ارجاع» عکس‌های خصوصی به هر آنچه گذشته و اکنون ردی در عکس دارد، دید و گاه، در گوهری، که ویژه در ذات عکس، پنهان است.

«نُؤمای» عکس‌های خصوصی

هر عکسی که زاده می‌شود، چه در دسته هر روزگی‌های عکاسی و چه در عکس‌های خصوصی و جریان‌ساز، ناگزیر است به داشتن گوهر ارجاع، که گویا هم‌زاد با آن متولد می‌شود. برای مخاطب، این تعریف چالش‌ساز بر پایه وجود همان چند عکس خاص استوار شده است. بارت برای آن که این عکس‌ها را متفاوت از دیگران کند، عنوان «نُؤما» را برای گوهر عکاسی برمی‌گزیند. «نُؤما»-همه آن چیزهایی که به‌واسطه پیش‌فرض‌ها و اعتقاداتمان بر ما آشکار می‌شوند، و بدین گونه، ما از آنها آگاهی می‌یابیم^{۱۰}- نام دیگری است برای «ارجاع عکس»، که در وصفی جامع‌تر، عکاسی را ارایه می‌دهد. «نُؤمای عکاسی»، آنچه بوده خواهد بود، یا باز هم همان رام‌نشدنی (بارت، ۱۳۸۴: ۹۷). تنها قسمت حقیقی عکاسی، که در برابر دیدگان همه، پذیرفتنی، اما چونان که مثل چیزی «ناگفته پیدا» است. این «نُؤما»، بلافاصله در پیوندش با عکاسی، به‌ویژه با عکس‌های خصوصی ارتباط می‌یابد: «بنا بر نظمی ناسازوار، متأثر از تجربه‌ای نو، عمیق و پُرشور، حقیقت تصویر را ساخته بودم، واقعیت خواستگاهی‌اش را؛ من، حقیقت و واقعیت را به حسی بی‌بدیل، یکی کرده بودم، به حسی که از آن پس، سرشت -گوهر- عکاسی را بر آن می‌نشاندم» (پیشین: ۹۸). به عبارت دیگر، آنچه بارت از «نُؤمای عکس» در نظر دارد، همان چیزی است که تنها او در برابر چند عکس خصوصی و در میان آنها به‌ویژه در عکس «باغ زمستانی» که مادر او را در سن ۵ سالگی نشان می‌دهد، به صورتی هم آگاهانه و هم شهودی و ناخودآگاه دریافت می‌کند. چرا که اوست که عطر زندگی و معصومیت «مادر» را درک کرده و اوست که تمثال مادر را همچنان معصوم و بی‌پیرایه کاوش می‌کند و بنابراین، براساس آنچه که در لایه‌های فهم خود از یگانه گوهری که پی‌اش می‌شود بدان دچار است، در برابر چنین عکسی، نُؤمای آن را انا و توأما می‌سازد و ادراک می‌کند. نُؤمای این عکس، لحظه با شکوه درک حضور کامل مادر را در گذشته‌ای که تمام شده، از همانی که بوده و رخ داده و چونان روی برتافته که انگار هرگز روی نداده و اگر این عکس، تأکید بر آنجا بودنش نمی‌داشت، دخترک معصوم هم «اکنون» امکان وجود نداشت، به تماشاگر خود ارایه می‌کند. می‌توان «جان‌دار بودن» عکس را به همه عکس‌هایی سرایت داد که نُؤمای عکس، آشکارگی خود را لااقل، در تماشاگری تماشاگر منحصر به فردش، برمی‌سازد. حتی در عکس‌های خبری، تبلیغی یا صنعتی که طبعاً ارتباط خاصی با گذشته مخاطب خود به صورتی خصوصی برقرار نمی‌کنند-نُؤمایی ندارند- عکاسی، با تکیه بر سرشت و ذات خود، لحظه‌ای را نشان می‌دهد و بر آن

تأکید می‌کند که ناب بودن وقوع آن دم، در دنیای واقعی، و اینکه عکاسی توانسته است با آن ارتباطی ویژه برقرار سازد و آن را از بسترش بقاید و بر پهنه عکس بتاباند، بیننده را اگر مخاطب و تماشاگرش باشد، خیره و مبهوت و شوریده می‌سازد. هر عکس، در ارتباط با گوهر درون خویش، بیان‌گر است: حقیقت را و واقعیت را، یک‌جا به «بیننده‌اش» ارایه می‌کند. حقیقت «همان این اوست» مصداق را با واقعیت «آن» بوده وی می‌آمیزد و هم‌زمان ارایه می‌کند.

جادوی نور و تصدیق حضور-آن-جای مصداق

عکس، بی‌گمان باقی‌مانده ثابت‌شده آن پرتوهایی است که از مصداق زمانی برتابیده، و در عکس ثبت شده‌اند. این نشان از حضوری دارد کاملاً فیزیکی از گذشته، در اکنون ما. به دیگر تعبیر، آنچه اکنون در برابر عکس می‌بینیم و درک می‌کنیم، تماماً نه از احساس مرور خاطره‌ای سرخوشانه، بل از وجود خود عکس است به مثابه تنها بازمانده نامیرا از جان عزیز کرده‌ای که بدان دل‌بسته‌ایم؛ چونانی که انگار خواهش لمس آن تن تپنده را مدام در ذهن می‌پرورانیم؛ و اصلاً، «نور، هرچند غیر قابل لمس، مطمئناً، اینجا یک وسیله شهوانی است؛ پوستی که من، با اوبی که عکسش را می‌گیرم، تقسیم می‌کنم» (Batchen, 2009: 53). عکس، به‌طوری وهم‌انگیز، همچون «تکه‌ای» از جان عزیز کرده، بر ما وارد شده در وجودمان می‌نشیند؛ چرا که امتداد همان پرتوهای نوری که بر تن مصداق تابیده‌اند، منعکس هم شده‌اند در عکسی که هم‌اکنون، پیش‌رو نظاره‌گرش هستیم؛ امتداد پرتوهای وجود مصداق است که مستقیماً و به‌واسطه عکس، به چشمان ما می‌رسد و نوید حضور مصداق را در دیدرس نگاه و لمسی تکان‌دهنده می‌دهد. مگر در دیدن هرروزه‌مان در برابر تن عزیز کرده، چه چیز جز امتداد پرتوهای اوست که بر چشمانمان می‌نشیند و رؤیت او و رؤیای لمسش را هموار می‌سازد؟ عکس، «بی‌اغراق، و به معنای واقعی کلمه، بازتابی از مصداق است. از جسمی واقعی که آنجا بوده است؛ بازتاب‌هایی امتداد می‌یابد که عاقبت، به من می‌رسد، به منی که اینجایم.» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۰۱). و این فوق‌العاده است؛ چرا که «یک بدن واقعی وجود دارد؛ شعاع‌های نور، نوری که در واقع پوستی است که مرا لمس می‌کند. پوستی که من، با کسی که از او عکس گرفته می‌شود، تقسیم می‌کنم. تصور تقسیم پوست، فوق‌العاده است. اگر می‌گویند که چیزی، شما را لمس می‌کند، فاعل و مفعول فعل وجود خواهد داشت، که دارای معنی فعال و غیرفعال است. اگر اما پوست را تقسیم می‌کنید، ارتباط دیگری وجود دارد.» (Batchen, 2009: 53) به یک مفهوم، همان نوری که مرا یاری به رؤیتش می‌کند، هم‌زمان او را در زاویه روشن دیدن من قرار می‌دهد و از سمت او به چشم من باز می‌تابد تا سرانجام این پرتوهای نور باشد که بین من و او مورد اشتراک قرار می‌گیرد. درک حضور فیزیکی این جهانی عکس به مثابه تکه‌ای از وجود مصداق

او نداشت. به نظرم آمد تنها ناظرِ کارِ عمق‌سنجی از یک گودال هستیم. می‌خواستیم بدانم وقتی کسی می‌میرد، چه اتفاقی می‌افتد؛ به کجا می‌رود؟ «پایدار، ۱۳۷۹: ۱۲۶» و عکس، «آنجا که رفته» را نشان نمی‌دهد! «اینجا که هست» را در حکم جسدِ بدنی مُرده، نمایش می‌دهد. این مفهوم، تک‌انمان می‌دهد. در برابر هر عکس، زندگی را برتر از مرگ می‌پروانیم، و در برابر مُردگانی که عکسشان را نظاره می‌کنیم، حتی اگر سوژه عکاسی شده را نشناسیم، صرفِ وقوف به مرگ وی، موجب می‌شود تحت تأثیر قرار بگیریم و یکه خوریم؛ حتی گاه اشک بریزیم تا تأکید کنیم که ما، زنده هستیم و اشک می‌ریزیم برای آنها که عکس، مُردگی‌شان را این‌چنین محکم نشان می‌دهد. این تفاوتِ ما با آنهاست؛ ما زنده‌ایم و آنها مُرده. عکس، زنده‌بودن آنها را، در زمانی و آن-جا نشان می‌دهد تا موقتی بودن زنده‌بودنشان را آزرده تکرار کند و ما می‌دانیم که اکنون، دیگر مُرده‌اند. عکس گاه بر فاصله‌ی زمانی گذشته، بسیار تأکید می‌ورزد. ما حتی در برابر عکس آن کسی که هنوز زنده است، باز منقلب می‌شویم، چرا که عکس، مدام زنده‌بودنی را مصداقِ خود قرار می‌دهد، که دیگر به همان کیفیت، هرگز حضور ندارد و گذشته است. مایکلز می‌نویسد: «مرگ، برای من وسوسه‌ای است. گاه آشکارا خود را برای آن آماده می‌کنم. با این‌حال، اگر اسلحه‌ای روی شکم بگیرد، از خودم دفاع می‌کنم، و تمام نظریه‌های متافیزیکی‌ام، جز مشتی حرف نخواهد بود.» (همان: ۱۴۸)

مرگ، در پس زندگی، همواره مخفی است. هایدگر معتقد است که ما در زندگی روزمره خود با مفهوم مرگ عمیقاً آشنا هستیم و در عین حال «همواره از مرگ می‌گریزیم. اما همین گریز، آشکارگر این فهم ماست که مرگ، امری معین و در عین حال، نامشخص است. ما می‌دانیم که خواهیم مُرد و آگاهی داریم که زمان مرگ ما، نامشخص است.» (جانسون، ۱۳۸۸: ۵۷) و فروید هم گفت: «ما ناگزیریم بگوییم که هدف تمامی زندگی مرگ است... اگر می‌خواهی زندگی را تاب آوری، خود را برای مرگ آماده کن.» (صنعتی، ۱۳۹۰: ۴ و ۶).

به همین دلیل هم بارت پرده از حضور درخشان مرگی برمی‌دارد که در مفهوم «مصدق-آن-جا-بوده» مخفی است: «ویژگی بی‌همتای عکس این است که کسی، مصداق را (حتی اگر اشیاء باشند هم) زنده و جان‌دار دیده است.» (بارت، ۱۳۸۴: ۹۹). این همان «نؤمای عکس» است که برخی عکس‌های خانوادگی را، حتی اشیای موجود در قاب آنها را «زنده می‌کند». آنجا که در عکس به صندلی استراحتِ پدر بزرگ، شانه‌ی چوبیِ خواهر کوچک‌تر، رادیوی جیبی از کار افتاده‌ای که لب طاقچه به هیچ کاری جز مرور خاطرات نمی‌آید، و گلدانِ گلی که مادر صبح به صبح به گل نشسته بر خاک آن آب می‌داد، خیره می‌مانیم، اشیاء را برای لمس و کشف گوهرِ تپنده عکس، «زنده» می‌کنیم تا در بطن تأویل پیکرشان، جان عزیز کرده را بیابیم. من به سرعت، یک‌به‌یک روزهای عمرِ رفته پدر بزرگ را، لحظاتِ تنهاییِ مشکوکِ دورانِ کودکی را،

که هم‌زمان «ارجاع» به او نیز هست، همچون ادراک خویشتن در جهانمان، ما را به فهمی شهودی از قابی می‌کشاند که اکنون در برابر آن، در حال زندگی، دریافت، و دیدنیم. اینجا چیزی مشترک هست بین حضور ما و آنچه می‌بینیم، و حضور عکس در جهانمان: نور، به‌عنوان رسانه‌ی جسمانی، که بودن را و هستن را مجسم می‌کند. «به همین دلیل است که عکس... هرچه هم رنگ پریده، برایم منبع سرشارِ آن پرتوهایی است که از مادرم به‌عنوان یک کودک برتائیده، از گیسوانش، از پوستش، از لباسش، از نگاهش، «در آن روز.» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۰۲). هم‌زمان همین کارکرد نور، دست‌یابی به ماهیت عکس را دشوار هم می‌سازد. «دست‌یابی به ماهیت شکلی که دوربین، آن را ضبط کرده و «برداشته» است. این شیء مضبوط، به‌راستی چیست؟ آیا ردّ پای است بر شن، همانند اثر طبیعی یک عبور؟» (برجر و مور، ۱۳۸۳: ۹۰). این نامشخص بودن زبانِ عکس که انگار فاقدِ رمزگان خاصی است، وابسته است به حضور بی‌واسطه نور در لحظه‌ای از زمان، که تصویر موجود در قاب عکس را شکل می‌دهد. مطمئناً عکس چون ردّ پای بر شن نیست؛ چرا که اثر به جای مانده بر شن به‌واسطه عبور پا، تنها ردی از مصداق را نشانم می‌دهد نه خود او را. اما نور، هم ردّ مصداق را در جهانم به‌واسطه عکس به چشمانم می‌نشانند، و هم خود تپنده او را در جهانش نشانم داده است. ماهیت نور، بر آن است تا در زمان زیستن در کنار تن عزیز کرده خویشتن، او را ببینیم، عکسش را بیاندازیم، و امروز، در روشنائی نور، باز رؤیتش کنیم. در این روند، عنصر آگاهی، نقش چندان ندارد. بارت می‌گوید: «در طول تاریخ، این اولین بار است که بشر، با پیام‌هایی فاقد رمز، روبرو است» (همان، ۹۳). سوزان ساتانگ^{۱۱} هم در کتاب خود، درباره عکاسی، می‌نویسد:

«عکس‌ها، به‌طور هم‌زمان، اعتبار هنر، و جادوی واقعیت را مُعامله می‌کنند. آنها، ابرهای خیال و حبه‌های اطلاعات هستند (Batchen, 2009: 54).

«نؤما» به مثابه کنشی متأخر و «زنده»

«زنده بودن» که عکس بدان اشاره دارد، از ویژگی‌های ذاتی، خاص و منحصر در عکس است. عکاسی، حتی در مواجهه با جسدِ مُرده‌ای، به زنده‌بودن جسد در حکم «جسد آن-جا» تأکید می‌کند و حضور جسد را در گذشته نشانه می‌رود. «انگار گواهی می‌دهد جسد در حکم جسد، زنده است! این، تصویر زنده چیزی مُرده است» (بارت، ۱۳۸۴: ۹۹). دوگانگی در مفهوم «زنده»، آنچه که ما در اندیشه و نهاد خود به خاطر زنده‌بودنمان بدان پایبندیم، چنین عکس‌هایی را هولناک و هراسناک می‌سازد، چرا که مفهوم «زنده» که این عکس‌ها پنهان‌کارانه مشغول القای آن هستند - و یا اصلاً ما خود چنین وصفی را از آن برمی‌گیریم - گنگ و نامفهوم است. دان مایکلز^{۱۲}، در برابر عکاسی از جسدی گفته بود:

«به مراسم تدفین رفتیم که جسدش را ببینم. شباهتی به

حرارتِ دستانِ غمگینِ مادر را، در همین اشیایی که در گوشه و کنار عکس حضور دارند، می‌یابم و حتی داستانِ زندگی‌ای را از بطنشان می‌خوانم. نؤمای «این بودهٔ مصداق»، عکاسی را در برابر سینما نیز قرار می‌دهد. چرا که پردهٔ سینما به‌گونه‌ای ناراست، تصاویری از بازیگری که هم‌اکنون می‌دانیم مُرده است، وجهی در چشم مخاطب ایجاد می‌کند تو گویی اصرار بر زنده‌بودن در اکنونش دارد - در عین اینکه ناخودآگاه، به‌واسطهٔ هستی مرکزی‌اش که قاب‌های عکاسی است، مرگش را نیز به‌طور ضمنی، در لفافه‌ای می‌پیچد و مزورانه از دید مخاطب پنهان می‌کند - به‌واسطهٔ صدای ضبط‌شده از پیکری در گذشته، به همراه تصاویری که حرکتِ مداومشان، زندگی را به‌پیش می‌رانند، سرگشتگیِ مخاطبِ فرهیخته‌اش را در تقابل «مرگ-زندگی» به‌واسطهٔ توالیِ زمانیِ پشت سرهم قاب‌های خود، مدام دوچندان می‌کند. عکس اما یقین را برمی‌تابد. شکوه بودن در هویتی معنادار از احساسِ فهم حضور و وجودِ خود در برابر عکس. «انجا، ایقانی بود که چنین چیزی قطعاً وجود داشته است؛ مسئله اینجا نه دقت، که واقعیت است؛ تاریخ‌نگار دیگر واسطه نبود» (همان: ۱۰۰). نؤمای عکس است که ماهیتِ تصویریِ عکس را نسبت به دیگران متفاوت می‌سازد:

در این میان آنچه نیاز به توضیح دارد قالبِ منحصربه‌فرد تصویر عکاسی است که به نظر می‌آید اساساً تصویر نیست؛ بلکه بازکرد مستقیمِ واقعیتِ زیسته است. و «تأثیر عکاسی، خوب یا بد، از همین وضعیتِ بنیادین نشأت می‌گیرد» (ادواردز، ۱۳۹۱: ۱۰۷ و ۱۰۸).

در سینما، واسطهٔ تصویر عکاسانه، در ظلمتِ پنهان‌کاریِ حقیقت، وجودش را نابود می‌کند: واسطهٔ تکرار و مداومتِ زمان، از چشم بیننده فرصت تأویل زنده‌بودن را در هر قاب - هر عکس - فیلم برده و تأویلی دیگر در حرکت، از نمایی دور (روی پرده)، در فرصتی کش آمده در زمان، بر وی می‌گشاید. اینجا، اشارهٔ زنده‌بودن، فقط بر پرده است و بازیگری که مشغول «زنده‌گی» در آن است، ابتدا به کار تکانهٔ شهودی نخواهد آمد. هیچ ارجاعی - نؤمایی - به آنچه بوده، آن - جا ندارد. به آنچه نشانش می‌دهد؛ بازیگری که شاید اکنون واقعاً مُرده باشد. تخیلِ مخاطب، فقط بر پردهٔ سینما جاری است و مدام حرکت می‌کند و هرگز از قاب آن خارج نمی‌شود. «سینما (ی قصه‌گو)، دو ژست را به هم می‌آمیزد: «این بودهٔ نقش، و بازیگر را، به طوری که در یک فیلم، من هرگز به دیدن و بازدیدن بازیگرانی که می‌دانم مُرده‌اند، قادر نیستم» (بارت، ۱۳۸۴: ۹۹).

آن - جابودگیِ «مصداق» عکس در برابر هستی - آن - جای «وجود» نقطهٔ اثبات و تأییدِ عکس بر آنچه که نشان می‌دهد، وجودِ خودش است. آخر عکس، «حتماً از چیزی که دیگر نیست نمی‌گوید؛ بل قطعاً از چیزی که بوده است می‌گوید. این تمایز، قطعی است» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۰۶). وجودِ عکس، تصدیقِ قطعیِ گذشته است که ایمانی را - اطمینانی را - در وجودمان برمی‌انگیزد. آن هم نه گذشته در کلیتِ خود، که عکاسی، هرگز توان داستان‌سراییه‌ها را ندارد. بل در جزئیاتی درخشان که هر یک در لحظه‌ای، یقیناً

رخ‌داده‌اند و زندگی را هستی بخشیده‌اند. «هر عکس، گواهی‌نامهٔ یک حضور است» (همان: ۱۰۸). پیش از اختراع عکاسی، مردم، چگونه گذشته را باور داشتند؟ شاید در شکل اسطوره‌ها. «گذشته، دقیقاً همانی بود که اکنون، تمام شده است. آن چیزی که در اثبات وجودش در زمانی که آن هم گذشته است وجود داشت، ذهن آدمی و حافظه‌اش بود. ذهنی که زمان از دست‌رفته را چونان خاطره، می‌توانست بازیابی کند. عکس، پس از تولدِ خود، قطعیتِ حضور گذشته را در لحظهٔ اکنون، به پا کرد، و این چنین گذشته در حال، چونان که یک عکس می‌نمایاند، حل شده و باقی ماند. البته چنین وضعیتی که عکس در بیان و تدقیق «حضور» زمان گذشته به پا می‌کند، مخاطب را سردرگم خواهد کرد. عکاسی، چونان سکویی، فلسفهٔ متافیزیکی را در وصفِ حضورِ عنصری غایب و خلسهٔ درک آن، به‌پیش می‌راند» (حسن‌پور، ۱۳۹۱: ۸). آنچه عکس گرفته شده از خودِ من، نشان می‌دهد، حتی اگر ندانم - به یاد نیآورم - که کی، چه تاریخی، و کجا انداخته شده، باز هم، این یقین برآمده از عکس است که وادارم می‌کند، «حضورم را آن - جا»، تصدیق و تأیید نمایم. انگار که عکاسی آمده است تا «عاقبت، آنچه را که دیگر دربارهٔ خودم نمی‌دانستم، بدانم» (پیشین: ۱۰۷). در برابر آنچه هایدگر^۴، فیلسوفِ بزرگ و متأله قرن پیش، در وصفِ وجودِ آدمی - دزاین^{۱۵} - بیان می‌کند، چونان که تأکیدش به‌وضوح بر چگونگی هستنِ آدمی است و نه مواجههٔ هستی انسان با نیستی وی، و برای او هرچه هست، پرسش از معنای وجود است: «آنچه را که می‌خواهیم بدانیم، معنای وجود است» (جانسون، ۱۳۸۸: ۳۴). دزاین، به معنای وجود - این - جا یا وجود - آن - جاست؛ این - جا، جایی که من هستم، یا آن - جا، جایی که تو هستی، در هر مورد تأکید بر من یا تو فردی است (همان: ۳۵)، و سرانجام تعبیری به‌دست می‌دهد از هستنِ انسان در شکل وجودش؛ عکس اما، این هستن را در رابطه با گذشته نشانده، نقطهٔ برخورد خود را با متافیزیک، حضور گذشته در اکنون قرار می‌دهد به عنوان آنچه گذشته است و در زمان حال دیگر نیست. «نوع آگاهی‌ای که عکس در ما ایجاد می‌کند، حقیقتاً بی‌مانند است، چرا که ما را از هست - آن - جایی یک چیز آگاه نمی‌کند، بلکه ما را از بوده - آن - جایی آن چیز می‌آگاهاند. عکس‌ها، اینجا - اکنون را [جایی که من هستم] به آنجا - آن‌گاه [گذشته‌ای که عکس می‌نمایاند] پیوند می‌زنند ... این معضلهٔ پیچیدهٔ زمان در عکاسی - هم مربوط به گذشته بودن و هم در حال پدیدار شدن - شکلی سودایی به عکس می‌بخشد که بیش از هر چیز حاملِ حسِ از دست‌دادن و مرگ است» (ادواردز، ۱۳۹۱: ۱۷۲).

نکتهٔ دیگری که در تفاوتِ آن - جابودگیِ «مصداق» عکس در برابر هستی - آن - جای «وجود» می‌توان عنوان کرد این است که حضور - آن - جا، که عکس دایم تکرارش می‌کند، «حضور» زمان گذشته است؛ و بر خلافِ هستی - آن - جا، که «تو» را همچون «من»، در هستی، به‌سانِ آدمی، در نظر می‌گیرد و وجود را می‌شکافد، آنچه -

خود می‌گویم: او دارد می‌میرد... از فاجعه‌ای به لرزه می‌افتم که پیش‌ازین رخ داده. خواه‌ناخواه، سوژه پیش از این مُرده. هر عکسی، ماجرای همین فاجعه است» (آلن، ۱۳۸۵: ۲۰۲).

هر عکسی، گزارشی از «لحظه عکس‌برداری» است، در کنار «زمان‌های پس از آن» تا به امروز مخاطبی که در زمان خودش، حال خودش، این زمان‌ها را یک‌جا و در لحظه خوانش عکس، باید دریابد و هضم کند. موضع مخاطب، دیگر حسرت در برابر آنچه عکس ظاهراً بدان اشاره می‌کند نیست. بل عکس، بیننده را از گذشته مطلق خود - دقیقاً همانی که نؤمای خود ساخته - به همه لحظات پسین، همه آن‌زمانی که تا اکنون، بر مصداقش جریان یافته، می‌کشاند. عکس، زمان‌هایی را مداوم، پس از خود، در جریان نمایش نشان می‌دهد و ساده‌انگاری است که از این پس آن را تنها وابسته به گذشته‌ای، لحظه‌ای بدانیم که یک آن، در برابر دوربین عکاسی روی داده و تمام شده است. عکس تداومش را در لحظات بازنمایی خود در چشمان بیننده تاکنون بازمی‌یابد و یادآوری می‌کند آنچه که به‌عنوان واقعیت می‌پنداریم، نه تنها همین اکنون ماست، و نه تنها گذشته مطلق است که عکس نشان می‌دهد، بل تداومی است که از لحظه تولد و مرگ زمان در عکس، تا زمان من در مقابلش، کوران حوادث و حاشیه‌ها را به دنبال دارد. عکس آشکارا خود را به نفع تداوم زمانی عقب می‌کشد و از واقعیتی پرده‌برداری می‌کند که جسمانی شاید نباشد. «در نهایت، برای تجربه این سرگیجه زمان بازنده، عرضه یک جسم، هیچ لازم نیست» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۱۸). تداوم زمان و هم حضور مطلق نؤمای آنچه بوده، تعریف ما را از واقعیت - واقعی به مثابه همانی که در لمس و تکانه آیم - گسترده‌تر می‌سازد. اینجا، مرگ، رنگ واقعی خود را بازمی‌یابد. ما مرگ را در عکس به‌سان واقعیتی درک می‌کنیم. «عکاسی، به‌ظاهر، در عین زنده‌کردن گذشته، وظیفه عادی‌سازی مرگ را که جامعه به مراسم تشییع و تدفین محول کرده است، انجام می‌دهد. یعنی هم‌زمان یادمان درگذشتگان و یادمان درگذشت آنها را زنده می‌کند، و یادآوری می‌کند که آنها، زندگی کردند، مُردند، و به خاک سپرده شدند، و در خاطره زندگان، باقی می‌مانند» (بورديو، ۱۳۸۶: ۴۶).

عکس و بازآوری خاطره

من به‌عنوان مخاطب، ذات باشکوهی را در عکس کشف می‌کنم؛ خود عزیز کرده‌ام را؛ این بار نه از آن رو که عکس، تشبیه‌اش می‌کند؛ که عکس، از حضور چیزی درش می‌گوید. بارت، عنوان آن را به این «چیز» می‌دهد، «این همان چیزی است که من، «آن» می‌نامم‌اش (حالت؛ نگاه)» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۳۲) و کاملاً مشخص است که «حالت و نگاه»، که در توضیح بعدی برای آن می‌آیند (کشف حالت یا نگاهی که در مصداق عکس، مبهوتم می‌کند)، همانی که تنها دیگر عکس است که توان بازنمایی‌اش را دارد، هرگز کامل‌کننده معنای آن نیستند که «حالت، نگاه» هم، توصیفاتی هستند که بر پایه مشابَهت استوارند و تشبیه‌کننده، و از همین رو

بوده، نه همبسته ابژه عکاسی شده، که همبسته زمان است؛ و زمان گذشته را در مصداق، مستند می‌سازد. حضور مصداق در عکس، بسته به گذشته، و زمان از دست رفته است. «مهم این است که عکس، نیرویی مستدل دارد، و اینکه استنادش نه همبسته ابژه، که همبسته زمان است» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۰۹) پس تصدیق عکس از چیزی که بازمی‌نمایاند، نه بر مصداق - ابژه تمام‌شده‌اش - که بر زمانی است که هم‌اکنون، ازدست‌رفته و جای خود را به لحظه حال سپرده است. بارت عنوان می‌کند که «عکس، نه در حکم رونوشت واقعیت، که در حکم انتشار واقعیتی گذشته است: نه در هنر، که [چون] سحری» (همان) گذشته است که در او، حاضر است؛ به قطعیت، و سرکوب ناشدنی. این قدرت در ایقان گذشته، ویژه در ذات عکس است.^{۱۶}

این رد پای گذشته نه از آن رو که چیزی به‌ظاهر گذشته و تمام شده، که حضور مطلق زمان ماضی است در حال حاضر. من، در برابر عکس، کدامین زمان را باید باور کنم؟ به کدام یک می‌توانم دل سپارم؟ در این عکس‌ها - به‌خصوص اگر که تاریخی باشند - آنچه که مؤکداً می‌بینم، زندگی «آنها - در - عکس» است. به‌هرحال، درکش می‌کنم چون من نیز مشغول زندگی هستم. من، با آنها، در زندگی کردن شریکم. عکس، زندگی دختر بچه‌هایی را نشان می‌دهد که مشغول بازی کردن و کودکی ساختن‌اند؛ کشاورزانی که مشغول درو کردن محصول‌اند؛ زن خانه‌داری که شیرخواره‌اش را چونان شاهکار خلقت، محکم در آغوش گرفته و به دوربین چشم دوخته و کودک را نشان می‌دهد؛ و حتی محکوم به اعدامی که قرار است تا دقایقی دیگر، بمیرد. به‌هرحال اما اکنون که عکس، زنده‌بودنشان را آن - جا تصدیق می‌کند، من چگونه باید به این رمزگان التفات کنم؟ مادامی که آن دخترکان معصوم و یا آن محکوم به مرگ را نشسته بر عکس مشاهده می‌کنم، می‌دانم که اگر مدت‌ها بعد نیز برگردم و بدان‌ها - عکس‌هایشان - بنگرم، باز ایشان بر سطح عکس هستند و من همین احساس را بسته به «فهم درزمانی خویش» در برابرشان خواهم داشت؛ دو زمان پیش روی من است؛ و هر دو هم گذشته؛ «در لحظه عکاسی شده»، که آنان یقیناً «زنده‌اند»، و عکس، این زنده بودن را آن - جا، ثابت می‌کند؛ و هم همه زمان‌های پس از آن، که آنان «مُرده‌اند»، شاید همین اندکی قبل، و شاید خیلی پیش از این؛ آنها مُرده‌اند؛ و من اکنون در زمان سوم، حضورشان را درمی‌یابم. انگار که عکس دروغ می‌گوید، چه که تأکیدش بر «یک لحظه» است؛ یک لحظه که هم‌زمان تا اکنون من «تداوم» یافته و به من رسیده است. این روایتی جادویی است به زبان عکاسی. عکس‌ها، جادویمان می‌کنند؛ «هنگامی که متن، دیگر قدرت روایت نداشت، تصویر فنی اختراع شد. و وظیفه آن، قابل فهم ساختن متن از نو، و بخشیدن حالتی جادویی به آن بود» (فلوسر، ۱۳۸۷: ۱۵). رولان بارت هم با اندوه خود در برابر این «جادوی عکس»، می‌گوید: «آنچه مرا زخم می‌زند، کشف این معادله است. در برابر عکسی از مادرم در دوران کودکی، با

در دایره تشریفات سطحی عکس و در سوپه زودگذر آن می‌نشینند؛ که اینها، شبیه‌سازی می‌کنند نگاه، حالت مصداق عزیز کرده را در عکس، و ابژه تمام‌شده را در ذهن بیننده. اما «آن»ی که عکس تنها می‌تواند نشانش دهد، کلیتی را از مصداق در بردارد، طوری که بی‌هیچ توصیف اضافی، بی‌هیچ توضیحی در برابرش، واژه به واژه، تنها، و در بهتی می‌گوییم: این اوست! همان وجهی را برمی‌نهد، که واقعیت این‌سان بودن را، چنان بودن را؛ «همان ایمایی که کودک به سرانگشتی اشارت می‌کند: اون، اوناهاش، نگا!» (همان: ۱۷). کلیت مصداق، در همین کنش بیننده خود را بر ساخته و به آن هم ختم می‌شود؛ چه که آن عکس، «یک‌چور مکمل سرسخت و رام‌نشده‌ی هویت است؛ چیزی چون نمایش لطف خداوندی، رها از هر معنا» (پیشین: ۱۳۳) و اگر یک‌چیز در عکس کشف‌شدنی باشد، تنها یک‌چیز فهمیدنی، و نیز به‌یقین هم شهودی، همانی است که عکس، به‌سان «آن»ی از مصداق، در گوهر خویش، برمی‌نهد. آن، یک‌لحظه جریان‌یافتگی زندگی مصداق است-همان‌طور که بود؛ همان‌طور که من در کنارش، حضورش را درک کردم؛ همان‌طور که در چنین فهمی، شکوهش را، بزرگی عشقش را فهمیدم- آن، حقیقت عکس است. چه که در برابر آن، آشکارگی رخ می‌دهد و عکس، از بر مصداق خود هویدایش می‌کند؛ به‌سان آن چیز که بوده، و نه چون تشابهی ظاهری، که شکوه «همانا این اوست» ای را که مخاطبش در یک نگاه بر زبانش جاری ساخته است. درست به‌سان چشیدن طعم شیرینی که تمامی خاطرات گذشته را به آنی در ذهن زنده و آشکار می‌سازد. آنی که پروست نیز یادش کرده بود: آنی که در ژرفای من این‌گونه می‌تپد، باید تصویری خاطرهای دیداری باشد که با این طعم پیوسته است و می‌کوشد همراه با آن خود را به من برساند.

و ناگهان خاطره سر رسید. آن مزه از آن کلوچه‌ای بود که صبح یکشنبه در کومبره هنگامی که به اتاق عمه لثونی می‌رفتم تا به او صبح‌به‌خیر بگویم، در چای یا زیرفون می‌خیساند و به من می‌داد ... شاید از آن خاطره‌هایی که زمانی آن چنان دراز در بیرون از حافظه رها شده بودند هیچ‌چیز باقی نمانده بود، همه از هم پاشیده بودند و شکل‌ها فرو مرده بودند. اما هنگامی که از گذشته کهنی هیچ‌چیز به‌جا نمی‌ماند، پس از مرگ آدم‌ها، پس از تباهی چیزها، تنها بو و مزه باقی می‌مانند که نازک‌تر اما چابک‌ترند، کمی مادی‌اند، پایداری و وفایشان بیشتر است، دیرزمانی چون روح می‌مانند و به یاد می‌آورند، منتظر امیدوار، روی آوار همه چیزهای دیگر می‌مانند و بنای عظیم خاطره را بی‌خستگی روی ذره‌های کم‌وبیش لمس‌نکردنی‌شان حمل می‌کنند (پروست، ۱۳۹۰: ۱۱۴ و ۱۱۵).

بازآوری خاطره چونان کشف «آن»، که ناگهان در برابر عکس رخ می‌دهد، به‌درستی به مثابه ادراک «خاطره غیرارادی» نیز هست که پروست آن را در برابر «خاطره ارادی» قرار داد.^{۱۸} عکس همچون محرکی غیرمنتظره از ناکجا وارد شده، به ما هجوم می‌آورد و بی‌آنکه آگاهانه بخواهیم، بر ما چیره می‌شود و اکنون، دیگر یاد عزیز کرده

است که بر خاطره حکمرانی می‌کند. این آشکارگی مصداق، حقیقت عکس را برهنه کرده، فهم و شناختی می‌سازد بی‌واسطه و حتی خارج از معنای متعین، چرا که «آن»، سوژه را تا وقتی که پیرایه هیچ مفهومی بر خود نبسته، بیان می‌کند» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۳۳). آن، همه نقاب‌های عکس را پس می‌زند؛ نقاب‌هایی که آمده‌اند تا عکس فرهنگی بیافرینند، و شناختی منطقی ایجاد نمایند شباهت‌وار، میان عکس، و همه آنچه بدان «شناخت» داریم و «می‌اندیشیم». آن، چهره عزیز کرده و گوهر وجودش است، همان‌طوری که وی را لابه‌لای صدای زنده‌اش، لمس نرمی همواره‌اش و دلهره واپسین لحظات نگاهش می‌شناختیم. درست به همین دلیل هم هست، که در برابر آنی که عکس، نشانش می‌دهد، هرگز سردرگم اصطلاحات و اطلاعات اندوخته در دانایی‌مان نیستیم. این جان عکس است که جانمان را می‌فشارد، و تکانه حاصل از حضور این‌گونه مصداق، وجود را در پیدایی‌اش، غرق می‌سازد. نقاب عکس اینجا، جایگاهی ارزشی ندارد: «در این آخری، نقاب، اصلاً ناگهان ناپدید شده است؛ جانی باقی مانده است همیشه جوان، و دور از دستبرد زمان. همان چیزی که همیشه، به دیدنش مانوس بودم. «آن»، همه جنس چهره‌اش بود» (همان). مرز اصالت تصویر عکاسانه را نیز با دیگر تصاویر در «آن»ی می‌توان دید که در عکس هست و در سایر تصویرها، نه. و به همین دلیل هم «عکاسی می‌تواند به عنوان مرز نهایی اصالت در نظر گرفته شود» (گروندبرگ، ۱۳۸۹: ۲۴۲). همه آن عکس‌های نقاب برکشیده چهره عزیزانمان، اگر که آن عکس، هویت مصداق را به اشاره‌ای کامل کند، اندوهناک و آسف بارند؛ بی‌آن، آخر عکس‌ها در روزمرگی حل می‌شوند؛ ناپدید، که انگار هرگز وجود نداشته‌اند؛ دچار رهاشدگی نابهنگام و سریعی می‌شوند که بارها شاهدش بوده‌ایم در توریق آلبوم‌های خانوادگی و تلخی آن نگاه زودگذری که بر تن بسیاری از عکس‌ها نشسته و ننشسته، در آن سرگشته و حیران رها شده‌اند؛ آنها ورق می‌خورند، بی‌آنکه تکانه‌ای داشته باشند. «پس «آن»، سایه‌ای تابناک است که جسم را همراهی می‌کند، و اگر عکسی از عهده نمایشش بر نیاید ... هیچ نمی‌ماند مگر جسمی خنثی ... و اگر [عکاس] نتواند به جان شفاف، سایه تابناکش را اضافه کند، سوژه برای ابد، مرده است» (بارت، ۱۳۸۴: ۱۳۳). عکس، حقیقت را، حقیقت مصداق را به شکل «آن»ی آشکار می‌کند. چرا که حقیقت جان عزیز کرده، از بین رفتنی نیست. می‌ماند برای من؛ تا که من هستم. بعد من، عکسی هم در کار نخواهد بود. در این میان، ناب‌ترین کیفیت «آن»، همانی است که «آشکار» هست و «آشکارگی» ندارد. موردی تک و استثنایی. «آنی» که همه‌اش معنا است و هم فرامعناست؛ رهای از تعین معنا. این تعریف فهم‌ناپذیر در خود، همزمان تضادآفرین هم هست؛ با وجودی که «آن» عکس از هر معنایی فراتر می‌رود، و چیزی است حاضر در شهود انسان در برابر عکس، اینجا اما می‌توان توضیحی اضافه کرد و آن‌طور که بارت درش جست‌وجو می‌کند، آن را کاوید: «ناسازه

می‌نامیدش، که شناسایی بی‌سابقه واقعیت «آن‌بوده» را با حقیقت «این اوست!» (درمی‌آمیزد) (پیشین: ۱۳۹). عکس، از این پس، مرا به جنون دعوت می‌کند؛ عکس مرا مجنون می‌سازد؛ چه که «این اوست!» را در دایره‌ای از معانی، تعریف هم می‌کند! «آن» عکس را برای خودم تعریف می‌کنم، و این معنادهی، چونان یکتایی ناب حضور من در جهان، هیچ عنوانی را برای خود بر نمی‌تابد، و همین است که «آن» عکس، معنا را در جنون من در برابرش به من، عطا می‌کند. «پس این‌سان، به تمام معنا، می‌رسد به جنون، می‌رسد به... حقیقت دیوانگی!» (همان) این خود حقیقت است، که جمع دیوانگان را کسانی می‌دانستند که با جهانی دیگر -جهان برتر- در ارتباطند، و همان‌ها ایند که حقایقی را می‌بینند، که انسان روزمره، نمی‌بیندشان. تشبیه بارت به مرحله جنون که «عاطفه (عشق، همدردی، اندوه، دل‌بستگی تمنا) در آن، ضمانت بودن است.» (همان)، و عکس، اشتیاقش را بدان دعوت می‌کند، واکنشی است به همان «چیزی» که «هست»، و وی نمی‌تواند از آن بنویسد؛ «عصارت وجود مادرش را، آن‌گونه که بوده»؛ و این عکس، برابرش، در آنی، برملا ساخته است.

این است: این که چطور می‌شود فقط به‌واسطه نگاه کردن به این جسم سیاه، کسی آنی اندیشگون داشته باشد، بی‌آنکه به هیچ چیز اندیشگونی بیاندیشد؟ «همان: ۱۳۶» تعیین «آن» در معانی، همان است که انگار در نگاه، بینش حذف شود، و دیگر نگاه افشا نشود. همین که به «آن» معنا می‌بخشیم، از کفمان می‌گریزد. مگر نه این که «آن»، و رای هر معنادهی، خود را آشکار می‌سازد و آشکارگی ندارد به معنای قالبی که آشکارشدن را در آن متصور شویم؟ -چون واژگان، معنا، صورت- اینجا، آن اندیشگون، آنی است که معنای اندیشیدن را، آشکارگی خود را همچون معمایی دوپهلوی به بیننده‌اش ارایه می‌کند. همانا همین «این اوست!» که در برابر «آن» عکس در سکوت فریادش می‌زنیم، با نوامی آن -بوده عکس، یعنی آشکارگی گذشته‌ای که عکس بدان پافشاری می‌کند، محتوای بینشی عکس را می‌سازند. یکی چونان واقعیتی -آن‌بوده- و دیگری، چونان حقیقتی -این اوست- درکشان اما از حضوری متفاوت در برابر عکس خبر می‌دهد. و شاید همه آنچه که از وجود «نکته‌ای جزئی» و «نوَمَا» در عکس می‌گوییم، اینجا به «آن» عکس، در محتوایی کلی‌تر، ختم شود. «چیزی را یافته‌ام که کالوینو، عکس کامل حقیقی

نتیجه‌گیری

این مسلماً توهمی است که در برابر عکس، بدان دچار شده‌ایم؛ شکل تازه‌ای از توهم، ناراست در سطح ادراک؛ راست در سطح زمان: توهمی جسمانی؛ در یک سو، دیگر اکنون «آنجا نیست»، در سوی دیگر اما، در حقیقت، بوده است. عکس، با ایقانی از گذشته و وقوعش، و این که مصداق یقیناً حضوری آن -جا، داشته است -گذشته- و هم قطعاً اکنون آن -جا نیست، در برابر خودش که مدام مصداق را آن -جا نشان می‌دهد، انگار که از هست بودن گذشته در هستی اکنون مخاطب خود پرده برداشته است. در نتیجه، می‌توان گفت که دو واقعیت به هم پیچیده پیش روی من به مثابه مخاطب عکس خواهد بود: آن -جا بودگی مصداق و غیاب اکنون آن؛ و تنها حقیقت: می‌دانم که عزیز کرده‌ام، آنجا بوده است. من، مادامی که عکس پیکر عزیز کرده‌ام را پیش رو دارم، باید هم‌زمان رابطه میان این سه مفهوم را درک کنم، بیان آن اما طوری که در واقعیت کلامم بگنجد، دیوانه‌وار خواهد بود: این که حضور عکس به غیاب ابژه عکس برداری شده هم‌بسته است، و هم‌زمان ابژه، حقیقتاً آنجا وجود داشته، آن هم جایی که من، اکنون در عکس می‌بینمش (حضور آن مکان) -به صورت مستقیم در عکس، یقیناً این، «همان‌جاست»- و از آنجا این احساس نامریی را پیش می‌کشد، که انگار می‌داند «درک» این تصویر مجنون، همان عکس کامل، که واقعیت را توأمان با حقیقت، نشان می‌دهد، نیاز به شور سومی این وسط دارد. جریان مداومی هست که فهم مخاطب را از زمان گذشته در پیوند با عکاسی، به کمال می‌رساند. سرانجام، در عکس، چیزی هست بس آشنا، که حس هم‌دردی مخاطب بی‌کم‌وکاست، تا اعماق سطح دوبعدی خود، با مصداق عزیز کرده، نشانه می‌رود تا فاصله زمانی میان غیاب اکنون او و آن -جا بودگی‌اش را در عکس، از میان بردارد. که عکس، خود، هم‌دردی بیننده‌اش را در دنیای بین خود و او، ایجاد می‌کند و از اینجا به بعد، تماشاگر مشتاق است، و همه اشتیاقش در برابر عکس، تا در آن نفوذ کند، و بردارد تکه گم‌شده وجودش را، که درست در همین «گذشته ایقان شده در عکس»، پنهان شده بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Barthes, Roland. (۱۹۸۰-۱۹۱۵) Camera Lucida .۲
2. Burgin, Victor: استاد بازنشسته تاریخ آگاهی در دانشگاه کالیفرنیا و استاد بازنشسته هنرهای زیبا در دانشگاه لندن است.
3. Re-reading Camera Lucida .۴
4. Gallop, Jane .۵
5. The pleasure of thephototext: گالوپ در مقاله خود، درباره این که چرا چنین عنوانی را برای نوشته‌اش انتخاب کرده می‌نویسد که عنوان متن او به عنوان کتاب دیگر بارت، لذت متن (pleasure of the text)، بسیار نزدیک است؛ چرا که بارت در آن کتاب از چگونگی حصول لذت متن صحبت می‌کند و در این متن، چگونگی حصول لذت از عکس در اتاق روشن.
6. Smith, Shawn Michelle: استادیار مطالعات تجسمی در مدرسه هنر شیکاگو.
7. Race and reproduction in Camera Lucida .۸
8. Edwards, Steve (۱۹۵۹-....) .۹
9. از ریشه نونه‌سیس (noesis). برای توضیح بیشتر نگاه کنید به: احمدی، ۱۳۷۳.
10. Sontag, Susan (۱۹۳۳-۲۰۰۴) .۱۱
12. pellet.۱۲
13. Michals, Duane .۱۳
14. Heidegger, Martin (۱۸۸۹-۱۹۷۶) .۱۴

۱۵. dasein یا هستی-در-جهان.
۱۶. استیو ادواردز در کتاب خود، عکاسی، که انتشارات دانشگاه آکسفورد آن را منتشر کرده است، دو نگاه متفاوت رولان بارت و والتر بنیامین را در باب حضور گذشته در عکس، در برابر هم قرارداده است و سعی در تدقیق تفاوت این دو دیدگاه کرده است: «این نوع برداشت سودایی از عکاسی محل نزاع است. اگر بپذیریم که عکس دربرگیرنده ناسازه زمانی اینجا-اکنون و آن-جا-آن-گاه است، بنا به تعریف این وضعیت باید از هر دو سو عمل کند. عکس همان اندازه که چیزی از مرگ را با خود دارد و گذر توقف‌ناپذیر زمان را به یاد ما می‌آورد، هم‌زمان پیش چشم ما به لحظه‌ای متعلق به گذشته حیات می‌بخشد یا، به زبان بنیامین، به درون حال پرتاب می‌کند». ادواردز در کتاب عکاسی عنوان می‌کند که بارت در اتاق روشن، تمامی تلاش خود را معطوف جدایی زمان گذشته از حال کرده تا عکس را از هرگونه کارایی در زمان حال تهی کند. این نظر البته کمی دور از بسیاری از آرایه‌های اتاق روشن در اصول خود خواهد بود؛ فی‌المثال آنجا که بارت در اتاق روشن می‌نویسد: «عکس بی‌اغراق، و به معنای واقعی کلمه، بازتابی از مصداق است. از جسمی واقعی که آنجا بوده است، بازتاب‌هایی امتداد می‌یابد که عاقبت به من می‌رسد، «به معنی که اینجایم»؛ مدت‌زمان این انتقال چندان هم مهم نیست؛ عکس موجودی ناپیدا، به قول سانتاگ، به من می‌رسد چونان انوار با تأخیر یک ستاره. چیزی چون بند ناف، جسم شیء عکاسی شده را به نگاهم پیوند می‌زند؛ نور، هرچه هم نامحسوس، اینجا رسانه‌ای جسمانی است، پوسته‌ای که من در آن یا همه‌کس که عکاسی شده، سهیمم. *۱۰۱*». برای مطالعه بیشتر بنگرید به:
- ادواردز، ۱۳۹۱. فصل ششم: خیال و خاطر.
۱۷. در اینجا، به تعریف حقیقت همان‌گونه که گادامر (Gadamer, Hans Georg ۱۹۰۰-۲۰۰۲)، در فلسفه خویش بدان اشاره کرده است، پابندیم: هر «آشکارشدگی»، حقیقتی را در بر دارد و حقیقت با هستی پیوند می‌خورد، و چیزی است که خودش را نشان می‌دهد.
۱۸. پروست معتقد بود «خاطره ارادی همواره در نیل به هدف خود با شکست مواجه می‌شود، حال آن‌که خاطره غیرارادی چه‌بسا که در فراچنگ آوردن لحظه‌ای از زمان گذشته کامیاب‌تر است» نگاه کنید به:
- ادواردز، ۱۳۹۱. فصل ششم: خیال و خاطر.

فهرست منابع

- جانسون، پاتریشیا. ۱۳۸۸. راه مارتین هایدگر. ت: سید مجید کمالی. تهران: انتشارات مهر نیوشا.
- احمدی، بابک. ۱۳۷۳. مدرنیته و اندیشه انتقادی. تهران: مرکز.
- آلن، گراهام. ۱۳۸۵. رولان بارت. ت: پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- ادواردز، استیو. ۱۳۹۱. عکاسی. ت: مهران مهاجر. تهران: نشر ماهی.
- بارت، رولان. ۱۳۸۴. اتاق روشن، اندیشه‌هایی درباره عکاسی. نیلوفر معترف. تهران: نشر چشمه.
- برجر، جان و ژان مور. ۱۳۸۳. شیوه دیگری برای گفتن. پریسا دمندان. تهران: نشر قو.
- بوردیو، پی.یر. ۱۳۸۶. عکاسی، هنر میان مایه. ت: کیهان ولی‌نژاد. تهران: نشر دیگر.
- پایدار، عبدالرضا. ۱۳۷۹. دنیای تصاویر روایی دان مایکلز. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
- حسن‌پور، محمد و نوروزی‌طلب، علیرضا. ۱۳۹۱. مرگ زمان و هرمنوتیک عکس اجتماعی. فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۱۷ (۴): ۱۲-۵.
- صنعتی، محمد و دیگران. ۱۳۹۰. مرگ (مجموعه مقالات). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- فلوسر، ویلم. ۱۳۸۷. در باب فلسفه عکاسی. ت: پوپک بابرام نژاد. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.
- گروندبرگ، اندی. ۱۳۸۹. بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر. ت: مسعود ابراهیمی مقدم و مریم لدنی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- مارسل پروست. ۱۳۹۰. در جستجوی زمان از دست‌رفته. ت: مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.
- ولز، لیز. ۱۳۹۰. عکاسی: درامدی انتقادی. ت: سولماز ختایی‌لر، ویدا قدسی‌رانی، مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: انتشارات مینوی خرد.

Reference list

- Allen, G. (2006). *RolaanBaart* [Roland Barthes]. Translated from the English by Yazdanju, P. Tehran: Markaz publication. (Original work published in 2004).
- Barthes, R. (2005). *Otagh- e Roshan: Andishe-haeiDarbaare-ye Akkasi* [Camera Lucida: Reflection on photography]. Translated from the English by Motaref, N. Tehran: Cheshmeh publication (Original work published in 1979).
- Batchen, G. (2009). *Photography Degree Zero, Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Berger, J., Mohr, J. (2004). *Shive- ye digari baraaye goftan* [Another Way of Telling]. Translated from the English by Damandan, P. Tehran: Ghoo Publication. (Original work published in 1982).
- Buordieo, P. (2007). *AkkasiHonar- e Mianmaayeh* [Photography: A middle-brow Art]. Translated from the English by Valinejad, K. Tehran: Digar publication. (Original work published in 1965).
- Edwards, S. (2012). *Akkasi* [Photography]. Translated from the English by Mohajer, M. Tehran: Maahi publication. (Original work published in 2006).
- Flusser, V. (2008). *Dar bab- e Falsafe- ye Akkasi* [Towards a Philosophy of Photography]. Translated from the English by Bayrami, P. Tehran: Herfeh Honarmand Publication. (Original work published in 2000).
- Grundberg, A. (2010). *Bohran- e vaghehiat: Dar bab- e akkasi moaser* [Crisis of the real: writings on photography since 1974. 2nd edition]. Translated from the English by Ebrahimi Moghadam, M., Ladonni, M. Tehran: Farhangestan- e Honar. (Original work published in 1999)
- Hasanpur, M., Norouzitlab, A. (2013). Marg- e zamaan va hermenotic- e aks- e ejtemaayi [Time Death, and Social Photo's Hermeneutics]. *Honar- ha-ye-Ziba Honar-ha-ye-Tajassomi*, 17 (4): 5-12.
- Johnson, P. A. (2009). *Raah- e Martin Haideger* [On Heideger, 3th edition]. Translated from the English by Kamaki, M. Tehran: Mehre niosha. (Original work published in 2000)
- Paydar, A. (2000). *Donya- ye Tasaavir- e ravayi- ye Duane Michals* [Duane Michals's Photos story world]. Tehran: Amirkabir Publication.
- Proust, M. (2011). *Dar Jostoju- ye Zamaan- e Azdastrafteh* [Ala recherche du temps perdu]. Translated from the French by Sahabi, M. Tehran: Markaz publication. (Original work published in 1913)
- Sanati, M. (2011). *Daraamadi Be Marg Dar Andishe- ye Gharb* [Death From West Reflection]. In Marg (Death- A Collection of Artichles). Tehran: Sazman- e Chaap Va Enteshaaraat.
- Wells, L. (Editor). (2011). *Akkasi: Daraamadi enteghaadi* [Photography: A Critical Introduction]. Translated from the English by Khataeclar, S., Ghodsi, V., Moajer, M. & Nabavi, M. Tehran: Minuye kherad Publication (Original work published in 2004)

Referring to Lost Time, as the Present, in Private Photos

Mohamad Hasanpur*
Alireza Norouzitalab**
Ghazale Seifi***

Abstract

Photograph always traces something from the past. The importance of its presence replacing the referent in the photo is absolutely derived from an understanding of it, questioning the sense of such a trace on the body of photograph. Communicating to a past which photograph as a being in-itself yearns its revelation, concerning present time which makes it visible, is supposed to be a latter action being comprehended by the photograph-oriented audience. Thus viewing the photograph, one is reading a past that its "presence" might not be studied so as document. In other words, what makes photography different from other forms of art is the unique presence of the referent in a very specific moment or period of time which its non-existence is unthinkable especially with the advent of photography. Painting might be created with no referent, being made out of the painter's "fantasy and imagination". Verbal signs as well might represent a referent, but a one arising from delusion and illusions. In photography, however, there is always a trace. Referent in photography brings forth the permanent presence of the object there. In this notion, there is a combination of past - happened in front of the camera and gone in a blink of an eye - with present - the being-there presence of object and photo reference. By way of explanation, photographs in their semantic system yield a referent which "its turning back to the past reality" occurs in the first step of content analysis. It can be said that the "aliveness" which the photograph points out to, is among the inherent, specific and unique features of photograph. Photography, even facing a dead body, emphasizes the aliveness of the corpse as "there corpse" and points out to the presence of the corpse. As if it testifies that the corpse as the corpse is alive! Photograph always does not represent 'where it has been' but showing us "that it is here" as the corpse. Facing any photograph, we think of life as superior to death and seeing the photographs of the dead, even not recognizing the subject, we are moved and shocked merely coming to know the subject is dead; even we might break into tears emphasizing that we are alive, crying for those whose death being demonstrated by the photo. Us being alive, they as dead, this is the difference. The photograph shows their aliveness in a specific time and there in order to repeat their temporary aliveness while knowing they are dead forever. Photograph sometimes highly emphasizes the temporal distance in past. Seeing the photograph of a living person, we might be overwhelmed since the photograph takes the aliveness as its reference which does not exist as it used to be in the "past". The existence of past time within the photograph is associated with elements, containing a pre-understanding, for the audience, of whatever in his lost life bears meaning while emphasizing the temporariness of all objective and subjective assumptions, running between him and the surface of the photograph. Therefore, how does the eternal being-there of the referent and the perpetual bond between "reality and past" from which the "reference" of the photograph originates lay the foundation for the unification of the photo truth (the referent which presence is bound to the frame facing us) with photo reality ("that-has-been" of the referent which really existed before the camera)? Thus, reference as the fundamental structure of photography, is supposed to be the purpose of the photograph. Whatever the photograph represents is a text remained from its audience's past as its viewer that in fact is a reference to whatever he/she is done with. Such a reference is more than the certainty of photography documentation that we see in documentary photographs. Reference in personal photos leads to explore the reinterpretation of identity, ancestry, internal relationships of a family members and understanding of love and affection while concerning documentary photographs, the function of photograph reference to past is taken as a 'witness' for acknowledging a historical event. On reference as witness in documentary photography, some believe that photographic images are among the items being collected and organized by historians to explore the past. In 19th century and after the photography invention, gradually to emphasize the originality, the use of phrases such as 'adopted from the original copy of photograph' has become widespread and since then photograph has been used as a witness. Reading personal photographs, reference alone clarifies the past as an apparent, gone reality and astonishes the viewer with its knowledge of the era which has passed. 'Witness', here, means the privacy of the understanding process between the audience and the photograph. Roland Barthes in his last book, *Camera Lucida*, speaks of "reference" as the essence of the photograph; the reference to "that-has-been", existing as a present and acting element in the photograph. The paper studies the existentness of past time in the photo context while explaining the different features of "referring to the past" in private photos. It as well tries to explore how the audience's reading, interpreting the photograph is affected by these "references" as the photograph being.

Keywords

private photos, there-being of referent, Roland Barthes, past time, reference.

*. M. A. in Photography, Faculty Member of Faculty of Arts and Architecture, Sistan and Baluchistan University, mim.hasanpur@gmail.com

** . Ph. D. in Art research, Assistant Professor, Department of Sculpture and Painting, School of Visual Arts, College of Fine Arts, Tehran University. ntabal@ut.ac.ir

***. M. A. in Handicrafts, Alzahra University. gseifi@yahoo.com