

# اهمیت

# تئیس

# تفسیر

# عکس

آندره بازن<sup>۱</sup> / ترجمه ی محمد شهباز

اگر هنرهای تجسمی تحت روان کاوی قرار می گرفت، احتمالاً مشخص می شد که مومیایی کردن مردگان یکی از عوامل بنیادی پیدایش آن ها بوده است. به این ترتیب، آشکار می شود که نقاشی و پیکره سازی بر «عقده ی مومیایی شدن» (mummy complex) استوارند. در مذهب کهن مصر، که هدفش مبارزه با مرگ بود، بقای ابدی را در گرو بقای جسم می دانستند. بنابراین، آن مذهب با پدید آوردن سدی در مقابل گذر زمان، یکی از نیازهای بنیادین روان شناختی انسان را ارضای کرد، چرا که مرگ چیزی جز پیروزی زمان نیست. از نظر آنان نگهداری مصنوعی ظاهر جسمانی، به معنای محافظت از آن در قبال جریان زمان و سالم و درست رساندن به اصطلاح قاچاقی آن به معبر زندگانی بود. بنابراین، طبیعی بود که جسم راه، به رغم واقعیت مرگ، با نگهداری گوشت و استخوان بدن حفظ کنند. از این رو، نخستین مجسمه ی مصری یک جسد مومیایی شده بود که آن را با سدیم دباغی و خشک کرده بودند. ولی اهرام و راهروهای تو در تو هرگز به یقین تضمین نمی کرد که جسم سرانجام فنا نخواهد شد. پس تدابیری احتیاطی نیز اختیار کردند. به این منظور، در نزدیک تابوت و در کنار غلاتی که برای تغذیه ی مرده گذاشته بودند، مجسمه های کوچک سفالینی قرار می دادند تا اگر جسد مومیایی شده نابود شد، جایگزین آن شوند. از این رو، این کاربرد مذهبی، نخستین کارکرد مجسمه سازی را آشکار می کند؛ یعنی حفظ زندگی با نمایش آن. تجلی دیگری از این نوع، مجسمه ی سفالی خرس نیزه خورده ای است که در غارهای ماقبل تاریخ یافت شده است. این مجسمه که بدل حیوان زنده است، ضامن موفقیت



*P. O. R. 1910*

روینس / تک چهره

در شکار بوده است. تکامل همگام هنر و تمدن این نقش جادویی هنرهای تجسمی را از آن‌ها گرفته است. لویی چهاردهم دستور نداد جسدش را مومیایی کنند، بلکه به بقای خود در پرتو ای که شارل لوپرون از وی کشیده بود، خرسند بود. ولی تمدن نمی‌تواند غول زمان را به کلی از میدان به در کند، بلکه تنها می‌تواند دل مشغولی ما را در مورد آن به حد تفکر منطقی ارتقا دهد. دیگر کسی همانندی هستی‌شناختی مدل و تصویر را باور ندارد، ولی همگان قبول دارند که با یاری تصویر می‌توانیم موضوع (سوژه) را به یاد بسپاریم و آن را در مقابل مرگی دوباره، که همان مرگ معنوی است، حفظ کنیم. امروز تصویرسازی دیگر هدفی انسان‌مدار (anthropocentric) و فایده‌گرا (utilitarian) ندارد. امروز دیگر مسئله‌ی بقای پس از مرگ در میان نیست، بلکه مفهومی گسترده‌تر مطرح است و آن آفرینش جهانی آرمانی همانند جهان واقعی روزمره است با تعین زمانی خاص خودش. «نقاشی چه کار بیهوده‌ای است» اگر در پس‌ستایشی که نثار تابلوهای نقاشی می‌کنیم، این نیاز ابتدایی بشر را تشخیص ندهیم که می‌خواهد در مجادله با مرگ، حرف آخر یا او باشد. اگر تاریخ هنرهای تجسمی بیش‌تر به روان‌شناسی آن‌ها مربوط است تا به زیبایی‌شناسی‌شان، می‌توان گفت که این تاریخ اساساً داستان شباهت (resemblance) یا به عبارت دیگر واقع‌گرایی (realism) است.

اگر عکاسی و سینما را از این دیدگاه جامعه‌شناختی بنگریم، می‌تواند برای بحران فنی و معنوی‌ای که در میانه‌ی سده‌ی گذشته دامن نقاشی مدرن را گرفته بود، توضیحی طبیعی ارائه دهند. آندره مالرو آسینمارا بالاترین حد تکامل واقع‌گرایی تجسمی



نالیوت / گذشته‌ها / ۱۸۴۰

تا به امروز می‌داند. آغاز این واقع‌گرایی، نخست در دوران نوزایی (رنسانس) بود و پیچیده‌ترین بیان را در نقاشی باروک یافت. درست است که نقاشی، در سرتاسر جهان، توازن متغیری میان نمادگرایی و واقع‌گرایی برقرار کرده است اما در سده‌ی پانزدهم نقاشی غرب از آن دل‌مشغولی کهن که نمایش واقعیت‌های معنوی در شکل (فرم) مناسب با آن بود، دست کشید و کوشید این بیان معنوی را با تقلید هر چه کاملتر از جهان بیرون در هم آمیزد.

بی‌گمان، لحظه‌ی سرنوشت‌ساز زمانی بود که نخستین نظام علمی و به معنایی مکانیکی بازتولید تصویر، یعنی پرسپکتیو، کشف شد: اتاقک تاریک (camera obscura) داوینچی زمینه‌ساز دوربین عکاسی [ژوزف] نی‌پس<sup>۱</sup> شد. اینک هنرمند می‌توانست توهم فضای سه‌بعدی را بیافریند که در آن اشیاء همان‌گونه به نظر می‌رسید که چشم مادر واقعیت می‌بیند.

از آن پس، در نقاشی دو‌گرایش پدید آمد: یکی‌گرایش اساساً زیبایی‌شناختی، یعنی بیان واقعیت معنوی و تعالی مدل‌ها با استفاده از نماد؛ و دیگری‌گرایش کاملاً روان‌شناختی، یعنی بازسازی جهان بیرون. تلاش برای ارضای میل به توهم جهان واقعی، فقط به آتش این تمایل دامن زد تا جایی که هنرهای تجسمی را ذره‌ذره فروبلعید. ولی از آن‌جا که پرسپکتیو فقط مسئله‌ی شکل (فرم) را حل کرده بود نه مشکل حرکت را، واقع‌گرایی ناگزیر بود همچنان در پی راهی برای بیان دراماتیک هر لحظه باشد؛ یعنی نوعی بُعد چهارم روانی که بتواند در پی حرکتی عذاب‌آور هنر باروک زندگی را جاری سازد.<sup>۲</sup>

البته هنرمندان بزرگ همواره توانسته‌اند این دو‌گرایش را با هم درآمیزند و هر یک را در سلسله‌مراتب امور جایگاهی مناسب



نادر / ۱۸۶۰



یک تصویر واقعی از مسیح فرانچسکو زورابان / ارویندورونیکا / موزه ملی استکهلم

بخشند، واقعیت را در چنگ بگیرند و آن را بنا به خواسته‌ی خویش در کالبد هنرشان شکل دهند. باین حال، واقعیت این است که با دو پدیده‌ی اساساً متفاوت روبه‌رو هستیم و هر منتقدی که بخواهد تکامل هنرهای تصویری را به درستی دریابد باید آن‌ها را جدای از هم در نظر بگیرد. نیاز به ایجاد توهم [اگرچه برداری از واقعیت] از سده‌ی شانزدهم تاکنون نقاشی را همچنان به مخاطره انداخته است. این نیاز کاملاً ذهنی و به ذات خود غیرزیبایی‌شناختی است و ریشه‌های آن را باید در گرایش طبیعی ذهن به سحر و جادو جست‌وجو کرد. اما کشش این نیاز چنان قوی بوده که موازنه‌ی هنرهای تجسمی را کاملاً برهم زده است.

کشمکش بر سر واقع‌گرایی در هنر، از نوعی بدفهمی و از خلط امور زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی و نیز از خلط میان واقع‌گرایی حقیقی، یعنی نیاز به بخشیدن بیانی معنادار به ظاهر و نیز به ماهیت جهان، و شبه‌واقع‌گرایی فریب‌آمیز که هدفش اغوای چشم (و نیز ذهن) است سرچشمه می‌گیرد. منظور از شبه‌واقع‌گرایی، محتوای شبه‌واقع‌گرایانه با نمودهای توهم‌زاست.<sup>۵</sup> به همین دلیل است که هنر قرون وسطی این بحران را پشت سر نگذاشت. این هنر هم کاملاً واقع‌گرا بود و هم بسیار معنوی، ولی از درام که نتیجه‌ی پیشرفت‌های فنی بود، چیزی نمی‌دانست. پرسپکتیو گناه نخستین نقاشی غرب بود.

نی بیس و لومیر نقاشی را از گناه زهانیدند. عکاسی با دستیابی به اهداف هنر باروک، هنرهای تجسمی را از قید شباهت به جهان

واقعی آزاد ساخت. چنان که امروز می‌دانیم، نقاشی ناگزیر از ارائه‌ی توهم بود، و این توهم را برای هنر شمردن آن کافی می‌دانستند. از سوی دیگر، عکاسی و سینما اکتشاف‌هایی است که دل‌بستگی ما را به واقع‌گرایی یک بار برای همیشه و به طور بنیادی ارضا می‌کند.

هر قدر هم که نقاش در کارش مهارت داشت، باز هم اثرش اسیر نوعی ذهنیت‌گریزناپذیر بود. همین که دست بشر در کار بود، موجب می‌شد تا تصویر نقاشی را به دیده‌ی تردید بنگرند. به علاوه، عامل اساسی در گذر از هنر باروک به عکاسی، کامل شدن فرآیندی فیزیکی نیست (عکاسی سال‌ها فراتر از نقاشی شمرده می‌شد چون فاقد رنگ بود)، بلکه از واقعیتی روان‌شناختی منشاء می‌گیرد؛ به این معنا که عکاسی عطش ما را به توهم کاملاً فرومی‌نشاند، آن هم با نوعی بازتولید مکانیکی که انسان در آن نقشی ندارد. پس دلیل ارضای ما را نه در خود نتیجه که در چگونگی رسیدن به آن نتیجه باید جست.

به همین دلیل، کشمکش میان سبک و همانندی (likeness) پدیده‌ای نسبتاً جدید است که پیش از اختراع صفحه‌ی حساس عکاسی نشانی از آن نبود. آشکار است که عالم عینی شگفت‌آور شاردن<sup>۲</sup> به هیچ وجه مانند عالم عینی عکاسی نیست. سده‌ی نوزدهم شاهد آغاز واقعی بحران واقع‌گرایی بوده است. امروز بیکاسو شخصیت محوری این بحران است و شرایطی را که هستی‌شناسی (formal existence) هنرهای تجسمی و خاستگاه‌های جامعه‌شناختی آن‌ها را تعیین می‌کند، یک باره به آزمون گذاشته است. نقاش مدرن که از «عقده‌ی شباهت» (resemblance complex) رهایی یافته، آن را به توده‌هایی وامی‌گذارد که از این پس شباهت را از سویی با عکاسی و از سوی دیگر با نوعی نقاشی که در رابطه با عکاسی است، می‌سنجند.

اصالت در عکاسی با اصالت در نقاشی فرق دارد و منشاء آن در ماهیت اساساً عینی عکاسی است. (بازن در این جا این نکته را که در زبان فرانسه واژه‌ی objectif هم به معنای عدسی دوربین است و هم به معنای «واقعی و عینی» قابل توجه می‌داند که البته این رابطه‌ی ظریف معنایی در انگلیسی وجود ندارد.) (توضیح از هیوگری) برای نخستین بار میان خود موضوع و بازتولید آن وساطت یک عامل غیرزنده حائل شده است. برای نخستین بار تصویر جهان واقعی به صورت خودکار و بدون دخالت خلاقه‌ی انسان شکل می‌گیرد. شخصیت و فردیت عکاس فقط از طریق گزینش موضوع و هدفی که در ذهن دارد وارد کار می‌شود. گرچه در محصول نهایی می‌توان نشانی از فردیت عکاس را یافت، ولی همان کارکرد فردیت نقاش را ندارد. همه‌ی هنرها بر حضور انسان استوارند، فقط عکاسی است که از غیبت او سود می‌جوید. عکاسی همچون پدیده‌ای در طبیعت ما را متاثر می‌سازد، مانند گلی یا دانه‌ی برفی که سبزینه یا منشاء زمینی‌اش بخش جدایی‌ناپذیر زیبایی آن است.

یک طرح بسیار وفادار به اصل چه بسا نکات بیش‌تری درباره‌ی مدل در اختیار ما بگذارد، ولی آن طرح با وجود تمایل ذهن سنجشگر ما، هیچ‌گاه از نیروی غیر عقلانی عکس برخوردار نیست که بتواند ما را مجبور سازد به آن ایمان بیاوریم.

وانگهی، نقاشی دست آخر شیوه‌ی بیش‌یا افتاده‌ای برای همانندسازی است؛ نوعی جایگزین مصنوعی و نازل (ersatz) برای فرآیندهای بازتولید تصویر است. فقط عدسی دوربین می‌تواند تصویری از شیء به دست دهد که بتواند این نیاز عمیق انسان را برآورده کند که می‌خواهد چیزی فراتر از شباهت تقریبی، و در حقیقت نوعی عکس برگردان یا رونوشت را جایگزین اصل شیء سازد. تصویر عکاسی خود شیء است، رها شده از قید زمان و مکان. اهمیتی ندارد که تصویر عکاسی محو، تغییر شکل یافته، رنگ‌پریده یا فاقد ارزش مستند باشد، زیرا خود فرآیند ایجاد عکس آن را در هستی مدلی که از آن برداشته شده سهم می‌سازد؛ اصلاً خود مدل است.

نشأتی که از تماشای آلبوم‌های خانوادگی به ما دست می‌دهد، به همین دلیل است. آن سایه‌های خاکستری و سبز و شبح‌مانند و تقریباً تشخیص‌ناپذیر، همچون پرتره‌های خانوادگی نیست بلکه حضور برآشوبنده‌ی زندگی‌هایی است که در یک لحظه از زمان متوقف شده و از سرنوشت رهایی یافته‌اند؛ ولی نه به اعتبار هنر بلکه بانویری یک فرآیند مکانیکی بی‌جان و بی‌عاطفه؛ زیرا عکاسی، برخلاف هنر، جاودانگی نمی‌آفریند بلکه زمان را مومیایی می‌کند و صرفاً آن را از زوال مقدر نجات می‌دهد.

از این دیدگاه، سینما عینیت در زمان است. فیلم دیگر فقط به حفظ شیء راضی نیست، نمی‌خواهد آن را همچون حشرات از گذشته‌ای بسیار دور در کهر با سالم و دست‌نخورده مانده‌اند، در یک لحظه در خود ببوشاند. فیلم، هنر باروک را از انقباض عضلاتش رها می‌سازد. اینک، برای نخستین بار، تصویر استمرار زمانی آن‌ها نیز هست، مومیایی متغیر است. بنابراین، همان مقوله‌های «شباهت» که انواع تصویر «عکاسی» را معین می‌کند، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آن را نیز، که از نقاشی متمایز است، معلوم می‌دارد.<sup>۳</sup>

ویژگی‌های زیبایی شناختی عکاسی را باید در توانایی آن برای عریان ساختن واقعیات جست‌وجو کرد. برعهده‌ی من نیست که در تاروپود پیچیده‌ی این جهان عینی، در این جابازتابی بر پیاده‌رو خیس و در آن جاادا و اطوار کودکی را تشخیص دهم. فقط عدسی بی‌عاطفه‌ی دوربین که شیء را از همه راه‌های نگریستن به آن، از همه‌ی پیش‌داوری‌ها و از گرد و غبار معنوی که چشمان من بر آن شیء کشیده‌اند پاک می‌کند، می‌تواند آن را با همه خلوصش در معرض توجه و در نتیجه، در معرض عشق و علاقه‌ی من قرار دهد. با نیروی عکاسی، که تصویری طبیعی را از دنیایی ارائه می‌دهد که نه آن را می‌شناسیم و نه می‌توانیم بشناسیم، سرانجام طبیعت تقلید از هنر را کنار می‌گذارد و از هنرمند تقلید می‌کند.

عکاسی حتی از نظر توان خلاقه هم می‌تواند از هنر پیشی بگیرد. جهان زیبایی‌شناسی نقاش با دنیای اطرافش تفاوت دارد. مرزهای این جهان زیبایی‌شناسی، خردجهان (microcosm) اساساً ذاتاً متفاوتی را در بر می‌گیرد. تصویر و موضوع درون آن، هستی مشترکی دارند. مانند انگشت و اثر آن، به همین دلیل، عکاسی در واقع در نظام آفرینش طبیعی سهیم می‌شود، نه این که جایگزینی برای آن فراهم آورد. فزایع گرایان (سوررئالیست‌ها) نیز این نکته را می‌دانستند و از همین رو انتظار داشتند که صفحه‌ی عکاسی تصاویر شگفت‌مورد نظرشان را برایشان فراهم آورد. به همین سبب از نظر آنان، هدف زیبایی‌شناختی و تأثیر مکانیکی تصویر بر ذهن ماد و چیز جدای از هم نیست. از نظر آنان، تمایز منطقی میان آن‌چه تخیلی است و آن‌چه واقعی است، رو به نابودی می‌رود. هر تصویر را باید یک شیء دانست و هر شیء را یک تصویر. از این رو، در نظام خلاقیت فزایع گرایان عکاسی جایگاه والایی دارد، زیرا تصویری می‌آفریند که واقعیت طبیعت است، یعنی وهم و خیالی که در عین حال واقعی است. این که نقاشی فزایع‌گرا آمیزه‌ای از ترفندهای فریب‌بصری (visual deception) و توجه دقیق به جزئیات است، همین را ثابت می‌کند.

از این رو، آشکار است که عکاسی مهم‌ترین رخداد تاریخ هنرهای تجسمی است. عکاسی که هم نوعی زهایی‌بخشی (liberation) است و هم نوعی تحقق (fulfillment)، نقاشی غربی را یک بار و برای همیشه از قید دلبستگی به واقع‌گرایی رها کرده و امکانی را فراهم آورده تا استقلال زیبایی‌شناختی‌اش را دوباره به دست آورد. واقع‌گرایی امپرسیونیستی، که علم را عذر و بهانه‌ی خود قرار داده، درست در نقطه‌ی مقابل ترفندهای چشم‌فریب قرار می‌گیرد. فقط هنگامی که شکل (فرم) از هر گونه وجه تقلیدی (imitative value) خالی شود، می‌توان آن را در رنگ غوطه‌ور ساخت. بنابراین، وقتی که همچون آثار سزان، شکل همه‌ی تابلو را در اختیار می‌گیرد، دیگر مسئله‌ی توهمات هندسه‌ی پرسپکتیو مطرح نیست. نقاشی در زمینه‌ی بازتولید مکانیکی تصویر با رقیبی مواجه شده است که می‌تواند از حد شباهت باروک فراتر رود و به یگانگی با مدل برسد. به این ترتیب، نقاشی خودش در مقوله‌ی شیء قرار گرفته است. از این رو، این که پاسکال نقاشی را محکوم می‌سازد، دیگر هیچ اهمیتی ندارد؛ زیرا عکس از سویی ما را وامی‌دارد تا بازتولید چیزی را بستانیم که چشمانمان به تنهایی نمی‌توانستند دوست داشتش را به ما بیاورند، و از سوی دیگر نقاشی را همچون چیزی بستانیم که به ذات خود ارزشمند است و دیگر رابطه‌اش با چیزی در طبیعت توجه‌کننده‌ی هستی‌اش نیست.

پی‌نوشت:

این مقاله پیش‌تر در منبع زیر به چاپ رسیده است:  
آندره بازن، سینما چیست؟ ترجمه‌ی محمد شهباب، (تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲).

۱. Charles le Brun (۱۶۹۰-۱۶۹۱)، نقاش فرانسوی دربار لویی چهاردهم.

۲. Andre Malraux (۱۹۰۱-۱۹۷۶)، نویسنده‌ی فرانسوی.

۳. Joesep Niepce (۱۷۶۵-۱۸۳۳)، فیریکدان فرانسوی.

۴. جالب است که از این دیدگاه رقابت گزارش‌های عکس‌دار و استفاده از طراحی را در مجلات مصور سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ بررسی کنیم. در این زمینه، طراحی بود که نیاز هنر باروک را به ارائه‌ی دراماتیک برآورد؛ در حالی که لزوم ارائه‌ی سند تصویری (عکس) به تدریج و طی سال‌ها احساس شد.  
۵. شاید بهتر باشد که کمونیست‌ها پیش از آن که اهمیت فراوانی برای واقع‌گرایی امپرسیونیستی قائل شوند، از سخن گفتن درباره‌ی آن به شیوه‌ای که در خور سده‌ی هجدهم است، یعنی زمانی که هنوز عکاسی و سینما در کار نبود، دست بردارند. شاید درجه دوم بودن نقاشی روسیه واقعاً اهمیتی نداشته باشد، به شرطی که سینمای این کشور درجه‌ی اول باشد. این‌نشان، تینتور تو Tintoretto (۱۵۹۷-۱۵۱۸)، نقاش ایتالیایی مکتب ونیز برای رومیه است.

۶. باین حال، جا دارد که درباره‌ی روان‌شناسی هنرهای کمتر تجسمی، مثلاً قالب‌گیری نقاب‌های مرگ، که آن‌ها نیز مستلزم نوعی فرآیند خودکارند، پژوهشی صورت گیرد. از این نظر، عکاسی را می‌توان نوعی قالب‌گیری، یا ضبط تأثیرانی با استفاده از نور دانست.  
Jean Chardi (۱۶۴۲، ۱۷۱۳)، جهانگرد فرانسوی.

۸. در این زمینه، می‌توان روان‌شناسی آثار و یادگارهای مقدس را بررسی کرد؛ زیرا آن‌ها نیز از همین مزیت انتقال و تبدیل واقعیت برخوردارند که از «عقده‌ی مومیایی شدن» منشاء می‌گیرد. در این جا به طور گذرا می‌گوییم که «کفن مقدس تورین» نیز ویژگی‌های همانند آثار مقدس و عکس را در هم می‌آمیزد.

۹. در این جا واژه‌ی «مقوله» (category) را به همان معنایی به کار می‌بریم که گوئی در کتابش درباره‌ی تناثر برای آن قائل شده است [منظور کتاب چوهر تناثر است]. او میان مقوله‌های دراماتیک و مقوله‌های زیبایی‌شناختی تمایز می‌گذارد. همان‌گونه که تنش دراماتیک ارزش هنری ندارد، کمال بازتولید تصویری نیز با زیبایی یکی نیست، بلکه ماده‌ی اولیه‌ای را شکل می‌دهد که واقعیت هنری بر روی آن ثبت می‌شود.

۱۰. cezann (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، نقاش فرانسوی پست‌امپرسیونیسم.

۱۱. pascal (۱۶۴۲-۱۶۶۲)، نویسنده، فیلسوف و مهندس فرانسوی.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی