چهره‌نگاره‌ها موضوعیت بیش‌تری پیدا می‌کند. در نهایت، تأثیری که عکاسی به طور عام، و یک عکس یا مجموعه‌ای از عکس‌ها به طور خاص بر بیننده‌ی آن می‌گذارد نیز می‌تواند موضوع نقد روان‌کاوانه قرار بگیرد. چرا ما به دیدن عکس تمایل داریم؟ مخاطبان و بینندگان عکس‌ها چگونه با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و عکس‌ها چه پاسخ و واکنشی را در بیننده ایجاد می‌کنند؟ چه ویژگی‌هایی در عکس و چه ویژگی‌هایی در بیننده منجر به درکی خاص از آن اثر می‌شود؟ این موضوعات بخشی از حیطه‌ی نقد روان‌کاوانه را تشکیل می‌دهند که در آینده و به تدریج به آن پرداخته خواهد شد. اما علاوه بر آن، کارکرد روان‌شناختی و روان‌کاوی عکاسی، فارغ از محتوای عکس یا ویژگی‌های فردی عکاس و بیننده‌ی عکس، هم موضوعی مهم است. اساساً چرا افراد به عکاسی و دیدن عکس گرایش دارند و دلیل محبوبیت و فراگیری عکاسی، چه در سطح آماتور و چه در سطح حرفه‌ای چیست؟ عکاسی کدام نیازهای روان‌شناختی انسان را برآورده می‌کند که افراد به آن جذب می‌شوند؟ مقاله‌ای که ترجمه‌ی آن در دو بخش و با عنوان **عکاسی به مثابه گسترش ایگو** Ego ارایه خواهد شد، به این وجه از رابطه‌ی روان‌کاوی و عکاسی می‌پردازد و عمدتاً با تمرکز بر عملکردهای ایگو در ساختار ذهن انسان رابطه‌ی بین روان‌کاوی و عکاسی را تبیین می‌کند. این مقاله که توسط **دانلد ب. کالسون** Donald B. Colson نوشته شده و در سال ۱۹۷۹ در مجله‌ی Review of Psycho-Analysis International منتشر شده است، یکی از جامع‌ترین مقالات مرتبط با روان‌کاوی و عکاسی است و اکنون به عنوان مقاله‌ای کلاسیک در این زمینه به شمار می‌رود. نویسنده در این مقاله در سه بخش به رابطه‌ی بین عکاسی و روان‌کاوی می‌پردازد:

(۱) زمان، تغییر و سوگواری

(۲) نگاه کردن، تعریف واقعیت و اکتشاف

(۳) فرایندهای خودآگاه، پیش‌آگاه و ناخودآگاه.

با توجه به پرباری این مقاله و مرور جامعی که بر ابعاد مختلف رابطه‌ی روان‌کاوی و عکاسی دارد مطالعه‌ی آن برای شروع مطالعه در این حیطه مناسب به نظر می‌رسد. با توجه به تخصصی بودن بسیاری از واژگان و اصطلاحات روان‌کاوی به‌کاررفته در آن، سعی کرده‌ام توضیحات لازم را در زیرنویس اضافه کنم که این موارد با علامت (م.) در پایان توضیحات مشخص شده‌اند.

عکاسی به مثابه گسترش ایگو

دانلد ب. کالسون

ترجمه‌ی دکتر سامان توکلی

مقدمه

توانایی عکس برای بازنمایی جهان با جزییات نامحدود و پایان‌ناپذیر، و بدون تغییر و تحریف یا فراموشی که حافظه در معرض آن است، عکاسی را تبدیل به سرگرمی و حرفه‌ای کرده است که از نظر محبوبیت و فراگیری همتایی ندارد. دوربین به افراد کمک می‌کند تا بر محدودیت‌های موجود در فرایند ادراک و فکر خود غلبه کنند و از این محدودیت‌ها فراتر بروند، در حالی که روشی غیرکلامی برای بیان (۱) شخصی و وسیله‌ای برای ارتباط برقرار کردن و گفت‌وگو درباره‌ی تجربیات ذهنی و دیدگاه‌های خصوصی فرد به دنیا فراهم می‌کند. با این ترتیب، دوربین امکان **بازشناسی**(۲)، **ارزیابی**(۳) و **اعتبارسنجی بیرونی**(۴) را به این تجربیات می‌دهد. برای بسیاری از افراد لذت صِرف حاصل از **ماشین‌کاری دقیق**(۵) منبعی عمده برای احساس خشنودی و رضایت است. درونمایه‌ی اصلی این مقاله آن است که درک عکاسی و محبوبیت آن را تا حد زیادی باید در به‌کار انداختن ظرفیت‌های خاص **ایگو**(۶) و توسعه دادن آن ظرفیت‌ها ورای محدوده‌های معمول‌اش جست. این مقاله بر پایه‌ی چندین منبع اطلاعات تهیه شده است:

۱- آشنایی نسبتاً وسیع مؤلف با عکاسی و عکاسان

۲- آثار سرگذشت‌نگارانه درباره‌ی عکاسان، مصاحبه‌ها و مقالاتی که در مجلات مشهور و کارنامه‌ی عکاسی آنان وجود دارد

۳- آشنایی با کار بالینی با چندین بیمار که علاقه‌ای خاص به عکاسی داشته‌اند، شامل شش بیمار روان‌پزشکی بستری

۴- مصاحبه با چهار متخصص سلامت روان که عکاسی یکی از سرگرمی‌های آنان بود

۵- نوشتارگان(۷) روانکاوی مرتبط با این موضوع

نوشتارگان روان‌کاوی در این زمینه تنها شامل دو مقاله است که مستقیماً به عکاسان و کارکردهای روانی بیان‌شده در عکاسی پرداخته‌اند. در یکی از این مقاله‌ها **فاکس**(۸) (۱۹۵۷) روان‌کاوی یک عکاس حرفه‌ای را توصیف کرده و استفاده از دوربین را توسط او برای ارضای آرزوهای **نظربازانه**(۹) و **نمایشگرانه**(۱۰)، و کمک به تمرکز بینایی بر جهان نشان داده است. او اظهار می‌کند که عکاسی تبدیل به **جای‌گزینی توأم با واپس‌روی برای بینایی**(۱۱) و سازوکاری برای کنترل درون‌داد بینایی و در عین حال حفظ فاصله‌ی روانی شده است. فاکس (۱۹۵۷) از نیازهای **پیشاجنسی**(۱۲) متعدد دخیل در عکاسی بحث می‌کند و از **فنیکل**(۱۳) نقل می‌کند که "**قوه‌ی ابتکار و خلاقیت مکانیکی انسان در واقع چشمی بلعنده و حریص**(۱۴) را آفریده است [دوربین] که به دنیای بیرونی نگاه می‌کند و آن را در خود فرومی‌برد(۱۵) و بعداً دوباره آن را به بیرون فرامی‌افکند(۱۶)". در این گفته‌ی فنیکل تأکید آشکار او بر **نیازهای دهانی**(۱۷) حریصانه و توصیف او از جنبه‌های مرکب **درون‌فکنی ــ فرافکنی**(۱۸) یادآور فرایندی روان‌شناختی است که برخی از روان‌کاوان از آن به عنوان **همانندسازی فرافکنانه**(۱۹) نام می‌برند.

سالزبرگر(۲۰) (۱۹۵۵) انگیزه‌های ناخودآگاه عکاس آماتور را با تأکید بر جنبه‌های مرکب نظربازانه، نمایش‌گرانه و پرخاشگرانه شرح می‌دهد. او می‌گوید که جاذبه‌ی عکاسی از توانایی منحصربه‌فردش برای ارضای هم‌زمان سطوح مختلف روان برمی‌خیزد، و اضافه می‌کند که "گرچه ارضای ناشی از عکاسی اغلب مربوط به کارکردهای ایگو هستند، در همان زمان **سائق**(۲۱) های متعددی مانند نظربازی و نقطه‌ی مقابل‌اش نمایشگری که برخاسته از **اید**(۲۲) هستند نیز هم‌زمان و به شکلی موردقبول اجتماع می‌توانند ارضا شوند." سالزبرگر گزارش می‌کند که دو مقاله به شکل سخن‌رانی کوتاه در یکی از نشست‌های جامعه‌ی روان‌کاوی **بریتانیا**(۲۳) ارایه شده بودند که عنوان یکی دوربین به مثابه نماد **فالیک**(۲۴) (**م. د. ادر**) (۲۵) و دیگری عکاسی به مثابه شبه ــ **انحراف**(۲۶) (ج. ریکمن) (۲۷) بود. گرچه سالزبرگر به طور گذرا اشاره می‌کند که خشنودی حاصل از عکاسی غالباً مربوط به کارکردهای ایگو هستند، تأکید این دو مقاله بر پیکربندی‌های **غریزه ــ دفاع**(۲۸) باقی می‌ماند و بررسی جامع‌تر فعالیت‌های ایگو در آن‌ها مغفول مانده بود. احتمالاً بخشی از نبود بررسی‌های جامع‌تر درباره‌ی عکاسی توسط روان‌کاوان ناشی از تفاوت در سبک کار کسانی است که عکس می‌گیرند. عکاسان به طور وسیعی از نظر رویکردشان به محتوا(۲۹)، سبک، اهمیت نسبی که به جنبه‌های هنری و فنی می‌دهند، و بنابراین، در ترکیب خاص

منابع ایگویی که به کار می‌برند با هم متفاوت‌اند. برخی بیش‌تر به جنبه‌های هنری می‌پردازند و توجه کمی به تکنولوژی دارند، برخی دیگر بیش‌تر به ملاحظات فنی و تکنیکی توجه دارند و برخی دیگر (عکاسان فوری) (۳۰) علاقه‌ای خاص به جنبه‌های هنری یا فنی ندارند. پیچیدگی تکنولوژی در عکاسی هم از فشردن یک دکمه و تقریباً بلافاصله گرفتن نسخه‌ی چاپ‌شده‌ی عکس، تا ساعت‌ها مطالعه، آماده‌سازی و پردازش عکس‌ها متفاوت است. هم‌چنین، تفاوت عمده‌ای نیز در قصد و نیت عکاسان از تلاش برای بازنمایی واقعیت تا ارایه‌ی یک محصول انتزاعی(۳۱) غیر بازنماياننده وجود دارد.

به هر حال، همه‌ی آنان که عکس می‌گیرند حداقل یک هدف مشترک دارند. هدف آنان ایجاد یک تصویر بصری ثابت(۳۲) است و بنابراین با هم اشتراکاتی در انگیزه‌ی ناخودآگاه و عملکرد **ایگو** دارند.

زمان، تغییر وسوگواری(۳۳)

در این بخش می‌کوشم تا رابطه‌ی بین عکاسی را با تلاش فرد برای مقابله با تغییر وآماده شدن برای آینده توصیف کنم. از نظر تاریخی، عکاسی عمده‌ترین نیروی تکنولوژیک خود را از بازار عمومی برای تهیه‌ی **چهره‌نگاره**(۳۴) های ارزان‌قیمت به دست‌آورد. اغلب آلبوم‌های خانوادگی شامل تصاویر **داگرئوتیپ**(۳۵)، **تین تیپ**(۳۶)، **امبروتیپ**(۳۷) یا **کارت ویزیتی**(۳۸) از بستگان دور هستند که در میانه‌ی سال‌های ۱۸۰۰ تا اوایل ۱۹۰۰ گرفته شده‌اند. این عکس‌های یادگاری همان شایع‌ترین کاربرد فعلی عکاسی به قصد ثبت و جمع‌آوری تصاویری از دوستان نزدیک و اعضای خانواده‌ی فرد و ایجاد تاریخچه‌ی تصویری خانواده است. همه‌ی عکاسانی که مؤلف این مقاله می‌شناسد، چه‌آن‌ها که برای سرگرمی عکس می‌گیرند و چه حرفه‌ای‌ها، عکاسی را با گرفتن

تین تیپ، سال ۱۸۶۲

داگروتیپ، سال ۱۸۵۱

عکس از خانواده‌ی خودآغاز کرده‌اند. اغلب عکاسان حرفه‌ای این علاقه را از دوران نوجوانی‌شان داشته‌اند. توصیف فاکس (۱۹۵۷) از روان‌کاوی یک عکاس ارتباطی را بین اختلال در **تصویر بدنی** و عکاسی نشان می‌دهد، و بنابراین، به جذابیت خاص عکاسی برای نوجوانانی اشاره می‌کند که تغییرات جسمی و دورن‌روانی‌شان با سرعتی گیج‌کننده رخ می‌دهد. برخی دیگر زمانی عکاسی را شروع می‌کنند که صاحب فرزند شده‌اند، و همان طور که همه می‌دانیم، این فرزندان با چنان سرعتی تغییر و رشد می‌کنند که فرد نمی‌تواند این تغییرات را در حافظه‌ی خود نگاه دارد.

به طور مشابه، جای دیگری که دوربین به صحنه می‌آید، لحظات پرسرعت تجدید دیدار و پیش از جدایی از دوستان است. این کارکرد عکاسی در افراد بهنجار تضمین‌کننده‌ی کمکی تصویری برای زمان‌های مهم است تا در آینده بتوان در هر زمانی آن‌ها را به خاطر آورد. بنابراین، به نظر می‌رسد که اشخاص عکاسی را در زمان‌های تغییرات سریع در زندگی‌شان به کار می‌گیرند؛ در این زمان‌ها عکس به‌روشنی بیان‌کننده‌ی آرزوی نگاه داشتنِ زمان است، تا فرصتی بیش‌تر برای تثبیت تجربه‌ی لحظه‌ای فراهم کند که در شرایط معمول به‌سرعت می‌گذرد. چنان که **کریس**(۳۹) (۱۹۵۲) اشاره کرده است، "تصاویر می‌توانند بعد از زمان خوانده شوند. آن‌ها پایدار می‌مانند، زمان را کنترل می‌کنند و بر گذر زمان غلبه می‌کنند." از منظر این کارکرد روان‌شناختی عکاسی، می‌توان محبوبیت کنونی عکاسی را با توجه به تغییرات سریع و اغلب سردرگم‌کننده‌ی سبک زندگی و تکنولوژی که مشخصه‌ی فرهنگ ما است و نیز با توجه به کاهش ثبات خانواده بهتر درک کرد.

کاربرد **خانواده ــ محور** عکس را می‌توان با شرح **فروید**(۴۰) (۱۹۱۷ب) از سوگواری در واکنش به مرگ شخص مورد علاقه(۴۱) مقایسه کرد. "در حالت بهنجار پذیرش و احترام به واقعیت [فقدان](۴۲) سرانجام پیروز می‌شود. اما با این حال پذیرش تمام دستورات [واقعیت] به یک‌باره امکان‌پذیر نیست. این امر به‌تدریج و ذره‌به‌ذره، با هزینه کردن زمان و

امبروتیپ، سال ۱۸۸۵

سرمایه‌گذاری **انرژی روانی**(۴۳) زیاد اتفاق می‌افتد. تا آن زمان **لیبیدو**(۴۴) متصل به ابژه‌ی [ازدست‌رفته] باقی می‌ماند، سرمایه‌گذاری روانی شدید تری انجام می‌شود(۴۵) و جداشدن لیبیدو [از ابژه‌ی ازدست‌رفته] با توجه به این امر صورت می‌گیرد" (ص ۲۴۵) . **ولفنشتاین**(۴۶) (۱۹۶۰) [این مفهوم را] این چنین شرح و بسط می‌دهد که "برداشتن سرمایه گذاری روانی(۴۷) از ابژه‌ی ازدست‌رفته(۴۸) به‌تدریج اتفاق می‌افتد و [این حالت] عملکرد دفاعی مهمی است که [فرد] سوگوار را از هجوم ناگهانی میزان [زیاد و]آسیب‌رساننده‌ای از لیبیدوی رهاشده حفظ می‌کند ... با این فرایند، فردسوگوار میزان زیادی از لیبیدویی که به ابژه‌ی ازدست‌رفته متصل بود را رها می‌کند، و می‌تواندآن را برای روابط و فعالیت‌های **والایش‌یافته**(۴۹)ی دیگر در دنیای زندگی به‌کاربرد (ص۹۳) . **هارتوکولیس**(۵۰) (۱۹۷۵) می‌گوید که در شرایط بیمارگون یا موقعیت‌های اضطراری، زمان تبدیل به یک حس غالب خودآگاه می‌شود که منعکس‌کننده‌ی فشار زیاد عاطفی است. می‌توان چنین افزود که در موارد تغییرات سریع، که به طور معمول در این حالت لحظات پراهمیت و باارزش از حافظه می‌گریزند، زمان نیز تبدیل به یک نگرانی افزایش‌یافته‌ی **خودآگاه**(۵۱) یا **پیش‌آگاه**(۵۲) می‌شود. یکی از همکارانی که مؤلف با وی مصاحبه کرده است، ذکر می‌کرد که او اغلب با حسی تلخ وشیرین از تغییرات سریع آنان در نتیجه‌ی رشدشان عکس می‌گرفت. به هر حال، عکس گرفتن جنبه‌هایی از مرحله‌ی کنونی رشد کودک و ثبت تصویری‌اش، پذیرش آن و لذت بردن از وضعیت فعلی و چشم‌انداز تغییر و رشدآینده‌ی آنان راآسان‌تر می‌کند. وقتی این عکس‌ها سال‌ها بعد دیده می‌شوندعواطفی مشابه را به‌شکل نوستالژی برمی‌انگیزند. چنان که **کلاینر**(۵۳) (۱۹۷۰) در مقاله‌ای درباره‌ی درون‌مایه‌های نوستالژی بزرگ شدن و حسرت جوانی ازدست‌رفته ذکر کرده است، دوستان و افراد موردعلاقه‌ی او انگیزه‌ای برای شاعری‌اش فراهم می‌کردند؛ و این مؤلف اضافه می‌کند که این انگیزه‌ها اغلب در عکاسی هم نقشی اساسی دارند. نگرش نسبت به زمان و تغییر که در این جا شرح داده شد، می‌تواند تبدیل به یک نگرش ایگو شود و بر اساس آن تسخیر جنبه‌های معمولاً گریزپا، مبهم یا گمراه‌کننده‌ی تجربه، خود به‌تنهایی تبدیل به هدفی[برای عکاسی] می‌شود. سوگواری سازگاری با زمان است و امکان پیش‌بینی آینده را فراهم می‌کند (**پولاک**(۵۴) ۱۹۷۱) . ناتوانی در سوگواری یا باقی ماندن در حالت حادسوگواری، ناسازگارانه و غیرخلاقانه است و وجود تغییر و رشد، و [از سوی دیگر] مرگ گریزناپذیر فرد را انکار می‌کند. در سرِ بیمارگون طیف رابطه با زمان، تغییر و سوگواری افرادی قرار دارند که عکاسی را در خدمت تثبیت زمان به‌شکل جادویی به‌کار می‌برند تا به طور نمادین جلو تغییر و فرایند سوگواری را یا با انکار تغییر یا با فاصله گرفتن مداوم و همیشگی از سوژه‌ای که از بنیان شخصی‌زدایی شده(۵۵) را بگیرند. **ریکمن** (نقل از سالزبرگر ۱۹۵۵) این حالت را در مردی شرح داده است که بعد از عکس گرفتن از زنان جذاب بلافاصله علاقه‌اش را به‌آنان از دست می‌داد. پدیده‌ی مشابهی که در حالات بیمارگون سوگواری رخ می‌دهد را **ولکان** (۱۹۷۲) توصیف کرده است. او **ابژه‌های پیوندی**(۵۶) را توصیف می‌کند که این ابژه‌ها کانونی بیرونی ایجاد می‌کنند که ممکن است بخشی از **خود ــ بازنمایی فرافکنی‌شده‌ی** شخص(۵۷) به طور خارجی با بخشی از بازنمایی **ابژه‌ی فرافکنی‌شده‌ی**(۵۸) شخص ازدست‌رفته در آن‌جا تلاقی کند. در این تلاقی رابطه‌ی **دوسوگرا**(۵۹) انکار نمی‌شود بلکه تثبیت می‌شود. ابژه‌ی پیوندی ولکان، که در بسیاری از موارد یک عکس است، همانندسازی ناکاملی با فرد ازدست‌رفته را از طریق سرمایه‌گذاری مجدد فانتزی و عاطفه‌ی مرتبط با تصویر بصری را امکان‌پذیر می‌کند. جه در فرد بهنجار و چه در فرد دچار اختلال، عکس این امکان را فراهم می‌کند روابط درونی با شخص ازدست‌رفته به‌شکل بیرونی حمایت شود.

از عکس‌های کارت ویزیتی، سال ۱۸۷۶

نگاه کردن، تعریف واقعیت و اکتشاف

از بین فرایندهای روان‌شناختی، رابطه‌ی مستقیم عکاسی با نظربازی و نمایشگری بیش از همه توصیف شده است. این ارتباط در برجسته بودن نگاه، مباهات به دست یافتن به یک تأثر بصری(۶۱) مطلوب، نشان دادن سوژه در شاخص‌ترین و آشکارترین حالت خود یا در گریزان‌ترین و مطلق‌ترین کیفیات خود دیده می‌شود. افرادی که عکاسی می‌کنند عکس‌های خود را جمع می‌کنند و به نمایش می‌گذارند، از اشخاص می‌خواهند که [برای عکاسی] ژست بگیرند، و اغلب از نظر پی‌گیری این علاقه‌شان شهره هستند. عکاسی را هم‌چنین می‌توان به مثابه فراهم کردن یک واپس‌روی کنترل شده‌ی(۶۲) ایگو در نظر گرفت که در آن (الف) نیازهای غریزی به طور نسبی و به شکلی امکان ابراز می‌یابند که به ثبات ابژه(۶۳) و تبعیت از واقعیت یاری می‌رساند، (ب) سبکی کودکانه از تجربه کردن جهان دوباره فعال می‌شود و در نتیجه تجربه‌ی واقعیت غنی‌تر می‌شود، و (ج) یک فرایند اکتشاف به حرکت درمی‌آید.

ابتدایی‌ترین و شاید فراگیرترین علاقه به تصویر بصری ثابت ممکن است از مرحله‌ای ریشه گرفته باشد که وظیفه‌ی اصلی آن مرحله برقراری ثبات ابژه است. کنترل درون‌داد بصری، ایجاد **ابژه‌های درحال گذار**(۶۴)، ارتباط پیشاکلامی، و ثبات ابژه وظایف رشدی مرتبط با یکدیگری هستند که زمانی غلبه دارند که هم‌دلی(۶۵) پیشاکلامی بین مادر و کودک دیگر نمی‌تواند احساس بهزیستی کودک را تضمین کند (ماهلر ۱۹۷۵) (۶۶). **آنا فروید**(۶۷) (۱۹۶۵) ثبات ابژه را به عنوان "توانایی کودک برای حفظ سرمایه‌گذاری روانی(۶۸)اش بر ابژه، فارغ از ناکامی یا ارضا شدن [به وسیله‌ی او] تعریف می‌کند. برای کودک در این مرحله ادراکات جهان بیرونی در معرض تبدیلات مداوم، و [متعاقب‌آن] ورود تحریکاتی است که بیش از ظرفیت ایگو [ی کودک] برای ثبت و نظم‌دهی به‌آن است. ثبات ابژه و احساس تسلط در نتیجه‌ی تلاش [کودک] برای ناپدیدشدن و بازپدیدشدن ابژه و تلاش برای بازیابی آن به وجود می‌آید. به تدریج کودک می‌آموزد که تأثرات متعدد از ابژه را در فکر و حافظه‌ی خود نگه‌داری کند، و به این ترتیب مطمئن می‌شود که ابژه فارغ از ادراک بلافصل او وجود دارد. گرچه نقصان در دست‌یابی به ثبات ابژه در [اختلالات] روان‌آسیب‌شناختی شدید بارزتر است، این ثبات همیشه نسبی است و متغیر است. تصویر بصری ثابت، ابژه را نگه می‌دارد و ویژگی‌های مشخصه‌ی آن را بی‌حرکت می‌کند و با این ترتیب، تغییرات ادراکی موجود در دنیای بیرونی که ممکن است توأم با ادراک حرکت باشد را حذف می‌کند. با این ترتیب، در کارکردهای ایگوی تکمیل شده با عکاسی، کمک بیش‌تری به **احساس ثبات** و تداوم در فرد می‌شود.

روان‌کاوی از زمان فروید (۱۹۲۰) کارکرد ایگو در حفاظت در مقابل محرک‌ها را بازشناخته است که این وظیفه حداقل به‌اندازه‌ی دریافت محرک‌ها اهمیت دارد. عکاسی، علاوه بر کمک به ثبات ابژه، از عملکرد دیگری از ایگو نیز حمایت می‌کند وآن تنظیم موانع در برابر محرک‌ها(۶۹) است. پژوهشگرانی که درباره‌ی **اسکیزوفرنیا** تحقیق می‌کنند به نقصان‌هایی در توجه مهاری انتخابی(۷۰) [در این افراد] به عنوان ویژگی نوعی این اختلال اشاره می‌کنند. از نظر این پژوهشگران، نشان اصلی اسکیزوفرنیا اختلال در توانایی فرد برای غربال کردن محرک‌هایی است که از منابع درونی یا بیرونی برمی‌خیزند. این افراد نمی‌توانند درون‌دادهای خود را محدود کنند و در توجه خود گزینشگر باشند و در نتیجه غرق در درون‌دادهایی می‌شوند که بیش از حدی است که بتوانند آن را جذب و یک‌پارچه کنند. ولکان (۱۹۷۶) دو بیمار را توصیف می‌کند که به شکل هذیانی بر این باور بودند که مانند دوربین عمل می‌کنند (دوربین هستند) و [این باور] به ایگوی آنان کمک می‌کرد تا محرک‌های ورودی را محدود کنند. ولکان و **لوترل**(۷۱) (۱۹۷۱) می‌نویسند که "محرک‌های بیرونی شدید و طولانی می‌توانند ارگانیسم را غرقه کنند و این [اتفاق] به طور کنش‌پذیرانه‌ای(۷۲) تجربه می‌شود". ولکان (۱۹۷۶) از فنیکل نقل می‌کند که "ساختن یک ابزار ادراکی، که در برابر محرک‌های شدید حفاظت می‌کند، باعث تغییر از وضعیت کنش‌پذیری به کنشگری(۷۳) می‌شود". برای بیمار فاکس (۱۹۵۷) نیز عکاسی منعکس‌کننده‌ی تلاشی برای دست‌یابی به تسلط بر احساس کنش‌پذیری درمانده‌کننده، به‌ویژه در عرصه‌ی بصری (مثلاً برای رفع احساس ناظر کنش‌پذیر و منفعل) بوده است.

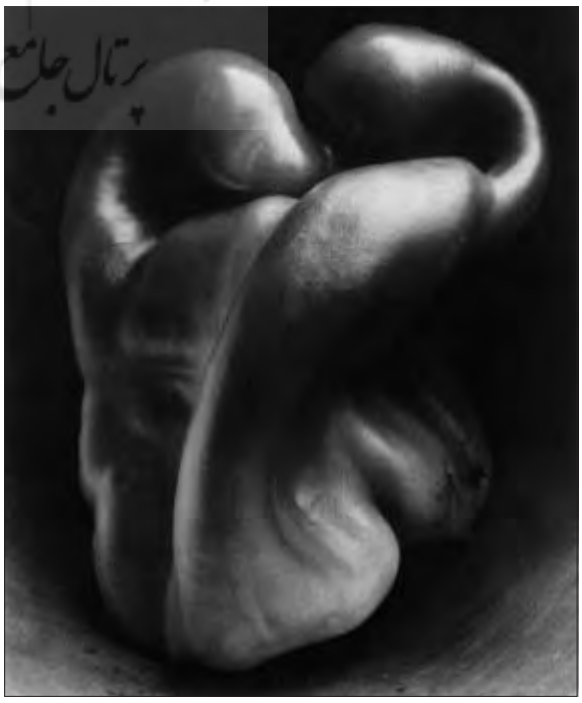
استفاده از عکس برای تعریف واقعیت در کسانی که از کاستی‌هایی در ایگوی خود رنج می‌برند در شش بیمار روان‌پزشکی بستری که به وسیله‌ی مؤلف بررسی شده‌اند نشان داده شده است. از این شش بیمار، که همه علاقه‌ی شدیدی به عکاسی داشتند، هیچ کدام روان‌پریش(۷۴) نبودند، همگی در سطوح مختلف روانی – جنسی سرمایه‌گذاری روانی داشتند و هیچ یک واجد ویژگی‌هایی نبودند که با عنوان [شخصیت‌های] کودکانه(۷۵) یا خودشیفته(۷۶) شناخته می‌شوند. اما همان طور که در بیماران بستری عجیب نیست، همه‌ی آنان اختلالی در عملکرد یک‌پارچه‌کننده‌ی ایگو داشتند و در نتیجه‌ی آن دچار عدم قطعیت درباره‌ی پارامترهای واقعیت بودند. گزارش آزمون روان‌شناختی یک مرد جوان [از بین این بیماران] او را چنین توصیف کرده بود که "فکر می‌کند افکارش غریب و غیرواقعی هستند و اصلاح آن‌ها دشوار است". به نظر می‌رسید که او نمی‌تواند جزییات مستقل یک موضوع را در هم ادغام و یک‌پارچه کند و از آن یک "تصویر مرکب" بسازد. گزارش آزمون [روان‌شناختی] بیمار دیگر، که زنی جوان بود، بیان می‌کرد که "یکی از کارهای اصلی که باید انجام شود این است که کنش‌های مختلف‌اش را برای او قابل دیدن کند و او را در بررسی تعاملات خود درگیر کند". "او احساس می‌کند که ناظری (دور) برای کنش‌های خودش است". مددکار

اشخاص عکاسی را در زمان‌های تغییرات سریع در زندگی‌شان به کار می‌گیرند؛ در این زمان‌ها عکس به روشنی بیان‌کننده‌ی آرزوی نگاه داشتنِ زمان است

توانایی عکاسی برای کاوش در امور اسرارآمیز و کشف آن چه پنهان یا مبهم است با تلخی تکان‌دهنده‌ای در فیلم آگراندیسمان آنتونیونی نشان داده‌شده است. در این فیلم در بافت شرایطی توأم با لذت و ظاهراً بی‌ضرر، یک اقدام خشونت‌گرانه کشف می‌شود

اجتماعی درباره‌ی بیمار دیگر نوشته بود که وقتی درباره‌ی افراد حرف می‌زند، نمی‌تواند هیچ "تصویر واضحی" از ظاهرآنان داشته باشد. این داده‌ها با مشاهده‌ی فاکس (۱۹۵۷) هم‌آهنگی دارد که عکاسی برای بیماران او تا حدی به منظور اعمال کنترل بر درون‌دادهای بصری‌شان به کار می‌رفت، و برای این که از درهم‌تنیدگی و گریزندگی بازنمایی‌های درونی ابژه‌ها جلوگیری کنند. هم‌چنین، دوربین می‌تواند با ساکن نگه داشتن ابژه‌ها در طی زمان در این بیماران به عنوان نظیری برای فرایندهای حافظه عمل کند و از اضطراب ناشی از مشکلی که در نگاه‌داری دقیق تصاویر در ذهن‌شان دارند بکاهد. این اطلاعات پیش‌نهاد می‌کنند که اضطراب درباره‌ی احساس مستغرق شدن به وسیله‌ی تحریک دیداری – عاطفی به میزانی بیش از آن چه ایگوی تضعیف‌شده می‌تواند در هم یک‌پارچه و ادغام کند، و متعاقب‌آن تهدید به ازدست دادن و فقدان و انقطاع می‌تواند به استفاده از دوربین به عنوان مکملی برای ایگو بینجامد. در افراد نسبتاً سالم هم گزینشگری و "فاصله‌گذاری" همراه با عکس گرفتن و محدود کردن اشارات، تصویر را از گریز از ذهن حفاظت می‌کند. به هر حال، در این افراد سالم، عکس به جای آن که جبرانی برای نقایص موجود در ثبات ابژه یا موانع در برابر محرک‌ها باشد، تطابقی است برای احساس دوسوگرای فرد و درون‌دادهای حسی بیش از حدی که به عنوان بخشی از شرایط زندگی بشری رخ می‌دهد. این عملکردهای ایگو، در خدمت خلاقیت، به فرد کمک می‌کند تا نگاه‌اش به فراسوی پرده‌ی واقعیتی پیش برود که به طور مرسوم تعریف‌شده و چیزی بیش از جنبه‌های پیش‌پاافتاده‌ی آدم‌ها و دنیا را ببیند.

تا این جا، اشاره شد که عکاسی تصویر بصری را ثابت می‌کند و، با اجازه دادن به فرد برای بررسی آسان‌تر کیفیات سوژه و محدود کردن اطلاعات ارایه‌شده، به تعریف واقعیت کمک می‌کند. گسترش دیگر در عملکرد ایگو مربوط به کاوش واقعیت توسط ایگو، یعنی فعالیت اکتشافی ایگو، است که برای درک بهتر این پدیده بهتر است مختصری به وضعیت دوران کودکی توجه کنیم. تقریباً هم‌زمان با شکل‌گیری موانع در برابر محرک‌ها و ثبات ابژه، و از طریق کاوش و بازی، کودک جهان و جایگاه خود در جهان را کشف می‌کند. اما گشودگی(۷۷) و هم‌آهنگی [کودک] با جهان، که مشخصه‌ی نوع یادگیری اولیه‌ی کودکی است، به زودی در قبضه‌ی تعارض(۷۸)، مهار(۷۹) و ضرورت‌های ناشی از سازگاری با واقعیت مرسوم در می‌آید. **اسکاکتل**(۸۰) **(۱۹۵۹)** این گذار را به تفصیل شرح داده است و درباره‌ی تلاش افراد بزرگ‌سال برای بازیافتن دوباره‌ی خودانگیختگی(۸۱) و گشودگی از طریق تجربه‌ی حسی در طی فعالیت هنری نوشته است. چون عکس کنش و فعالیت را متوقف می‌کند و محرک‌های خاصی را غربال می‌کند، فرد با جزییاتی بیش‌تر به یک سوژه‌ی خاص دست‌رسی پیدا می‌کند. جدا کردن سوژه از بافت [و زمینه‌ی] معمول خود، این بافت عادتی و بیش‌آموخته‌شده را در هم می‌شکند و بنابراین به فرد اجازه می‌دهد تا از آن سوژه تجربه‌ای نو و تجربه‌ای زیبایی‌شناختی داشته باشد. برای مثال، عکس مشهور **وستون**(۸۲) از فلفل سبز را در نظر بگیرید. [در این عکس] فلفل از زمینه‌ی ساده و معمولی خود به عنوان "چیزی برای خوردن" جدا شده و ویژگی‌های بصری‌آن به وسیله‌ی نورپردازی(۸۳) تشدیدشده است. این کار به بیننده اجازه می‌دهد تا از آن ابژه تجربه‌ای جدید داشته باشد و آن ابژه را در طی تجربه‌ای جدا از تعریف معمول از کارکردش [یعنی خورده شدن] دوباره کشف کند. اسکاکتل اظهار می‌کند که شباهت هنرمند با کودک در نوبودگی(۸۴)، علاقه و گشودگی در تجربه کردن ابژه است، و این ویژگی‌ها قلب تجربه‌ی خلاقانه را تشکیل می‌دهند. هنر بصری(۸۵) به عنوان تلاشی برای به دست‌آوردن دوباره‌ی واقعیت ازدست‌رفته(۸۶) توصیف شده است، و این مؤلف می‌تواند کارکرد آن برای دست‌یابی دوباره به شکلی ازدست‌رفته در تجربه کردن واقعیت را نیز به‌آن بیفزاید. این کاربرد عکس برای غنی‌تر کردن تجربه‌ی افراد از واقعیت شکل‌های مختلفی به خود می‌گیرد. در تسلط بر ماشین‌کاری دقیق(۸۷) لذتی ناب وجود دارد. علاقه‌مندان به عکاسی غالباً به گستره‌ای از فعالیت‌های مرتبط با وسایل مکانیکی کوچک و ابزارهای دقیق دیگر علاقه دارند. کم‌تر لذتی وجود دارد که با لذت حاصل از تهیه‌ی یک لنز جدید، مجموعه‌ای از



فلفل ادوارد وستون

از مجموعه ابرهای آلفرد استیگلیتز

از چهره نگاری های آلفرد استیگلیتز

فیلترها و چیزهای دیگر و تجربه کردن ارتقای ظرفیت عکاسی فرد با استفاده از این لوازم جانبی رقابت کند. غیر از آن، استفاده از عکاسی در تسخیر جوهر گریزان بصری ــ عاطفی چیزی است که **رابینز**(۸۸) (۱۹۴۲) که یک روان‌کاو علاقه‌مند به عکاسی است آن را به شکلی شایسته توصیف کرده و نوشته است که "علاقه‌ی روان‌پزشکی من به افراد را می‌توان در مطالعات چهره‌نگارانه‌ام دید که در آن تلاش می‌کنم شخصیت سوژه را با گرفتن قیافه‌ای خاص، درخواست از او برای آن که کاری به خصوص را انجام دهد، یا تأکید بر خصایصی ویژه با شکل نورپردازی نشان بدهم. **آلفرد استیگلیتز**(۸۹) در ابتدای فعالیت خود، صدها بار از یک دیوار عکس گرفت تا تفاوت‌های جزیی همراه با تغییر در نورپردازی را نشان بدهد. با دیدن چنین مجموعه‌ای از عکس‌ها دیگر به‌سختی می‌توان به هر سوژه‌ای تنها با توجه به ویژگی‌های دیداری ساده و نامتغیر آن اندیشید. ایده‌ی استیگلیتز در **چهره نگاری**(۹۰) عبارت بود از برداشتن چندین عکس از سوژه برای آن که در کنار هم نمایش داده شوند، با این هدف که شخصیت [سوژه] به شکلی مؤثرتر، در مقایسه با یک عکس ساده، انتقال داده شود. توانایی عکاسی برای کاوش در امور اسرارآمیز و کشف آن چه پنهان یا مبهم است با تلخی تکان‌دهنده‌ای در فیلم **آگراندیسمان**(۹۱) **آنتونیونی**(۹۲) نشان داده شده است. در این فیلم در بافت شرایطی توأم با لذت و ظاهراً بی‌ضرر، یک اقدام خشونت‌گرانه کشف می‌شود. **الیور وندل هولمز** نیز، که عکاس آماتور مشتاقی بود، این هنر را آرمانی می‌کند و می‌گوید که "در یک عکس کامل همان اندازه زیبایی پنهان و مشاهده نشده وجود دارد که در جنگل‌ها و چمن‌زاران گل‌های شکفته‌ی نادیده وجود دارد".

با این ترتیب، استفاده از عکاسی امکان نوعی واپس‌روی کنترل شده را می‌دهد که در نتیجه‌ی آن شیوه‌های تجربه‌ی کودکی دوباره به کار گرفته می‌شوند، واقعیت مورد کاوش قرار می‌گیرد و ظرایف آن مشخص می‌شود، و فرایندی از اکتشاف به فعالیت درمی‌آید. این ترکیب فرایندها بر این امر تأکید می‌کنند که جذابیت عکاسی اغلب ممکن است از توازی نزدیکی ناشی شود که بین اکتشاف دنیای بیرونی و ابعاد دنیای درونی فرد وجود دارد. برخی از عکاسانی که ذهنیت روان‌شناختی دارند، این ارتباط متقابل را به خوبی می‌شناسند. برای مثال، **ادوارد استیکن** (۱۹۶۰)، مدیر سابق بخش عکاسی در **موزه‌ی متروپولیتن هنر مدرن** در بیانی شیوا می‌گوید که "تصویر بصری خلق شده، صورت‌های بصری‌ای که ما با دستان و چشمان خود می‌سازیم، چشم‌انداز دنیای بیرونی را به چشم‌انداز درونی‌مان پیوند می‌دهد و تجربه‌های احساس شده‌ی ما را تبدیل به نماد می‌کند". در هنگام عکاسی ممکن است عکاس احساس بالایی درباره‌ی هویت و صفات سوژه، و آگاهی تشدیدشده‌ای از جایگاه "من در جهان" پیدا کند. بنابراین، حداقل بخشی از جذابیت گسترده‌ی عکاسی مربوط به استفاده‌ی آن از وجه بصری برای کمک به تعریف خلاقانه‌ی رابطه‌ی بین تجربه‌ی درونی فرد و واقعیت بیرونی باشد. میزان راحتی یک عکاس با فرایندهای درونی ذهن خود را می‌توان از عکس‌های او دریافت. در حالی که برخی عکس‌ها تنها ظواهر سطحی را به تصویر می‌کشند، برخی دیگر به‌روشنی عواطف را برمی‌انگیزند، کنجکاوی را تحریک می‌کنند، یا بیننده را با برخی ابعاد زندگی رویارو می‌کنند که در حالت معمول در دسترس نیستند یا از توجه و آگاهی‌مان می‌گریزند.

پی نوشت ها:

۱ - expression
۲ - recognition
۳ - appraisal
۴ - external validation
۵ - precision machinery
۶ - Ego: بر اساس مدل ساختاری فروید از ذهن، دستگاه ذهن انسان از سه جزء تشکیل می‌شود: اید (id)، ایگو و سوپرایگو (superego). ایگو که بخش‌های خودآگاه و ناخودآگاه دارد، بخشی از ساختار ذهن است که عمدتاً تحت حاکمیت اصل واقعیت است و میانجی بین اید با سوپرایگو و شرایط واقعی بیرونی است. بخشی از کارکردهای ایگو مکانیسم‌های دفاعی است که عمدتاً به طور ناخودآگاه شکل می‌گیرند (م.).
۷ - literature
۸ - Fox
۹ - Voyeuristic: نظربازی تظاهری از سکسوالیته‌ی توأم با انحراف است که با دیدن بدن عریان دیگران یا صحنه‌ی رابطه‌ی جنسی بین افراد دیگر، بدون دیده شدن خود فرد مشخص می‌شود (م.).
۱۰ - Exhibitionistic: نمایشگری انحراف جنسی است که در آن ارضای جنسی وابسته به نمایش دادن اعضای جنسی فرد است (م.).
۱۱ - regressive substitute for vision واپس‌روی یکی از مکانیسم‌های دفاعی است که در آن فرد برای اجتناب یا کاستن از اضطراب به شکلی از رفتار و تفکر روی می‌آورد که مربوط به مراحل رشدی قبلی او است (م.).
۱۲ - Pregenital نیازهای پیشاجنسی نیازهای مربوط به مراحل رشدی قبل از مرحله‌ی جنسی در رشد روانی ــ جنسی است (مراحل دهانی، مقعدی، فالیک و نهفتگی) (م.).
۱۳ - Fenichel
۱۴ - devouring eye
۵ - incorporate
۱۶ - Project فرافکنی یکی از مکانیسم‌های دفاعی است که در آن فرد احساسات، تکانه‌ها یا افکار غیرقابل‌پذیرش خود را به غلط به افراد دیگر در بیرون نسبت می‌دهد (م.).
۱۷ - oral needs
۱۸ - introjection-projection ۱۹
۱۹ - projective identification همانند سازی فرافکنانه در روان‌کاوی کلاینی یک فانتزی است که بر اساس آن فرد خود یا بخشی از خود را در ابژه‌ای بیرونی قرار می‌دهد تا آن را به مالکیت خود درآورد، کنترل کند یا به آن آسیب بزند.
۲۰ - Sulzberger ۲۱
۲۱ - drive
۲۲ - id
۲۳ - British Psychoanalytic Society
۲۴ - Camera as Phallic Symbol(ایتالیک شود)
۲۵ - M. D. Eder
۲۶ - Photography as a Pseudo-Perversion(ایتالیک شود)
۲۷ - J. Rickman
۲۸ - instinct-defence configurations

۲۹ - style
۳۰ - snap shot
۳۱ - abstract
۳۲ - fixed visual image
۳۳ - mourning
۳۴ - portrait
۳۵ - daguerreotype
۳۶ - tintype
۳۷ - ambrotype
۳۸ - carte-de-visite
۳۹ - Kris
۴۰ - Freud
۴۱ - loved person
۴۲ - loss
۴۳ - cathectic energy
۴۴ - libido
۴۵ - hypercathected
۴۶ - Wolfenstein
۴۷ - decathexis
۴۸ - lost object
۴۹ - sublimated
۵۰ - Hartocollis
۵۱ - conscious
۵۲ - Preconscious بخشی از محتوای ذهنی است که در حال حاضر در خودآگاهی فرد قرار ندارد اما با کمک توجه یا تلاش می توان آن‌ها را به خاطر آورد (م.).
۵۳ - Kleiner
۵۴ - Pollock
۵۵ - depersonalized
۵۶ - linking objects
۵۷ - the person's projected self-representation
۵۸ - Projected object representation
۵۹ - Ambivalentدوسوگرایی وجود هم‌زمان دو احساس، میل، باور یا گرایش رفتاری متضاد در یک فرد و نسبت به یک ابژه‌ی خاص است (م.).
۶۰ - looking
۶۱ - impression
۶۲ - controlled regression
۶۳ - object constancy
۶۴ - transitional objectsابژه‌ی درحال گذار هرگونه ابژه‌ی مادی (مانند بالش، عروسک یا لباس) است که کودک در مرحله‌ای از رشد خود ارزش خاصی برای آن قائل می‌شود و به عنوان نوعی ابژه بین خود او و ابژه‌های بیرونی قرار دارد و با کمک آن کودک از روابط دهانی اولیه با مادر به سمت روابط واقعی‌تر با او به عنوان فردی مجزا حرکت می‌کند.
۶۵ - empathy
۶۶ - Mahler
۶۷ - Anna Freud
۶۸ - cathexis
۶۹ - stimulus barriers
۷۰ - selective inhibitory attention
۷۱ - Luttrel
۷۲ - passive
۷۳ - activity
۷۴ - psychotic
۷۵ - infantile
۷۶ - narcissistic
۷۷ - openness
۷۸ - conflict
۷۹ - inhibition
۸۰ - Schachtel
۸۱ - spontaneity
۸۲ - Edward Weston
۸۳ - lighting
۸۴ - freshness
۸۵ - visual art
۸۶ - lost reality
۸۷ - precision machinery
۸۸ - Robbins
۸۹ - Alfred Stieglitz
۹۰ - portraiture
۹۱ - Blow Up: فیلم میکل‌آنجلو آنتونیونی که در سال ۱۹۶۶ ساخته شده و در ایران اغلب با نام آگراندیسمان شناخته می‌شود
۹۲ - Antonioni
۹۳ - Oliver Wendel Holmes
۹۴ - idealized
۹۵ - Edward Steichen
۹۶ - Metropolitan Museum of Modern Art

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از کتاب یادداشت های یک لاابالی
یارعلی پورمقدم

الواری که سقف این قهوه خانه را نگهداشته است تا من این یادداشت را بنویسم، لانه‌ی موریانه شده است و توسط مشنگ تراژیکی اداره می‌شود که تنها جنبه های کمدی زندگی می‌تواند اورا بگریاند. یک پیرمرد نق نقو که برای آنکه دیگر با **پروفسور گریشمن** باستان شناس نیز فالوده نخورد، کافی است سری به **تخت سلیمان** بزند یا سفری به **شوش** و **چغازنبیل** بکند و قدری **زیگورات** و کاروان سرا و آتشکده ببیند تا در بازگشت و با هیاهو خودرا **آشور بانیپال** باستان شناس بنامد. یا همین دو سه سال پیش بود که تا آموخت چگونه حلقه ی فیلم را در دوربین جا بیندازد، تنها به این اتکتفا نکرد که خودرا عکاس پرتره بنامد بلکه مثل **رولان بارت** صاحب تاملاتی در باب عکاسی شد که عکس خوب عین بنگ مزار شریف با همان پُک اول آدمیزاد را خبر می‌کند. ولی از حق نگذریم اگر حتی در سرچراغی ها هم با من خوب تا می‌کند برای آن است که مرا یالغوزی می‌داند که از کارافتاده ی اداره ی فرهنگ است و قلّت حقوق تقاعد از او بی قواره ای ساخته است که گرچه دستش به دهانش نمی‌رسدولی ضمن نوشتن چایش را هورت می‌کشد. در عوض من هم اورا زیست شناسی می‌بینم که پشت به نور، در حالی که به پای معشوقه افتاده است به عشق ریشخند می‌زند و دلش به این خوش است که زیر میکروسکوپ به خطوط سرنوشت کف دست و به یاخته های هنوز زنده‌اش بنگرد.