

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:  
The Social Analysis of Absence in Historical Narratives of Photography  
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

## مقاله پژوهشی

# تحلیل اجتماعی ابسنس (غیاب) در روایت‌های تاریخی عکاسی

محمد حسن پور\*

استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۲۸ تاریخ اصلاح: ۹۹/۰۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۲۹ تاریخ انتشار: ۹۹/۱۱/۰۱

### چکیده

**بیان مسئله:** کیفیت زیست و معنای زندگی همواره با حضور عناصر، اشیاء، چیزها، افراد و مفاهیم پیوند خورده است و غیاب به معنای نفی و سلب حضور، این معنا را قوام داده و از همین رو در فلسفه و هنر بسیار وارد شده است. مفهوم ابسنس به مثابه یک استراتژی هنری در بطن بسیاری از آثار هنری به ویژه در قرن حاضر تلقی می‌شود. در عکس‌ها، متونی که رد حضور چیزها را در گذشته عرضه می‌کنند، ابسنس کارکردی استنادی پیدا می‌کند. اما پرسش اساسی این است که چگونه در متون عکاسانه، از غیاب عناصر و چیزها، پی به وجود روایت‌های تاریخی نهفته در متن آن‌ها می‌بریم؟

**هدف پژوهش:** عکس‌ها به عنوان متونی همه‌جا حاضر چه در آلبوم‌های خصوصی یا نهادهای هنری یا خبری، و چه در فضاهای اجتماعی مجازی و مبتنی بر وب، غیبت‌های گوناگونی را که خاستگاه‌های متفاوتی دارند، ارایه می‌کنند و تحلیل تاریخی غیاب در این آثار، به فهم بهتر بستر اجتماع انسانی منجر می‌شود. فرضیه این است که عکس به عنوان یک متن تاریخی وقتی با روایت‌های پیرامون و بیرونی خود پیوند خورده و تحلیل شود، غیاب را به مثابه نفی حضور نیروهای سرخورده‌ای در متن اجتماعی ارایه می‌دهد که هر یک، به صورت بالقوه قدرت مشارکت و تغییر در رفتارها و کنش‌های زندگی روزمره را دارند.

**روش پژوهش:** براساس تحلیل مبتنی بر تاریخ اجتماعی در متون عکاسانه خواهد بود، چرا که در این رویکرد، رفتارها، رخدادها و باورها در بافت زندگی روزانه، در روند تحقیق تاریخی دارای اهمیت است.

**نتیجه‌گیری:** ابسنس در قاب عکس، می‌تواند اشکالی متنوع از قدرت‌های پنهانی لایه‌های مختلف اجتماعی را عرضه دارد؛ نیز به جایگاه عناصر غایب در سطح عکس‌ها پرداخته و توضیح داده شده است که چگونه عکاسی از ابسنس به عنوان مفهومی پست‌مدرنیستی بهره می‌برد تا به واسطه غیاب عناصر تاریخی، محتوای متفاوت و قرائت دیگرگونی را از رخداد شکل دهد.

**واژگان کلیدی:** ابسنس در عکاسی، روایت تاریخی، تاریخ اجتماعی، غیاب و حضور، عکس‌های اجتماعی.

### مقدمه: ابسنس (غیاب)، و روایت تاریخی

مواجهه با مفهوم «غیاب» در تاروپود اندیشه و فهم زندگی آمیخته است. هر حضور و وجودی، به معنای ضمنی یک غیاب است و از همین روست که فلسفه غیاب، به ویژه از میانه قرن گذشته بدین سو، دست‌مایه اندیشه‌ورزی در بسیاری از متون فلسفی و هنری شده است. اینکه چگونه ما به واسطه غیاب، پی به حضور عناصر و اشیاء و چیزها می‌بریم و اصولاً چگونه است که همواره معنای حضور باید به محتوای غیاب

اجازه نگریسته شدن به مثابه امری موجود بدهد؟ ریچارد شوسترمن<sup>۱</sup> در مقاله خود، «زیبایی‌شناسی شهری ابسنس»<sup>۲</sup> می‌نویسد: غیاب، مفهومی بسیار دشوار و مبهم با تاریخچه فلسفی پیچیده و طولانی است. حتی ریشه‌شناسی لغوی آن (ab+sence) دور از وجود داشتن نیز ارتباط خود را با معنای کهن فلسفی عدم وجود<sup>۳</sup> آشکار می‌سازد؛ ماهیت متناقض «چیزهایی» که وجود ندارند تا به سادگی از «دراینجا و هم‌اکنون» حاضر بودن (در حال حاضر)، باز بمانند. با این حال،

\* ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵@mim.hasanpur@gmail.com

بهره می‌برد؟ و چگونه روایت‌های خارج از متن عکس در تفسیر تاریخی آن شرکت می‌کنند و فهم آن را در بیننده خود شکل می‌بخشند؟ اصولاً چگونه می‌توان به واسطه غیاب رخداد، حضور آن را در گذشته‌ای که عکس بازنمایش می‌دهد، مورد کاوش قرارداد؟ عکس‌ها پیوندی ناگسسته با تاریخ در معنای عام و به‌ویژه تاریخ اجتماعی دارند (به‌ویژه با تاریخ اجتماعی به‌عنوان رویکردی که سازوکار زندگی روزمره را مورد تحلیل و جست‌وجوی تاریخی قرار می‌دهد). مطالعه مفهوم غیاب در متن عکس که با گسترش شبکه‌های اجتماعی مجازی، تقریباً همه‌جا حاضر است، این‌امکان را برای مورخ و محقق تاریخ فراهم می‌کند که نیروهای نادیده اجتماعی و قدرت‌های پنهان در خواست‌های جمعیتی را در روند مطالعات خود به‌واسطه عکس‌ها ملاحظه نماید. در نتیجه، در تحقیق پیش‌رو به جایگاه عناصر غیب در متن عکس‌ها می‌پردازیم. توضیح می‌دهیم که چگونه عکاسی (به‌عنوان متنی تاریخی) از اَبسنس بهره می‌برد تا به‌واسطه غیاب عنصر تاریخی در متن خود، محتوای متفاوت و قرائت دیگرگونی را از رخداد، پیش چشم مورخ و محقق قرار دهد.

### روش تحقیق

عکس‌ها به‌عنوان متون تاریخی مدرن، از رویدادهای اجتماعی محیط حاکم بر فضای عکس‌برداری شده، و نیز نیات و خواست‌های عاملان خود، پرده برمی‌دارند. در دوره معاصر که سرعت اتفاقات و پیامدهای اطلاعاتی آن بسیار زیاد است و غیاب رخدادها بیش‌از حضور آن‌ها به‌واسطه اثرگذاری و پیامدهای آن در زندگی روزمره افراد معنا و مفهوم می‌شود، عکس‌ها به‌خصوص آن‌ها که با زیست و زندگی روزمره افراد پیوند دارند، می‌توانند از طریق تفسیرهای مبتنی بر تاریخ اجتماعی در قالب نمونه‌های جمعیتی مشخص خود، اطلاعات مهمی را درباره مفاهیم غیب در خود ارائه دهند. از این رو، تاریخ اجتماعی به‌عنوان روشی که بافت زندگی روزمره را مورد مطالعه قرار داده و کنش‌های هرچند عادی مردم را در بستر جغرافیایی کنش‌های روزانه‌شان مطالعه می‌کند، می‌تواند خاستگاه‌های اَبسنس را در بستر عکس در پیوند با عوامل اجتماعی خارج از قاب قرار دهد و تفسیر دقیق‌تری را از آن ارائه کند.

### مروری بر چند اثر متقدم

«پاتریک فیوری»<sup>۸</sup> در کتاب «تئوری غیاب»<sup>۹</sup> به بررسی رابطه اندیشه پسا‌ساختارگرایی و غیاب می‌پردازد. فیوری نشان می‌دهد که چگونه می‌توان پسا‌ساختارگرایی را به‌عنوان یک سیستم مطالعاتی ذهنی از نظریه غیاب تلقی نمود، و در این بین، به‌دسته‌بندی آن در متن آثار هنری پرداخت و پیامدهای مفهومی هریک را در بستر انواع نظریه‌های روان‌شناختی،

غیاب، به‌عنوان عنصری در هسته تمامی موجودات تلقی می‌شود (Shusterman, 1997, 742).

رفتارها، باورها و خاطراتی که تاریخ اجتماعی زندگی روزانه را می‌سازند، با مفهوم غیاب در هم‌تنیده‌اند. «روزآناپیم»<sup>۱۰</sup> می‌نویسد: اولین بار که مفهوم غیاب را درک کردم، زمانی بود که دختری ۷ یا ۸ ساله بودم و پدر بزرگم درگذشت. از آن زمان به‌بعد، با وجودی که جسم او در خانه‌اش حضور نداشت، نبودنش، خود به‌واسطه فضای خانه بدل به‌حضور شده بود که انگار تجسمی جسمانی از او در خانه داشت. چنین غیاب قابل درکی، صرفاً از طریق تجربه ما از حضور امکان‌پذیر است. غیابی که هرگز نمی‌توانیم راجع به‌وجود خودمان درکش کنیم (Pimm, 2017, 68).

سابقه فلسفه قرن بیستمی غیاب و حضور را می‌توان در مباحثی که «ژاک دریدا»<sup>۱۱</sup> در بحث متافیزیک حضور<sup>۱۲</sup> به آن پرداخت و مفهوم حضور و برتری و رجحان آن بر غیاب را وجهه نظر قرارداد، مطالعه نمود. دریدا به برتری همواره حضور بر غیاب تاخت و عنوان کرد که زندانی‌بودن همواره فلسفه غربی در دو قطبی‌هایی که ارزش یکی، برتر از دیگری است و این اندیشه که فلسفه غرب، «همواره زندانی عناصری دو قطبی بوده که خود آفریده و بعد پنداشته است که واقعیت دارد» (احمدی، ۱۳۷۰، ۳۸۴)، باعث می‌شود که حضور ارزشی برتر از غیاب داشته باشد. دریدا در مورد عنصر غیاب در متن نوشتاری معتقد است: این غیاب تعدیل (یا تغییر) مداوم حضور نیست، بلکه انقطاع حضور است. یک «مرگ» یا «امکان مرگ» گیرنده که ساختار نشانه را دربر گرفته است. مرگ گیرنده و فرستنده که در ساختار علائم متن به‌وقوع می‌پیوندد. هیچ تجربه‌ای شامل حضور خالص نیست، بلکه زنجیره‌ای از نشانه‌های قابل تمایز<sup>۱۳</sup> است (Wike, 2000, 2).

در قرن بیستم، آثار هنری و درمیان آنها، عکس‌ها، چه بسیار که دست‌مایه آرایه مفهوم غیاب و ارتباط فلسفی آن با حضور شده‌اند. عکس‌ها چه به شکل متن هنری و یا به‌ویژه به‌عنوان یک سند تاریخی، روایت‌های مبتنی بر غیاب را به شکل متون عکاسانه ارائه می‌کنند. داستان‌سرایی عکس‌ها البته هیچ‌گاه با آنچه بدان رخداد بازنمایی شده می‌گوییم تطابق نعل‌به‌نعل ندارد. عکس‌ها داستان می‌گویند اما داستان خودشان را. به‌عبارت دیگر، کیفیت حضور که عکس به‌عنوان نشانگانی شمایی و یا نمایه‌ای از مصداقش ارائه می‌کند، با غیابی ضمنی درمی‌آمیزد که نه تنها به‌کارکرد رسانه‌ای عکاسی ارجاع دارد (مسئله گزینش و انتخاب قاب، ترکیب‌بندی، و نیز دخالت‌انگاره‌ها و داشته‌های پیشینه ذهنی عکاس)، که در معنایی عمیق‌تر به‌جنبه‌های سلبی بصری در متن اثر اشاره دارد. سؤال اینجاست که متن عکس، اگر به‌مثابه سند تاریخی انگاشته شود، چگونه از امکانات تجسمی خود برای ارائه مفهوم اَبسنس

تجسمی، تأکید بر «حضور» پررنگ را بر ساخته، و به نوبه خود بر قطعی بودن حضور اشارت دارند (Pinney, 2011, 80). بدین ترتیب اما، تأکید بر مفهوم حضور در آثار هنری بر اساس فلسفه متافیزیکی که دریدا به خوبی از آن پرده برداشته، مفهوم ابسنس را به عنوان رویکردی فلسفی در آثار هنری متأخر در قرن گذشته در مرکز توجه هنرمندان مفهومی جای داده است. برای حضور، نیاز به ظرفیت‌های غیاب است. نیروی این طرح ارتباطی (که میان غیاب و حضور برقرار است) منتج به شکل‌گیری مفهومی [جدید] از غیاب شده است. بدین ترتیب که غیاب، صرفاً به واسطه حضور و دلالت‌های آن است که وجود دارد. غیاب درست به همان گونه‌ای که به مثابه انکار حضور خوانده می‌شود، مشتقی از آن نیز هست (Fuery, 1995, 1).

فیلسوفان عموماً دیدگاه و نگرشی نه‌چندان خوش‌بینانه به مفهوم سلبتیت و ابسنس دارند. آنها وجود و هر آنچه را که ارتباطی با محتوای هست بودن دارد، همواره با تأکید بر حضور و ساختاری مثبت در فضای زیسته و جهان، تئوریزه می‌کنند. دور والتو<sup>۱۴</sup>، در مقاله «هنر: تاریخ مختصر ابسنس»<sup>۱۵</sup> ادعا می‌کند که استدلال‌های زیباشناختی در قرن هجدهم که ابزاری مفهومی برای تدوین ماهیت هنر مدرن (هنرهای زیبا) به کار رفت، و «طبیعت زیباشناختی هنر»، منجر به روند ناپدید شدن تدریجی همه عناصر رسمی شد که پیشتر، هنرهای تجسمی را بر ساخته بود. نتیجه آن هم «پوچی» یا «هیچی» به مثابه هنر بود. نویسنده به این فرآیند با اصطلاح «اعمال ناپدید شدن» اشاره می‌کند و می‌نویسد که این اعمال، زیبایی‌شناسی ابسنس را در هنر قرن بیستم شکل داد (Džalto, 2015, 652).

هنرمندان به‌ویژه از قرن بیستم به این سو چه بسیار با محتوای غیاب، آثار خود را در معرض نمایش قرار داده‌اند. علاوه بر اصطلاح ابسنس، عبارات دیگری چون «خلاء»<sup>۱۶</sup> «نادیدنی»<sup>۱۷</sup>، «تهی‌بودگی»<sup>۱۸</sup> «سکوت»<sup>۱۹</sup>، و «نفی»<sup>۲۰</sup> در عمل هنری به کار گرفته شد تا توجه محتوایی مشابهی را تشریح کند<sup>۲۱</sup> (Wallace, 2015, 45). بدین ترتیب، غیاب در آثار هنرمندان مفهومی، همچون انگاره‌ای فلسفی یا مفهومی در ساخت، عرضه و نمایش کار هنری قرار داده می‌شود. اثر موسیقایی «۴:۳۳» جان کیج که شامل ۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه سکوت بود؛ کتاب «ناپدید شدن»<sup>۲۲</sup> اثر ژرژ پرک<sup>۲۳</sup>، که در آن حرف «e» در سرتاسر متن غایب است؛ اثر هنری رابرت راثوشنبرگ<sup>۲۴</sup> که در واقع با پاک کردن یک نقاشی از دکونینگ<sup>۲۵</sup> شکل گرفته بود، و مایکل هایزر<sup>۲۶</sup> که در کار بزرگش «شمال، شرق، جنوب، غرب»<sup>۲۷</sup> مجسمه‌ای ساخت که تماماً از حفره‌های بزرگ و تهی در سطح زمین خلق شده بود (Mikeal, 2017, 256). در یکی از بهترین نمونه‌های اخیر، نقاشی‌های خوزه مانوئل بالستر<sup>۲۸</sup> است که آثار بزرگ تاریخ هنر را به نحوی باز اجرا می‌کند که تنها پس‌زمینه آثار در کار او عرضه شده و عناصر اصلی که محتوای اثر را ارایه می‌کنند، در

ساختار شکنی و مناسبات قدرت پی‌گیری نمود. در مقاله «در میان غیاب و حضور: جغرافیای اختفاء، نامرئی بودن و سکوت»<sup>۲۱</sup> از ابسنس به مثابه مفهومی نام برده می‌شود که امروزه در طیف وسیعی از فرآیندهای رفتار اجتماعی و یا جغرافیایی مورد استفاده قرار می‌گیرد (مثلاً و به‌طور ویژه، برای انتخاب ویژگی‌های نمایشی که در مناسبت‌های ملی ظاهر می‌شود). نویسندگان مقاله، ابسنس را در کالبد مکان و زمان قراردادده و کیفیت آن را به عنوان مفهومی تأثیرگذار در اعمال سیاسی و اجتماعی روزمره، می‌سنجند (Dafydd Jones, Robinson & Turner, 2012, 264).

در رساله دکتری الیزابت والاس<sup>۲۱</sup> نیز که در دانشگاه «RMIT» با عنوان «در مجاورت غیاب، درک ابسنس در شهر از طریق مشق هنرمعاصر»<sup>۲۲</sup> ارایه شده است، به‌واکاوای مفهوم ابسنس در سه شهر نیویورک (آمریکا)، واراناسی (هند) و شانگهای (چین) پرداخته است. سپس تحلیل آن را از طریق تمایز گذاری مفهوم حضور، اولاً از طریق تمرکز بر ساختارهای بدنی یا اشیاء، محتوا، سیستم‌ها و یا آیین‌های اطلاع‌رسانی و تشکیل گفتمان‌های غالب در هر شهر، و ثانیاً، رجحان دادن به بینایی نسبت به سایر حواس در تجربه شهر، ارایه نموده است (Wallace, 2015, 9).

### فلسفه غیاب در بستر اثر هنری

واژه «ابسنس» در متن حاضر، در کنار واژه «غیاب» آورده شده است که ترجمه تحت‌اللفظی آن در زبان فارسی است. در این معنا، مفهوم غیاب به کلیت آنچه در برابر حضور اطلاق می‌شود و نفی و سلب حضور است اطلاق شده است. واژه ابسنس اما، به کاربرد استعاری و هنری غیاب در متن اثر هنری و به‌صورت ویژه در عکس‌ها که موضوع بحث حاضر است اشاره خواهد داشت. در زمینه تاریخ هنر و ابسنس، «رادلف ویتکاور»<sup>۲۳</sup> مورخ آلمانی هنر به «تمایل بصری به تبلور حضور» اشاره کرده است. او از تاکتیکی در متون مصور پرده برمی‌دارد که در آن، نمایش و عرضه یک تصویر در کنار متن، به‌طور ضمنی بدین خاطر است که آنچه را که در متن به‌صورت شک‌وشبهه و ابهام باقی‌مانده روشن سازد و بنابراین، نمایش یک تصویر می‌تواند حامی هر آن چیزی باشد که معنای آن در تردید باقی مانده است. در برخی از مطالعات که راجع به نحوه بازنمایی‌های بصری اروپاییان صورت پذیرفته است، ملاحظه می‌کنیم در آنچه به قوه دیداری وابسته است، «نفی» و «سلب» به‌عنوان یک ابزار بیانی از دست رفته است. در هنرهای تجسمی، بازنمایی مفاهیم نفی و سلب غیرممکن می‌نماید. این غیرممکن است که چیزی را با هر آنچه که نیست، ترسیم نماییم؛ آن چیز یا حاضر است یا غایب، و اگر آن چیز ظاهر شده است، به‌طور حتم در یک شکل معین و معلوم وجود دارد. [می‌توانیم به‌وضوح بینیم] شیوه‌ای را که در آن جلوه‌های بصری از طریق تقلید و واگویه‌های

نمایش جبهه‌گیری و سوگیری هنرمند نسبت به موضوع مورد اشاره محسوب شود، از اثر حذف شده و به واسطهٔ آرایهٔ دقیق غیاب آن، و واگذاری سویه‌های تفسیری به روایت‌های خارج از متن، مسئلهٔ حضور روایت را به شکل کامل تری پیش می‌برد. این تلقی از اِسنس به نحو درخشانی در فیلم «ربکا»<sup>۳۲</sup> اثر آلفرد هیچکاک<sup>۳۳</sup> عرضه شده است. در تمام مدت فیلم، شخصیت اصلی که به‌عنوان همسر دوم مردی متمول و پس از مرگ ربکا (همسر اول مرد) وارد قصر او شده است، در جایگاه مقایسه، تطابق و مواجههٔ ذهنی با ربکایی قرار می‌گیرد که هرگز در طول مدت فیلم نمایش داده نمی‌شود؛ اما ذکر اوصاف او، وسایل شخصی که وی از آنها استفاده می‌کرده، و رفتار خصمانه و منفی مستخدمان به‌خاطر جایگزینی زن دوم در فضای قصری که ربکا در آن غایب است، بیننده را به سمت جبهه‌گیری و پیش‌داوری شخصیت ربکا هدایت می‌کند. تصویری خیالی که به واسطهٔ

نقاشی او غایب بمانند (تصویر ۱). امروزه هنرمندان از اِسنس به‌عنوان مفهومی که اثر هنری را بدل به قطعهٔ شعری می‌سازد و توسط بیننده و براساس جهان‌بینی او فهمیده می‌شود، بهره می‌برند. به‌قول آرتور دانتو<sup>۳۹</sup> هنر امروز با قابلیت‌های عنصر غیاب، استعاره‌های متجلی<sup>۴۰</sup> شده است (Horvath, 2012, 175). طبعاً آرایهٔ مفهوم اِسنس در آثار هنری مرتبط با عوامل پیشینی در افکار و انگاره‌های هنرمند است که آن نیز برگرفته از رخدادهای و وقایع زندگی است. اِسنس می‌تواند به نوعی نیروی سرکوب‌گر دلالت داشته باشد. نیرویی که به واسطهٔ ایدئولوژی، نظام سلطهٔ قدرت‌های حاکم، جبر رسانه‌ای و غیره در بستر اثر ظاهر می‌شود. به‌این ترتیب حتی «برخی از عکس‌های افق شهر منهاتن<sup>۴۱</sup> که پس از ۱۱ سپتامبر سال ۲۰۰۱ گرفته شدند، می‌توانند عکس‌هایی از غیاب برج‌های دوقلو باشند» (Mikeal, 2017, 256). هرآنچه حضور آن در متن اثر، موجب



تصویر ۱. خوزه مانوئل بالستر؛ The Hidden Spaces؛ ۲۰۱۷. گرچه تمرکز بالستر در مجموعهٔ بازتولید شده از نقاشی‌های تاریخ هنر جهان، بر روی مطالعهٔ کیفیات نوری در پس‌زمینهٔ آنها متمرکز است، آنچه او در این آثار آرایه می‌کند، به واسطهٔ غیاب عناصر در اثر اصلی حاصل می‌شود. نقاشی فوق، که بازتولید اثر «سوم ماه مه ۱۸۰۸» (The Third of May 1808) است، فقدان، نبود، غیاب، یا ردّ رخداد به‌جای مانده را که در تابلوی اصلی به‌نمایش درآمده بود، عرضه می‌کند و به واسطهٔ عرضهٔ اِسنس در تابلو، محتوای نوینی خلق می‌کند که بیننده را دست‌کم با دو پرسش اساسی مواجه می‌سازد که هدف آرایهٔ اِسنس در آثار هنری است. اولاً آنچه در تابلوی سوم ماه مه ۱۸۰۸ آرایه‌شده، چگونه در بطن روایت تاریخی خود اعتبار و اصالت دارد؟ (پی‌گیری موضوع تاریخی براساس غیاب آن) و دوم، اِسنس عناصر اصلی تابلو، کدامیک از ویژگی‌های اصیل سوم ماه مه ۱۸۰۸ را در برابر بینندهٔ آگاه قرار می‌دهد؟ مأخذ: Guggenheim-bilbao.eus

سوژه‌اش، یک رابطه علی<sup>۴۱</sup> است. اگر «آ» علت «ب» باشد، آن‌گاه موجودیت «ب» برای وجودداشتن «آ» کفایت خواهد کرد. عکس فاقد آن کیفیت نیستی عامدانه‌ای است که ویژگی نقاشی است. بنابراین، عکس ایده‌آل قادر به ارائه چیزی غیرواقعی نیست (Scruton, 1981, 588).

ابسنس به مثابه امری غیرواقعی تلقی می‌شود که برخلاف نظر اسکروتون، در عکاسی هم به دقت طرح و آرایه شده است. در زندگی روزمره، چه بسیار رخ می‌دهد که اتفاقاً خود غیاب، علت اساسی وقوع چیزها باشد.

در بسیاری از امور، غیاب به عنوان یک نقش علی رخداد یا عمل حضور دارد؛ وقتی می‌گوییم من باعث شدم گیاهم بمیرد چون به آن آب ندادم، ادعای انجام ندادن کاری (آب ندادن)، «موجب شد» که اتفاقی رخ دهد (گیاه بمیرد). این‌جا، غیاب در نقش عامل بروز رخداد ظاهر می‌شود. غیاب در بسیاری از توضیحات علی ما از وقایع و رخدادها جای دارد (Deery, 2013, 309).

### تفسیر تاریخ‌محور: دو نوع ابسنس در عکس

تاریخ اجتماعی را تاریخ «فراموش شدگان» می‌نامیم که مبتنی است بر مطالعه تاریخ زندگی روزانه عوام‌الناس (برومند، ۱۳۹۳، ۲) و از همین‌رو در یک روایت تاریخ اجتماعی، به نحوی با مفهوم غیاب در متن تاریخی مواجهیم (در تعریف کلی تاریخ اجتماعی این معنا نهفته است که در روایت‌های عمومی تاریخی، پایگاه مردم عادی و زیردست به فراموشی سپرده شده و همواره غیاب روایت‌های متنی زندگی‌شان در علم تاریخ وجود دارد). می‌توان در تحلیل تاریخی، به مسئله غیاب در زندگی روزمره از لابلای اسناد عکاسانه پرداخت چراکه عکاسی در محتوای کلی خود با روایت‌های تاریخ اجتماعی پیوندی تنگاتنگ دارد. هرآنچه به واسطه نیروهای بیرونی (بیرون از متن عکاسی، و در متن زندگی روزمره) موجب سرکوب حضور عناصر روایت تاریخی می‌شوند، در تاریخ اجتماعی، موضوعیت اصلی می‌یابد (با اصل قراردادن هر نوع تعامل فردی و اجتماعی در روزمرگی انسان) و در عکس‌ها به کمک روایت‌های تاریخی خارج از خود، به صورت «ابسنس موضوع» ظاهر می‌شود. چنین عکس‌هایی، مکان‌هایی که مردم در آن زندگی می‌کنند را به نحوی عرضه می‌کنند که انگار حضور غیبت‌های گوناگون آن‌ها را به رخ می‌کشند. هرآنچه دیده می‌شود، آنچه را که دیگر وجود ندارد، مشخص می‌کند و بر آن تأکید می‌گذارد.

«می‌بینید، در این‌جا وجود داشته است، اما دیگر نمی‌توان آن را دید. صفات اشاره نمایان‌گر هویت نامرئی قابل رؤیت است. این، همان تعریف یک مکان می‌شود» (Habib, 2018, 175). به‌زبانی ساده، عکس‌ها (وقتی مرتبط با زندگی اجتماعی هستند)، می‌توانند خواست‌ها، امیال، آرزوها و امیدهای سرخورده و

عدم نمایش او در صحنه، امکان هرگونه اغراقی را حتی در ذهن بیننده‌اش فراهم می‌کند؛ نوعی بیانیه راجع به موضوع غایب در صحنه توسط نویسنده و کارگردان. در نمونه دیگر، در مجموعه «راز خیابان» اثر اومبو<sup>۴۲</sup>، سوژه اصلی عکس‌ها صرفاً سایه‌های افراد هستند و ظاهراً این مجموعه اساساً عکاسی از سایه‌هاست که به صورتی بسیار خلاقانه اجرا شده است. اگر سایه، در عدم حضور نور تشکیل می‌شود، بنابراین عکس‌های اومبو نیز، عکس‌هایی از غیاب نور هستند.

### عکاسی و مفهوم غیاب

مسئله مواجهه با مفهوم غیاب همواره از ابتدای پیدایش عکاسی با عکس‌ها عجین بوده است. «داگر» اختراع جدیدش را ثبت سایه‌های اجسام و اشیاء نامیده بود و تالبوت نیز از «هنر تثبیت سایه‌ها» برای شرح اختراعش نام برد. عکاسان چه بسیار از سایه‌ها استفاده کردند تا سوژه‌های اصلی خود را از ابژه‌های واقعی موجود در برابر دوربین شکل دهند. عکاسی از سایه‌ها عمیقاً عکاسی از غیاب است. سایه به واسطه انسداد نور توسط چیزی به وجود می‌آید؛ خلأ نور و فقدان آن است. سایه خود، نور را مسدود نمی‌کند و حتی آن را جذب هم نمی‌کند. سایه، حفره‌هایی در نور<sup>۴۳</sup> است و بنابراین غیر مادی است (Mikeal, 2017, 260-261). پیوند عکاسی و ابسنس را می‌توان از همین ارتباط عمیق عکاسی و سایه، تا «عکاسی مفهومی» گسترش داد. اگر رابطه علی در عکاسی، یکی از ویژگی‌های اصلی آن باشد (عکس از چیزی، ثبت رد حضور آن به واسطه بازتاب نوری است که بر صفحه حساس شکل می‌گیرد)، آن‌گاه، غیاب را به عنوان یکی از «علت‌های» خلق برخی از عکس‌ها باید دانست. درباره ابسنس در عکاسی باید تأکید کرد که، معنای غیاب سوژه در عکس، لزوماً حضور نداشتن به عنوان جزیی از صحنه عکس نیست؛ بلکه به نحو معناداری، یعنی انتظار داشتن بر حضور شیء دقیقاً در سر جایی که انتظارش را داریم؛ به عبارتی، یکی از دلایل اصلی ابسنس در عکس‌ها، ثبت غیاب رویدادهای «قابل انتظار» در آنهاست. این مفهوم در عکاسی بدان معناست که فرد، چگونه علت غیاب را تحلیل می‌کند، و این‌که چگونه به توانایی عکاسی در ثبت «آنچه که آن‌جا نیست»<sup>۴۴</sup>، می‌اندیشد (ibid, 268). عکاسی همواره بر قطعیت حضور تأکید می‌کند. کیفیت استنادی آن نیز در همین مضمون اساسی نهفته است چرا که هر عکس سندی از رویداد بوده است. رویدادی که دیگر اکنون نمی‌تواند انکار شود. در عکاسی، همان‌طور که «بارت»<sup>۴۵</sup> می‌گفت، من هرگز نمی‌توانم انکار کنم که چیزی - آن‌جا - وجود داشته است (Pinney, 2011, 81). عکاسی بر اساس ادعای «راجر اسکروتون»<sup>۴۶</sup>، ظاهراً فاقد آن کیفیتی است که تحت عنوان «نیستی عامدانه»<sup>۴۷</sup> در نقاشی وجود دارد:

نتیجه فوری این حقیقت، این است که رابطه بین عکس و



تصویر ۲. اوا لیتولف. باغ پرتقال. از مجموعه کارت‌پستال‌های اروپایی. ۲۰۱۰. لیتولف در این مجموعه که سال‌هاست بر روی آن در سرتاسر اروپا کار فعالیت می‌کند، به مسئله مهاجرت در اروپا و سختی‌ها و مصائبی که مهاجران در کشورهای مختلف اروپایی با آن دست‌به‌گریبان هستند، پرداخته است. او در سفرهای گسترده‌اش به سرتاسر اروپا، به‌طور میدانی صحنه‌هایی را به‌تصویر می‌کشد که در آنها حوادثی چون محرومیت‌ها، بیگانه‌هراسی‌ها یا خشونت‌های زیاد رخ داده‌است. او در حین سفر با افرادی صحبت می‌کند که با این رویدادها مرتبط هستند: مهاجران، پناهندگان، کارگران فصلی، فعالان، اتحادیه‌های کارگری، سیاست‌مداران محلی، ماموران مرزی و غیره، سپس آنها را به‌صورت متن در کنار عکس‌ها ارائه می‌دهد. این عکس به‌خصوص، صحنه درگیری شدید میان میوه‌چینان مهاجر و مردمان محلی است که در حافظه مردمان بومی محل باقی‌مانده‌است. این نوع بهره‌گیری از غیاب رویداد در متن عکس، ابسنس اولیه نام دارد. مأخذ: Evaletitolf.de

متعددی را می‌توان برای این «انتظار بر حضور» عناصر غیاب در متن عکس برشمرد. نیروهای اجتماعی موجود در فضای تعامل‌های فردی و جمعی عکاس، یکی از آنهاست که به‌عنوان نیرویی «سرکوب‌گر» در متن عکس خود را عرضه می‌کند. یکی از بدیهی‌ترین موردها، خودسانسوری پدیدآورنده عکس است که آگاهانه و یا ناآگاهانه بدان دست می‌زند. در سیر تاریخ هنر، بسیاری از آثار هنری به‌دلایل مختلف از نمایش در برابر دید عمومی منع می‌شدند و هنرمندان برای آن که هنرشان قابل ارائه در فضای عمومی باشد، به‌خودسانسوری در اثرشان روی می‌آوردند. «ریچارد میر»<sup>۴۸</sup> که در مورد همجنس‌گرایی و ممنوعیت آن در هنر آمریکایی<sup>۴۹</sup> می‌نویسد، از تاریخی می‌گوید که غیاب در آن، به‌اندازه حضور دارای اهمیت است (Hiro, 2010, 83). خودسانسوری عموماً برآیند نیروها و خواست‌های دست‌بالایی اجتماعی (حکومت‌ها، کارگزاران هنری، و رسانه‌های

سرکوب شده افراد را به‌صورت غیاب اشیا و چیزهای روزمره در قاب، عرضه‌کنند. به‌طور مثال دره‌ریک از عکس‌های مجموعه کارت‌پستال‌های<sup>۴۲</sup> اروپایی «اوالیتوالف»<sup>۴۳</sup> مناظری زیبا از باغ‌های پرتقال، سواحل زیبای دریایی و مناظر دیگر اروپایی دیده می‌شود که به‌ظاهر کاملاً به‌کارت‌پستال‌های توریست‌ها شباهت دارد. اما درواقع، هر یک از این آثار، مکان‌هایی را بازنمایش می‌دهند که شمالی از واقعه‌ای ناگوار در گذشته هستند. بدین ترتیب، غیاب رخداد در روایت‌های ضمنی بیرون از اثر که لیتولف به‌صورت متون گزارشی نوشتاری بدان افزوده، به حضوری خالص در بطن آن اشاره می‌کند که علت وجودی عکس است. تفسیر مکان/موقعیت/رخداد در این‌جا نه به محتوای درون قاب، که به‌متن گزارشی خارج از آن و ذهنیت و تحلیل بیننده‌اش وابسته می‌شود (تصویر ۲). اشاره به این نوع غیاب را که در بطن اثر قائم به‌ذات بوده و مستقل است از هر حسی از حضور درون اثر، «ابسنس اولیه»<sup>۴۴</sup> می‌نامند. در برابر نوع دیگری از غیاب که «ابسنس‌های ثانویه»<sup>۴۵</sup> نام دارند، آنها هستند که همیشه به‌عنوان شکلی از حضور به‌کار می‌روند. آنها به‌حضور، دلالت ضمنی می‌کنند؛ تصدیق‌کننده بستر ارتباطی حضور هستند؛ محتوای معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه خود را از آن [بستر حضور] کسب می‌کنند و به‌فضای حضور اشارت دارند؛ آنها این فضای جدال همواره میان حضور و غیاب را حفظ و حتی تقویت می‌سازند (Fuery, 1995, 1) (تصویر ۳). به‌عبارتی در ابسنس ثانویه، غیاب یک مفهوم، در بطن حضور عناصر دیگری در درون متن خود را عرضه کرده و ارجاعش به‌عناصر غایب، توسط هر آن چیزی است که درون قاب حاضر است. «هیروشی سوگیموتو» از هنرمندان بنام قرن حاضر، در مجموعه سالن‌های سینما<sup>۴۶</sup> با استفاده از همین مفهوم کاربردی در ابسنس‌های ثانویه، دست‌به‌آشکارسازی زمان در سیری تاریخی می‌زند. او با قراردادن دوربین قطع بزرگ خود در سالن‌های سینمایی قدیمی آمریکایی<sup>۴۷</sup> که عموماً دارای تزئینات داخلی زیادی هستند، و بازگذاشتن شاتر دوربین در طول مدت پخش فیلم، عملاً همه فیلم را در کادری سفیدرنگ (پرده سینما) ثبت می‌کند. نتیجه نهایی، سوختن (نورخوردگی شدید) محل پرده نمایش در عکس نهایی و نیز بازنمایی تزئینات داخلی سالن‌های سینما (به‌خاطر انعکاس طولانی مدت نور پرده سینما بر آنها) است (تصویر ۴).

### ابسنس و نیروهای خارج از قاب عکس

تحلیل ابسنس در عکاسی، نیازمند غربال مکان‌های مشروط و آماده برای پنهان‌سازی (به‌هر وجه ممکن) است که به‌وسیله آگاهی کاملاً آماده و پذیرا در برابر چیزها، توجه چشم را از تمرکز بر اشیا حاضر آماده، بر وجه انتقادی آنها می‌برد. این به‌معنای انتظاری است که در آنچه آن‌جا نیست تبلور می‌یابد. دلایل



تصویر ۳. سمت چپ: برداشته شدن مجسمه Tilted Arc (۱۹۸۹) و ردّ جای خالی آن در سنگفرش میدان فدرال پلازا. (Addiso Thompson). سمت راست: نمایی امروزی از میدان فدرال پلازا. تیلت آرک، اثر ریچارد سِرا (Richard Serra, 1938) پس از چندسال کشمکش موافقان و مخالفان ساخت مجسمه در میدان فدرال پلازا، سرانجام به صورت شبانه و پنهانی در سال ۱۹۸۹، (۹ سال پس از نصب آن در فضای میدان) تکه تکه شده و از میدان برداشته شد. تا مدت ها پس از حذف مجسمه از میدان، طرفداران مجسمه که عموماً شامل دانشجویان، دانشجویان و هنرمندان بودند، مشتاقانه در میدان فدرال پلازا حاضر شده و از ردّ باقی مانده مجسمه بر سطح سنگفرش بازدید کرده و آن را به دیگران معرفی می کردند (ابسنس ثانویه). اما با بازسازی نمای کلی میدان و طراحی جدید آن، عملاً هیچ ردّ و اثری از تیلت آرک باقی نماند و هرگونه معرفی اثر را به متون انضمامی مورخین هنر و نویسندگان واگذار نمود (ابسنس اولیه). محتوای ابسنس در این دو عکس (و نیز در میدان اصلی فدرال پلازا برای بازدیدکنندگان) کاملاً به روایت تاریخی خارج از متن (عکس/میدان) وابسته است و به واسطه روایت ضمیمه، نیروی سرکوبگر موجود در بستر متن را عریان می سازد. مأخذ تصویر سمت چپ: Artnet.co و سمت راست: papiro.unizar.es

به عنوان مثال، از غیاب برای استثناء کردن گروه های خاص در مکان ها و فضاها همواره استفاده شده است؛ ابسنس به نوعی ابزار کنترل بدل می شود که همه انواع مخالف را از مکان یا زمان خاص، حذف می کند و قلمرویی را مشخص می کند که افرادی با ویژگی های خاص، بدان تعلق دارند: حذف گروه های قومی از محله های مشخص، یا جوانان از مناطق خرید در زمان های خاص، و یا بی خانمان ها از مناطق نوین شهری، از این دست است (Dafydd Jones et al., 2012, 257)

### ابسنس در عکس های روایت شده از رویدادهای اجتماعی ایران

غیاب، همچون نیرویی پرسشگر در متن اثر هنری، توجه بیننده را از آنچه درون قاب حاضر است، به عوامل مبتنی بر زمان و تاریخ در خارج از آن هدایت می کند. امروزه چه بسیار از عکس های اجتماعی از ابسنس (آگاهانه یا ناآگاهانه) بهره می برند تا قدرت بیان رخداد اجتماعی را محدود به عوامل درونی قاب نساخته و قدرت تحلیل و تفسیر آن را گسترش دهند (تصویر ۵). از دیگر سو، عکس های اجتماعی ایران، چه بسیار سبک های زندگی روزانه را عرضه می کنند و غیبت از عوامل اصلی محتوای آنهاست. به عبارتی دیگر، عکاسی اجتماعی دهه های اخیر در ایران به ویژه آن گاه که پیوند بیشتری با امر خصوصی و روزمره افراد می یابد و از آلبوم های خصوصی و پروفایل های شخصی و شبکه های اجتماعی مجازی سر بر می آورد، چه بسیار با محتوای ابسنس در ارتباط و همراه

بزرگ سرگرمی) در حفظ بافت و کیفیت محتوایی آثار ادبی یا هنری است که به شکل قواعد و قوانین محدودکننده خود را به جهان هنر تحمیل می کند. «چنین محدودیت هایی، به منزله سازوکاری برای سانسور، شاید از این لحاظ بیشترین اهمیت را بر غیاب چیزهایی دیگر و مفاهیم مستتر در آن ها دلالت دارند.<sup>۵</sup> فضاهای شهری مملو از محدودیت ها و ممانعت های اجتماعی (مثلاً برای زنان) است که در قالب ابسنس هایی که تداعی گر معنا هستند قابل مواجهه اند. «سکوت ها» نشانه های دیگری از غیاب در فضاهای شهری اند. سکوت در نقشه یک شهر بیان می کند که چه چیزهایی ممکن است در تاریخ شهر، نادیده گرفته شده و مورد چشم پوشی یا سرکوب قرار گرفته باشند؛ و به این اشاره می کنند که چه چیزهایی ممکن است موجب شکل گیری سیمای امروزین شهر شده باشند. سکوت های مکانی، اغلب فضاهایی برای یادمان ها و امور مذهبی هستند (ibid, 217) و مکانی برای انجام امورات مربوط به مرگ و تدفین. در شهرهایی که این فضاها از حالت سکوت خود خارج شده و وظایف محول بدان، در مکان های شهری گسترش می یابد و به خیابان ها نفوذ پیدا می کند، نوعی تداخل مرگ و زندگی رخ می دهد و به غیاب هر آنچه به زندگی مرتبط است، دامن می زند (کافی است به مراسم عزاء، تابوت کشی در خیابان ها، تصاویر و عکس های متوفیان و درگذشتگان بر دیوارهای شهری دقتی دوباره ببندازیم). سیاست های رفتاری روزمره، غیاب و حضور، ابزاری قوی در جهت تحکیم روابط «قدرت، روایت و کنترل» در مکان ها بوده است.



تصویر ۴. هیرووشی سوگیموتو. سالن سینمای اوهایو. از مجموعه سالن‌های سینما. ۱۹۸۰. سوگیموتو در بسیاری از مجموعه عکس‌هایش به نحوه حضور و کارکرد زمان در عکس‌ها اشاره دارد. او نحوه عملکرد دوربین عکاسی را در ثبت یک لحظه از زمان که به جز در دوران اولیه اختراع عکاسی و به واسطه حساسیت‌های پایین مواد عکس‌برداری، فرایند ثبت و ضبط عکس به‌کندی پیش می‌رفت، مورد بازبینی قرار داده و آن را به‌چالش می‌کشد. در مجموعه سالن‌های سینما، با نوردهی طولانی (به‌اندازه طول مدت پخش فیلم بر پرده)، حضور تمام فیلم را که طبیعتاً بر پرده نمایش داده شده و به‌واسطه بازبودن شاتر، موجب سوختگی محل پرده بر فیلم عکاسی شده، با غیاب آن در عکس نهایی در آمیخته و به‌نوعی از طریق غیاب المان‌های بصری در پرده، حضور تمام فیلم را نمایش می‌دهد. از طرف دیگر، سالن‌های سینمایی که سوگیموتو برای این پروژه برگزیده است، دارای تزیینات فراوانی است که عموماً به‌خاطر تاریک‌بودن سالن سینما در حین نمایش فیلم، از دیدرس تماشاگران دور مانده و بدین ترتیب، با بازتاب طولانی مدت نور پرده بر آنها، در عکس نهایی به‌صورت واضح ثبت می‌شوند. اِبسنسِ ثانویه، بازی میان این حضور و غیاب‌ها در متن اثر در برابر مخاطب قرار می‌دهد. مأخذ: Museemazine.com

از آنچه در بستر اجتماعی در حال وقوع است، اجتناب ورزیده و به‌دنبال نمایش ایده‌آلی است که نهادهای فرهنگ مشروع آن را ترویج و ارایه می‌کند و البته به‌دلیل دوربودن از نیازهای اصلی فضای زیست اجتماعی ایرانیان (عموماً در شهرهای بزرگ) بازخورد کاملی هم از آن به‌دست نمی‌آید. اِبسنس در چنین وضعیتی، عموماً از طریق آگاهی خارج از زمینه و متن اصلی، نمود یافته و برای مخاطب معنا می‌شود. «انتظار حضور» زمانی دارای محتواس‌ت که افراد دانش و آگاهی بر حضور داشته باشند و در مواجهه با غیاب آن به‌دنبال ریشه‌ها، علت‌ها، و دلایل نفی و سلب موضوع برآیند. برای نمونه، عدم حضور زنان در فضاهای به‌خصوص اجتماعی همچون ورزشگاه‌ها (تصویر ۶)، زمانی به‌شکل جدی‌تر و به‌صورت درخواستی همگانی طرح

است. این حذف و سانسور، مسئله غیاب را در دو روایت متفاوت، در بطن جریان‌های عکاسی اجتماعی امروز ایران قرار می‌دهد: الف) اِبسنس در روایت رسمی عکاسی اجتماعی ایران: آنچه موضع رسمی نهادهای کارگزار عکاسی و حاکمیتی در عکاسی بدان پایبند است و بنابراین در برساخت و تبلیغات متنوع از آن بهره می‌برد، که غالباً «آگاهانه» (به‌صورت کلی)، و گاه ناآگاهانه و تعمدی (در میان ایده‌پردازان و عکاسان منسوب به نهادهای رسمی فرهنگی) براساس محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها اِبسنس را در بطن محتوای اثر قرار می‌دهد. اِبسنس در این نحوه ارایه که به هر حال با تحمیل یک خواست یا هژمونی فرهنگی، در دیکته کردن شیوه مطلوب الگوهای فرهنگی و رفتاری همراه است، در تعریف و ارایه الگوهای سبک زندگی و مصرف، از هرگونه بازنمایی دقیق



و انتخاب سبک‌های زندگی متفاوت از آنچه فرهنگ مشروع بدان مصرّ است (مانند حذف یا کمرنگ کردن پوشش رسمی و تبلیغاتی و یا به حداقل رساندن ظواهر آن، تغییر یا تبدیل پوشش‌های سنتی و «پسندیده» قومی و قبیله‌ای، حذف و یا به پرسش گرفتن ارتباطات اجتماعی برگرفته از بافت سنتی فرهنگی و یا ایدئولوژیک، و غیره) خود را در ساحت‌های متنوعی از جمله در عکس‌های اجتماعی خصوصی تر شده، عرضه می‌کند. به عبارتی، نیروی سرکوب‌گر مخفی در اِسنس حاضر در متن عکس، در دست افراد عادی و عاملان اجتماعی، از نگاهی جامعه‌شناختی می‌تواند به‌کنشی بدل شود که سعی در دورزدن هر نوع تعامل با فرهنگ مشروع خواهد داشت (نمونه‌های آن را در عکس‌های حضور در مراسم‌ها و اعیادی که جنبه‌های ملی قوی‌تری دارند



تصویر ۵. لنگه‌کفش دخترچه، بازمانده از حادثه سقوط پرواز شماره ۷۵۲ هواپیمایی بین‌المللی اوکراین. عکاس ناشناس. تهران، ۱۳۹۸. این عکس که نمونه‌ای از کاربرد اِسنس اولیه در قاب تصویری است، در روزهای پس‌از واژگونی هواپیمای اوکراینی، در شبکه‌های خبری و اجتماعی بسیار باز نشر شد. عکسی که بسیار بیشتر از انبوهی از تصاویر مرتبط با سقوط، پیام و مضمون در خود داشت و بیش‌از آن‌ها برای مخاطبین عام و خاص، پیام و محتوا. مأخذ: Abccolumbia.com



تصویر ۶. هواداران پرسپولیس در یک دیدار رسمی. استادیوم آزادی تهران. ۱۳۹۷ شمسی. هر عکس که نشانه‌ای از عدم حضور عنصر یا عناصر اجتماعی را عرضه و باز آرایه کند، نمایی از اِسنس موضوع را آرایه می‌کند که خود بیان‌گر خواست‌ها، نیروها و قدرت‌های اجتماعی است که فرهنگ مشروع بر جامعه تحمیل می‌سازد. ممنوعیت حضور زنان در ورزشگاه‌ها که در دهه ۹۰ شمسی به یک خواست اجتماعی جدی‌تر برای حضور آنان بدل شده، در بسیاری از عکس‌های تماشاچیان تیم‌های فوتبال دیده می‌شود. این عدم حضور بر نیروهایی متمرکز می‌شود که از طرفی در بستر جامعه توسط کنش‌گران اجتماعی با آن مقابله می‌شود (نمونه‌های اخیر این نوع مبارزه را می‌توان در اختفای هویت زنانه برای ورود به ورزشگاه‌ها مشاهده کرد)، و از طرف دیگر، نمایان‌گر خواست بستر رسمی فرهنگی است که آن را حذف، انکار و سرکوب می‌کند. اِسنس در این نوع عکس‌ها، چراهای شکل‌گیری این نوع اجتماعات مبتنی بر غیاب را در ذهن بیننده آگاه فرا می‌خواند: کدام نیروهای اجتماعی از ورود زنان به ورزشگاه ممانعت می‌کنند و دلالت‌های پیشینی آن چیست؟ غیاب زنان در ورزشگاه و تبدیل یک فضای عمومی به فضایی مردانه چه مخاطره‌هایی را به لحاظ اجتماعی و سطوح تعاملی افراد ایجاد می‌کند؟ اِسنس در این عکس‌ها به چه شکل‌های دیگری در سایر سطوح و رفتارهای اجتماعی خود را عرضه می‌کند؟ مأخذ: Farsnews.com

می‌شود که آگاهی از پیامدهای عدم حضور زنان و آسیب‌های اجتماعی آن، و نیز آگاهی از حقوق اولیه حضور زنان در فضاهای اجتماعی رسمیت یابد. بدین ترتیب، اِسنس در روایت‌های رسمی عکس‌های اجتماعی ایران، از بسیاری از تضادهای میان فرهنگ رسمی و سبک‌های زندگی روزانه پرده برمی‌دارد که می‌تواند نمایان‌گر نقاط مواجهه و سرکوب و در نتیجه، بحران‌های اجتماعی و جامعه‌شناختی شود. برخی از این تصاویر، در نمود صریح خود و به‌ظاهر از یک امر عادی روزمره حکایت دارند. ورزشگاه آزادی و حضور بی‌شمار مردان برای تشویق تیم محبوب‌شان، عدم نمایش هرگونه تماس مرد و زن میان اهالی خانواده در عکس‌های تبلیغاتی و شهری، پوشش تبلیغاتی زن از منظر فرهنگ مشروع در شمال چادر سیاه (که هم به لحاظ تنوع رنگی پوشش شایع در میان دختران جوان به‌ویژه در کلانشهرها، و هم شیوع و فراگیری کمرنگ‌شده چادر به‌ویژه در دهه ۸۰ شمسی و پس از آن به‌عنوان پوشش مورد علاقه و انتخاب زنان، مطلوبیت فراگیری ندارد)، انواع عکس‌های تبلیغاتی از محیط‌ها و فضاهای شهری که تأکید بر پیشرفت و تعالی و زیباسازی هر چه بیشتر آن دارد (که به‌ویژه در شهرهای بزرگ، آنچه در زندگی روزمره وجود دارد، متفاوت از تبلیغات آن است) همین عکس‌ها اما، برای چه بسیار شهروندان بیننده آنها، از تداعی‌های متفاوت با آنچه در ظاهر تبلیغ و یا عرضه می‌شود، حکایت دارد.

ب) اِسنس در حیطه کنش‌گران اصلی عکاسی اجتماعی ایران: با دور شدن از هرگونه بازنموده‌های رسمی که در الگوهای رفتاری

در برابر پوشش رسمی که به لحاظ هویتی و جایگاه بومی و یا ایدئولوژیک حجاب، تفاوت محتوایی ندارد، به لحاظ کارکردهای اجتماعی و فرهنگی آن اما در اقوام و اجتماعات گوناگون انسانی، دارای اهمیتی به سزا است.

### نتیجه گیری

غیاب آن گاه که در متن عکس ظاهر می شود، می تواند علت های وقوع خود را به طرز عمیق تری به بیننده ارائه دهد. اِبسنس به مثابه مفهومی تجسمی، می تواند از طریق جای گیری عامدانه آن توسط عکاس (به واسطه حذف، تهی کردن، پاک کردن و یا اشاره نمادین به موضوع) و یا ارایه ای ناآگاهانه (از طریق نیروهای سرکوب گر موجود در بطن فضای زیسته اجتماعی عکاس که به صورت قالب های انگاره ای و ذهنی در متن عکس خود را متبلور می سازد) در اثر قرار بگیرد. مفهوم اِبسنس، در نابودی به جای خلق، در انکار به جای تأیید، و در عدم حضور به جای حضور قوام یافته و مسئله «روایت تاریخی» در متن آن، نه براساس چینش اشیاء حاضر و آماده در کادر که توسط عکاس، و دغدغه او در ارایه روایت صحیح خلق می شود، که براساس عواملی خارج از قاب بصری مورد تحلیل و فهم قرار می گیرد. بدین شکل، بستر عکس فضای ناب غور و کنکاش تأویل را برای مخاطب می گشاید،

مانند سال روز تولد کوروش و جشن سپندارمذگان<sup>۵۱</sup> می توان ملاحظه کرد؛ نیز انبوه عکس های اینستاگرامی که از توجه و علاقه بسیاری از افراد به برخی رسوم غیر ایرانی چون ولنتاین پرده برمی دارند).

اگر اِبسنس و غیاب را به نوعی مانیفستی اجتماعی بدانیم که به واسطه محدودیت ها، ممنوعیت ها و انکارها شکل می گیرد، باز خورد و مطالعه موردی آن در برخی از عکس های اجتماعی، نمایان گر ارجاع به نیروهای فروخورده و حذف شده در بستر زندگی روزمره دارد و چه بسا که عاملان اجتماعی آگاهانه و یا ناخودآگاه در رفتارهای روزانه خود با آن مواجه می شوند و دلایل زمینه ای غیاب را به پرسش می گیرند. اِبسنس در متن عکس های اجتماعی بیان گر چالش های موجود اجتماعی در بیان و ارایه رفتارها، عادات و باورها، و نیز محل مواجهه با تقابل سبک های زندگی، علایق و سلیقه های فردی و اجتماعی است. نمونه عکس های این مورد را نه تنها در نواحی شهری مرکزی ایران، که حتی در نقاطی دور دست و مرزی مانند بلوچستان نیز می توان ملاحظه و مطالعه نمود. زنانی که نه تنها در جلوی دوربین های عکاسی و در جمع خانواده، که در فضای بومی اجتماعی خود، «چادر سیاه» را (به عنوان پوشش رسمی مشروع) جایگزین پوشش های محلی و بومی خود ساخته اند (تصویر ۷). غیبت پوشش محلی



تصویر ۷. زنان بلوچ در کنارک. عکاس ناشناس. دهه ۹۰ شمسی. نحوه پوشش افراد در عکس های اجتماعی می تواند به اِبسنس روایت های پنهان تاریخی و اجتماعی در مصداق ارجاع دهد. پوشش اصیل زنان بلوچ از زیباترین و گران بها ترین پوشش های زنانه در میان اقوام ایرانی محسوب می شود و در گذشته به همراه چادرهای متنوع رنگی و سنتی همراه بوده است. امروزه اما لباس های زیبا و رنگارنگ به همراه سوزن دوزی های بلوچی زیر چادر سیاه پنهان می شود و غالب زنان شهر نشین بلوچ، چادر سیاه را نماد حجاب و نوعی رسمیت دادن به پوشیدگی در اجتماعات رسمی می دانند. چنین تغییراتی در الگوهای فرهنگی که طبعاً ریشه در آموزه های رسمی تبلیغاتی داشته و ارتباطی با سنت و مذهب اقوام ندارد، نمایان گر گفتمان قدرت و حضور آن در دور دست ترین نقاط ایران است. مأخذ: irna.ir

می‌شود. معمولاً حرف e که حرفی پرکاربرد در زبان انگلیسی است، در متن غایب است. این کتاب با نام "A Void" توسط گیلبرت ادیر (Gilbert Adair ۱۹۴۴-۲۰۱۱) به انگلیسی ترجمه شد.

۲۳. Georges Perec (۱۹۳۶-۱۹۸۲): رمان نویس، فیلم‌ساز، مستندساز و مقاله‌نویس فرانسوی بود که به واسطه کشته شدن پدرش در اوایل جنگ دوم جهانی و نیز کشته شدن مادرش در هولوکاست، در اغلب آثارش با فقدان، از دست‌دادگی و هویت از طریق بازی با کلمات، مواجه هستیم.

۲۴. Milton Ernest "Robert" Rauschenberg (۱۹۲۵-۲۰۰۸) هنرمند و نقاش آمریکایی که در دوره‌های اولیه کاری‌اش، مقدمات جنبش هنری پاپ را به وجود آورد. او ترکیب‌های نوآورانه و بدیعی از مواد تازه و ناآشنا را در آثارش به کار می‌گرفت.

۲۵. Willem de Kooning (۱۹۰۴-۱۹۹۷) هنرمند و نقاش تأثیرگذار آمریکایی که سبک اصلی‌اش اکسپرسیونیسم انتزاعی بود.

۲۶. Michael Heizer (۱۹۴۴) هنرمند معاصر متولد آمریکا که به‌ویژه به واسطه کارهای بزرگ اندازه (large-scale) و مکان‌مخصوص (site-specific) شهرتی جهانی دارد. اثر «منفی دوگانه» (Double Negative) او در صحرای نوادای آمریکا (۱۹۷۰)، یکی دیگر از آثار بسیار عظیم و ماندگار او در زمینه به‌کارگیری مفهوم ابسنس است.

۲۷. North, East, south, West (۱۹۶۷).

۲۸. Jose Manuel Ballester (۱۹۶۰) نقاش اسپانیایی متولد مادرید، که توجه بیش‌از پیش او به چگونگی حضور کیفیات متنوع نور در آثار، او را به سمت عکاسی معماری نیز سوق داد.

۲۹. Arthur Danto (۱۹۲۴-۲۰۱۳) منتقد، فیلسوف و استاد دانشگاه هنر کلمبیا. دانش به‌دلیل کارش در زیبایی‌شناسی فلسفی و فلسفه تاریخ شناخته شده است.

۳۰. transfigurative metaphor

۳۱. Manhattan

۳۲. Rebecca (۱۹۴۰).

۳۳. Sir Alfred Joseph Hitchcock (۱۸۹۹-۱۹۸۰) کارگردان و تهیه‌کننده انگلیسی و از تأثیرگذارترین فیلم‌سازان در تاریخ سینما.

۳۴. The Mystery of the Street (۱۹۲۸).

۳۵. "Umbo" Otto Umbehr (۱۹۰۲-۱۹۸۰) عکاس آلمانی که به واسطه عکس‌های مطبوعاتی‌اش شناخته شده است.

۳۶. holes in light

۳۷. what is not there

۳۸. Roland Barthes (۱۹۱۵-۱۹۸۰) نشانه‌شناس فقید فرانسوی که کتاب شناخته شده‌اش در زمینه عکاسی (اتاق روشن)، سال‌ها از مهم‌ترین متون فلسفه عکاسی به‌شمار می‌رفته است.

۳۹. Roger Scruton (۱۹۴۴) فیلسوف و نویسنده انگلیسی، که متخصص در زیبایی‌شناسی و فلسفه سیاسی و به‌ویژه در تدقیق و پیشبرد دیدگاه محافظه‌کار سنتی است.

۴۰. intentional inexistence

۴۱. causal relation

۴۲. Postcards from Europe since, 2006

۴۳. Eva Leitolf (۱۹۶۶) هنرمند و عکاس آلمانی.

۴۴. primary absence

۴۵. secondary absences

۴۶. Theaters since (۱۹۷۸)

۴۷. سالن‌های نمایشی که عموماً تاریخ ساختشان مربوط به اوایل قرن بیستم بود و بسیار متأثر از تزیینات سبک باروک و روکوکو بودند.

۴۸. Richard Meyer استاد تاریخ هنر در دانشگاه استنفورد است و هنر قرن بیستم آمریکا، تاریخ عکاسی و سانسور در هنر را تدریس می‌کند. اولین کتاب میر، «بازنمایی مجازات: سانسور و همجنس‌گرایی در هنر قرن بیستم آمریکا» بسیار مورد توجه قرار گرفت و جوایزی برای آن به نویسنده اهدا شد.

۴۹. Outlaw ReP resentation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art (۲۰۰۲).

۵۰. رابرت هریست (Robert E. Harrist) در مروری بر کتاب «داستان ویرانه‌ها: غیاب و حضور در هنر و فرهنگ بصری چینی» که توسط وو هونگ (Wu Hung) تألیف شده و به بررسی ویرانه‌ها در هنرهای تجسمی و فرهنگ بصری چین پرداخته، به نقل از مؤلف می‌نویسد: «یک ویرانه ایده‌آل باید به اندازه کافی بلندقامت باشد تا بتوان فهمید که زمانی واقعا چه بوده است؛ و هم‌زمان، به‌مقدار

بدون تحمیل حضور عناصر دلخواه عکاس در متن عکس که در جهت‌دهی تفسیری صریحی شرکت داشته باشند. جهان ذهنی افراد بر اساس پیش‌فهم‌ها و باورها شکل گرفته است و بنابراین، در هر نوع بازنمایی جهان، براساس انگاره‌های پیشینی، آن را همان‌گونه که وی در ذهن دارد، تفسیر می‌کند. این عناصر پیشینی در مرحله نخست به واسطه حضور نشانگان متنی در اثر، خود را ارائه می‌کنند به طوری که غیاب این نشانگان، مسئله تأویل و تفسیر براساس ذهنیات هنرمند را به تأخیر انداخته و آن را بیش‌از پیش به روایت‌های خارج از قاب (پیش‌فهم و ذهنیت مخاطب اثر، و ارتباط اثر با زمینه‌های دیگری چون متون نوشتاری تاریخی) وابسته و مرتبط می‌سازد. بدین شکل، توجه چشم از تمرکز بر اشیاء حاضرآماده، بر وجه انتقادی آنها رفته و در «انتظار» دیدن آنچه آن‌جا نیست، معنا می‌یابد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Richard Shusterman (۱۹۴۹): فیلسوف پراگماتیک آمریکایی و استاد دانشگاه فیلادلفیا آتلانتیک که در پیشبرد زیبایی‌شناسی فلسفی، آثار شایان ذکری ارائه نموده است.

۲. Urban Aesthetics of Absence: Pragmatist Reflections in Berlin (1997).

۳. nonbeing

۴. Rosana Pimm: دانشجوی هنر در دانشگاه ساترن کراس.

۵. Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴): فیلسوف الجزایری تبار فرانسوی که آراء و نظریات وی در فلسفه پست مدرن و نقد ادبی تأثیر فراوانی گذاشت.

۶. Metaphysics of presence

۷. differential marks

۸. Patrick Fuery: استاد، مدیر و مؤسس مرکز صنایع خلاق فرهنگی در کالج ویلیکینسون. جدیدترین کتاب او جنون و سینما (Madness and Cinema) است. علایق تحقیق وی شامل روان‌کاوی، نشانه‌شناسی، نظریه ادبی و فرهنگی، مطالعات جنسیتی، فیلم، مطالعات تجسمی، پزشکی و هنر است.

۹. The Theory of Absence: Subjectivity Signification and Desire (1995) Introduction: Between absence and presence: geographies of hiding, invisibility, and silence, 2012

۱۰. Elizabeth Wallace): دانش‌آموخته دکتری هنر در کالج طراحی و زمینه‌های اجتماعی دانشگاه RMIT.

۱۱. The Presence of Absence, Conceptual absence in the city through contemporary art practice, 2015

۱۲. Rudolf Wittkower (۱۹۰۱-۱۹۷۰) تاریخ‌نگار آلمانی آمریکایی هنر که در زمینه تاریخ عصر رنسانس و باروک، و معماری ایتالیا تخصص داشت.

۱۳. Davor Džalto (۱۹۸۰) هنرمند فیلسوف و مورخ هنر اهل یوگسلاوی.

۱۴. Art: A Brief History of Absence, 2015

۱۵. void

۱۶. invisibility

۱۷. emptiness

۱۸. silence

۱۹. negation

۲۰. در میان سال‌های ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۲، دو نمایشگاه گروهی مهم در اروپا، وسعت و تنوع تفسیری ابسنس را مورد توجه قرار داد. نمایشگاه Invisible: Art about the Unseen, ۱۹۵۷-۲۰۱۲ در گالری هیوارد لندن، و نیز نمایشگاه Voids, A Retrospect (۲۰۰۹) در مرکز پامپیدو پاریس. در این نمایشگاه‌ها، ابسنس به صورت یک گالری خالی، شی‌ای ناپیدا، چیزی پاک‌شده، بریده یا ویرایش‌شده از یک شیء/متن/تصویر، همچون یک بوم و سه‌پایه خالی، یا با استفاده از مواد نامرئی (هوا، امواج رادیویی و لیزری) به نمایش درآمد.

۲۱. La Disparition که در سال ۱۹۶۹ توسط پرک نوشته شد، به سبک لیپوگرام یا لیپوگرام (lipogram) سبکی نوشتاری است متشکل از پاراگراف‌های طولانی، که در آن از به‌کار بردن یک حرف خاص یا گروهی از حروف اجتناب

video earth's "What is Photography". In: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture (IVC)*, 15. United States: University of Rochester.

- Horvath, G. (2012). *The Rhetoric of Absence in Contemporary Art*. In: Argumentor. Proceedings of the Second International Conference on Argumentation and Rhetoric, Partiumi Kiadó. Debrecen: Oradea and Debrecen University Press.
- Mikeal, P. (2017). Capturing Shadows: On photography, causation and absences. *Australian Journal of Philosophy*, 95(14), 256-269. doi.org/10.1080/00048402.2016.1197957
- Pimm, R. (2017). The Art of Forgetting and The Presence of Absence: An Anti-Memorial Investigation in Catalonia. *Blue Gum*, (4), 21-53. Centre for Australian and Transnational Studies. Universitat de Barcelona;
- Pinney, C. (2011). *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books Ltd.
- Scruton, R. (1981). Photography and representation. *Critical Inquiry*, 7(3), 577-603. DOI: 1086/4481116.
- Shusterman, R. (1997). The Urban Aesthetics of Absence: Pragmatist Reflections in Berlin. *New Literary History*, 28 (4), 739-755.
- Wallace, E. (2015). *The Presence of Absence, Conceptualising absence in the city through contemporary art practice*. A Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. School of Art, College of Design and Social Context. Australia: RMIT University.
- Wike, L. (2000). Photograph and signatures: Absence, presence, and temporality in Barthes and Derrida. In: *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture (IVC)*, 3. United States: University of Rochester.

کافی پوسیده شده باشد که نشان دهد دیگر [سازه] وجود ندارد». برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: Harrist, 2013, 318.

۵۱. یا جشن اسپندگان، روز عشق ایرانی است و یکی از جشن‌های ایران باستان است که در روز پنجم ماه اسپنتا آرمائیتی (به فارسی: سپندار و اسفند) در گاه‌شمار زرتشتی، که برابر با روز ۲۹ بهمن در گاه‌شمار خورشیدی است، برگزار می‌شود.

## فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.
- برومند، صفورا. (۱۳۹۳). آسیب‌شناسی آموزش تاریخ اجتماعی در نظام آموزش عالی ایران. *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، ۴ (۱)، ۱-۲۷.
- هال، جان آر. و جونیتس، مری (۱۳۹۱). فرهنگ از دیدگاه جامعه‌شناختی (ترجمه فریبرز مجیدی). تهران: انتشارات سروش.
- Dafydd Jones, R., Robinson, J. & Turner, J. (2012). Introduction. Between absence and presence: geographies of hiding, invisibility, and silence, *Space and Polity*, 16(3), 257-263. DOI: 10.1080/13562576.2012.733567
- Deery, O. (2013). Absences and late preemption. In: *Theoria*, 79(4). DOI: 10.1111/Theo.12007
- Džalto, D. (2015). Art: A Brief History of Absence. *Filozofija I Društvo*, 26(3), 652-676. DOI: 10.2298/FID1503652D
- Fuery, P. (1995). *The Theory of Absence: Subjectivity Signification and Desire*. Greenwood Press, West Port, CT. United States: Publication.
- Habib, J. (2018). Wall art and the presence of absence. *Review of International American Studies*, 11(1). Retrieved from <http://www.journals.us.edu.pl/index.php/RIAS/articie/view/6389>
- Harrist, R. E. (2013). A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture *Journal of Chinese Studies*, (56), 315-322.
- Hiro, R. I. (2010). Between absence and presence: Exploring

### COPYRIGHTS

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



نحوه ارجاع به این مقاله

حسن پور، محمد. (۱۳۹۹). تحلیل اجتماعی اِبسنس (غیاب)، در روایت‌های تاریخی عکاسی. *باغ نظر*، ۱۷ (۹۲)، ۶۳-۷۴.

DOI: 10.22034/bagh.2020.216275.4431  
[http://www.bagh-sj.com/article\\_119776.html](http://www.bagh-sj.com/article_119776.html)

