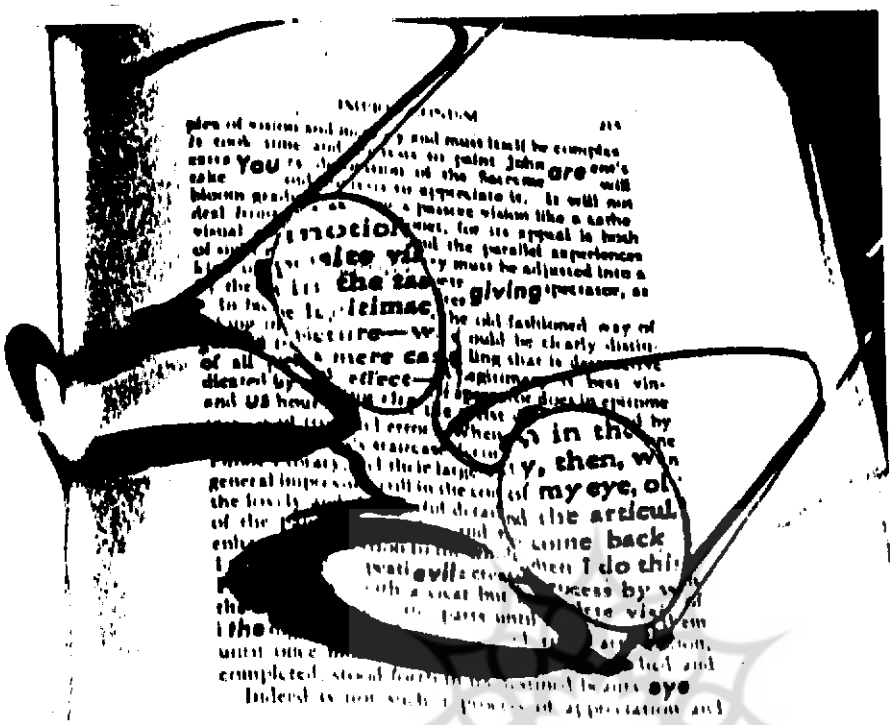
مهدی ارجمند

دستمال ورونیکا، نقاب مرگ*



در مقالهٔ آلن. س. وایس (Allen. S. Weiss) در بارهٔ «پُست‌مدرنیسم و عکاسی» بحث بسیار ظریفی پیرامون موقعیت بُحرانی تفکّر معاصر غرب و بازگونی ارزشهای زیبایی‌شناختی کُهن مطرح شده است که بد نیست با اشاراتی به متن اصلی مقاله بازگو شود. وایس در اینجا داستان یک عکاس زن به نام ورونیکا و مُدلش هکتور نامی را تعریف می‌کند که از روش جدیدی در عکاسی استفاده می‌کرده‌اند که در آن نیازی به ابزارهای واسطه یعنی «دوربین»، «لنز» و «نگاتیو» نیست. ورونیکا اسم این روش را عکاسی مستقیم (direct photography) می‌گذارد. شیوهٔ کار به ظاهر ساده است؛ مُدلِ عکاسی، بدن خود را به مواد شیمیایی ظهور آغشته می‌کند و روی کاغذ مخصوص دراز می‌کشد تا «قالب» یا عکسِ تمام قد او روی کاغذ چاپ شود. تا اینجای قضیه موردی برای هراس وجود ندارد امّا تکرار این عمل مکافات سنگینی برای مُدل بهمراه خواهد داشت و آن هم نابودی و مرگ تدریجی اوست. وایس از قولِ ورونیکا می‌نویسد که تنها در این حالت است که «*ابژهٔ واقعی به اُبژهٔ عکاسیک تبدیل می‌شود*» و در ادامه یادآور می‌شود که: «همانگونه که اوجِ پیام یک اثر هُنری با فدیه و قربانی شدن هنرمند توأم بوده است. و در این راه مرگ چیزی مُقدّس وْ خواستنی است. چه بسا در آینده‌ای نزدیک بینندگان اثر هُنری نیز از این موهبت یعنی مرگِ تقدیری برخوردار شوند...!»[1]

بدون اینکه بخواهیم مستقیماً از دیدگاه اخلاقی، نظریات بالا را حلاّجی کنیم ترجیحاً نظریاتِ متفکران و تئوری‌پردازان معاصر در بابِ «تصویر عکاسیک» (تصویر فتوگرافیک) و هستی‌شناسیِ آن را مرور خواهیم کرد.

آندره‌بازن (Andre Bazin) فیلمولوگ و نقّاد شهیر فرانسوی در این رابط به «دستمال ورونیکا» اشاره می‌کند. در روایات کُهنِ آئین مسیحیت داستانی در

بارِمرگ حضرت مسیح وجود دارد که پس از مصلوب شدن و به‌هنگام پائین کشیدن از صلیب، ورونیکا زنی که شاهد مراسم بوده است با دستمالی صورت عیسی(ع) را پاک می‌کند و در همان لحظه مُعجزه‌ای روی می‌دهد. بدین‌ترتیب که «تصویر» پیامبر بر دستمال نقش می‌بندد. با این روایت «دستمال ورونیکا»، «حکم شیئی مقدس» (sacred) را پیدا می‌کند و به تعبیری دیگر نام «نقاب مرگ» (The Mask of Death) بر آن می‌نهند. آندره بازن در تحلیل خود از «تصویر عکاسیک» آن را با «دستمال ورونیکا» مقایسه می‌کند زیرا هر «عکس» (picture) به لحظه‌ای درگذشته و زمانِ ماضی اشاره می‌کند و از این نظر در یک ساحتِ یادبودی سیر می‌کند. جنبهٔ یادبودی عکس موجب می‌شود که همواره یادآور مرگ باشد زیرا لحظه‌ای است که در یک «قاب» (Frame) از زمانِ حال استمراری مُنتزع شده و اصطلاحاً «مُنجمد» (Freeze) شده است. اشارهٔ بازن به «دستمال ورونیکا» و موضوع مرگ و یادبود در تصویر عکاسیک نوعی تفسیر ماهوی و هستی‌شناسیک است که به ذات و ماهیت این هُنر مربوط می‌شود. او در همین رابطه، «تصویر متحرک» یا Motion pictures را تصویر حیاتمند یا واجد زندگی و تحرک می‌نامد که در مقابل تصویر عکاسیک که فاقد حرکت، زمان و زندگی است قرار می‌گیرد.[۲] آنچه باعث می‌شود یک عکس به مرگ نزدیک شود «نازمانمندی» و «بی‌تحرّکی» آنست که گویی از جهانِ سیّالِ واقعی تمایزش می‌بخشد.[۳]

بنابراین با رجوع به ابتدای بحث درمی‌یابیم که در سیستم فکری آندره بازن «مرگِ سوژه» یا «موضوعِ درون قاب» ناشی از ویژگی خاص هُنر عکاسی است و به هیچ‌وجه با مرگ واقعیِ مُدلِ عکاسی در زندگیِ عادّی رابطه‌ای ندارد. خانم ورونیکای عکاس که به لحاظ اسمی با ورونیکای داستانِ مسیح شباهت دارد، برای اینکه به زعم خود فاصلهٔ «دال» و «مدلول» رااز بین ببرد مُرتکب عملی‌می‌شود که جز جنایت در لوای هُنر نمی‌توان نامی بر آن نهاد.

رولان بارت نشانه‌شناس و متفکر فرانسوی بحث «دال» (signifier) و «مدلول» (signified) در هنرها را با ادبیات آغاز می‌کند که در آن هیچ‌گاه اُبژه (جهان عینی) با سوبژه (جهان ذهنی انسانی) یکی نیست یعنی هرگز درخت واقعی در جهان با تمام خواص فیزیکی و آناتومیکی خود با واژهٔ «درخت» در ادبیات که تشکیل شده از چند حرف است یکی نمی‌شود. همین استدلال در هُنرهای تصویری مثل نقّاشی، گرافیک و عکاسی نیز صدق می‌کند یعنی هرگز درختِ درون یک تابلو یا یک قابِ عکاسی با درخت واقعی در جهان سیّال پیرامون ما منطبق نمی‌شود. اگرچه در نقاشی طبیعت‌نگار (ناتورالیستی) ویا عکاسی واقع‌گرا (رئالیستی)، جنبهٔ تشبیهی (similarity) بین «تصویر» (picture) و «اُبژه» بسیار شدید است امّا انطباق کامل وجود ندارد زیرا تصویر نقاشی (تصویر پلاستیک) و تصویر فتوگرافیک (عکس) هر دو فاقد زمانِ کرونولوژیک (گاهشماری) و حرکتِ واقعی (سیلان) هستند از سویی هر دو تصویر مزبور فاقد یک ساحت (dimension) (بُعد ژرفنا)بوده تنها در ۲ بُعد سطح (طول و عرض) آفریده می‌شوند. همچنین بی‌حجمی و عدم واکنش آنها به محرکهای این‌سوی قاب یعنی حاضرین و تماشاگران آنها را از اُبژهٔ واقعی جدا می‌کند. با این وصف، هرگز نمی‌توان پیوسته انتقال «واقعیتِ ناب» یا «کُلیّت اُبژه» را در حیطهٔ هنرها برآورده کرد زیرا این فاصله به‌قول فیلیپ دوبویس طی‌ناشدنی است.[۴]

***

آلن وایس در مقالهٔ خود ویژگی مهمی را در تفکر پُست‌مدرن (Post Modern) بر ملا می‌کند و آن هم حالتی است با نام *استهزاء* یا *آیرونی* (Irony). وی می‌گوید اگر هنرهای سُنتی نظیر رمانتیک و کلاسیک همواره به پالایش عواطف (کاتارسیس) و موقعیتهای جدّی و ترازیک علاقه نشان می‌دادند، در دوران

پُست‌مُدرن حالت «استهزا» غالب است زیرا معنای کُنکرت (Concrete) و مشخص در دسترس نیست. در اینجا هرمنوتیک مُدرن، یک سیستم فلسفی مناسب برای وضعیت حاضر است زیرا در این سیستم اثر هنری بوسیلهٔ هنرمند آفریده نمی‌شود بَل فرآیند آفرینش در یک مکالمه یا تعامل بین هنرمند / تماشاگر = یا «اثر هنری - بیننده» بوجود می‌آید. ابزوردیسم و عبث‌گرایی هُنر پُست‌مدرن به تعبیری در همین آزادی بی‌حد و حصری است که در انتقال پیام به مخاطب خود دارد. با تأویل مخاطبان، بی‌نهایت پیام وجود خواهد داشت و این یک روند تفرّد (Individualization) در جامعهٔ بشری است. وایس از قول والتر بنیامین اندیشمند آلمانی می‌نویسد که: «پالایش *عواطف* از طریق الگوی روانشناسی فردی قابل درک نبوده و اکنون در قالب انقلابهای اجتماعی و سیاسی مفهوم می‌شود»[5] امّا برای نقض نظریهٔ بنیامین از بودریلار (Baudrillard) نقل‌قول می‌کند که: «کاتارسیس (پالایش عواطف) بقایی ندارد و اثر هُنری از دغدغهٔ واکنش مخاطبان رها خواهد شد»[6] سپس کاربُرد تصویر را چنین بیان می‌کند:

۱ ــ واقعیت را بازتاب می‌دهد.

۲ ــ واقعیت را می‌پوشاند و تقلیب می‌کند.

۳ ــ به غیبتِ واقعیتی ژرف اشاره می‌کند.

۴ ــ هیچ نسبت با واقعیت متعارف ندارد. وفی‌نفسه یک تجلّی‌ناب است.[7]

در اینجا پارادوکسی که بین تعاریف فوق وجود دارد به ذاتِ تصویر بازمی‌گردد. فلوطین (plotinus) فیلسوف کُهن ادعا می‌کرد که نقّاشی، دورافتادن مضاعف از حقیقت است. زیرا اگر چهرهٔ انسان خود نمودی بیش نباشد، تصویر نقاشی یک بازنمود (Representation) است و در مقام تقلیب جای می‌گیرد.

در مقالهٔ وایس از اصطلاح بازنمود همین معنا مستفاد گردیده است یعنی تصویر عکاسیک نیز یک مرحله از نمود (Presentation) دورتر قرار دارد و به همین دلیل اگرچه به‌ظاهر واقعیت را *بازتاب* می‌دهد امّا در واقع آن را می‌*پوشاند* و تقلیب می‌کند زیرا در تمام مواردی که پیشتر بحث شد (زمان، حرکت و ساحت) از واقیت متعارف فاصله می‌گیرد.

***

نظریات نشانه‌شناسی در بارهٔ تصویر فتوگرافیک با آموزه‌های چارلز سندرس پیرس (C.S.Peirce) شکل می‌گیرد. وی سه نمونه را برای تصویر عکاسیک تعریف می‌کند که عبارتند از *شمایلی* (Iconic)، نمادین (Symbolic) و *شاخصی* (Indexical). گونهٔ نخست شباهتِ ظاهری بین اُبژهٔ جهان و اُبژهٔ درون عکس را نشان می‌دهد؛ این حالتی است که در عکسهای عادّی و متعارف شاهدش هستیم، گویی عکس، *بازتاب* (Reflection) جهان واقعی است که بی‌کم و کاست آن را تکرار می‌کند. عکسِ آیکونیک (Iconic) یا شمایلی، «نظریهٔ تقلید» (Imitation) در هُنر را بازگو می‌کند.[8] از دیدگاه وایس در هُنر پُست‌مدرن این جنبه تضعیف شده و تصاویر تقلیدی و شمایلی جای خود را به عکسهای نمادین (دارای معانی پنهان) و *شاخصی* (دارای علایم گرافیکی) داده‌اند. مثالی که می‌زند عکسی است از باربارا کروگر (Barbara Kruger) که در سال ۱۹۸۴ برداشته شده و عینکی است که روی یک کتاب باز شده قرار دارد. در این عکس رموزی وجود دارد که بیننده در نگاه اوّل متوجّه آن نخواهد شد. تأکیدهایی که روی برخی واژه‌های کتاب گذاشته شده عمدی است و با سر هم کردن آنها هر بیننده‌ای می‌تواند جملهٔ خاصّی را بسازد و عکس را تأویل کند. برای مثال جملهٔ «تو به چشمان ما حرکت می‌بخشی» ازترکیب واژه‌های «giving» , «you» , «Motion» , «us» , «eye» که در متنِ کتاب درشت‌تر از بقیه آمده است بوجود می‌آید. همچنین می‌توان ترکیبات دیگری را با واژه‌های دیگر ساخت. در اینجا نقش بیننده بعنوان «شریک»

(Partner) یا همدست هنرمند در آفرینش معنای اثر بیشتر موردنظر است. در عکاسی پُست مدرن (اگر اطلاق این اصطلاح موجب ابهام نباشد) «وجه خیالی» (Simulacrum) همان اهمیتی را داراست که «بازنمود» (Representation) اشیاء، و از همین‌رو عکاسی از یک مدیوم ثبت و ضبط اُبژه بر نگاتیو پا را فراتر می‌گذارد. پی‌یر کلوسوسکی (Pierre Klossovski) تئوری‌پرداز دیگری است که در بارهٔ «وجه خیالی» در عکاسی نظریاتی عرضه می‌کند. وی بحث هرمنوتیکِ مُدرن و *ظاهر* و *باطن* را در رابطه با تصویر عکاسیک پیش می‌کشد. از دیدگاه او هر تصویر در واقع محل یا مکانِ احضار معنایی غایب است. در این رابطه حتّی یک «بُت» (Idol) در جامعه‌ای بدوی اشاره به تصوّری *خیالی* از خداوند دارد. کلوسوسکی این عمل یعنی «جان بخشیدن» یا «دمیدن روح» در اشیاء را کماکان در هُنر عکاسی دخیل می‌داند. هر تصویر خواه‌ناخواه در مرتبهٔ *انیمیت* ـ Animate (جان‌بخشی به اشیاء) است. تاریخ غرب در بارهٔ *قداستِ* تصاویر قُدمتی دیرینه دارد. از روایت ورونیکا و دستمال جادوییش گرفته تا شمایلهای مذهبی دوران بیزانس و از پرده‌های مصائب قدیسین تا «ستایش مجوسان» (Adoration of the Magi) اثر لئوناردو داوینچی بحث کلوسوسکی تا حدّی یادآور همین سویهٔ قُدسی در تصویر است. وایس در بارهٔ او می‌نویسد: «پالایش عواطف برای وی در یک الگوی ترکیبی روانشناختی و خداشناسانه عرضه می‌شود»[9] از این‌نظر تئوریها و آثار او را به لحاظ تاریخی مُنطبق با دوران پُست‌مُدرن نمی‌داند و اصطلاح anachronistic یا عدول از سیر خطی تاریخ را در مورد وی به‌کار می‌برد. او در ادامهٔ کلام یادآور می‌شود که: «کلوسوسکی در تمام آثارش از وسوسهٔ پُست مدرنیست می‌گریزد.»[10]

رجعت او به زیبایی‌شناسیِ *نهان* روش (Esoteric) و عرفانی خاص است که از یکسو در آئین مسیحیت ریشه دارد (*کلمهٔ* مقدّس در آئین عیسی(ع) کلام و تصویر پیامبر را توأمان شامل می‌شود) و از سوی دیگر به مباحث روانشناختی کارل گوستاویونگ پیوند می‌خورد که «امر خیالی» را با حوزهٔ ضمیر ناخودآگاه (unconsious mind) مربوط می‌داند.

در اینجا واژهٔ (Image) دو معنا را در خود ملحوظ می‌دارد اوّل تصویر و دوّم *خیال* از ریشهٔ Imagine. بدین‌ترتیب تصویر عکاسیک اگر چه به‌ظاهر در مرتبهٔ *تقلید* (imitation) از جهان قرار دارد امّا لاجرم به‌هنگام تأویل مخاطب با «امر خیالی» (Simulacrum) پیوند خواهد خورد. به بیان دیگر این بیننده است که تصویر *نهایی* را در قاب عکاسی می‌بیند و هنرمند تنها بهانه‌ای برای خیال‌ورزی بدو عرضه می‌کند. کلوسوسکی بار دیگر از «بُت» (Idol) یا «سیماچه» (persona) مثال می‌زند. اگر تمامی جهان (اُبژه) در هیئت یک Idol یا نمود تصویر شود این انسان (فاعل‌شناسا) است که «امر غایب» (خالق هستی) را در آن ترسیم می‌کند. با این وصف شاید بتوان ادّعا کرد که *سیماچهٔ* مسیح (ع) بر دستمال ورونیکا چیزی نیست جز تصویر *نهایی* تماشاگران که گویی در آفرینش این معجزه با سرور خویش همدل شده‌اند.

پی‌نویسها :

۱. از مقالهٔ Lucid Intervals, Post Modernism and Photography, Allen. S. Weiss, p.151.

۲. نظریات بازن دربارهٔ تصویر فتوگرافیک در کتاب زیر آمده است:
What is the Cinema? Andre Bazin, Paris, Edition du Cref, 1958-62.

۳. به همین دلیل بازن تصویر فیلمیک را که متحرک است و زمانمند به زندگی آشبه می‌داند و تصویر فتوگرافیک را به مرگ.

۴. بازگشت از مقالهٔ وایس p.156 ۵. همان p.159 ۶. همان صفحه

۷. همان p.160

۸. نظریهٔ تقلید (Imitation) ابتدا بوسیلهٔ ارسطو در شعر مطرح می‌شود و به شباهت زیاد اُبژهٔ هنری با اُبژهٔ واقعی اصرار می‌ورزد.

۹. مقالهٔ وایس p.159 ۱۰. همان صفحه