اتاق روشن:
رولان بارت، ژان پل سارتر و انگارهٔ عکاسیک

ران بورنت Ron Burnett
ترجمهٔ کیهان ولی‌نژاد

مدت‌ها پیش، یک روز با عکس جوان‌ترین برادر ناپلئون، ژروم، که در سال ۱۸۵۲ گرفته شده بود، به‌طور اتفاقی برخورد کردم. و آن را با شگفتی‌ای دیدم که تاکنون نتوانسته‌ام از آن بکاهم زیرا «من دارم به چشمانی می‌نگرم که به امپراطور نگاه کرده بود». (بارت)

چشمان برادر امپراطور مستقیماً به سمت دوربین عکاسی دوخته شده بود و این بار عکاسی پشت دوربین قرار داشت که وظیفه‌اش ثبت تصاویر ازاعیان و قدرتمندان است. چشمان ژروم به اندازه کافی افتخار نصیبش شده بود که به چشمان ناپلئون نگاه کند و به برقراری ارتباط بین رولان بارت، هم‌قطاران و خوانندگان کتاب اتاق روشن بیانجامد. این همنشینی زمان و مکان علت اصلی یک نوع تاریخ تصویری اساساً متفاوت است که بارت به عنوان شرح حال خود از راه یک کنش غیر ارادی[1] بازسازی خیالی، در کتاب اتاق روشن به دست می‌دهد. او چارچوب اجتماعی و فرهنگی را در عمق کنش‌هایش به عنوان یک بیننده به ما نشان می‌دهد. بخشی از آن کتاب تجزیه و تحلیل و بخش دیگر نظریه (**تئوری**) است، بررسی مشخصی از نقش عکاسی در زندگی بارت و تقدیر از کتاب ژان پل سارتر تحت عنوان «**روان‌شناسی تصور**[2]».

البته عنوان کتاب بارت نوعی بازی با اتاق تاریک «کامرا ابسکورا» Camera Obscura نیز می‌باشد و به معنای دقیق کلمه از تاریخ رسانهٔ عکاسی، از خاستگاه آن به عنوان ابزاری که اشیای سه بعدی جهان واقعی را به یک سطح دو بعدی تغییر شکل می‌دهد، سخن به میان می‌آورد. ابهام عمدی اصطلاح روشن (لوسیدا) به بارت اجازه می‌دهد تا عکس‌ها را از این دیدگاه که آنها چه هستند و نیز به عنوان عواملی برای بیرون کشیدن پرتو درونی تأمل وتأویل، بنگرد.

برای بارت، چشم فقط زمانی مستعد دیدن است که سوژه‌ای که در حال نگریستن است به شناخت پندار درونی‌اش نیز نائل آمده باشد. چشم کشمکش‌های ارتباطی را که نمی‌تواند از طریق انگاره به مثابهٔ یک امر برونی یا تفکر به عنوان یک امر درونی تعریف گردد منعکس می‌کند. این، مسئلهٔ حساس بافت را مطرح می‌کند. اگر انگاره تکیه‌گاه یک تأویل وابسته به بافت[۳] از ارتباط بین دیدن و فهمیدن است پس انگاره‌ها فاقد تخصیص[۴] هستند. آنها محل[۵] فرایند مداوم تأویل دوباره که حاصل بافت تاریخی عرضه[۶] و اجرا[۷] است، می‌باشند. این بی‌ثباتی که در عمق بازتاب‌های پست مدرنیستی تنوع معنا در تمام متن‌ها، نهفته است، انگاره‌ها را فرایندوار دربرمی‌گیرد ـ هیچ لحظهٔ معین و مشخصی برای فرافکنی یا دریافت وجود ندارد. (این امر تأثیر شگرفی بر مفهوم اسناد عکاسیک و احتمالا ت حقیقت عکاسیک می‌گذارد.)

بیایید برای لحظه‌ای صحنهٔ عکاسیک فوق را در ذهن مجسم کنیم. ژروم به استودیوی عکاسی می‌رود یا شاید عکاس به منزل او می‌آید. عکاس زحمت قابل توجهی را متحمل می‌شود، چرا که در آن چشم‌ها قدرت نهفته است و هرگونه اشتباه در مسیر نگاه ژروم می‌تواند باعث سوء تأویل شود. چند روز بعد ژروم آن عکس را می‌بیند و می‌گوید «این تصویر من نیست». او بر اصلاح عکس اصرار ورزیده و از این رو تقاضای پرترهٔ صحیح و شایسته‌ای را می‌کند، نقاشی به شیوهٔ رنگ و روغن. واکنش‌های ژروم تا چه حد نتیجهٔ تفاوت در درک او و عکاس است؟ مسلماً ژروم تصویری از خویشتن خود در ذهن دارد که با تصویر باز تولید شده مطابق نیست؛ عکس شکاف بین انگاره[۸] و واقعیت را، دست کم در چشمان مردی که به امپراطور نگریسته، افزایش داده است.

آیا غیاب قطعیت[۹] حاکی از تکثیر بی‌نهایت معانی است؟ آیا مانسبت به تأویل وظیفهٔ فرانقادانه‌ای داریم که توسط گفتمان محدوده‌گذاری شده و به آرمانی بستگی دارد که فقدان[۱۰]، استعارهٔ مصرف آن است؟ به عبارتی، همچنان‌که مرزهای عکس گسترش می‌یابند عکس تبدیل به یک آغازگر می‌شود، نه به خاطر گنجینه خاصی از اجزای سازنده، بلکه به دلیل اجرا که بیشتر کلامی است تا دیداری. شاید به همین علت باشدکه دیدن به معنای شنیدن هم توضیحات کلامی یک شخص و هم آنهای دیگران، است. این الگوی مکالمه‌ای باعث نمی‌شود که عکس را به عنوان آغازگر بحث بدانیم بلکه از فرایندی حمایت می‌کند که عکس شاید کانون اصلی آن نباشد.

پیشنهادهای بارت این است که معنا «بیشتر» از متن (نوشتاری یا عکاسیک) است؛ بیشتر از کلمات (گفته شده یا شنیده شده) است و تنها با بررسی شکاف بین خود انگاره و عکس، یعنی بین هویت و نیروی ادراک است که می‌توان به شناخت و درک انعطاف‌پذیری تأویلی‌ای که در بحث درباره یک عکس باید به کار گرفت، نائل شد. این فقدان تخصیص (تقریباً مترادف فقدان عینیت) باعث ایجاد تنگنا در بحث گفت و گوی آزاد یا محدود درباره عکس‌ها می‌شود ـ تناقضی که به طرز معماگونه‌ای پسامدرن و بدوی (پریمیتیو) است. بارت در بیشتر صفحات کتابش درباره این کشمکش صحبت می‌کند، درباره معصومیت چهره‌ای که بدون شناخت و آگاهی از سوژه ثبت شده و به آن حیات فردی بخشیده می‌شود و در عین حال نیز اندیشه‌ها وتفکرات سوژه‌ها از هم دریده شده و ابژه دیداری بی‌محتوایی تولید می‌گردد. بدین ترتیب، عکس به اندازه‌ای که می‌خواهیم نمی‌بیند، اگر چه نگریستن چشمان ژروم، که گویی چشمان ناپلئون را دیده‌اند، نسبتاً آسان و راحت است. با این همه، بی‌گمان امکان خلق چنین انگاره‌ای بدون حضور چشم (یعنی با چشمان بسته) نیز وجود داشته است، دیدن از طریق تصور، قرار گرفتن در کنترل نگاهی از روی میل.

عکس‌ها و انگاره‌ها ـ در اینجا به تمایزمهم این دو اشاره می‌کنم ـ عکس به‌طور اجتناب‌ناپذیری با مسئلهٔ بینایی[۱۱] و ابژه،[۱۲] مسئلهٔ اثبات و حقیقت سر و کار دارد ـ انگاره نتیجه کنش آگاهی[۱۳] و از این رو دستخوش یک تفاوت است. عکس باید دیده شود تا کسب مرتبه کند، هر چند که بارت ابراز دارد که یک عکس... «همواره غیر قابل رؤیت است. عکس همان چیزی نیست که ما می‌بینیم». انگاره‌ها نمی‌توانند ادعای استقلال عکس‌ها را داشته باشند. آنها هرگز نمی‌توانند خود را از پندار[۱۴] و ذهنیت جدا سازند. انگاره‌ها بخشی از یک فرایند ذهنی هستند، نتیجهٔ تعامل بین عکس‌ها و سوژه‌ها. انگاره محصول ادراک و تفکر، آگاهانه و ناآگاهانه، که در مارپیچی از روابط زنجیره‌وار حلقه زده‌اند، است. زمان، در این حلقه، به حرکت عقربه‌های ساعت متکی نیست لیکن در عوض در مسیر تناوب فیزیکی عکس جای می‌گیرد. ژروم بر روی صندلی‌ای نشسته است که به دههٔ ۱۸۵۰ تعلق دارد و این محل معنا به بارت امکان می‌دهد تا چنین فرض کند که تاریخ حضور دارد، هرچند که آشکارا عکس فقط نقش کوچکی در این فرض ایفا می‌کند.

غالباً چنین پنداشته می‌شود که عکس‌ها وجودی خارج از مبادلهٔ بین بیننده و ابژه دارند. «عکس، برخلاف انواع دیگر انگاره‌های دیداری، برگردان، تقلید یا تأویل از سوژه‌اش نیست، بلکه در واقع نشانی[۱۵] از آن است. نه نقاشی و نه طراحی، هر چند ناتورالیستی، همچون عکس به

سوژهٔ خود تعلق ندارند». در این مقاله به این فرضیه که در تمام مباحث مربوط به عکاسی یک فرضیهٔ عمده و اصلی وجود دارد بار دیگر اشاره خواهم کرد. این ایدهٔ مالکیت[۴] است که توجه مرا به خود جلب می‌کند؛ بدین مفهوم که واقعیتی خارج از عکس وجود دارد که باعث می‌شود تا عکس چاپ شده به بازنمایی بدل شود. جان برگر با تأکید بر این امر که یک عکس «ثابت (فیکس) می‌کند ظاهرِ» یک رویداد را، استدلال خود را تداوم و گسترش می‌بخشد. عکس، در لحظه لحظه و جریان زندگی روزمره، از آن چیزی حفاظت می‌کند که شاید چشم توان شکارش را نداشته باشد. اینجاست که انگاره و عکس را باید به طور چشمگیری متفاوت دانست. عکس با وجود اینکه وجود مستقلی از بیننده دارد لیکن هرگز نمی‌تواند خود را از فرایند تأویل رها سازد. اینکه عکس قادر است لحظه‌ای از زمان را شکار و ثبت کند اتفاقاً یک حرف ایدئولوژیکی خاص است که از مفاهیم فرهنگی غربی بازنمایی زاده و استمرار بخشیده شده است. این امر با مفاهیم مشاهده‌گر[۳] و مشاهده شونده[۸] به همان اندازه‌ای ارتباط دارد که با رابطهٔ مفروض ابزار با واقعیت**. پرسشی که در اینجا مطرح می‌کنم این نیست که تفاوت بین امر واقعی و امر عکاسیک چیست، بلکه همانا سؤال این است که عکس تا چه حد به شکاف زمان‌مند و مکان‌مند میان آگاهی و فرایند به تصویر کشیدن منجر می‌شود؟ آشکارا آنچه که برای بینندهٔ یک عکس جالب توجه است شیوهٔ دستکاری و دخل و تصرف او در زمان است، نه نگریستنِ صرف به لحظه‌ای که از یک پیوستار جدا گشته است. در اینجا راه حل، کنترل است و، برخلاف سونتاگ یا برگر، باید به طریقه‌ای که بیننده مرزهای زیبایی شناسیک عکس را جهت حل و فصل نمودن پیامدهای «گرفتن» (عکس) مشخص می‌سازد ره یابیم. این را باید محتاطانه به میل به دستکاری حافظه مربوط دانست.

انگاره‌ها به مثابهٔ منابعی برای معنا قلمداد می‌شوند، نقش همیشه حاضر فرهنگی‌شان همانا فرایند بازگشت‌پذیر مبادله نیست بلکه از مجموعه ویژگی‌های درونی تشکیل شده‌اند که بینندگان از قرار معلوم به آنها عکس‌العمل نشان می‌دهند ـ تصور تأثیر. از این رو انگاره توأماً الگو است، سکان‌داری خود را تصحیح و ارتقا می‌بخشد و در عین حال قاعدتاً قدرت بیشتری کسب می‌کند، علاوه بر این فرهنگی را بازنمایی می‌کند که خود نیز در حیطهٔ آن عمل می‌کند. باید به نظرات و عقایدی که دربارهٔ تأثیر ارائه می‌شوند از دریچهٔ چیستی نگریست، عکس‌العمل‌های تأویلی به تجربهٔ دیدن و به نهادهای خلق و توزیع انگاره. و این امر را باید به عنوان نوعی تمایز دانست که به منظور تولید معنا در انگاره، فرهنگ ما را به یک چهارچوب ایدئولوژیکی مجهز می‌کند. با این حال مسئلهٔ تأثیر باعث ایجاد آشفتگی بیشتری می‌شود که در آن، انگاره تبدیل به ابژه‌ای خواهد شد که خواص دیداری‌اش، به معنای واقعی کلمه، مساوی با «اسباب و اثاثیه جهان» است. فرض این استدلال آن است که انگاره آنچه را که دزدکی وارد تصاویر کرده است تغییر می‌دهد و خواصی از جهان چیزهایی را که به‌طور خودکار به دست دوربین بازیافت شده‌اند سالم و دست نخورده باقی می‌گذارد. بدین ترتیب، به ساده‌ترین مفهوم، ابژه با تبدیل شدن به انگاره، نامش تغییر نمی‌یابد. پس می‌توان چنین استنباط کرد که هیچ‌گونه تعارضی بین طبقه‌بندی ابژه در زبان[۹] و شیوهٔ استفاده از آن به عنوان یک عکس چاپ شده وجود ندارد. در نتیجه، انگاره به مثابهٔ ملغمه‌ای از امر واقعی و امر بازنمودی، به مثابهٔ نوعی آمیزه از شیوه‌های

مختلف دلالت، تعریف می‌شود. اما از چه ملاک‌ها و معیارهایی می‌توان برای مقایسهٔ انگاره و ابژه بهره گرفت؟ آیا کسی می‌تواند با اعطای معنای ابژه به آنچه که، بر حسب فرض، انگاره نیز بر آن متکی است از این معیارها سر درآورد؟ واگر انگاره وابژه همواره به یک میزان بازنمودی هستند پس در چه مقطعی انگاره وارد عمل شده و ثابت می‌کند که فرایند دلالت رخ داده است؟ اگر انگاره صرفاً مجموعهٔ از پیش تعیین شدهٔ بازنمایی‌هایی را که به ابژه بخشیده شده‌اند ترجمه می‌کند، پس آیا گسترهٔ موجود معناهایی را که می‌توان به انگاره نسبت داد به تمامی مصرف می‌کند.

انگاره‌ها به عنوان حاملان معنا تلقی می‌شوند و، به معنای دقیق کلمه، فرض بر ثباتی است که برابر با یک تأثیر نیرومند است. تأثیرگذاری[۲۰]، بنابراین، به مثابهٔ یک استدلال برای توجیه قدرت ارجاعی انگاره استفاده می‌شود. از آنجایی که انگاره بدون مرجع معنا ندارد، پس آشکار است که ابژه‌ای به نام «تپانچه» به‌طور شگفت‌انگیزی متفاوت با انگاره‌ای به نام تپانچه است. نامگذاری، طبقه‌بندی، در هر دو مثال یکسان نیستند. برای نمونه، این حکم که انگارهٔ یک بطری نیم گالنی بر فیلم «هری کثیف» اثر دن سگال حاکم است بیش از یک تساوی صرف بین مرجع و زبان تأویل به وجود می‌آورد. تپانچه، کاربرد و بافتش، کارکردی که در این فیلم داشته است، همگی در خود فیلم پدیدآمده‌اند و این میدان استدلالی نسبتاً پیچیده از ابژه فراتر رفته، آن را تغییر شکل داده و حتی مجدداً نامگذاری می‌کند. این میدان استدلالی است که به ارتباطات بین ابژه و انگاره شکل اختیاری می‌دهد. هیچ لحظهٔ نابی از تپانچه به مثابهٔ انگاره وجود ندارد که از طبقه‌بندی و کاربردی که برای آن تعیین شده است رهایی یابد. بدین معنی، نیازی به ترادف بین انگاره، زبان و ابژه وجود ندارد. اگر نیازی هم باشد پس عمل تأویل صرفاً به یک وحدت فرضی مرجع، گفتمان و بازنمود تکیه خواهد داشت. ایرادی که در اینجا می‌توان گرفت این است که تپانچه، بیش از همه، یک تپانچه است. اما دقیقاً میل به انکار اهمیت استدلال، اهمیت اظهار عقیده[۲۱]، است که منجر به ادغام و یکی کردن باز نمود، زبان و انگاره می‌شود. انگاره‌ها نمی‌توانند خارج از بافت کاربردشان وجود داشته باشند. ممکن است بافت به‌طور چشمگیر شیوهٔ تطابق انگاره با مقوله ارجاعی را که از طریق زبان طبیعی بنا نهاده شده است اصلاح کند، و شاید هم ملاک‌هایی را که برای در اولویت قرار دادن مرجع به کار رفته‌اند درهم بریزد. بنابر این، تضاد بین ابژه و انگاره یک تضاد بنیادین است. تپانچه به مثابهٔ یک انگاره باید ثابت شود، حال آنکه تپانچه به مثابهٔ ابژه نیازی به اثبات ندارد.

«عکس به‌طور مبهمی در حکم یک شیء است، و اشخاصی که در آنجا ظاهر می‌شوند مسلماً به منزلهٔ اشخاص هستند، فقط به خاطر شباهت‌شان به انسان، بی‌هیچ جهت‌مندی خاص. آنها به میان کرانه‌های ادراک، میان نشانه و انگاره کشیده می‌شوند، بدون آنکه حتی به هیچ‌یک نزدیک شوند.» (سارتر در بارت ۲۰).

پس اساساً عکس اغلب به غلط به عنوان محل ادراک پنداشته می‌شود، گویی دارای ویژگی‌هایی است که از نگاه خیرهٔ بیننده دور می‌مانند. به محض آنکه تماشاگری برای عکس پیدا شود انگاره پدید می‌آید.

انگاره هرگز قادر نیست نقش همیشگی خود، یعنی یک محور اصلی برای فرایند جایگزین‌

سازی، را کمرنگ کند. لحظهٔ مقدمی در زمان وجود ندارد که انگاره صاحب مقام یک شیء (ابژه) شود. آن مرتبه را نمی‌تواند از طریق عکس به دست آورد. انگاره باید شیء را به منظور بازنمایی عکاسیک وار آن تغییر شکل دهد، و این بدان معنی است که شیء به انتهای تک شکلی بودن خود رسیده است و قواعد جدید مطرح شده‌اند تا به‌گونه‌ای دیگر به آن معنا ببخشند. نکته‌ای که باقی می‌ماند نام آن (شئ) یا نظام بازنمودی است که برای طبقه‌بندی آن استفاده می‌شود. بدین مفهوم، می‌توانیم بگوییم که انگاره‌ها بازنمودهایی هستند که بازنمودها را بازنمایی می‌کنند. به معنای دقیق کلمه، آنها در سطحی از استقلال عمل می‌کنند که باعث مجزا شدن‌شان از مجموعهٔ خواص مرجعی از پیش تعیین شده می‌گردد. اگر چه، مرتبهٔ مرجع به عنوان یک ویژگی را نمی‌توان نادیده گرفت. پس می‌توانیم دربارهٔ حضور توأمان استقلال و مرجع صحبت کنیم، و انگاره از ویژگی‌های مرجعی‌اش برهنه می‌شود تا میدان استدلالی‌ای فراهم کند که در آن، اشکال جدید مرجع و توصیف زبانی ممکن هستند. پس در ایجاد توازن بین عکس و انگاره و زبان چه هدفی نهفته است؟ مرجع زمانی که دقیقاً محل فرایند ساخت باشد گرایش به این سو خواهد داشت که در حکم اصطلاح یک هویت محتوم تعریف گردد.

عکاسی آغازگر و ادامه دهندهٔ یک ساختار بنیادین بود تا ایده نشان حافظه را حمایت کرده و بر آن صحه گذارد. یک مفهوم، به معنای هستی شناسیک، از درون خواص خود رسانه متولد نمی‌شود. اساساً، این موضعی مساعد و علت وجودی اصلی برای متصور کردن نشان است زیرا بر اساس یک ژرفانمایی (پرسپکتیوالیسم) دکارتی استوار می‌باشد که امکان تجسم لحظهٔ خارج از ذهنیت را به لحاظ تئوریک فراهم می‌سازد. با این همه، عکاس هرگز با آن نوع استقلال درونی عمل نمی‌کند. از لحاظ نهادی و فرهنگی هیچ چیزی وجود ندارد که از جدا شدن عکس از انگاره ممانعت به عمل آورد. انتخاب، زمانی که صورت گیرد، قصد آن را دارد که نگاه تماشاگر را به کارکردی از عکس تبدیل کرده و، همان‌طور که بارت به‌طور گویایی استدلال کرده است، تصنع مبادله را بپذیرد. در نتیجه، جای انگاره و عکس عوض می‌شود و اولی و بر دومی در زنجیره‌ای از روابط تقدم می‌یابد که، از اینرو، به مثابهٔ امر بازنمودی توصیف می‌گردند. به عبارت دیگر، فرایند تأمل که مشابه کنش دیدن است به تضاد بازنمود و ترسیم فرود می‌آید[۳]. فرد بیننده تبدیل به شاهد بازنمایی می‌شود چنان که گویی آنها (بینندگان) تعامل را به وجود نیاورده‌اند. بدین مفهوم، عکس به دلالت بر یک غیاب می‌انجامد، اما این نه امر واقعی بلکه خود بیننده(ها) است که حضور ندارد.

ژروم انگاره‌ای را دید. به عبارت دیگر او خودش را دید، گویی پیش‌زمینه‌ای که عکس فراهم کرده بود مملو از یک معنای خاص یا محتمل نبوده است. او، به قول بارت، نگاهی به غیاب انداخت و حضور را خلق کرد. با این همه، او مدعی شد که عکس خطا کرده است ـ یعنی عکس صحیح نبوده و او را چنانچه که شایسته‌اش باشد نشان نداده است. ـ بعضاً، ژروم رابطهٔ بین انگاره و عکس را با هم اشتباه گرفت. به مفهوم «سلطنتی»، ژروم گمان کرد که ادراک او درست و عکس اشتباه بوده است.

این عمل جایگزینی، در لحظه‌ای که عکس حیات خود را به دست می‌آورد و از اینرو قدرت را از چشمی که به آن نگاه می‌کند جدا می‌سازد، به شئ مرتبه‌ای اعطا می‌کند که در واقع باعث

حذف چشم می‌گردد. بنابراین، این نه عکس بلکه توانایی بیننده در اندیشیدن دربارهٔ رابطهٔ خود با تصویر است که فراموش شده و از میان می‌رود. آگاهی، بینایی و عکس، هر سه به عنوان یک چیز قلمداد می‌شوند و فرایند تجسم به‌طور چشمگیری متفاوت از تصور[۳] معرفی می‌شود.

با اینکه ژان لوک گدار بخردانه تقابل ذیل بین برادران لومیر وجرج میلیس را معکوس می‌کند، هنوز در بطن مباحثات مربوط به تولید معنا در انگاره‌ها این تقابل به چشم می‌خورد. برای لومیر انگاره وقتی عکاسیک است که مطابق با نیازهای پندار انسان باشد، یعنی دارای چیزی همچون یک فرم قابل شناسایی باشد به‌طوری که پرده (در سینما) یا عکس چاپ شده نیازهای چشم را در خود نمایش دهد. برای میلیس، از سوی دیگر، چشم به واسطهٔ زندگی روزمره تحلیل رفته و مشروط می‌شود تا از منبع واقعی قابلیت‌اش برای دیدن، که همانا تصور است، محروم بماند. دوام و دیرپایی این تقابل، نسبت به دیگر عوامل، یک عامل تعیین کننده در مباحث واقع‌گرایی دربارهٔ انگاره‌ها است. با وجود این، از نظر من، انگاره‌ها نیازمند مجموعهٔ دیگری از تعاریف هستند و از اینرو تقابل فوق ـ توهم در برابر واقعیت ـ دلالت ضمنی بر مخمصهٔ کمابیش بغرنجی دارد که امکان هیچ‌گونه تجسم واضح و روشن از آن وجود ندارد. تأکید «گدار» بر این امر که لومیر خالق فانتزی و میلیس یک واقع‌گرای راستین بود با این احتمال رو در رو نمی‌شود که دوگانگی (پولا ریته) نمی‌تواند درچارچوبی که از سوی خود فیلمسازان مطرح گردیده وجود داشته باشد، و بنابر این معکوس‌سازی‌ای که گدار انجام می‌دهد ممکن است به همان ایدئولوژی‌ای محتاج شود که خود او سعی در اجتناب از آن داشت.

بارت برای شروع بحث بر این نکته تأکید می‌ورزد که عکس‌ها هرگز، به مفهوم کلی یا مستقیم، «از مرجع‌شان» متمایز نمی‌شوند... امکان درک دال عکاسیک وجود ندارد مگر به کمک یک کنش ثانوی شناخت یا تأمل» (۵). او از سارتر نقل می‌کند: «برای مشخص نمودن خواص انگاره به مثابهٔ انگاره باید به کنش جدیدی از آگاهی بازگردم: باید تأمل کنم. بدین ترتیب انگاره به مثابهٔ انگاره فقط به وسیلهٔ کنشی از نوع ثانوی قابل توصیف می‌شود که در آن، توجه از خود شیء منحرف گردیده و به سمت شیوه‌ای که شیء معین شده است جلب می‌شود (سارتر ۱).

این تأکید بر سطح اولیه و ثانوی کنش ادراک از نظر سارتر به یک عمل تأمل درونی مربوط می‌شود. بارت این را با عکس جا به جا کرده و در این راه عکس را جزئی از آگاهی قرار داده است. عکس به جای چشم. بیننده قادر است به یک کنش ثانوی به مثابهٔ پیامد شیوه‌ای که عکس‌ها معنای خود را در خودشان حمل می‌کنند دست زند. این تصور که «عکس مرجع را در خود حمل می‌کند» بدین معناست که بیننده در وهلهٔ نخست درگیر فرایند ساخت معنا نشده است، درست مثل اینکه عکاس فقط شریکی بوده است برای فرایندی که هیچ کنترل واقعی بر آن نداشته است. این فرض، که در ادامه باز هم به آن اشاره خواهم داشت، چنین وانمود می‌کند که عکس یک خانه معنای خانه را در خود حمل می‌کند. لیکن چنین می‌توان استدلال کرد که هیچ لزوم منطقی نه برای اینکه خانه را چنین نامید و نه برای اینکه عکس به یک معنای برونی، خانه، وابسته باشد وجود ندارد. در اینجا جریان بین امر درونی و برونی حساس و تعیین کننده است، زیرا عکس در عین حال که مرزی را بنا می‌نهد که امر واقعی را تحدید می‌کند، محدودیت‌های خود را نیز انکار می‌کند. به محض اینکه عکس جای یک انگاره را می‌گیرد آن محدوده‌ها به واسطهٔ زبانی که مورد

استفاده قرار گرفته است گسترده‌تر یا تنگ‌تر می‌شوند. اما چه می‌شد اگر عکس یک خانه به مثابهٔ انگاره‌ای از یک شیر که در لانه‌اش در آفریقا خوابیده است توصیف می‌گردید؟ انفجار احتمالات وجود دارد، کنار هم قرارگیری فراواقع‌گرایانهٔ ساخت‌های بالقوه که آشکار می‌کند که عکس لحظه‌ای که مورد فهم و درک قرار گیرد تبدیل به انگاره می‌شود.

تمایلی که به جست وجوی معنا در عکس وجود دارد، آن را به ظرفی بدل می‌کند که، به عبارتی، با نشان‌های خواص دلالت‌گر ابژه‌ها یا سوژه‌هایی که در خود می‌گیرد پر می‌شود. در اینجا، پندار شریکی می‌شود برای آنچه که فرایند ترسیم را تحت تأثیر قرار داده است ـ چشم بی‌ثبات جای خود را به تصویر صادق و راستگو می‌دهد ـ انگاره‌ای که به دست تکنولوژی تولید شده تا کنش دیدن را ممکن سازد. بدین خاطر، عکس به‌طور متناقضی می‌تواند در آن واحد محمل تحقیر یا عرصهٔ عمل علمی[۲۴] باشد. حال فرض تعیین کننده‌ای پیش می‌آید: فهم یک عکس به معنای تلخیص شیٔ رؤیت‌پذیر است، یعنی، به عینی‌ترین شیوهٔ ممکن، «در ذهن مجسم کردن[۲۵]» آن اجزایی که از قرار معلوم اطلاعات را منتقل می‌کنند.

اساساً، عکس ویژگی‌های یک سوژه را به خود می‌گیرد و فرایندهای تأویل را از طریق نقشه‌برداری از یک ساختار مرجع به وجود می‌آورد، و همین امر موجب این تصور متناقض می‌شود که عکس‌ها صاحب زبان هستند. این اعتقاد که معنای آنها در کنار خطوط زبانی شکل می‌گیرد، البته تنها در صورتی ممکن خواهد بود ـ حتی اگر ما تقلیلی‌ترین تصور را از زبان داشته باشیم ـ که عکس صاحب یک آگاهی باشد.

مرجع موجود در عکس‌ها آمیخته با ابهام و همراه با تناقض (پارادوکس)های مادیت[۲۶] و از دست دادن[۲۷] است، هم زمانی حضور و غیاب. مثال ذیل این مسئله را روشن می‌کند. زمانی که نیل دیویس، فیلمبردار شبکهٔ ان. بی. سی، طی یک حملهٔ ناگهانی در تایلند کشته شد (۱۹۸۵)، بعد از اصابت گلوله بر روی زمین افتاد ولی دروبین‌اش همچنان فیلمبرداری می‌کرد. مرگ او، بر طبق گزارش رسانه‌های خبری که برخی صحنه‌های برداشت شده را مورد بازبینی قرار داده بودند، توسط خود او ضبط شده بود. مسلماً چنین چیزی یک امر محال است. لیکن آنچه که این اتفاق خاطرنشان می‌کند شیفتگی به مجسم کردن آن چیزی است که هرگز نمی‌تواند به چشم دیده شود، تداوم فرایند مرگ چنان که گویی حیات و مرگ می‌توانند به واسطهٔ قدرت انگاره با هم یکی شوند. برای دیدن مرگ در عکس، در واقع امر بر روی پرده (سینما)، باید مرگ یکی دیگر را دید. اما پس ما چه چیزی را می‌بینیم؟ عکس نیل دیویس او را در آغوش صدابردارش نشان می‌دهد. این عکس در صفحهٔ اول بسیاری از روزنامه‌ها چاپ شد. لیکن به محض اینکه این را می‌گویم زبانم، به تعبیری، پیچیدگی رابطهٔ بین تصویر روزنامه و عمل تأویل و تحلیل را ساده می‌کند. با این همه، دقیقاً این فرایند ساده‌سازی است که انگاره را به یک عکس بدل کرده و رابطهٔ بین فهم و ادراک حسی[۲۸] را معکوس می‌کند. من پاهای مرده و تندی بی‌جان دیویس را دیدم. پای او به شکل عجیبی پیچ خورده و در همان وضعیت بی‌حرکت مانده بود. چهرهٔ او را ندیدم چرا که دوربینش را درست مقابل صورتش نگاه داشته بود. با این حال، این توصیف به معنای کامل تنفر و انزجاری اشاره دارد که مشاهدهٔ مرگ او و زنده شدن احساساتم به من دست داده

بود، در نیازی که حس می‌کردم رویدادی را که هزاران مایل دورتر از خانه‌ام رخ داده است باید به خود نسبت دهم. در این راه، مرگ او را چارچوب عکس قرار دادم و روایتم از درد او را به مثابهٔ کارکرد آنچه که دیده بودم به اثبات رساندم. با توجه به نکتهٔ قبلی، مشخص می‌شود که چرا درست موقعی که بیننده با بازگرداندن معنا به عکس بار دیگر بر کنترل تأکید می‌کند عکس از کنترل او خارج می‌شود.

طی جنگ ویتنام راهبان بودایی خود را در برابر دوربین‌های تلویزیونی و سینمایی و عکاسی آتش می‌زدند. این کنش قربانی کردن جان خود، بزرگترین اعتراض بود. اما به محض اینکه به شکل یک عکس یا بر روی پردهٔ سینما یا صحنهٔ تلویزیون به نمایش درآید، آنچه که باقی خواهد ماند نه تصویر ضبط شده و نه حتی حکاکی‌های بر جای مانده از مرگ، بلکه مرگ جدایی ما از خود آن کنش است. می‌توان از روی همدلی با آن انسان‌ها (راهب-ها) معنای دیدن مرگ را فهمید. راهب‌ها می‌دانستند که محتوای اعتراض‌شان دیداری، معنوی و سیاسی است و در ضمن بهتر از هر کس دیگری فهمیدند که دیدن مرگ فقط از درون زندگی ممکن است، و حتی آن وقت هم هیچ تضمینی وجود ندارد که کسی برای آنها گریه و مویه خواهد کرد. بدین ترتیب، کنش حفظ عکاسیک «خود قربانی[۲۰]» آنها، خود یک عمل مرگ بود، زیرا نمی‌توان تجسم‌هایی را که انگاره موجب می‌شود برآورد کرد، نمی‌توان آنها را تا حد سهولت انگاره به مثابهٔ بازنمود تقلیل داد. آنچه که انگاره جای آن را می‌گیرد واقعیتی نیست که خود، از آن نشأت گرفته است (آیا دوربین بخشی از امر واقعی را بر روی صفحهٔ سلولوئیدی منتقل می‌کند؟ بخشی از واقعیت که عکس از آن خود می‌کند آیا پس از آنکه ثبت شد سر جای خود بازگردانده می‌شود، یا چیزی جای آن را می‌گیرد؟ یا آیا واقعیت در هر حال صرفاً انگاره‌ای است که پذیرای شکلی از بازشناسی توسط دوربین می‌باشد؟) بلکه بیننده‌ای است که به عنوان ضمیمه به مجموعه معلوماتی که از قرار معلوم برای او به نمایش درآمده‌اند تلقی می‌شود، مرزهای بین شناخت، فانتزی و امر رؤیت‌پذیر. بنابر این، تبدیل نیل دیویس به یک جسم مرده از سوی من، همان‌قدر که یک کنش تصور است به همان اندازه نیز بازشناسی خود رویداد است. و این امکان که امر واقعی و امر خیالی می-توانند همزمان و همراه با هم تجربهٔ مرا از مرگ دیویس موجب شوند حاکی از آن است که این عکس شاید نقش بسیار کم اهمیتی در شبکه‌های معنایی که برای پی‌بردن به تجربه‌ام به کار می‌برم، ایفا می‌کند.

«من به پرتره پیتر نگاه می‌کنم. از روی عکس بر فردیت فیزیکی او تمرکز می‌کنم. این عکس دیگر شئ مجسم نیست که به من ادراک ببخشد؛ بلکه به عنوان ماده (متریال)ای در خدمت انگاره است» (سارتر ۲۱). این سیر منظم روابط به قدری اختیاری است که مفهوم عرف و قاعده اغلب برای توضیح ظاهر یکنواخت و تکراری چیزی استفاده می‌شود که سارتر آن را «بی‌اعتنایی شئ به آنچه که مورد دلالت قرار می‌دهد توصیف می‌کند. عکس بارها و بارها نمایان می‌شود، میلیون‌ها بار، و شبکهٔ پیوسته‌ای از معناها را خلق می‌کند. قواعد و عرف‌ها، هر چند همیشگی، همچون نهادهای فرهنگی و اجتماعی که آنها را تداوم می‌بخشند شدیداً سفت و سخت هستند. ناپایداری نسبی عکس دلیل آن می‌شود که عکس به عنوان وسیلهٔ کمکی برای حافظه عمل کرده

و هرگز خود حافظه نباشد. این بدان خاطر است که حافظه‌ها حاصل عملکرد آگاهی و نه عکس، هستند. آلبوم خانوادگی به اندازه‌ای که روایت حافظه را ممکن می‌سازد اطلاعاتی دربارهٔ گذشته به بیننده ارائه نمی‌دهد.

لحظهٔ عکس هرگز نمی‌تواند تکرار شود، چنین لحظه‌ای در عمق یاد گذشته (نوستالژیا)ای نهفته است که نسبت به رویدادها یا افراد ترسیم شده احساس می‌شود. هرگونه تشابهی بین پیتر و عکس او فقط زمانی فرض یا مطرح می‌شود که پیتر همیشه در لحظهٔ انگاره‌اش وجود داشته باشد. بر این اساس چنین به نظر می‌آید که ما به‌طور اجتناب‌ناپذیری با سطوح مختلفی از شباهت سر و کار داریم که به طرز متناقضی گرایش به تثبیت و تحکیم مفهوم عرف بازنمود دارد. «اشتیاق به فهمیدن پیتر از بین رفته است اما جزئی از یک آمیزهٔ خیالی شده است» (سارتر ۲۳).

این آمیزهٔ خیالی بر پایهٔ حقیقت است. با وجود الزامات و قید و بندها، همیشه تأکید خواهد شد که «این پیتر است». در اینجا کنایه‌ای وجود دارد که دست از سر رابطهٔ بین حقیقت، بازنمود و انگاره برنمی‌دارد و در کنار مفاهیم امر پساعکاسیک[۳۰] بر سر زبان‌ها افتاده است. حال نکته اینجاست که بسیاری از عکس‌ها را می‌توان به شیوهٔ دیجیتال و به کمک فناوری کامپیوتری جرح و تعدیل کرد. این تحول از عکاسی شیمیایی به عکاسی الکترونیک پرسش‌های جدی بسیاری را در مورد عکس به مثابهٔ یک وسیلهٔ بازنمودی، به ویژه با توجه به فتوژورنالیسم (ریچین)، برانگیخته است. نکتهٔ متناقض این است که از آنجایی که کامپیوترها امکان تعریف مجدد بازنمود عکاسیک را فراهم می‌کنند، پس چنین استدلال خواهد شد که انگاره‌هایی با پایهٔ شیمیایی به گونه‌ای صادق‌تر و قابل اعتمادتر از آن تصاویر کامپیوتری هستند. ساخت پساعکاسیک معنا، محلی می‌شود برای دقیقاً همان نوع پرسش‌هایی که همواره در مورد عکس‌ها مطرح بوده‌اند، پرسش‌هایی در این‌باره که حقیقت نشان داده شده است یا نه. نکتهٔ جالب توجه اینکه دستکاری استادانهٔ دیجیتال ونه تولید دیجیتال عکس چاپ شده صرفاً چیزی را خاطرنشان می‌کند که در تمام موارد مسئلهٔ اصلی بوده است. عکس‌ها همیشه در معرض طراحی و طراحی مجدد و اعمال ساختارگرا و ساختارشکنی بوده‌اند که حقیقت را به یک میدان بازی برای تصور تبدیل کرده‌اند.

بینایی یک ساخت ذهنی است، چرا که پیوندهای دیدن، دریافت و شناختن، خیلی که خوش‌بین باشیم، فقط به واسطهٔ فرضیاتی درباره نتیجهٔ تعامل آنها ممکن هستند. پس زمانی که در مورد دیدن صحبت می‌کنیم آیا از یک فرایند سخن به میان آورده‌ایم؟ یا از محصولات آن فرایند؟ و همانگونه که از کلمهٔ فرایند برمی‌آید، ورطهٔ اعمال دیداری که با دیدن عکس همراه است نمی‌تواند صرفاً تا حد تأکید تکنولوژیکی که توسط عکس چاپ شده بازنمایی شده است تقلیل یابد. میل به قرار دادن عکس به عنوان محور اصلی تمام این بحث‌ها بیشتر از میل بیننده حکایت دارد تا دربارهٔ خود عکس.

خواص دیداری یک عکس به واسطهٔ اعمال دیدن سریع‌تر افزایش می‌یابند. این امر عکس‌های چاپ شده را به یک انگاره تغییر می‌دهد. معنا تا حد زیادی توسط بافتی که انگاره در آن دیده می‌

شود تعریف می‌گردد، نه به مثابهٔ نتیجهٔ قید و بندها و الزامات زیبایی‌شناسیک که در ابتدا توسط عکاس اعمال می‌گردند.

این فرایند نه تنها امکان جایگزین‌سازی را فراهم می‌کند (من خودم را جای آنچه که می‌بینم می‌گذارم)، بلکه شیٔ بینایی را نیز تغییر شکل می‌دهد (آنچه که می‌بینم دیگر جدای از من نیست پس، به تعبیری، فقط آن چیزی را می‌شنوم که گفته‌ام). عمل دیدن به تماشاگر اجازه می‌دهد تا انگاره را ارسال و نیز تبدیل کند به محل معنا. بنابر این آنچه که ما داریم فقط عکس‌ها نیستند، آنها عمل ادراک را در خودشان بازنمایی نمی‌کنند. آنها صرفاً می‌توانند به عنوان مثال‌هایی از دیدن دریافت شوند، یا در صورتی که توصیف توپوگرافیک به آنها اطلاق کنیم، آنگاه انگاره‌ها بین عکس (چاپ شده) و تماشاگر جای می‌گیرند. این بدان معنی نیست که هر انگاره دارای تنها یک بیننده است. بلکه به این معنا است که آنچه که مخاطب در آن سهیم می‌شود، و چیزهای زیادی برای سهیم شدن وجود دارد، نمی‌تواند خارج از فرایند تبادلی باشد که به شیوهٔ کاملاً محدود مرزهای تماشا را بنا می‌نهد، انکار می‌کند و بار دیگر بنا می‌نهد.

به نظر من، استمرار و دوام بسیار کمی برای عکس چاپ شده وجود دارد. عکس به بیننده یا بینندگان اجازه می‌دهد تا صرفاً دربارهٔ اشکال انگاره‌واری[۳۲] صحبت کنند (یا بنویسند) که دستخوش تأویل و تأویل دوبارهٔ تقریباً مکرر قرار دارند. این عدم ثبات به نظر در تناقض مستقیم با مرتبهٔ خود عکس چاپ شده قرار دارد. اما این عکس، همانند انگاره، فقط یک بافت فراهم می‌کند. صاحب مرتبهٔ زبان نیست، با بیننده سخن نمی‌گوید. تماشاگر حین صحبت با آن، امکان بالقوه‌ای برای ارجاع فراهم می‌کند که بخشی از همان چیزی را تشکیل می‌دهد که گدار با ادعا بر مستندساز بودن جرج میلیس مورد تأیید قرار داد. به عبارت دیگر، چشمان ژروم چیزی را ندید به جز گمانه‌هایی از خودش به مثابهٔ بیننده. او به چشمان ناپلئون، ولو با یک جهش خیالی، نگاه نکرده است، حال آنکه بارت می‌گوید که او چنین کرده است.

سارتر پیشنهاد می‌کند که این عقیده که «... یک انگاره ذاتاً به شیٔ مادی‌ای که بازنمایی می‌کند شبیه است» (۳)، عمیقاً ناقص است. گسستگی میان ذهن و شیٔ به قدری عظیم است که ایدهٔ انگاره به مثابهٔ یک حلقهٔ ارتباطی بین آگاهی، تأملات در باب تجربه و شیٔ، هر سه جنبهٔ آنچه را که از قرار معلوم همچون یک فرایند مشابه مبادله است توجیه می‌کند. بدین ترتیب، عکس وارد یک بافت اجرایی می‌شود که در آن، تصور نقش مهم‌تری را نسبت به خود عکس چاپ شده ایفا می‌کند. آیا با نگاه کردن به عکس ژروم می‌توانیم به آنچه که او بدان می‌اندیشید دست یابیم؟ از برخی جهات مسلماً می‌توانیم، هر چند که در این راه عکس بخشی از میدان وسیع‌تری از معنا خواهد شد ــ انگاره ــ هنجارگریزی‌هایی که هم اختیاری و هم مبهم است؛ تفکرات او همچون تفکرات خود من هستند با این حال عمل مالکیت را نسبت به او انجام می‌دهم.

ژروم، به معنای دقیق کلمه، به صورت مستقیم وارد آگاهی من نمی‌شود، با این وجود انگاره امکان روایت‌گری بی حد و حصر تفکرات بالقوه ژروم را میسر می‌سازد ــ داستان‌هایی درون داستان‌ها ــ به همین دلیل «اتاق روشن» مقاله‌ای است که از زبان یک متکلم

نوشته شده است چنان که گویی در شرف تبدیل شدن به یک داستان خیالی است. این حال و هوا امکان خاص در بطن پروژهٔ بارت نهفته است، یک استراتژی تحلیلی که بازنمود و دلالت هرگز در آن به ثبات نمی‌رسند. این بدان معناست که عکس همواره در آستانهٔ انگاره شدن است و از اینرو به میزان وقتی که بیننده می‌خواهد برای آن صرف کند بستگی دارد.

در اینجا مسئلهٔ بسیار مهمی که پیش می‌آید این است که چگونه می‌توانیم دربارهٔ تولید یا بازتولید شناخت در جامعهٔ مان صحبت کنیم. همچنین، پرسش‌های مهمی وجود دارد که باید دربارهٔ شییء که قصد مطالعه‌اش را داریم مطرح کرد. تأکید بیش از حد بر مشخصات دیداری انگاره اغلب به نوعی تعریف مستقل و بی‌طرفانهٔ معنا و فهم منجر می‌شود. بنابر این عمدتاً عنوان محل فانتزی و توهم به انگاره اطلا ق می‌شود و این یعنی توهین و تحقیر، گویی انگاره‌ها در عین اینکه فرهنگ ما را پدید می‌آورند خارج از آن قرار می‌گیرند. پیشنهاد دیگری که این مسئله ارائه می‌کند این است که انگاره‌های خاص تأثیر به سزایی در شیوهٔ تأمل و کنش بیننده دارد. پس همین امر، به عبارتی، منبع قدرتمندی را به اثبات می‌رساند که ظاهراً به جایی ورای روابط اجتماعی و فرهنگی که بر پایهٔ همین منبع استوار هستند تعلق دارد. آنچه که برایم جالب توجه است این نیست که آیا تصاویر تأثیرگذار هستند یا نه، بلکه همانا این مسئله است که چرا چنین نیرو و قدرتی به آنها نسبت داده می‌شود.

انگاره (برای انجام کارکرد خود، برای مؤثر واقع شدن) همواره از فناوری‌ای که موجب تولیدش می‌شود می‌گریزد. نتیجه صرفاً یک شئ نیست. عجیب آنکه بیننده درگیر لحظهٔ زمان‌مند ارتباطی می‌شود که همزمان چارچوب‌دار و بی چارچوب، بزرگ‌نمایی شده، مسطح و شبح‌وار است و برای تجربه کردن آن نمی‌توان صرفاً به مشاهده کردنش اکتفا کرد. البته این مثال نسبتاً نامساعدی است، زیرا تأیید و اثبات تجربه را باید در یک رابطه جست و نه فقط در شی.

در اینجا مسئله‌ای نهفته است، مسئله‌ای که بارت آن را عمیقاً کند و کاو و بررسی می‌کند. تلفیق ژروم با این ایده که او برادر ناپلئون بود همواره آسانتر و بی‌دردسر است. از قرار معلوم صحبت دربارهٔ عکس به اتفاق اولویت دادن به محتوای آن ملموس‌تر و عینی‌تر است. این امر به ژروم حضوری می‌بخشد که مرتبهٔ دو وجهی او را به طور بارزی به مرتبه‌اش در خارج از انگاره وابسته می‌سازد. این سرگذشت ناپلئون است که بارت را تحت تأثیر قرار داده و این همان متن‌هایی است که او بدانها می‌پردازد. چیزهای بی‌شماری وجود دارند که بارت می‌تواند دربارهٔ عکس بگوید، و با این حال ترجیح می‌دهد که شوک روحی‌اش را متوجه پیوند تاریخی با ناپلئون کند. تصادفی نیست که از تمام عکس‌هایی که در کتاب «اتاق روشن» به تصویر کشیده شده‌اند فقط یک عکس به چشم نمی‌خورد و آن هم عکس ژروم است.

«بیائید این صفحه از مقاله را دقیق‌تر بررسی کنیم. هر چه بیشتر به آن نگاه می‌کنم خصوصیات بیشتری از آن برایم آشکار می‌گردد. هرگونه جهت‌گیری جدید توجهم، تحلیلم، جزئیات

جدیدی را به من نشان می‌دهد: لبهٔ بالای صفحه اندکی تاب برداشته است؛ انتهای خط سوم نقطه چین است... و از این قبیل. مهم نیست که چه مدت به یک انگاره نگاه می‌کنم، هرگز چیزی نخواهم جزء آنچه که در آن می‌گذارم.» (سارتر ۷)

ذهنیت‌گرایی سارتر به شدت در کتاب «اتاق روشن» پی‌گیری می‌شود. مسلماً لازم است که بین گفتمان امر خیالی میانجی‌هایی قرار داد، چرا که امر خیالی به واسطهٔ یک سوژه و یک تکه کاغذ یا عکس وجود خارجی می‌یابد.

«گسترهٔ آنچه که خود را برای یک طبقهٔ اجتماعی معین قابل عکاسی معرفی می‌کند (یعنی گسترهٔ عکس‌های قابل گرفتن یا عکس‌هایی که باید گرفته شوند، بر خلاف جهان واقعیت‌هایی که با در نظر داشتن امکان تکنیکی دوربین، به لحاظ عینی قابل عکسبرداری هستند) توسط الگوهای ضمنی‌ای تعریف می‌شود که شاید از طریق عمل عکاسیک و محصولش بتوان آنها را درک کرد.» (بوردیو ۶)

بوردیو به بحث دربارهٔ هنجارهایی فرهنگی می‌پردازد که به گمانش، در لحظهٔ ثبت یک عکس در حال ایفای نقش هستند. او می‌گوید که این هنجارها پایه و اساس طبقاتی دارند (وی هرگز به مسئلهٔ قومیت یا جنسیت اشاره نمی‌کند) و این شاید کم اهمیت‌ترین بخش استدلال او باشد. از نظر ما، بوردیو برای اشکال اجتماعی و فرهنگی، که به عقیدهٔ او جهت فهم عمل عکاسیک حداقل راه‌ها را پیش روی امر خیالی عموم می‌گذارند، استدلال واضحی ارائه می‌کند.

در اینجا تضاد بین یک رویکرد پدیدارشناسانه و رویکرد عینیت‌گرا به بهترین نمود در نقل قولی از بارت ابراز می‌شود:

«در سال ۱۸۶۵ لوئیس پین جوان اقدام به ترور وزیر امور خارجه دبلیو. اچ. سوارد[۳] نمود. الکساندر گاردنر از او در سلولش، که در آنجا انتظار چوبهٔ دار را می‌کشید، عکاسی کرد. این عکس مثل خود آن پسر جوان خوش ترکیب و جذاب است: این استودیوم است. [مؤلف خاطرنشان می‌کند: اصطلاح بارت برای فرایند ادراک که تأثیری واسطه ندارد، معنا در یک لحظه درک نمی‌شود.] و اما پونکتوم [متضاد استودیوم ـ بی‌واسطگی، بازشناسی معنا بیننده را تقریباً منقلب می‌کند]: او قرار است بمیرد. من در آن واحد می‌خوانم: این خواهد شد و این شده است؛ من با وحشت نوعی آیندهٔ پیش از موعد را که در آن مرگ همان چوبهٔ دار است می‌بینم. عکس با ارائهٔ گذشتهٔ مطلق (ماضی ساده) از آن نیز از مرگی که در آینده رخ خواهد داد با من سخن می‌گوید. آنچه که مرا سوراخ می‌کند کشف همین هم ارزی و ترادف است. در برابر عکس کودکی مادرم به خود می‌گویم: او قرار است بمیرد ـ من درست مثل بیمار روان پریش وینیکات[۴]، به خاطر مصیبتی که قبلاً رخ داده به خود می‌لرزم ـ خواه موضوع قبلاً مرده باشد یا نه، هر عکس همین مصیبت است». (بارت ۹۶)

پس همانگونه که سارتر نیز پیشنهاد کرده است (روان‌شناسی تصور (صفحه ۲۴ ـ ۲۳))، انگاره مکانی است که اضافات بی‌انتهایی را می‌توان به آن افزود، چرا که عمل «مشاهده» بی‌درنگ به امر خیالی آراسته می‌شود. اما برای بارت، مسئلهٔ مرگ لوئیس پین به‌گونه‌ای عکس را به سطح دیگری منتقل می‌کند. اگر چه او هرگز مرگ را نخواهد دید اما قادر است

آن را ثابت کند، یعنی می‌تواند در عین اینکه گفتمانش و رویداد را شاعرانه کند تاریخ را وارد استدلال خویش کند. نمونهٔ دیگر اینکه اوکودکی مادرش را می‌بیند و مرگ وی را پیش‌بینی می‌کند. پس امر رؤیت‌پذیر بر امر عکاسیک استوار است، به همان نحوی که امر عکاسیک رابطهٔ خود را با لحظهٔ تاریخی‌ای که همواره خلق و سپس منکرش می‌شود پیش‌بینی می‌کند.

اجازه دهید برای لحظه‌ای صورت این استدلال را معکوس کنم. آنگاه چگونه انگاره تبدیل به یک تصویر می‌شود؟ صحبت دربارهٔ انگاره بدون بحث دربارهٔ امر تصویری غیرممکن خواهد بود. امر تصویری یک ویژگی است که شخص به انگاره نسبت می‌دهد. اشتباه است اگر گمان کنیم که امر تصویری، به مفهوم ساده، برپایهٔ امر دیداری استوار است. اگر تصویری در یک انگاره وجود داشته باشد همچون یک پیشنهاد عمل می‌کند، یعنی رابطهٔ بین مفهوم و نشان دیداری را پیشنهاد می‌کند. با این حال یک نشان نیازی به این ندارد که با آنچه که (خود نشان) مرزش را تعیین می‌کند رابطه‌ای داشته باشد. نشان دیداری می‌تواند وجود مستقلی داشته باشد لیکن در نهایت یک وسیلهٔ اجرایی است که با بافت ارتباط و مبادله سازگاری دارد. ساختار آن متوالی نیست، یعنی مجموعه‌ای از نشان‌ها برای معنا یافتن نیازی به ارتباط با هم، یکی به دیگری، ندارند. یک نشان دیداری بر فضای بین معنا و ارتباط استوار است. بدین مفهوم، مادیت آن معلول هر علتی نخواهد بود. مادیت آن در واقع می‌تواند به واسطهٔ غیاب امر عکاسیک پدید آید.

شاید اکنون لازم باشد که مفهوم انگاره را اصلاح و دربارهٔ فرافکنی صحبت کرد، فرایندی که امر دیداری را اجرا می‌کند، تک بعدی بودن را در هم می‌ریزد و تعادل مفروض بین دلالت و بازنمود را متزلزل می‌سازد. اجرای امر دیداری یک مجموعه از نشان‌ها را به وجود می‌آورد و نتیجه حاصل یک «پس از انگاره[۳۵]» خواهد بود، لیکن مقدار کمی از آنچه را که برای امر تصویری اتفاق می‌افتد توصیف می‌کند، اتفاقی که در لحظهٔ تغییر امر تصویری به یک شکل امپرسیونیستی از سایه‌ها رخ می‌دهد و آنچه را که در «نگاه اول» دست یافتنی به نظر می‌رسد دگرگون می‌سازد. نگاه اول[۳۶]، بینایی گم شده، حافظهٔ بینایی، علائم جا به جایی و جایگزینی نشان‌های آنچه که من در اینجا به دنبال‌شان هستم نشانه‌ها نیستند، بلکه همانا بینایی‌های گمشده هستند. قدرت آنها در طبیعت محتمل‌شان و در عدم کامل بودن‌شان است.

در اینجا الزاماً باید پرسش‌های مختلفی مطرح ساخت. آیا بین یک انگارهٔ موجز و غیر موجز تفاوت وجود دارد؟ آیا می‌توان دربارهٔ یک انگاره به مثابهٔ یک چارچوب کلی صحبت کرد؟ آیا انگاره می‌تواند از شرّ تکثر ذاتی‌اش خلاص شود؟ آیا نظامی وجود دارد که نشان‌های دیداری را به بیان‌های منسجم و روشن سازماندهی کند؟ آیا می‌توان مرزهای انگاره را نسبت به فرایند دیدن به وضوح و آسانی بنا نهاد؟

برای ادیسون و لومیر، انگاره یک وسیلهٔ علمی بود که می‌توانست با ثبت ماهیت امر واقعی، آن را مورد تحقیق و بررسی قرار دهد. این امر تا حدودی به منظور دیدن آنچه که چشم قادر به دیدنش نبود انجام یافت. عجیب اینکه پس از آن، تجزیهٔ فضا، توقف زمان و

تقلیل حرکت به الگوی نشان‌های دیداری تبدیل به وسیله‌ای برای بیشتر دیدن، و نه چیز دیگر دیدن،شد واز اینرو پندار را وسعت بخشیده و به سطحی ازورای امر واقعی انتقال یافت که می‌توانست همزمان آن را شرح داده و تکثیر کند. میل به تهیهٔ الگوهای قابل فهم از حرکت (اسبی در حال تاختن، حرکت متوالی یک انسان) چنین جلوه‌گر شد که گویی علم و انگاره ذاتاً در کنار هم بوده‌اند. تاریخ نیز جزو همین فرایند قرار گرفت و فیلم‌های خبری، بیهوده چنین نامی بر خود نگرفتند. بازی با الفاظ امر واقعی و حلقهٔ فیلم حاکی از نیاز به تأکید مداوم بر حقیقت بود، به عبارتی، تحمیل حقیقت به و درون انگاره. تولید حقیقت به معنای نسخه‌برداری از واقعیت بود، یعنی جایگزین کردن باز تولید به جای فرافکنی.

با این همه، اگر حاضر به پذیرش این مسئله باشیم که انگاره‌ها امر واقعی را صرفاً بازسازی نمی‌کنند یا برای خواص آن فقط بافت‌سازی نمی‌کنند، پس باید تأثیر دو سویه‌ای را که ویژگی‌های گشتاری[۳۷] انگاره بر واقعیت می‌گذارند نیز بپذیریم. انگارهٔ به نمایش درآمده رابطهٔ بین تعداد سطوح مختلف معنا را بازنمایی می‌کند. و این فشارها و نگرانی‌های این رابطه است که باعث شکل‌گیری ایدهٔ یک عکس می‌شود. انگاره، به عبارت دقیق‌تر، با بازی در نقش یک رابطه، بارزترین شاهد مشکلی است که عکس‌ها با مسئلهٔ همتاسازی (تکثیر) دارند. معنا به عنوان یک نتیجه هرگز در واقعیت یا در انگاره، یا در فرایند فرافکنی یافت نخواهد شد بلکه آن را در شیوهٔ تعامل تمام این عوامل، در همان محلی که به واسطهٔ تعامل‌شان ساخته می‌شود، خواهیم یافت. هیچ‌کدام از بخش‌های آنچه که یک کل بی‌نهایت تقسیم‌پذیر است محل انحصاری حقیقت نیستند، چرا که نمی‌تواند ادعای استقلال از حلقه‌هایی که آنها را به هم متصل می‌کنند داشته باشند. در نتیجه، انگاره‌ها یک امر واقعی را که از عکس غایب بوده و از این رو به واسطهٔ فرافکنی حیات یافته است بیان نمی‌کنند. اینجاست که رابطهٔ بین انگاره و فرافکنی شکسته می‌شود، مضافاً به خاطر عدم توانایی فناوری در آشکار ساختن یا اثبات محدودیت‌هایش.

بی‌گمان رابطهٔ عکس با واقعیت وابستگی متقابل‌شان به یکدیگر است، اما دقیقاً به همین دلیل است که یک عکس، مرجع را به نمایش نمی‌گذارد. برای مثال، عکس‌هایی که از افراد خانواده گرفته می‌شوند باید به بافت روایت زندگی‌ای که جزئی از آ ن هستند آراسته شوند. آنچه که نمایش می‌دهند نشان‌هایی از فرایندی است که هم توصیفی و هم تأویلی می‌باشد. عکس یک فراارتباط[۳۸] با رویداد، فرد و شئ است. عکس «به جای کسی یا چیزی که به تصویر می‌کشد فقط بازی نمی‌کند»، فقط «مظهر آن نیست»، فقط «جایگزین آن نمی‌شود».

عکس اغلب به عنوان پنجره یا آینهٔ امر واقعی توصیف می‌شود. قدرت این استعاره‌ها درتعادلی است که بین امر رؤیت‌پذیر و امر ارتباطی برقرار می‌کنند. لیکن امر دیداری فقط با یک شخص ارتباط برقرار نمی‌کند، یعنی پنجره هرگز ایستا نخواهد بود و آینه یک قاب قابل تعریف یا یک سطح مسطح صرف نخواهد داشت. عکس پرسش‌های بسیاری را دربارهٔ شدت ارتباط، دربارهٔ میزان جابه‌جایی و جایگزینی، مطرح می‌کند و شاید بسیار حائز

اهمیت باشد که بپرسیم آیا عکس هیچ‌گاه تهی از معنی می‌شود. با وجود این که تصاویر به‌طور سریع و کاملاً کلی ارتباط برقرارمی‌کند، لیکن درمورد عمق رابطه‌ای که بیننده با عکس برقرار می‌کند اطلاعات چندانی به ما نمی‌دهند. وجود عکس‌ها تنها برای بازشناسی نیست بلکه نقش کمابیش پیچیده‌ای برای هویت و شناخت ایفا می‌کنند. بدین ترتیب، آلبوم عکس خانوادگی به همان اندازه که منبعی برای داستان‌گویی است همان‌قدر نیز محور اصلی برای مثال‌زنی حافظه است. اما آنچه که منجر به مثال آوردن می‌شود صرفاً همان چیزی نیست که ما در آن بازشناسی می‌کنیم بلکه توانایی ما در ساخت روایتی خارج از محتویات آن نیز در این امر مؤثر است. عکس هم با خود و هم با بیننده ارتباط برقرار می‌سازد، اما به‌طور چشمگیری هیچ‌کدام از بخش‌های این فرایند نمی‌توانند ازدیگری مجزا شود.

اغلب، نشانه‌هایی از این غیر ارادی بودن در خود عکس‌ها وجود دارند، درست مثل لحظه‌ای که لبخندی از چهره زدوده می‌شود یا گره‌ای بر ابرو می‌افتد. ترفند ساخت امر عکاسیک طبیعی جلوه می‌کند و به زیبایی‌شناختی آن کمک می‌کند چنان که گویی عکس می‌تواند از موضوعی که به تصویر می‌کشد فراتر رود. محدودیت‌های عمل گرفتن عکس دقیقاً باعث می‌شود تا امکان ذهن‌گرایی زیر سؤال برود، و بعضاً به همین دلیل است که سوژهٔ عکس قرار گرفتن ترسناک است. در آن واحد، سوژه، عکس و عکاس در بازگویی نظربازی‌ای[۳۶] سهیم می‌شوند که از آشکار کردن آن در سطح زیبایی‌شناسیک بیم دارند.

برای مثال، یک چهرهٔ عکاسی شده (همانند مثالی که قبلاً سارتر در مورد پیتر ذکر کرد) چهره‌ای است که عکاسی شده است، بدین معنی که بیننده از همان ابتدا باید آن را بازسازی کند. این امر تعارضی را پیش می‌کشد که محلی مناسب برای مداخلهٔ تماشاگر فراهم خواهد کرد. در نتیجه، بیننده باید ویژگی‌های توضیحی عکس را بسازد. چهرهٔ عکاسی شده به مثابهٔ یک پرتره، نسبت به چهره‌ای که از قرار معلوم به آن ارجاع می‌دهد، در سطح دیگری قرار دارد. با این حال، اگر خود فرایند ارجاع دستخوش الزامات متناقض قرار گیرد آنگاه ممکن است مرجع کم‌اهمیت‌ترین جنبهٔ آن چیزی باشد که اساساً با گشتار رابطهٔ نزدیک دارد. این امر به‌طور اجتناب‌ناپذیری مبادلهٔ ارتباطی را نسبت به مرجع در اولویت قرار می‌دهد.

بنابر این، به‌طور مثال، عکسی از کلینت استوود، خیلی که خوش بین باشیم، پیوند بسیار دوری با «مرد واقعی» (خود استوود) دارد. سطوح مختلف دلالت که وجود نمادین او را تشکیل می‌دهند نه بر غیاب وی بلکه بر عدم امکان حضور او استوار هستند. بدین مفهوم، عکس جایگزین استوود نمی‌شود بلکه صرفاً بخشی از یک نظام گستردهٔ دلالت است که او را پیوسته در آن جای داده ومانع از این احتمال می‌شود که استوود، به عنوان نمونه‌ای از آنچه که منجر به دلالت بر آن شده است، جان تازه‌ای بیابد. در این حالت، او یک فرآورده است. مصاحبه‌هایی که با «مرد واقعی» صورت می‌گیرند، مقاله‌هایی که روزنامه‌ها دربارهٔ او می‌نویسند، فیلم‌هایی که در آنها بازی می‌کند، همهٔ اینها تنها دور شدن مداوم از سادگی مرجع را به اثبات می‌رسانند.

در همین حال، خلق معنا در یک انگاره فرایندی درونی یا برونی برای امر واقعی نیست؛ فرایندهای دلالت‌گر آن حکایت از امر واقعی، که جزئی از اجزای سازنده‌اش هستند، ندارند. برای آنکه یک انگاره جزء سازنده‌اش را بازتاب دهد، بازتاب باید به یک بازنمود ختم شود. تمایز بین دلالت و امر واقعی، به ویژه زمانی که در مورد یک انگاره به کار رود، موجب جدایی بازتاب و بازتولید می‌شود. با این حال، دلالت‌ها دقیقاً همان ماده‌ای هستند که امر واقعی باید با آن ساخته یا بر پایهٔ آن استوار باشد. زیرا به محض اینکه تمایز بین امرواقعی و دلالت مطرح می‌شود جهان مادی به‌گونه‌ای بازنمایی می‌گردد که گویی صاحب دلالت قوی‌تری است. از اینرو، پیوند[۲۰] بار دیگر به مثابهٔ کارکرد نسخه‌برداری نمایان می‌شود که تمایل به تأکید قدرت امر نمادین نسبت به امر واقعی دارد. با این حال، بی‌گمان هیچ‌یک نمی‌تواند بدون دیگری وجود داشته باشد. مفهوم بازتاب‌ها، روابط معانی را منکر شده و بافتی را به وجود می‌آورد که در آن، یک فناوری خنثی باعث ایجاد یک محتوای خنثی می‌شود. بدین ترتیب بازتاب، امر دیداری را از چارچوب مفهومی‌اش خارج ساخته و در عین حال تأکید می‌کند که آن مفاهیم می‌توانند از طریق بازنمودها بیان و مشروح گردند.

انگاره به خودی خود آنچه را که به تصویر می‌کشد نامگذاری نمی‌کند. انگاره صرفاً فرایند هویت نهان را در خود جای می‌دهد. از اینرو، امر رؤیت‌پذیر تنها بخشی از مدلول است. عنوان کنایه‌آمیز به خود می‌گیرد، عکس خبری (که به فیلم خبری مربوط می‌شود). عنوان، تأثیر انفصال بین اطلاعات و تصویر را کاهش داده و هاله‌ای از حقیقت در اطراف این انفصال به وجود می‌آید. حقیقت شاید به گونه‌ای باشد که انفصال کتمان شود. تصویر این کتمان با دشواری بسیار فقط می‌تواند در زمرهٔ امر عکاسیک قرار گیرد.

پس می‌توان گفت که ماده (متریال) نسبت به دلالت در اولویت قرار ندارد. بلکه معنا ماده است. این امکان برای یک بازنمود فراهم آید که یک باز نمود را باز نمایی کند و به همین منوال. آنچه که حائز اهمیت است این است که ما برای قرار دادن مرزها کجا را انتخاب می‌کنیم. مرزهای عکس چاپ شده تا حدودی به واسطهٔ فاصلهٔ تماشاگر از آن شکل می‌گیرند. عکس چاپ شده ثابت مانده و رابطهٔ ما با آن تغییر کرده است. در اینجا، به‌طور بالقوه، سلسلهٔ بی‌انتهایی از روابط وجود دارد. محورهای اصلی معنا را نه در فهم دیداری صرف بلکه در همآیی مرزهایی خواهیم یافت که برای پدید آوردن امر دیداری، یعنی شیوهٔ همآیی، ارتباط و ساخت آن، انتخاب شده‌اند.

بارت در رویارویی با تمام این تناقض (پارادوکس)ها، تضادها را به درون این حکم تئوریک فرو می‌ریزد که کنش عکاسیک و فهم معنا از نوعی دیوانگی آکنده هستند که فرایندهای مختلف نهادی، اجتماعی و فرهنگی سعی در کنترل و مهار آن دارند. این دیوانگی از سوی بیننده در عدم کنترل رابطه‌اش با فهمیدن نهفته است، زیرا عمدتاً فرایند عکاسیک به همان اندازه که می‌دهد همانقدر هم می‌گیرد. در نهایت، بارت به استدلالی بازمی‌گردد که عدم صحت[۲۱] به وجود آمده در خارج از این فرایند را مردود شمرده و فسخ انگاره را ایجاب می‌کند.

قصد ندارم این مقاله را با یک بیانیهٔ فیصله‌آمیز برای شرح دلواپسی بارت به پایان برسانم یا حتی پاسخ ساده و آسانی برای حل تنگناهایی که او توصیف کرده است ارائه دهم. همین بس که برای لحظه‌ای بگوئیم که بارت استدلال‌های ژان **بودریار** را در بخش دوم کتاب اتاق روشن جامهٔ عمل پوشاند و در این راه به عرف وجودی (اگزیستانسیالیستی) که سارتر در کتاب «روان‌شناسی تصور» چکیده‌ای از آن را به دست می‌دهد بازگشت. انگاره و عکس به حاملان « از دست دادن» بدل شده و همچنان موضوع بحث باقی می‌مانند. دقیقاً همین جریان بی‌انتها است که در پیوستار تولید انگاره باید با آن دست و پنجه نرم کرد، جریانی که همواره در عین پاسخ به تناقض، باعث ایجاد تضاد خواهد شد. برخلاف بارت، من نیازی به مواجهه با این گسست‌ها نمی‌بینم چنان که گویی آنها باید به هم پیوند بخورند. بلکه، و با کمال میل، از این کنایه با آغوش باز استقبال می‌کنم که ما هرگز نباید دست از یادگیری برداریم زیرا تمام این گسست‌ها شرط لازم مدرنیته و بافت پست مدرن هستند.

پی‌نوشت‌ها:

* جان برگر، «کاربردهای عکاسی»، در کتاب «دربارهٔ نگریستن» (NewYork:Pantheon, 1980).

این مقالهٔ برگر به سوزان سونتاگ می‌پردازد و او از قول سونتاگ چنین می‌گوید: «عکس نه تنها انگاره است (همانگونه که یک نقاشی انگاره است)، تأویلی از امر واقعی: بلکه یک نشان، چیزی که مستقیماً از امر واقعی کپی‌برداری شده است، همچون یک ردپا یا نقاب مرگ» (۵۰).

** جاناتان کریری، تکنیک‌های فرد مشاهده‌گر: در باب پندار و مدرنیته در قرن نوزدهم : (cambridge, Mass) (MIT Press, 1991).

1. self-reflexive
2. psychology of imagination
3. context - dependent - interpretation
4. specificity
5. site
6. presentation
7. performance
8. image
9. finality
10. lack
11. sight
12. object (شیء، متعلق شناسایی)

13. consciousness
14. Vision
15. Trace
16. possesion
17. observer
18. observed
19. Language
20. effectivty
21. enunciation
22. depiction
23. imagination
24. scientific activity
25. visualizing
26. materiality
27. Loss
28. perception
29. self- immolation
30. post- photographic
31. design
32. image-based configurations
33. W. H. Sward
34. winnicot
35. after image
36. first- sight
37. transformational
38. meta - communication
39. royeurism Voyeurism
40. connection
41. Lack of authenticity

منابع:

Barthes, Roland. camera Lucida. Trans. Richard Howard. New Yrok: Noonday Press, 1981.
Berger, John. "Uses pf Photography". about Looking. New York: Pantheon, 1980. 48-64.
Bourdieu, Pierre. Photography: A Middle Brow Art. Trans. Shaun Whitside. Stanford: Stanford up, 1990.
Crary, Jonathan. Techiques of the Observer: On vision and Modenity in the Nineteenth Century. Cambridge: MIT Press, 1991.
Ritchin Fred. "Photojournalism in the Age of Computers". The Critical Image. Ed. Carol Squiers. Seattle: Bay Press, 1990. 28 - 37.
Sartre, Jean-Paul. The Psychology of Imagination. London: Methuen, 1972.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی