تأویل عکس، و چگونگیِ تحقق لذتِ متن در مخاطب*

محمد حسن‌پور**
علیرضا نوروزی طلب***

چکیده

خَلقِ متن می‌تواند در پیِ خواستِ لذّت نیز باشد. لذّتی که پدید آورنده‌ی متن، در حینِ آفرینشِ متن، آن را تجربه می‌کند؛ و لذّتی هم، که خواننده‌ی ناشناخته‌ی متن، در قرائتِ متن، آن را کشف می‌کند. لذّتِ متن، شاید حقیقتِ نهفته در هستیِ متن باشد، که مخاطب – چه خواننده‌ی نامعلومِ آن، و چه مؤلف به سانِ مخاطب اولیه‌اش – آن را در زیباییِ متن، مشاهده، و از چنین دریافتی، حظّ می‌برد. گادامر، از بزرگ‌ترین فلاسفه‌ی معاصر، حقیقت و زیبایی را دو عنصرِ تفکیک ناپذیر در هر متن و به ویژه در اثر هنری دانسته، و دریافتِ لذت را، منوط به آشکارگیِ حقیقتی می‌داند که در متن نهفته است.

عکس، به مثابه متنی لذّت آفرین، آشکارگیِ حقیقتِ خود را در برابر مخاطبِ ویژه‌ی خویش، به نحوی منحصر به فرد، آشکار می‌کند. رولان بارت، لذّتِ عکس را در اتاقِ روشن – کتابی که منحصراً درباره‌ی عکاسی نوشت – می‌کاود. استودیوم و پونکتوم، دو عنصرِ حظّ بصری، در عکس، که اولین بار در اتاق روشن مطرح می‌شوند، می‌توانند به سایر متونِ تصویری (تجسمی) نیز، قابلِ بسط باشند.

واژگان کلیدی

لذّت متن، رولان بارت، اتاق روشن، عکس، استودیوم، پونکتوم.

Picture Interpretation and How to Attain Pleasure from a Text

Mohamad Hasanpur*
Alireza Noruzitalab** Ph.D

Abstract

The creation of a text could be the result of a desire for pleasure. This pleasure is felt both by the author of a text as he creates it and by his unknown reader. Pleasure may be the truth latent within a text, one which both the reader and author observe with satisfaction as part of the beauty of the text. Gadamer, a prominent contemporary philosopher regards truth and beauty as two indivisible factors within a text and particularly within a work of art. He believes pleasure is attained once the truth latent within a text is exposed. A photograph or picture, just like a pleasurable text, exposes its truth to that special spectator that manages to see that truth. Roland Barthes analyzes the pleasure attained from a photograph in his book Camera Lucida, devoted entirely to photography. Studium and punctum, two elements resulting in visual pleasure in a photograph were first introduced in Camera Lucida. These concepts can also be used to analyze pictorial (virtual) texts.

Keywords

Text Pleasure, Roland Barthes, Camera Lucida, Photograph, Studium, Punctum

*این مقاله، برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عکاسی نویسنده، با عنوان "*خوانش اتاق روشن از نگره هرمنوتیک مدرن*" می‌باشد که در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمایی دکتر علیرضا نوروزی طلب، در سال ۱۳۸۹ انجام شده است.

**کارشناس ارشد عکاسی. پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران. نویسندهٔ مسئول ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵ mim.hasanpur@gmail.com
***استادیار دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران. ntalab@ut.ac.ir
*Master of Art in Faculty of visual art – Tehran University
**Assistant professor in faculty of Visual Art - Tehran Univercity

مقدمه؛ عکس، متنِ لذّت‌ساز

عکس، یادگار گذشته است. بازمانده‌ای است از زمانِ از دست‌رفتهٔ انسان‌ها. وجودِ مخاطبِ عکس، در برابر آن، به فهمِ گذشته‌ای گره می‌خورد که واقعی‌بودن عکس، چاره‌ای جز قبول رویدادِ آن در ذهن وی، باقی نمی‌گذارد. اما، لذّت و جذبه‌ای هم که عکس در بینندهٔ خویش بر می‌انگیزد، بسیار هم بستهٔ چگونگیِ فهمِ مخاطبِ عکس است در برابر آن. لذّت آفرین بودنِ متن، از آن روست که عکس، به مثابه اثر هنری، زیباییِ تصویری را مفتوح می‌کند. از جنبه‌ای دیگر، لذّت آفرینیِ عکس، معطوف به کارکردِ منحصر به فردِ آن است، در دنیایی که مابینِ عکس و بیننده‌اش، گشوده می‌شود. کارکردی که عکس به طور خاص، بر عهده دارد، و در ذات آن نهفته است. عکس، نمود واقعیت را "می‌قاپد"، و آن را در چشمِ مخاطب، به جادویی مبدل می‌کند. این جادو، خلسه‌آور و لذّت‌ساز است. "آنچه دوربین می‌کند، آنچه چشم به خودی خود هرگز نمی‌تواند کند، تثبیت کردن "نمودِ" آن رویداد است. دوربین، نمودِ آن رویداد را از جریانِ نمودها، جدا و حفظ می‌کند... دوربین، مجموعه‌ای از نمودها را، از این که به طور طبیعی، جای خود را به نمودهای دیگر بدهند، حفظ می‌کند، و آنها را بلا تغییر، نگه می‌دارد" [برجر، ۱۳۸۰: ۷۵]. لذّتِ عکس، این‌گونه است که سر بر می‌آورد. باید گفت، این غیر متعارف بودن کار عکس، از آن رو هم هست که ما، نمودهای عکاسی شده را بر حسب آن چه که خود "می‌فهمیم"، دریافت می‌کنیم. معنای باز نموده‌ای که عکس، آن را بازتابانده و شاید زمانی هم، معنایی را حمل می‌کرده است. فهمِ ما، ریشه در حضورِ ***در زمانیِ*** ما دارد. در این حضور، هرگونه شناخت و نیز تأویل، خود را به زمان نسبت خواهد داد. "عکس‌ها، بر خلافِ حافظه، به خودیِ خود، معنی را حفظ نمی‌کنند. آنها، نمودها را – با همهٔ اعتبار و ارجی که ما معمولاً برای نمودها قایل می‌شویم- فارغ از معنیِ آنها، عرضه می‌کنند. معنا، حاصل عملکردهای قوهٔ ادراک است. عمل کردن، در زمان صورت می‌گیرد، و باید در زمان توضیح داده شود. تنها آنچه روایت می‌کند، می‌تواند به ما بفهماند" [همان]. اما، ماهیت فهمِ عکس، یا به بیان دیگر، لذّتِ نهفته در مواجههٔ خاص با عکس، مفهومی گسترده و گاه ناشناخته است که نظریه‌پردازان بسیاری را به فکر واداشته است. رولان بارت[۱]، در اتاق روشن[۲]، به فرایندِ عملکردِ عکس در برابرِ مخاطبِ خاصِ خویش، می‌پردازد. در این فرایند است که لذّت در متن و از آن ظاهر می‌شود. لذّتی که در مخاطب ایجاد می‌شود، از رویکردِ مخاطب در خوانشِ عکس، سر برمی‌آورد. گویا، نیرویی در عکس پنهان است، که خود را در چگونه دیدنِ عکس، ظاهر می‌کند.

حادثهٔ عکس

شیفتگی در برابر عکس، به علاقه، جذبه یا خواستنی بودن عکس‌هایی برای مردمان، خلاصه نمی‌شود؛ آنچه در عکس، لذّتِ ویژهٔ خود را بر می‌نهد، حادثه یا رخداد است. با "حادثه"، عکس هستی می‌یابد. وجودش، به تجلیِ حادثه‌ای است، که در برش دارد. وقوع حادثه و دریافت آن، پیش از منطقی و عقلانی بودنِ شناخت، امری است شهودی، که در بینندهٔ خاصِ عکس رخ می‌دهد. باید عنوان کرد که این مخاطبِ ویژهٔ عکس است که در عکس، حادثه‌ای می‌یابد. حادثه، همان هستیِ زندگی است؛ ذاتِ زیستن را، حادثه‌های نیک و دردآلودِ آن می‌سازد، و به قول بارت، "با حادثه، به عکاسی هستی می‌بخشم، و بدون آن، عکسی هم در کار نیست" [بارت، ۱۳۸۴: ۲۴]. حادثه، عکاسی را عملی انسانی و زنده می‌کند، و در این بین، عکس است که با این تولد، تولد حیاتِ انسانی را حفاظت می‌کند. "بارت" از قول "سارتر"[۳]، می‌گوید : "عکس‌های روزنامه‌ها، واقعاً هیچ چیز گفتنی‌ای برایم ندارند. به دیگر کلام، من نگاهشان می‌کنم، بی که هیچ سویه‌ی هستی‌مندی در آنها فرض کنم. هرچقدر هم کسانی که عکسشان را می‌بینم، راستی در عکس حاضرند، هیچ حالت هستی‌شناسانه‌ای ندارند... بی‌که من، دخالتی در حضورشان داشته باشم"[همان : ۳۴]. بی‌حادثه، عکس‌ها برهوتی غم بارند، که آدم‌هایش هم نشانی از آدمیت دارند، و هم ندارند؛ هم تصویر آدمی هستند، و هم نیستند. عکس، این واکنش نور و مواد حساس، و این باقی‌ماندهٔ حضور نور (که این تعریف، آدمی را به یادِ "عکسِ تماشاگر" بارت می‌اندازد که "از آن، به کنشی به تأخیر افتاده، پرتوها را دریافت می‌کنم" [همان : ۲۳]، لحظه‌های تنهایی را در مقابل بینندهٔ مشتاق می‌شکافد، و نیرو و جانی به او می‌بخشد. انگار به جای بیننده، این خودِ اوست که مشتاقانه،

واکنش ناب مخاطب خویش را می‌طلبد؛ تا بدان بنگرد و از حضورش سرمست شود؛ جان‌دار شود همان‌گونه که "ناگهان، عکسی در من اثر می‌کند؛ به من جان می‌دهد. و من، جانش می‌بخشم... این همان چیزی است که تمامی حادثه‌ها می‌آفرینند" [همان : ۳۴]. این امر، ارتباطی دوسویه را، بنیان می‌نهد، و عکس و مخاطبش، در گفت و گویی مشتاق برای رهایی و جان‌بخشی قرارمی‌گیرند؛ پس از این گفت و گو است که هیچ‌کدام از طرفینِ مکالمه، در جایگاه اول خویش قرار ندارند. مخاطب، در عکس، حادثه‌ای می‌یابد و هویتی را در آن کشف می‌کند؛ و عکس نیز، به واسطهٔ این مخاطبِ خاص، از تمامی تصاویر دیگر جهان، متمایز می‌گردد. اکنون، جان‌دار شده است.[۴] هستیِ عکس، منوط است به ویژگی متـمایزش از همهٔ دیگر تصاویری که به سمت ما، می‌آیند.

"وجود داشتنِ" عکس، که البته با وقوعِ حادثه و تجلیِ آن یکسان است، دیگر به جذب و تکانه یا خوش آمدن مخاطب، ربطی ندارد؛ بل بر حادثه‌اش متکی است. این که حادثه‌ی عکس چیست، شاید متوجه عناصری ناهمگون است که در هم جواریِ هم –در عکس– قرار گرفته‌اند. البته، این به پیش فهمِ ما از عناصر نیز وابسته است. چه که، در برابر عکس‌هایی که هیچ پیش ذهنیتی دربارهٔ آنچه در آنها در شُرُفِ وقوع است، نداریم، کششی و حالی نیز نخواهیم داشت؛ چرا که به هر حال، "افقِ مخاطب و موقعیت هرمنوتیکی وی، به وسیله‌ی پیش داوری‌ها و پیش ذهنیت‌های او سامان می‌یابد. افقی که مجموعه‌ای از پیش داوری‌ها و پیش فهم‌های قبلی وی است، و او، دایماً در حال آزمودن پیش داوری‌های خویش است" [واعظی، ۱۳۸۵: ۲۶۱]. بارت خود می‌گوید : در برابر عکس‌هایی همچون عکس‌های چریکی، "اصلاً نمی‌دانم؛ هیچ تصوری از امور مبارزهٔ چریکی ندارم"[بارت، ۱۳۸۴: ۳۹]. این مجالی است به گذر از این نکته که او، تلاش می‌کند، در عین شیفتگیِ وصف‌ناپذیر خود به آن چند عکسِ ویژه‌اش، از هر رهگذر، این حادثهٔ گنگ و احساس ناب را گویاتر کند، و به تمام عکاسی، به عنوان یک اصل کلی، سرایت دهد. در این راستا، به دو تعریفِ خاص می‌رسد؛ دو عنصر، که در برخی عکس‌ها حاضراند، و آنها را مجزا می‌کنند از همهٔ دیگر تصاویر جهان.

لذّتِ فرهنگی در برابرِ لذّتِ جزیی

استودیوم، و پونکتوم، دو درگاهِ لذّت‌ساز، اما در تضاد، هستند. در هر عکسِ خاص، که شاید به تعدادِ انگشت‌های دست هم نرسند و فقط، از میانِ این دو عنصر، پونکتوم را، آن هم در شرایطی ویژه دارا هستند– دو عنصر هم جوار درک می‌شوند : عنصر اول، به مثابه یک کل، و به واسطهٔ حضور فرهنگ و آداب و سُنن درک می‌شود؛ بنابراین، همواره جزیی از یک کل است، که اطلاعاتی را ارایه می‌کند. نوع تأثیرگذاری این عنصر، "استودیوم"، از احساسی کلی، آن طرف‌تر نمی‌رود. لذّتی زودگذر را باعث می‌شود؛ و در حقیقت، نوعی آموزش است؛ همه چیزش را می‌توان در "قاعده‌های مرسومِ کلی"، آموخت، و هم شناساند. در عکس، استودیوم عنصری است که نسبتاً "گونه‌ای توافق همه‌گیر و دو آتشه هم هست؛ البته بی‌هیچ هشیاریِ خاصی اما" [همان : ۴۲]. در استودیوم است که دلالت‌های عکس مطرح‌اند : صریح و ضمنی. "عکسی از طبیعت بیجان، ممکن است گل‌هایی را در داخل گلدانی بر روی میز چوبین نشان دهد (دلالت صریح)؛ و ممکن است بیان‌گر آرامش و سادگی باشد (دلالت ضمنی)" [بَرت، ۱۳۸۵: ۵۵]. دلالت صریحِ، بر آنچه عکس نشانش می‌دهد، تکیه دارد. تمامی عکس‌ها اما اشارهٔ ضمنی‌ای هم دارند، "و بدون فهمِ این که عکس اشاره‌گر است یا حرفی می‌زند، تماشاگر بیش از ظواهر چیزی دریافت نخواهد کرد، و عکس را واقعی خواهد پنداشت، و نه تصویری از واقعیت"[همان : ۵۷]. دلالت صریح را زود پشت سر می‌گذاریم و نیز، با فـهمِ دلالت ضمنیِ عـکس، لذّتی گاه حتی تکان‌دهنده هم می‌بریم؛ چه که دلالت دوم، معانی را به وسیله‌ی فرهنگ، معنی می‌کند. و ما را سهیم می‌سازد تا از آنها لذّت ببریم؛ معنیِ حالت‌ها، چهره‌ها، ایماها، و اشاره‌ها را. اما به هر حال از آنجا که زمینهٔ این فهم و لذّت، باید که روشن باشد، نیاز است به پادرمیانیِ یک بسترِ موجه : فرهنگِ آداب‌مند. ما، استودیوم را به هر حال، درک کرده و زود فراموش می‌کنیم. در نهایت، استودیوم، با هشیاریِ مطلقِ‌مان، فهم می‌شود. اما دلالت ضمنی، گاه، چونان مَحملِ یک نکتهٔ جزیی، بینندهٔ خویش را نیش هم می‌زند؛ و همین است که "بارت" را بر آن می‌دارد تأکید کند، که چنین دوتایی‌هایی همچون

دلالت صریح و ضمنیِ عکس، آن چنان هم که باید، حضوری مُقیّد، طبقه‌بندی شده، و پرکننده در فضا و زمان ندارند. این دوتایی‌ها می‌آیند، تا معنا و مفهومی که در ذهن هست، به پیش برود :

"من در سخن خود، مفروضات مزدوج بسیاری را مطرح کرده‌ام (دلالت صریح/دلالت ضمنی، خواندنی/نوشتنی، ...). چنین تقابل‌هایی ساختگی‌اند؛ گاه برخی روال‌های مفهومی را از علم وام گرفته‌ام، نوعی نیروی لازم برای طبقه‌بندی را. گاه زبانی را سرقت کرده‌ام، بی‌که بخواهم تا ابد، پایبند آن باشم. محال است بشود گفت، این دلالت صریح است؛ این دلالت ضمنی است... پس فایدهٔ این کار چیست؟ خیلی ساده، این کار، به گفتن چیزی کمک می‌کند؛ این تقابل، برای طرح‌ریزیِ یک سرمشق لازم است، تا معنایی خلق کنیم، و بعد بتوانیم آن را قلب کنیم؛ دگرگون کنیم" [بارت، ۱۳۸۵: ۱۲۰].

اما عنصرِ دومی که در این عکس‌ها حضور دارد، که البته، با حضورش، بودن استودیوم را کاملاً قطع می‌کند، همان "چیزی" است که وجودش، بی‌هیچ میانجی‌ای، بی‌هیچ وابستگی به گستره‌ای عمیق‌تر از معنا، درک می‌شود؛ همه چیز در دایرهٔ فهم می‌گنجد آن هم بدان‌سان که گویی حادثه‌ای، رخ داده است. "پونکتوم"، از نظر "بارت" چیزی چونان استودیوم نیست که ما، با دانشی فراگیر و تفکر منسجم خویش، آن را از صحنه، به دست آوریم. بل "این بار، این عنصر است که از صحنه بر می‌آید، انگار که تیری از کمان برجهیده، و در من رخنه می‌کند" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۲]. عکس‌های نشان‌دار، عکس‌های پونکتوم‌دار هستند، که پونکتوم شان، چونان ضربه‌ای کارا، عمق وجود بینندهٔ خویش را نشانه می‌رود؛ نیش‌شان می‌زند؛ کبودشان هم می‌کند؛ این عنصر دوم، "برایم جان گداز هم هست"[همان]، آن گاه که مرا، در نگاهی، با نگاهی مبهوت می‌کند. و همچون تیری از صحنه – عکس – برخاسته، بر فهمِ من، می‌نشیند. در نهایت می‌توان گفت، "استودیوم، می‌تواند موضوعِ عکس باشد، هر آن چه عکاس می‌خواهد به وسیلهٔ عکس، بگوید و خوب، البته در ارتباط با عقاید و فرهنگ خویش. استودیوم، می‌تواند جالب، مورد توجه و حتی فوق‌العاده هم باشد، اما عکسی که تنها استودیوم دارد، همه چیزش در داخلِ محدودهٔ عکس باقی می‌ماند، و چیزی از آن همچون تیری که بر می‌جهد، بیرون نخواهد آمد. و عنصر دوم، پونکتوم، به مثابهٔ تجزیهٔ استودیوم عمل کرده، و موجب رسوخ می‌شود. چه که این بار، من نیستم که به دنبال آن می‌روم (مثل این که با هشیاری، زمینهٔ استودیوم را فراهم کنم)، بل خودش است که از صحنه خارج می‌شود؛ همچون تیری، مرا سوراخ می‌کند" [Batchen, 2009: 48]. و البته، بسیاری از عکس‌ها، هیچ نکتهٔ جزیی ندارند، و "صرفاً، جاذبه‌ای همه‌گیر یا شاید بشود گفت آداب‌مند و فرهنگی را بر می‌انگیزند. هیچ پونکتومی در خود ندارند"[بارت، ۱۳۸۴: ۴۳]. استودیوم، از جنس دوست داشتن است و نه عشق ورزیدن. دوستت دارم...! دوستت دارم...! برای پنهان کردن نیازی که برآورده نمی‌شود. "برآمده از تن، سرکوب‌ناشدنی، مکرر، آیا کلِ این طغیانِ ابراز عشق، نهان‌کنندهٔ نوعی فقدان نیست؟ سخن گفتن از این واژه، از آن رو ضروری است که، مانند ماهی مرکبی که با رنگش، خود را از نظرها محو می‌کند، ناکامیِ میل نیز، در پوششِ افراط در صِحّه‌گذاری بر آن، کتمان می‌شود... دوستت دارم یک خواهش است : این است که می‌تواند هرکسی را که مخاطب آن قرار می‌گیرد معذب کند، مگر مادر را؛ و مگر خدا را"[بارت، ۱۳۸۵: ۱۴۷]. عشق ورزیدن اما، نیش‌خوردن است؛ احساس درد نمودن؛ حضور داشتن؛ داشتن و نداشتن؛ "بارت" خود می‌گوید :

"استودیوم، همان گسترهٔ بسیار پهناور تمنایی دل آسوده، میلی دم دمی، سلیقه‌ای پیش پا افتاده است : دوست دارم/ دوست ندارم. استودیوم...، تمنایی نصفه نیمه را به تکان وا می‌دارد، اراده‌ای نصفه نیمه را؛ از همان سنجِ دلبستگی‌های مبهم، گریزا و کشش‌های ولنگاری است، که آدمی در مردم می‌یابد، در سرگرمی‌ها، در کتاب‌ها، و در لباس‌هایی که یک نفر، "مناسب" می‌داندشان" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۳].

استودیوم، کاملاً اکتسابی است. از فرهنگ، دانش، آداب‌مندی برمی‌خیزد؛ چرا که چارچوبِ لذّت و چند و چونِ آن باید کاملاً تشخیص داده شود. آداب‌مندی، همان فرهیختگی و همان به کار بردن دانش برترِ موجود، و به نوعی عاقل بودن، منطقی بودن است: مؤدب باش؛ این گونه لباس بپوش؛ سینما برو؛ و نیز حتی، این گونه دوست بدار! استودیوم، همهٔ آن چیزهایی است که در نظر اول، لذّت‌بخش، مفید و موثراند. نقصانِ آن در این است، که اگر به اِزاء مجموع عده‌ای، امری پذیرفتنی است (به دلیل

شرایط حضورشان، مصالحه‌شان در فرهنگ)، در مقابل، عده‌ای دیگر، قاطعانه، هستند که این استودیوم را نمی‌فهمند؛ نمی‌پذیرند؛ و نقصان استودیوم در برابر پونکتوم هم در این نهفته است که، شخصی نیست؛ فراگیر در یک اجتماع است، و همین خود محدودیتِ فهم را به دنبال دارد. پونکتوم اما، تنها برای من است؛ در همهٔ دنیا.

استودیوم، تجربه‌کردنِ من است، از نیت‌هایی که عکاس، براساس آن، اعمالش (عکس‌هایش)، برخاسته از آن است، و این تداعی لذّت می‌کند؛ چه که استودیوم "که کشف عکاس را برایم ممکن می‌کند، تجربهٔ آن نیت‌هایی است که اعمالش بر آن استوار است" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۵]. و البته کسب این تجربه، توسط منِ تماشاگرِ آن عکس، رخ می‌دهد. پس در استودیوم، باید هدف عکاس در عکس رخ بنماید، و یا مخاطب به هر حال آن را بیابد؛ به هر سو اما، استودیوم را در سنجِ کنش‌هایی که به عکاسی "وصل" می‌شود، باید یافت : کارهایی که توجیهی است برای عمل عکس برداری و تفسیرِ عکس، و شاید هم، در این توجیه و شناسایی، لذتی نیز نهفته باشد. عکس، چون گاه ابهام می‌آفریند، ما در کشف و تعریف واژه به واژهٔ ابهامی هستیم که او، می‌آفریند. گسترهٔ ابهام، البته از استودیومِ عکس شروع می‌شود اما، در آن نقطه فقط نمی‌ماند، و گاه در عکس‌های خـصوصی، مـتجلی می‌گردد. این ابهام، در ذاتِ عکاسی نهفته است : "عکس‌ها، از نماها اقتباس می‌کنند. اقتباس انجام شده، شکاف به وجود می‌آورد، و سبب گسیختگی می‌شود که در معنای هر عکس، انعکاس می‌یابد. تمام روی دادهای عکس‌برداری شده، ابهام دارند – به جز عکس‌هایی که ارتباط شخصی آنها با روی داد، آن گونه است که موجودیتشان، جایگزین مداومت مفقود، می‌شود – معمولاً، با به کارگیری واژه‌ها، به منظور تشریح روی‌دادِ عکس، ابهام عکس‌ها را مخفی می‌کنند" [برجر و مور، ۱۳۸۳: ۱۲۱]. عملِ کشفِ ابهام، "اغلب"، لذّت‌بخش و چاره‌ساز است. لذّتی است که از تعاریف برآمده از گسترهٔ دانایی، حاصل می‌گردد و البته، ابهامِ عکس، در نهایت، اغلب، سر جای خود باقی است. و گاه چونان زخمی برآمده از عکس، آن را نشان‌دار می‌کند. پونکتوم، هماره سوزشی لذّت‌بخش و شورانگیز دارد.

استودیوم، برانگیزندهٔ شوق است. شوقی اما هدایت‌شده؛ انتهایش معلوم است؛ همه‌ی شوق معلوم است؛ از اینجا شروع شده و این، روند اشتیاق است. در نهایت، این جا هم فروکش خواهد کرد... این همان شوقی است که دسترسی ما را به پونکتومِ عکس، دشوار خواهد ساخت. چرا که در لایه‌ای فرهنگی، گرفتاریم. و نیز، همانی است که تمام مردمِ دیگر را حتی، از فهمیدنش (پونکتوم)، و یا حتی لااقل لحظه‌ای احساس آن، محروم. این شوق، برآمدهٔ شوقی منطقی است. شوق استودیومی، روزمرگیِ شوق و اندوه است. شوق و اندوهِ روزمرهٔ ما انسان‌ها، در احساسات منطقی‌مان. بارت می‌نویسد : "آن چه با استودیوم متصرف می‌شوم، هرچه هست، شوق و اندوهم نیست؛ هرگز" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۵]. پونکتومِ عکس، از جنس عشق ورزیدن است، اما، "نه به آن صورت که شما می‌خواهید؛ عشق حمله می‌کند؛ در شما رسوخ می‌کند؛ شما را تغییر می‌دهد؛ شما را از خودتان بیرون می‌آورد؛ شما را در حالت انفعالی قرار می‌دهد... نفوذِ شخصی، چیزی خطرناک، تهدید کننده و در عین حال شدیداً لذت بخش؛ چیزی فوق‌العاده" [Batchen, 2009: 49].

اطلاعاتی که به هرسو، عکس در جذبهٔ استودیومیِ خود، ارایه می‌کند (ما به هر حال، برای دانایی بیشتر، از کسب داده‌ها لذّت می‌بریم)، دقتی را در جزییاتِ خود می‌طلبد، تا دلالت‌های صریح و ضمنی آن، هویدا شوند. این دلالت‌ها، اگر هم اطلاعی از آنها نداشته باشیم، به وسیلهٔ مطالعهٔ عکس و پیکربندیِ آن، به عنوان اطلاعاتی که از سوی عکس، به سمتِ ما می‌آیند، آنها را فرامی‌گیریم. اما به هر حال، جذبی را در ما باعث نمی‌گردند. ما، به دانستنِ بیشتر محتاجیم تا در رابطهٔ خود با جهان، آداب‌مند رفتار کنیم، و عکاسی، این عطش را به خوبی پاسخ می‌دهد. "به یک رشته چیزهایی مجهزم می‌کند، و قادر به ارضای بت‌وارگیِ خاص خود من اسـت. به مـنی که دوست دار دانایی است" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۶]. برخی از این داده‌ها، لذتی را نیز در من ایجاد می‌کنند. در نهایت، استودیوم، بسیار جنبه‌ای آموزش دارد، و اطلاع می‌دهد از آن چیزی که هست و کُل است؛ و این عکس، چونان جزیی از پیکرهٔ آن کل، توضیحش داده، و یا توصیفش می‌کند. این اطلاع‌رسانی اما، در سطحی عمیق‌تر نیز در برابر عکس روی می‌دهد. چراکه عکس‌ها، در چارچوب فرهنگی که بدان اصرار می‌ورزند، گاه از آنچه به دقت، نشانش می‌دهند، فراتر می‌روند. آنجا که عکس، حاویِ ایده‌ای است که اغلب، آن را در ذهن مخاطب می‌پروراند، و آن را در خود، چونان رویدادی

که عکس‌برداری شده، نمایشش می‌دهد. اینجا، آنچه عکس، نقطهٔ توجه خود قرار داده، احساس زیستهٔ مخاطب است. تماشاگر عکس، در برابر آن، زندگی خویش را – حواس معطوف به زیستنش را – باز می‌یابد.

"جاذبه‌های سر به راه عکس" – استودیوم عکس – چونان تک‌سویه‌گی خاصی، هستند. عکسِ تک‌سویه – اغلب عکس‌های جهان – به کار ضربهٔ عاطفی نخواهد آمد، "و این، معنای سر راستِ ظاهری است که تلنگر می‌زند" [همان : ۵۹]. و هرگز مجذوب، پریشان یا اندوهگین نمی‌سازد. پس چون آشوبی به پا نمی‌کند، پونکتومی نخواهد داشت، که پونکتوم، در عکسی هست، که روزمرگیِ هر روزهٔ عکاسی را برهم زده، در خاطر می‌ماند. بهترین نمونهٔ عکس تک‌سویه، هرزه‌نگاری‌ها هستند. بارت معتقد است که حضور نقطهٔ کور، همان چیزی است که عکس کام‌گرا [۵]را از عکس هرزه‌نگار[۶]، متمایز می‌سازد. "به نظر بارت، چنین تصویری، استودیوم خالص است؛ در حالی که لذت‌جویی، زمانی رخ می‌دهد که یک پونکتوم، وجود داشته باشد. هرزه‌نگاری، به طور معمول، یک تصویر خود بسته است؛ حاوی لذّتی سطحی است که قاب خود را ترک نمی‌کند؛ بیننده می‌تواند آن را از طریق نوعی توجه، ستایش نماید، اما، هرگز نخواهد توانست که آن را لمس کند، و نمی‌تواند توسط آن لمس شود" [Batchen, 2009: 31]. و به همین دلیل هم تأکید می‌کند که اینها، هیچ پونکتومی ندارند، و نهایتاً می‌تواند سرگرم‌کننده باشند، و به همین خاطر هم زود، حوصله را سر می‌برند. بر خلاف، تصویر کام‌گرا، بیننده را از قاب، بیرون می‌کشد؛ خیالِ سر راستِ وی را نشانه می‌رود؛ و خارج از قابِ خود، در وی نفوذ می‌نماید. تأثیر نکتهٔ جزیی، اینجاست که رخ می‌دهد.

پونکتوم، نقطهٔ کورِ لذّتِ خصوصیِ مرگ

عکس، در گذشته، به چه چیز می‌مانست، که آن، برای بشر، شناخته‌شده، رسمی، بزرگ و فرهنگی هم بود؟ نقاشی. اما عکاسی، به دلایل متعدد، همچون نقاشی نیست. اصلاً پونکتوم عکس، که اینجا کاویدنی است، با نقاشی، که محصول هنر در یک اجتماع و سنت است، چه سنخیتی دارد؟ "بارت"، بر خلاف، عکاسی را با تأثر مقایسه و عنوان می‌کند "به نظر من، پیوند عکاسی با هنر، نه از طریق نقاشی، که با تأثر است" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۷]. عکاسی با تأثر در تضاد و تشابهی ویژه است. در تضاد است چون، عکس همواره بازنمودِ اشیاء و تن‌ها را نشان می‌دهد؛ تصویر، ضرورتاً غیابِ آن چیزی است که عکس، سودای نشان دادنش را در سر می‌پروراند. تأثر اما، جدای از عکاسی، و «سوای همهٔ هنرهای تجسمی (سینما، نقاشی)، تن‌ها و نه بازنمود آنها را به نمایش می‌گذارد. تن در تأثر، هم قائم به ذات است، و هم مشروط به امکان. قائم به ذات است؛ تو نمی‌توانی آن را به تملک خود درآوری... . مشروط به امکان است؛ تو ممکن است بتوانی آن را به تملک خود درآوری، چون فقط باید جنونی آنی به تو دست دهد (و این در تَوانِ تو هست) تا روی صحنه بپری، و آن چه را که اشتیاق تو را بر انگیخته، "لمس" کنی" [بارت، ۱۳۸۵: ۱۰۷]. اما، عکاسی، تشابهی عمیق هم با تأثر – یا تأثر با عکاسی – دارد؛ مشابهتی خاص در محتوا؛ یکه‌ای مسلم؛ حادثه‌ای که عکس، به هر حال، در خود دارد : از راهِ مرگ. تأثرهای بنیادین، با مرگ ارتباطی تنگاتنگ داشتند؛ و عکاسی، «کنایتی از چهره‌ی منجمدشدهٔ آرایش‌شده‌ای [است] که زیرش، مرگ را، می‌بینیم" [بارت، ۱۳۸۴: ۴۸]. نکتهٔ قابل توجه، دلهره‌آور بودن مرگ است، که چون در عکس، دیده شود، و احساس گردد، اندوهی ویژه را در تمنّای مصداق، بر مخاطب خود تحمیل می‌کند. آیا حضور همواره مرگ در عکس، و پراکندگیِ آن در هنگام رؤیتش – که عکس، با ارایهٔ خود، تأکیدی دو چندان، بر مصداقی نشان می‌دهد که دیگر "نیست"؛ که عکس، با گذشته‌اش، همیشه درگیر است – نشان از پونکتومی است که بارت، در پیِ معنادهی به آن است؟ نکتهٔ ظریف اما، مرگی است که "بارت" در نظر دارد. عکس، ارتباطی مستقیم با مرگ دارد؛ اما مرگی که خـود را در لایه‌های آن پنهان نموده، بر حسب خوانشِ خوانندهٔ خود، آشکار می‌گردد. عکس، همچون متنی خواندنی است، که مخاطب آن، به گفت و گو با آن می‌نشیند؛ و البته که، واکنش مخاطب در برابر عکس، باقی می‌ماند.

لذتِ نیش‌زنندهٔ عکس در برابر مخاطبِ خویش، آن را در تقابل با سینما نیز می‌گذارد. این، از آن روست که آنچه "آندره بازن"[۷]، بدان نقطهٔ کور[۸] در هنر سینما، نام می‌نهد، به نوعی ویژه با پونکتوم عکس، در ارتباط است. بازن، در تحلیل خود دربارهٔ سینما،

از حضور این "نقطه‌ی کور" در صحنه نام می‌برد، و عنوان می‌کند که در سینما، بازیگری که حتی از صحنه و قاب خارج می‌شود، باز به زندگیِ خود ادامه می‌دهد. "بازن" معتقد است که سینما قدرتی دارد که عکاسی، در نگاه اول ندارد. چرا که صحنه، از نظر او، یک قاب[۹] نیست، بل یک ماسک[۱۰] است، و بنابراین، همه چیز در داخل قاب نیست، و خارج از محدودهٔ آن هم اشیایی هستند که به حیات خود ادامه می‌دهند. "بازن"، این تداوم نادیدنی را "نقطه‌ی کور" می‌نامد. اما نکته‌ای جزیی در این برداشت هست، و آن، پویایی آن چیزی است، که در امتداد قاب و خارج از محدودهٔ آن است، و "بارت"، از این مطلب استفاده کرده، می‌گوید "... حالا که در برابر هزاران عکس قرار می‌گیرم، شامل آنها که دارای یک استودیوم خوب هستند، به هیچ وجه نقطهٔ کوری احساس نمی‌کنم؛ هر آن چه داخل قاب است، زمانی که از قاب بیرون می‌آید، کاملاً "می‌میرد". بارت، عکسِ بد را چنین تعریف می‌کند : عکسی که استودیوم خوب دارد؛ قصد و نیت خوب دارد؛ دارای ایدهٔ خوب است؛ تصویری که خوب آماده شده، همه چیزش، در داخل قابش، مهیاست و در جریان، و خارج از قاب، به زندگیِ خود ادامه نمی‌دهد. او با استفاده از لغت "می‌میرد"، از خشونت استفاده می‌کند؛ از مرگِ داخل قاب یا نمایش خشونت حرف نمی‌زند، بل از تصویرسازیِ خشونت برای چیزی که نمایش دادن، بدان مشغول است، استفاده می‌کند. از زمانی که عکس، استودیوم خوب دارد، ولی هیچ پونکتومی ندارد. به محضی اما که پونکتوم به وجود آید، یک نقطهٔ کور هم ایجاد می‌شود. بنابراین، پونکتوم، همان کاری را می‌کند، که سینما، با بینندهٔ خویش" [Batchen, 2009: 50].

پونکتوم، به مثابه کشفِ لذّتی غافل‌گیرکننده

چه می‌شود آن‌گاه که غافل‌گیری، در حین عکس‌برداری، تا بدان جا پیش می‌رود که سوژه، ناخودآگاه در عدسی خیره شده، عکسش برداشته شده، خودش اما، کاملاً غافل از این امر؟ عکس، همچون سندی از این غفلت است؛ تو گویی این بار، بی‌نقاب‌تر، واضح‌تر صحنه را قاپیده و دوباره ارایه[۱۱] می‌کند. "بارت" اما از غافل‌گیری، به عنوان مهم‌ترین ابزار دست عکاس نام می‌برد؛ انگار عکاسی اصلاً بدان سرپا است. تکانه، حاصلِ غافلگیری در این گونه عکس‌ها است، و حسابش از پونکتوم عکس، کاملاً سواست. آخر، "تکانهٔ عکاسی (که کاملاً با پونکتوم متفاوت است)، کمتر به کار ضربه‌ای عاطفی است"[بارت، ۱۳۸۴: ۴۹]. غافل‌گیریِ خویشتن در برابر عکس، کاملاً از غافل‌گیری‌ای که عکاس، به عنوان شگردِ کارش، بدان متوسل می‌گردد، جداست؛ غافل‌گیریِ تماشاگر، کنشی است در برابر عکس؛ در برابر سکوت و خاموشیِ به یکبارهٔ عقل. غیبت قوهٔ منطق و استدلال، به ناگاه، ما را در برابر عکس، "غافل‌گیر" می‌سازد. پس عکس، غافل‌گیر می‌کند – تماشاگرِ ویژهٔ خویش را – به کنشی به تأخیر افتاده در برابرش؛ تا در این جریان، چشم‌های وی را بر پونکتوم نهفته‌اش باز کند؛ و نیز عکس، در غافل‌گیری، انداخته می‌شود، تا اینجا، عکاس، دلیلی را بر عکاسی خویش، دست و پا کند. "عکس، وقتی غافل‌گیرکننده است که، ما، از چراییِ گرفته شدنش بی‌خبریم"[قبلی : ۵۱] و اصلاً غافل‌گیریِ ما، امری است که از جانب عکس بر می‌آید : "عکاس، در پیِ حالاتی از اشیاء است، که پیش از این وجود نداشته‌اند. او این حالات را در جهان خارج نمی‌جوید؛ زیرا، جهان را تنها بهانه‌ای می‌انگارد برای به وجود آمدنِ این حالات... عمل عکاسی، گونه‌ای شکار است که در آن، عکاس و دوربین، برای به وجودآوردنِ کارکردی نامریی، با یکدیگر تلفیق می‌شوند. این عمل، شکار حالات جدید اشیاء، موقعیت‌هایی که تاکنون، دیده نشده‌اند، غیر ممکن‌ها و اطلاعات است" [فلوسر، ۱۳۸۷: ۴۷ و ۴۹]. بدین نحو، غافل‌گیریِ عکس، به دو گونه خواهد بود؛ غافل‌گیری که منشأ حضورش، نبوغ عکاس است؛ و غافل‌گیری که خود عکس، بنیانش را به شگفتی تمام، بر می‌نهد. خلسهٔ رؤیت عکس، در مواجهه با دومی است که روی می‌دهد. کنش‌های تماشاگر در برابر غافل‌گیر شـدن در مقابلِ عکس، کاملاً متمایز است از نوعی که عکاس، ایجاد نموده و وظیفه‌ی بیننده، "بازدید" از آن، و لذت بردن و مات ماندن در برابر آن است. پونکتوم، اینجا، شوق و اندوهِ ما، بُهت و خیرگی در برابر "عکسِ عزیزمان" هم هست. شوقی برآمده در برابر پونکتوم عکس؛ چون، غافل‌گیری و بُهت از آن برخاسته است.

عکس، از همان لحظهٔ برداشته شدنش، از تمامی رسوم مانده در هنر، کهنه شده در زندگی، سرپیچی می‌کند. "تمامی این غافل‌گیری‌ها، بر قاعدهٔ سرپیچی سرمی‌نهند (که به همین خاطر هم به چشم غریبانند)" [بارت، ۱۳۸۴: ۵۱]. و چه بسا، نگرشی که عکس، در تفاوتی که بس شگرف، نسبت به سایر هنرها در نمایش خویش در بیننده ایجاد می‌نماید، حصولِ خویش از همان سرپیچی‌های اولیه‌ای است که قانونِ هنر را، روزمرگی زیستن را در خود مستهلک نموده، و به زیر پا انداخته است. اکنون، غایت عکاسیِ روزمره شده، در غافل‌گیری‌ای است که عکاس، بدان چنگ می‌اندازد؛ توسط مخاطب فرهیختهٔ اخلاق‌گرا، کشف می‌شود؛ و این کشف، حظّی و لذتی – استودیوم وار – در وی می‌نشاند. و شاید هم در نهایت، شگفت‌زده‌اش کند؛ اما نه شوقی، و نه اندوهی، و نه ضربه‌ای، نخواهد داشت.

لذتِ خصوصی، و هستی مخاطبِ عکس

پونکتومِ عکس، همان چیزی است که من، مخاطبِ خاصِ عکس، بدان اضافه می‌کنم، (با این حالی که آن، از قبل، در عکس وجود داشته است). "از طرفِ دیگر، این، در واقع همان چیزی است که من به عکس اضافه می‌کنم، این، دلالت می‌کند بر یک بینندهٔ فوق‌العاده فعّال، که چیزی را به آن اضافه می‌کند؛ کسی که به نحوی خالق عکس به حساب می‌آید. با این حال، آن چه او خلق می‌کند، چیزی است که از قبل، آنجا وجود دارد، چیزی که در عکس هست" [Batchen, 2009: 52]. به وضوح، بارت از خلق عکس در برابر مخاطب، پا به میان می‌آورد، و نوعی از مطالعه را خطاب قرار می‌دهد که در آن، خواننده – بیننده- ، به طور فعال در بازآفرینیِ متن – عکس- شرکت دارد. "در ارتباط با عکاسی، این مسئله، نشان‌دهندهٔ تضادی است که آن را انفعال فعال[۱۲] می‌نامیم؛ یک دیدِ فعال[۱۳]، که در دیدن چیزی که از قبل آنجا حضور دارد، کمک می‌کند. این "انفعال فعال"...، نوعی تماس است با چیزی که از قبل، در دنیا وجود دارد؛ چیزی که تنها یک تصویر به حساب نمی‌آید... [پس] این مفهوم را چنین می‌فهمیم: من، آن را جاندار می‌کنم، و او، به من، جانی می‌دهد"[Ibid].

پس من، در برابرِ چنین جذبه‌ای، به عنوان بینندهٔ ویژهٔ عکس، تنها مخاطبِ آن هستم. و بنابراین، حضور خویشتنم را در رویارویی با عکس، مدام ورانداز می‌کنم؛ و از آن رو که خویشتنم را می‌فهمم – برداشتی نسبتاً شهودی از آن دارم – لمسِ پیدایی پونکتوم، برای من، چندان دشوار نیست، و بیانش اما، در گرو گذشتن از حصار مَنیّتِ من است؛ می‌توان دید که شرح و تفصیلِ پونکتوم، شرح و تفصیل مصداقی است که تنها برای مخاطبی ویژه وجود دارد. "بارت"، در کلامی کاملاً محتاطانه، هر آن چیزی که در برابر این عکس‌های ویژه، از خویشتنِ خویش دریافت می‌کند، عنوان می‌سازد : "بیشتر وقت‌ها، پونکتوم، یک نکتهٔ جزیی است؛ یعنی یک ابژهٔ ناتمام. از همین رو، به دست دادنِ نمونه‌هایی از پونکتوم، به نوعی، تفویض خویشتنم است"[بارت، ۱۳۸۴: ۶۱]. گوشه‌ای از عکس، قسمتی از آن، چیزی نقش بسته است؛ مرا از اینجا – که هستم – به جایی، پرتاب می‌کند. مطمئناً آن جا را زمانی درک کرده‌ام، اما اکنون، از بیان آن عاجزم و فقط می‌دانم در درون من، خاطره‌اش به صورتی گنگ، "هست". این چیزِ کوچک، همدلیِ خاصی را در من برمی‌انگیزد – شاید از جنسِ همان همدلی که "دیلتای"[۱۴]، همه‌اش سعی کرد، تا بدان دست یابد[۱۵] – باعث می‌گردد، عکس را، در وجود خویشتن، ببینم؛ "پونکتوم، هیچ رجحانی بر اصول اخلاقی یا سلیقهٔ مناسب، قایل نیست. پونکتوم، می‌تواند نااهل باشد"[همان]؛ این نکته‌ی جزیی، خودشناسی من را نشانه می‌رود. با آن بهتر می‌بینم و بهتر می‌شناسم. می‌فهمم همهٔ آن جهانی را که دَرِش زندگی کرده‌ام و از حضورم دَرِش، باخبر نبودم. پونکتوم، در لحظه‌ای، به همه‌ی زندگی من گسترش می‌یابد و خود را بسط می‌دهد. با آن درگیر می‌شوم هم چنان که با زندگی‌ام درگیرم : "هرچه هم صاعقه‌وار، پونکتوم، نیرویی کم و بیش بالقوّه برای گسترش دارد"[همان]. حالتی است که به صورتی کنایت‌آمیز، در درنگی که ناخودآگاه ایجاد نموده‌ام، در لحظه، رخ می‌دهد. "اینجا، عکس به راستی از خود فراتر می‌رود : آیا این یگانه اثبات هنرش نیست؟ ویرانی خویشتن به عنوان یک رسانه، دیگر بیش از این نشانه نماندن و نبودن، بل خودِ شیء شدن؟"[همان]. عکس پونکتومی ندارد، تا آنجا که خود را، در برابر من، محو نسازد، برای هستی دادن به لحظه‌ای صاعقه‌وار، که من، درش دیگر آن را همچون صفحه‌ای مسطح سپید و سیاه نبینم، بل شکاف خویش را با گذشته و هم اکنونم، پُر کنم.

چنین عکسی است که بیننده را مدام، به جستجوی زمان از دست‌رفتهٔ خود، که نه تنها در گذشته، در آینده هم جاری است، در هم آوایی با حس و حال درونیِ خویش می‌طلبد. آیندهٔ حضور مخاطب، به وجود همین نکته‌های حتمیِ کوچک در تجربهٔ زیسته، بستگی می‌یابد. خودشناسی درونی‌اش هم!

نتیجه‌گیری

لذّتِ عکس، گاه از آنچه بسترِ فرهنگیِ عکس بدان اصرار می‌ورزد، فراتر می‌رود. برخی عکس‌ها، لطفی ویژه دارند. در تنهاییِ خاصی، بر مخاطب خویش وارد شده و تأویل او را، کاملاً وابسته به فهمی پیش فهمانه از زندگیِ خویش در جهانش، به پیش می‌برند. لذّتِ عکس، اینجا، صرفِ آشکارگیِ محتوا و یا هستیِ عکس، آن چه کاملاً آداب‌مند و نظام‌یافته، در عکاسی، و مفهومِ زیباییِ عکس مطرح است، نخواهد بود. بل عکس، در این خلوت، متنی خوشی ساز است که حقیقتی را از هستیِ بینندهٔ خویش آشکار می‌کند، که او، در لایه‌های فهمِ شهودیِ بی واسطه‌ی خویش، در تکانه‌ای و لمسی آنی، باید آن را دریابد. این خوشی، اغوایش می‌کند؛ نیشش می‌زند؛ و در نکته‌ای جزیی، سوزی و گدازی بر وی می‌نشاند. لذّتِ خوشی‌ساز، از فقدان سر بر می‌آورد؛ آن چه عکس نشان می‌دهد، و در زمان و افقِ هستندگیِ مخاطب، دیگر حضور ندارد. آن- جا- بودگیِ مصداقی که برای مخاطب، عزیز است، حتی در عکس‌هایی که مصداقشان، چونان صریح بر مخاطب وارد نمی‌شوند، فقدانی است، که بیننده‌اش را در هوایی سرخوشی بخش از رؤیتِ تمثال – یا حتی خیالِ تمثال – رها می‌سازد. این، جدای از لذّتی است که همواره، در متنِ عکس، بدان اصرار ورزیده شده است. عکس را باید در چنین شرایطِ تاویلی، به مثابه متنی خوشی‌ساز، خواند. که داشته‌های فرهنگی، و آنچه همواره پایبندی‌های امرِ تفسیرِ عکس بوده است، اغلب، قایل به تأویل عکس با مؤلفه‌های "لذّت سازِ" خویش است، و هرگز به کارِ مخاطبی که در عکس، پیِ نکته‌ای جزیی، در برابرش هستی یافته و "سرخوش" می‌گردد، نخواهد آمد.[۱۶]

عکس، به سانِ متنی خوشی‌ساز (به بار آورِ لذّتی آشفته)، نمی‌تواند در بسترِ فرهنگ، توجیه شود. عکس، گاه، غیر فرهنگی، مجنون است؛ و این جنون را، از مخاطبِ خویش نیز، هنگامه‌ی تأویل، مطالبه می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. (1915-1980) Barthes, Roland

۲. Camera Lucida

۳. Sartre, J.P.

۴. در فلسفه‌ی هرمنوتیک مدرن و به ویژه آموخته‌های *"هانس گئورگ گادامر"*، مکالمه، اهمیتی ویژه در افقِ تاویلیِ متن دارد. گفتگو، در فضای بین مخاطب و متن (افق دلالت‌های معنایی متن)، موجب رشد و بهبودِ جایگاهِ مخاطب (و حتی متن) می‌گردد.

۵. erotic photo

۶. pornographic photo

۷. Bazin, Andre

۸. Spectum

۹. Frame

۱۰. mask

۱۱ . Represent

۱۲. Active passivity

۱۳. An active passivity

۱۴ . (1833-1911) Dilthey,Wilhelm

۱۵. دیلتای، فیلسوفِ زندگی، و متاله بزرگ قرن نوزدهم، معتقد بود تأویل‌گرِ متن، می‌تواند، از طریـق *همـدلی*، بـه فهمِ عینی پدیده‌های تاریخی (که متن را نیز شامل می‌شود)، دست یابد : "از طریق همدلی، مفسر و مورخ، خود را از غلتیدن در تاریخ، بیرون می‌کشد، و می‌تواند به درون حیات و زندگی دیگران راه یابد" [واعظی، ۱۳۸۵ : ۱۱۸].

۱۶ . بارت، چگونگیِ تفاوتِ متنِ لذت‌ساز و متنِ خوشی‌ساز را تبیین می‌کند : "متنِ لذت‌بخش، متنـی کـه خشـنود می‌کند؛ برآورده می‌کند؛ شادی می‌بخشد؛ متنی که از دلِ فرهنگ می‌آید و گسستی از آن ندارد؛ متنی که بـا رَویـهٔ راحت خواندن پیوند خورده است. متنِ سرخوشی بخش : متنی که نوعی فقدان به بار مـی‌آورد، متنـی کـه ناراحـت می‌کند (شاید تا حدّ نوعی ملال). پنداشت‌های تاریخی، فرهنگی و روانی خواننده، همبسـتگیِ سـلایق، ارزش‌هـا و خاطرات، او را بر می‌آشوبد" [بارت، ۱۳۸۶:۳۳].

فهرست منابع

- بارت، رولان. ۱۳۸۴. **اتاق روشن، اندیشه‌هایی درباره عکاسی**. ت : نیلوفر معترف. نشر چشمه. تهران.
- بارت، رولان. ۱۳۸۵. **رولان بارت نوشته رولان بارت**. ت : پیام یزدانجو. نشر مرکز. تهران.
- بارت، رولان. ۱۳۸۶. **لذت متن**. ت : پیام یزدانجو. نشر مرکز. تهران.
- بَرِت، تری. ۱۳۸۵. **نقد عکس**. ت : اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی. نشر مرکز. تهران.
- برجر، جان. ۱۳۸۰. **درباره نگریستن**. ت : فیروزه مهاجر. مؤسسه انتشارات آگاه. تهران.
- برجر، جان و ژان مور. ۱۳۸۳. **شیوه دیگری برای گفتن**. ت : پریسا دمندان. نشر قو. تهران.
- فلوسر، ویلم. ۱۳۸۷. **در باب فلسفه عکاسی**. ت : پوپک بایرام نژاد. انتشارات حرفه هنرمند. تهران.
- واعظی، احمد. ۱۳۸۵. **درآمدی بر هرمنوتیک**. سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی. تهران.

- Batchen, Geoffrey.2009. **Photography Degree Zero, Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida**. London. The MIT Press

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی