تأملی در شناخت‌شناسی تصویر عکاسی

سیدمهدی مقیم‌نژاد

مقدمه

تأملی در شناخت‌شناسی تصویر عکاسی **بنابر شرط مفروض عنوان آن، تأملی است در راه درک و شناخت چیستی تصویر عکاسی، فرایند روند تولید عکس و عوامل پدیدآورندهٔ آن با تأکید بر جایگاه و نقش «نور» در تکوین این رویداد.**

سپس مقاله در راستای همین پیش فرض با مطالعه بر نسبت‌های میان عکس و واقعیت و تحلیل آن در فلسفهٔ غرب به پیشنهادهایی رسیده و گسترش می‌یابد.

برای درک چیستی تصویر عکاسی و راه‌یابی به گسترهٔ شناخت آن و یا به‌اعتباری دیگر برای پی‌کاوی درونهٔ معنایی و «تجسم» ماهیت فرایندی که طی آن مختصات محیط مرئی به‌طور مجازی بر سطحی دوبُعدی ترسیم می‌شود، مطمئن‌ترین راه ممکن تمرکز بر عوامل شکل‌دهندهٔ آن است. در این میان مورد فرض قرار دادن مثلثی که در سه وجه آن سه عنصر نور، پدیده و چشم (عمل دیدن) و به تأثیر متقابل بر هم می‌پردازند، می‌تواند راهگشا باشد.

نور در عام‌ترین شکل هستی خود یک انرژی پتانسیل آزاد شونده است. یک کیفیت قائم به ذات و ازلی. پتانسیلی که پس از رهایی از منبع موجود خود به انرژی جنبشی تبدیل می‌شود و مسیر عبور خود را به یک محیط شفاف تبدیل می‌کند. در واقع نور فراشد فعالی است که موجودیت آن وابستهٔ به استحاله در وجود عنصری خارجی است و این جسم پیرامونی یا همان پدیده به سبب انتشار نور و به دلیل بازتاب آن به رؤیت چشم درمی‌آید. این برهم کنش پویا

آنقدر وجههٔ التزامی دارد که هستی هر سه مورد را در لزوم حضور دیگری وابسته می‌کند. نور به مثابه یک کیفیت تا به کمیتی فراگیر بدل نشده و بر اندام پدیده ننشیند، پدیدار نخواهد شد. عدم وجود امر محسوس، نفی موجودیت نور و از کارافتادگی بینایی را در پی خواهد داشت و بالعکس. نور آنگاه که به‌طور خاص مصداق پیدا کند تصدیق می‌شود و هستی‌اش تحقق می‌یابد. بنابراین، خاصیت نور در برملا کردن، عریان‌سازی و پدیدار نمودن چهرهٔ جهان مرئی است؛ و از پی آن خاصیت پدیده در این نظام ارتباطی، در به ظهور رساندن و نمایاندن شکل خود و خاصیت چشم در پذیرش و درک بازنمود این همه است.

کنش نور و واکنش پدیده تقابل هم زمانی است که با دخالت سازمان بینایی انسان «تکمیل» می‌یابد. گویی چشم‌ها با مشاهدهٔ خود به تکوین این رخداد شهادت می‌دهند و آن را به سرانجامی قطعی می‌رسانند.

به لحاظ تبارشناسی واژگان، Photo در لفظ یونانی از یکسو از بُن واژه‌های Photos و Phos مشتق می‌شود و از سوی دیگر با لفظ Phenomen به معنای پدیده و پدیدار هم ریشه است. از طرفی، لفظ نور در معنای گوهرین خود همانقدر با تعبیر یونانی حقیقت (alethia) و از پی آن با دانش بشری پیوند می‌یابد که با فعل «دیدن» و «ایجاد» واقعیت ارتباط دارد. در واقع «دانستن در عام‌ترین معنای کلمه "دیدن"، به دیدار آمدن است، یعنی ادراک آنچه به حضور آمده است. زیرا در تفکر یونانیان ماهیت دانستن مشتمل بر الثیا (حقیقت)، یعنی کشف حجاب از موجودات (اشیاء) است.»[1]

علاوه بر سویهٔ آشکارکنندگی، نور سبب ساز تصویر و تصور معلومی از واقعیت است؛ و واقعیت در آشناترین نمود خود معمولاً با عینیت و جهان محسوس، و یا با ارتباط بین اجزای آن هم سرشت پنداشته می‌شود. و شاید از همین روست که «در تاریخ پدیدارشناسی همواره دیدن به‌گونه‌ای هستهٔ مرکزی مباحث بوده»[2] و «سنت فلسفه از همان آغاز به سوی «دیدن» تمایل داشته است.»[3]

به یک معنا بیشترین دانسته‌های مربوط به جهان و پدیده‌های آن به کمک نور و از راه دیدن به دست آمده است. فعل «دیدن» نه تنها سر منشأ بروز شناخت و برقراری نسبت‌های متفاوتی با جهان مرئی می‌شود، بلکه پندار و ادراک آدمی را نیز در راه ابداع و آفرینش در گرو خود می‌گیرد. «ما برای ایجاد همراهی با سنت فلسفه ناگزیریم که دیدن را چنان در نظر آوریم که بیانگر منش هر چیزی و [حتی] مطلق هستی، چونان چیزی باشد.»[4] در واقع می‌پذیریم که «جهان آن‌سان که به چشم ما می‌آید مستقل از ماست و حضوری در خود دارد.»[5]

پذیرش این امر و قائل شدن به محوریت نقش نور، پدیدار و «دیدن» می‌تواند راهبرد مؤثری در درک مفهوم آفرینش در گسترهٔ هنر و به طبع آن معنایابی تصویر عکاسی به عنوان یک شکل نوین ابداعی باشد.

در میان آموزه‌های فلسفی یونانیان باستان هرگز امکان اینکه هستی بتواند از هیچ پدیدار شود وجود نداشت. در واقع فعل خلق کردن همواره مبتنی بر واژهٔ Mimesis به معنای تقلید یا محاکات بود و صنعتگر اهل تخنه در دست‌ورزی‌های خود همواره به واسطهٔ چشمانش، امر مشهود را ملاک کار قرار می‌داد. البته این بدان معنا نیست که هنرمند یونانی صرفاً به نسخه‌برداری از طبیعت

و موجودات می‌پرداخت بلکه نکتهٔ مهم این فرایند نوعی آفرینش «مشروط» است که به حکم رؤیت پیرامون صورت می‌گرفت. این «منش دیداری» در میان جدل‌های فلسفی واعظینی چون افلاطون و ارسطو هم نقشی تعیین‌کننده دارد. «هر دو فیلسوف تقلید کنش انسانی را که در مرحلهٔ نخست قرار داشت در گام بعد تبدیل به تقلید موقعیت کردند و به بیان دیگر از گسترهٔ بازگویی یا روایت کنش‌ها (شکل نمایشی) به گسترهٔ تصویر وارد شدند.»[۶] از طرفی تعیین مرتبهٔ هنرمند نیز از جهاتی به همین سویهٔ دیداربوالبسته بود. هنرمند چون از دیدن دنیای مُثُل افلاطون عاجز بود از حقیقت دور شد و از دیدگاه ارسطو، طبیعت چون به مرحله عینیت یافتن نیروهای بالقوه رسید کمال یافت و از این روی هنرمند قادر به رؤیت و تقلید آرمانی آن شد. مفهوم خلق‌کردن تنها با ظهور مسیحیت و در گفتمان‌های پیرامون الهیات و متافیزیک و به معنای آفرینش ارتقا یافت. یعنی آن شکلی از هستی که بدون وجود الگویی پیشین و از عدم حاصل می‌شود. در حقیقت، طرح مسئلهٔ آفرینش کرانهٔ خیال‌پردازی هنرمندان را وسعت بخشید و به رهیافت‌های گوناگونی در تاریخ هنر منجر شد، اما تا پیش از دوران معاصر، مدل‌های اجرایی بنابر قدمت فکری و مقدمات تاریخی آن به‌طور غالب بر پرداخت‌های واقع‌گرایانه مبتنی بود.[۷]

بنابر این ارتباط بین هنرمند (در مقام بیننده) و جهان پدیدارها توسعه و تداوم یافت با این تفاوت که شیوه‌های دیدن او دچار دگرگونی شد و چالش‌های آن به‌خصوص باظهور عصر رنسانس تعمیق بیشتری یافت.

بارزترین نقطهٔ تحول ادراک هنرمند در این دوره با ایجاد ژرفنا به ظهور می‌رسد آن‌طور که «انسان چونان تماشاگر، سازندهٔ پندار حضور مستقل و در خود چیزها می‌گردد».[۸] ژرف‌نمایی تمهید یگانه‌ای بود که توهم حضور امر محسوس را بر سطح دو بُعدی میسر می‌کرد. در راه تحقق این امر لئوناردو داوینچی[۹] و جووانی دلاپورتا[۱۰] به تکمیل ابزاری به نام اتاق تاریک یا کامرا آبسکیورا پرداختند که پیش از آن به واسطهٔ ترجمهٔ تجربیات ابوعلی ابن هیثم بصیری، اخترشناس، ریاضیدان، فیزیکدان و یکی از بزرگترین محققان علم نورشناسی با آن آشنا شده بودند. در واقع این ابزار تا قرن‌ها بعد صرفاً استفاده‌ای علمی داشت و برای تشخیص درست زوایای دید و عمق مناظر و مرایا به کار می‌رفت. ایدهٔ بنیادین و با اهمیت پیدایش این ابزار در بهره‌گیری از کیفیات نور بود. یعنی این انرژی فعال علاوه بر ظهور پدیده در ترسیم آن نیز به نحو مؤثری به کار آمد. حال اگر این سویهٔ تلاش را با تمایل دیگری برای تثبیت و تکثیر تصاویر تلاقی دهیم، مثلاً عملکرد نقاشان دوره‌گرد قرون وسطایی را برای تهیه گراورها یا لوح‌های منقوش چوبی و فلزی و ترسیم و تکثیر تصاویر در نظر بگیریم بهتر می‌توانیم به پیشرفت این تلاش‌ها و حصول قطعی آن در سال‌های آغازین قرن نوزدهم نظر افکنیم. تصویر عکاسی با چنین روندی در نتیجهٔ تلاش هم زمان گروهی از متخصصان و تحولاتی در حوزهٔ علوم فیزیک و شیمی به ظهور رسید.

عکس در واقعی‌ترین حالتش، تکه کاغذی با قشر حساس به نور بود که طرح واضح منظره‌ای خارجی را در یک مقطع زمانی مشخص، به صورت دو بُعدی و ماندگار نشان می‌داد. این موجود نوظهور بازنمایی جهان مرئی را با چنان صراحت و دقتی انجام می‌داد که تمام تلاش‌های تاریخ هنر را برای شبیه‌سازی امر عینی نافرجام می‌کرد. در واقع همین نسبت‌های بین

تصویر ثبت‌شدهٔ از واقعیت با دنیای واقعی مبنای تمام مباحث و چالش‌هایی شد که در گسترهٔ زیبایی‌شناسی و شناخت‌شناسی عکاسی مورد تأمل قرار می‌گیرد.

تحلیل عکس به مثابه یک مورد قیاسی که بر مبنای شباهت بین دال و مدلول استوار است به تنهایی ما را به سرچشمه‌های معنایی آفرینش برگشت می‌دهد. ظهور عکاسی تحقق دیر هنگام سودایی بود که از آغاز راهبرد هنرمندانه را در طرح بی‌واسطهٔ جهان مرئی می‌دید. دراین میان شاید خاستگاه دو وجهی واژه Image به تنهایی علتی بر این معلول باشد. این لفظ همانقدر با واژه Imitari و از آن روی با Imitaition به معنای تشابه و تقلید خویشاوند است که با واژگانی چون Imagery (صورخیال)، Imaginary (امر خیالی) و Imagination (قدرت تخیل). نقش تقدیری این مناسبت بر خلق آثار هنری آنقدر مؤثر بوده است که امروزه نیز برای عبارت «هنرهای تجسمی» معادل the Imitative arts را به کار می‌برند. این پیوست معنایی گونه‌ای هم بستر شدن پندارهای «تخیل» و «شباهت» را به همراه دارد. همان گرایشی که در ساحت عکاسی به حداکثر تطابق رسید با این تفاوت که این‌بار تجلی محسوسات به کمک یک مدد رسان مکانیکی و بدون صرف نیروی کار هنرمندانه صورت می‌پذیرفت.[11] حذف کنش «خلاقیت» از یک سو و حصول به نتیجه‌ای که بی‌رحمانه خود را با مورد عینی یکسان می‌قبولاند رکن بنیادین منازعات روشنفکرانه‌ای شد که در سال‌های آغازین تاریخ عکاسی در رد یا پذیرش این شیء مصنوع به عنوان یک اثر هنری رخ داد. هر چند که در ابتدا جدل‌های مطرح شده بیشتر بر سر دفاع از پایگان‌های متزلزل شدهٔ موقعیت نقاشان بود تا بررسی ارکان نظری موضوع، اما هوشمندی برخی از عکاسان، نقاشان و منتقدان در تحلیل‌های مستدل و برداشت‌های خلاقانه به رهیافت‌های نوینی انجامید که حوزهٔ شناخت و در نتیجه روال خلق آثار هنری را از بنیان دچار دگرگونی کرد.[12]

جلوهٔ همسانی تصویر عکاسی که طی آن فاصلهٔ میان موضوع و بازتولید به حداقل می‌رسد به‌طور طبیعی پیش از همه به حوزهٔ شناخت وارد شده و تعیین میزان نسبت‌های خود با شبیه‌سازی و به تناسب آن با معنای mimesis را به تعبیر می‌طلبد. مثلاً فرض حضور دوربین عکاسی را در دنیای باستان چگونه می‌توان ارزیابی کرد؟ در نگاه نخست به نظر می‌رسد که تصویر عکاسی با توقع یونانی از هنر خواناست چرا که رابطه علت و معلولی بین پدیده و شکل پدیداری آن ناگسستنی و عینی باقی می‌ماند. در اینجا نیز به شکل اجتناب‌ناپذیری برای اولین‌بار آفرینش بر اساس امر موجود صورت می‌گیرد و وجههٔ تقلیدی می‌یابد و اگر تصرفاتی در محدودهٔ بازسازی ارجاعات نوری مورد عینی صورت می‌گیرد، از حیطهٔ شروط آفرینش یونانی عدول نمی‌کند. ذکر این موارد هر چند پیشنهاد ما را با توجیهی منطقی همراه می‌سازد اما برای صحت این ادعا بسنده نیست. چرا که اگر چه شباهت میان دال و مدلول در تصویر عکاسی امری ماهیتی است و بر خلاف نقاشی بر مبنای قراردادها صورت نمی‌گیرد، اما فهم این شباهت خود مستلزم آگاهی بر مقدمه‌ای است که نقاشی به عنوان حکمی علمی آن را به کار گرفت. درک ژرفنمایی یا ساحت سوم پدیدار نه یک شهود فطری بلکه ماحصل پنداری است که در اثر توافق نقاشان رنسانسی با سازمان بینایی انسان انجام پذیرفت. به این تعبیر بعید می‌نماید که انسان یونانی قادر به برقراری ارتباط و درک صریح شکل بازنمودی تصاویر عکاسی می‌شد. در واقع او در سطح این پدیدار متوقف مانده و قادر به غور در عمق زوایا نبود و سایه‌روشن‌های ترسیم‌شده

بر سطح کاغذ را همچون اشباحی یا رمزگانی بی‌تأویل می‌دید؛ و با این حساب ابزار دوربین نیز به مثابه یک مورد انتقالی از کارکرد خویش بر کنار می‌ماند.

دقت در این نکته بحث را به برملا کردن وجهۀ متناقضی می‌کشاند که در ذات هر عکس نهفته است و معنای متداول این نوع از تصویر را به چالش می‌خواند. سویۀ «توهمی» تصویر عکاسی بر جنبۀ «ظاهرنمایانۀ» آن غالب است. با این تعبیر ما در هر عکس با چیزی بیش از مجموعۀ رمزگان تأویل‌پذیر روبرو نیستیم. رمزگانی که در ارتباط اجزای درونی خود به پنداری بیش از تشخیص صورت عینی جهان منتهی می‌شوند. بدین ترتیب هر نشانه که مورد ملموس مشترکی با موضوع ندارد تنها به‌طور فرضی و قراردادی «به جای آن» به کار می‌آید و بدیهی است که «نمی‌توان لحظه‌ای ساکن از حضور را با حضور یکی دانست».[۱۳]

هر عکس به چنگ آوردن بخشی از موجودیت جهان است، با این آگاهی که در همان لحظه باقی جهان همچون عناصری نادیدنی به‌طور هم زمان زیست مرئی دارند. سویۀ توهمی عکس با داراشدن وجهۀ زمان‌مندی و ماندگاری به نهایت خود می‌رسد. موضوع عکاسی‌شده با بیرون‌افتادن از ساحت زمان به «شهرت» می‌رسد. توهم هستی نیز در هر عکس با توقیف زمان و مسدود کردن سیلان دائمی اشیاء میسر می‌شود.

تعلق باطنی تصویر عکاسی به گذشته اگر چه آن را با عدم و مرگ هم‌سرشت می‌سازد،[۱۴] اما ثبت هر عکس اثبات بقا و جاودانگی آن نیز هست. این لحظۀ ثابت با استقامتی بی‌پایان در مقابل زمان برای همیشه بی‌تغییر می‌ماند. یعنی جز در مواردی محدود عامل دگرگونی در آن راه ندارد.[۱۵] از طرفی، توهم حضور جهان در پهنه‌ای کرانمند که از چهارسو به اضلاعی محدود است همواره با حذف و انکار دنیای بیرون از قاب همراه می‌شود. قناعت به موارد «موجود» در محیط قراردادی عکس به نوعی شکل‌شکنی منظر واقعی و فاش سازندۀ منش «تقلیلی» هر تصویر است. هر کدام از عناصر دیداری که بخت راه‌یابی به کرانۀ تصویر را بیابند امکان بودن را از باقی جهان مرئی ربوده‌اند. بدین اعتبار هر تصویر عکاسی به مثابه تکه‌ای مثالی از جهان است و نه تقلید بی‌نقص آن.

امواج بازتابیدۀ نور از هر پدیدار با گزینش چشم‌ها و در شرایطی معلوم برگزیده می‌شوند و بر اساس منطق ویژه‌ای گردهم می‌آیند. منطقی که در غالب موارد از منطق طبیعی حضور اشیاء متمایز است. درک متقابل این امر و تأکید بر آن می‌تواند به عنوان جوهرۀ تبدیل تصویر عکاسی از یک شیء به اثر هنری در نظر گرفته شود. فرایندی که طی آن هر پدیده با ارائۀ مختصات نوری خویش از دریچۀ ادراکی چشم‌ها می‌گذرد و به ما به ازایی تأویل‌پذیر در ذهن تبدیل می‌شود. متغیری که از این پس نقش اسنادی واقعیت را ایفا می‌کند. این انگارۀ توهمی تأکید بر کارکرد تحریفی تصویر عکاسی است و نه صورت بازنمودی آن. به این اعتبار عکس‌ها مظاهر تحریف شدۀ جهانند. هر چند که با استعداد ویژۀ خود جلوۀ قانع‌کننده‌ای از پیرامون را به رخ می‌کشند و البته توان توجیهی نیرومند عکس‌ها نیز کماکان در همین است.[۱۶]

پی‌نوشت‌ها:

۱ - ریخته‌گران، محمدرضا، هنر، زیبایی، تفکر، نشر ساقی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۳.

۲ - احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، جلد ۱، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰، ص ۲۸.

۳ - پیشین، ص ۲۷.

۴ - پیشین، ص ۲۷.

۵ - پیشین، ص ۲۶.

۶ - پیشین، ص ۲۳۴.

۷ - یعنی رویکرد تصویری بازنمودی یا Reptesenational قاعدهٔ مسلم آثار هنری پیش از دوران معاصر است.

۷ - احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، جلد ۱، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰، ص ۲۷.

9- Leonard Davinci (1452 - 1519)

10- Jiovan, della porta (1538 - 1615)

۱۱ - در اینجا کارکرد عکاسان هنرمند مدنظر نیست بل اشاره به روند تولیدی فطری عکاسی است.

۱۲ - بدین معناکه مقارن با انتشار باز تولیدات دوربین عکاسی، جماعت مورد نظر با واقع‌بینی، بر کیفیت بازنمودی عکس ارج نهاده و این وظیفه را به ابزاری محول کردند که به سهولت و درستی تمام آن را به ظهور می‌رساند. و در برابر حادثهٔ پیش آمده، موضع خود را بر مبنای انگاشت‌های ذهن‌باورانه قرار دادند. یعنی هنرمند امپرسیونیست (Impressionist) و سایر میراث‌داران روحیهٔ نظری آن در سبک‌های مختلف، دیگر آنچه را می‌پنداشت به تصویر درمی‌آورد. بی‌آنکه صرفاً به‌روش‌های بازنمودی متوسل شود.

۱۳ - احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن جلد ۱، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰، ص ۴۸.

۱۴ - بنابه گفته درست آندره‌بازن در مورد تصویر عکاسی؛ جهت تعمق در آفاق فکری او می‌توانید به کتاب زیر مراجعه کنید:

What is unema? Andre Bazin, Paris, Edition du cref, 1958 - 62.

۱۵ - منظور عوامل محیطی و شیمیایی است.

۱۶ - جزئیات و کیفیات بحث نسبت‌های استنادی عکس با واقعیت، در عصر تصاویر الکترونیکی می‌تواند شکل تخصصی‌تری به خود بگیرد. در مجموع بر این عقیده‌ام که هر چند جنبهٔ استنادی عکس‌ها هر روز کمرنگ‌تر می‌شود اما وابستگی آن به واقعیت به قوت خود باقی خواهد ماند. هر چندکه در اینجا جوهرهٔ فرایند عکاسی مدنظر بوده است که لاجرم در هر دو شیوهٔ تولید عکس (مکانیکی یا الکترونیکی) یکسان است.

پرتال جامع علوم انسانی