WWW.CHIDEMANMAG.COM

ماهیت فلسفی عکس

یا زنان دربار ناصرالدین شاه در عکس چه می کنند ؟

مجتبی دهقان بنادکی
نویسنده و منتقد

اینکه عکاسی از لحاظ زمانی و جامعه‌شناختی تولدی هم‌عرض و به موازات دنیای صنعتی دارد ، دلیل کافی نیست که عکس را محصول و هنری صریح و مانند دنیای صنعتی شده ، دارای کارکردی مشخص و قابل سنجش به‌شمار آورد. در این مقاله سعی خواهیم کرد با ابعادی متفاوت ، از عکس و نحوه‌ی اندیشیدن بدان آشنا شویم و این نگرش را به تعدادی از عکس‌های باقی مانده و منسوب به دوران ناصرالدین‌شاه که اغلب سوژه‌هایش را زنان تشکیل می دهند ، تسریع دهیم و البته دلیل سوژه قرارگرفتن زنان عکس‌های دربار ناصری این است که برای اولین بار در هیئتی تاریخی زنان را نشان می دهد زیرا تا قبل از آن ما تنها هیبت مردان را به‌عنوان پادشاهان و فرزندانشان در قالب تصویر عکاسانه و یا غیرعکاسانه دیده‌ایم. از منظر مناسبات سلطه نیز با حضور زنان در عکس‌های این دوران ، راه برای حضور دیگر اقشار به عکس هموار می‌شود و شاید از این منظر هم این عکس‌ها در جایگاه خود مهم و دارای اهمیت باشند.

برخلاف آنچه که تصور می شود ، یک عکس همواره غیرقابل رؤیت است و همان چیزی نیست که ما می‌بینیم. عکس برخلاف انواع دیگر انگاره‌های دیداری ، برگردان تقلید و یا تأویل از سوژه نیست بلکه در واقع نشانی از آن است(بارنت[۱] ، ۱۳۸۲). بنابراین برای دستیابی به نگاهی فراگیر و کامل از عکس باید به ماهیت فلسفی عکس توجه بیشتری داشت تا از این منظر ، عکس به‌عنوان یک محصول هنری و امروزی مورد توجه قرار گیرد. اگر بخواهیم در ساده‌ترین شکل ، ضرورت عکاسی در زندگی امروز و همین‌طور کاربرد آن را بطور ساده توضیح دهیم ،[۲] توصیف فاکس[۳] به ما کمک خواهد کرد. وی به جذابیت خاص عکاسی برای نوجوانانی اشاره می کند که تغییرات جسمی و روانی‌شان با سرعتی گیج‌کننده رخ می‌دهد. به نظر وی ، برخی دیگر زمانی عکاسی را شروع می کنند که صاحب فرزند شده و همان طور که همه می‌دانیم ، این فرزندان با چنان سرعتی تغییر و رشد می کنند که فرد نمی‌تواند این تغییرات را در حافظه‌ی خود نگاه دارد. به طور مشابه ، جای دیگری که دوربین به صحنه می‌آید ، لحظات پرسرعت تجدید دیدار و پیش از جدایی از دوستان است. این کارکرد عکاسی در افراد بهنجار تضمین‌کننده‌ی کمکی تصویری برای زمان‌های مهم است تا در آینده بتوان در هر زمانی آنها را به خاطر

1- Ron Bornett

۲- نه به‌عنوان یک هنرمند و نه به‌عنوان کسی که کارکردی صنعتی از عکس می کشد.

3- Fox

آورد. بنابراین ، به نظر می‌رسد که اشخاص ، عکاسی را در زمان‌های تغییرات سریع در زندگی‌شان به کار می‌گیرند ؛ در این زمان‌ها عکس به‌روشنی بیان‌کننده‌ی آرزوی نگاه داشتنِ زمان است ، تا فرصتی بیش‌تر برای تثبیت تجربه‌ی لحظه‌ای فراهم کند که در شرایط معمول به‌سرعت می‌گذرد(فاکس ۱۹۵۷). چنانکه کریس[۴] توضیح می‌دهد ، تصاویر می‌توانند بعد از زمان خوانده شوند. آنها پایدار می‌مانند ، زمان را کنترل می‌کنند و بر گذر زمان غلبه دارند (کریس ۱۹۵۲). بارنت در جای دیگر ، زمان در حلقه(عکس) را متکی به حرکت عقربه‌های ساعت نمی‌داند و در عوض در مسیر تناوب فیزیکی عکس جای می‌دهد(بارنت،۱۳۸۲). از منظر وی این کارکرد ، می‌تواند محبوبیت کنونی عکاسی را با توجه به تغییرات سریع و اغلب سردرگم‌کننده‌ی سبك زندگی و تکنولوژی که مشخصه‌ی فرهنگ ما است و نیز با توجه به کاهش ثبات خانواده بیشتر توجیه کند. عکاسی دفاع در برابر اضطراب است ، جانشینی برای خانواده فراهم می‌کند و این کمک را به مردم می‌کند که احساس کنند گذشته‌ی خاصی داشته‌اند (لاگرینج[۵] ، ۱۹۸۰). همچنین وقتی گردشگران احساس ناامنی می‌کنند از عکاسی برای تصاحب فضای جدید استفاده می‌کنند. عکس‌ها ، هم مسافرت و هم لذت بردن از آن را ثابت می‌کنند. عکاسی شباهت‌هایی با شکار هم دارد. دوربین‌های عکاسی در سفرهای شکار تا حدودی جایگزین اسلحه گشته‌اند(سونتاگ،۱۹۷۹). ما زمانی که می‌ترسیم ، شکار می‌کنیم و اما زمانی که نوستالژی ما را در بر بگیرد عکس می‌گیریم(همان،ص۱۵). همین طور سونتاک اذعان دارد عکس حتی می‌تواند تأثیر بیشتری نسبت به تصاویر تلویزیونی داشته باشد. چون بخاطر سپردن یک تصویر ساکن بسیار آسان‌تر از تصاویر متحرک است و همین‌طور عکس‌ها به ما نشان می‌دهند چگونه سالخورده می‌شویم (سونتاگ، ۱۳۸۹).

عکس میل به زندگی در مرگ

اگر بخواهیم از دیدگاه فروید[۶] به عکس بنگریم ، دو اصل متناقض مورد نظر وی ، یعنی دو رانه‌ی میل و مرگ ؛ در عکس موجودیت می‌یابند.[۷] برای اینکه این مسئله را برای شما روشن‌تر کنم مجبورم از قضیه «زنون»[۸] در باب حرکت اجسام به سمت یک جسم هدف استفاده کنم. در این قضیه ، میل به سمت یک مطلوب و یگانگی با آن نهفته است. در این قضیه اگر جسمی از نقطه‌ی A به مقصد نقطه‌ی B حرکت کند ، هرگز به مقصد نخواهد رسید زیرا برای رسیدن به نقطه‌ی B این جسم باید اول نصف راه را طی کند و به نقطه‌ی M برسد و بعد برای طی فاصله‌ی بین نقطه‌ی M تا نقطه‌ی B ، باز باید اول نصف راه را طی کند و به نقطه‌ی M برسد. و به این ترتیب این جسم همیشه به اندازه‌ی نصف یک مسافت ، از نقطه‌ی B فاصله دارد.

پس میل ، شبیه به یک حرکت مدام و به مطلوب نرسیدن ظهور می‌کند و در برابر عنصر مرگ به‌عنوان یک عنصر خالی از جنبش و سرشار از ایستادگی قرار می‌گیرد. شاید مطلوب عکس نیز که انعکاس بی‌کم‌وکاست دنیاست از این قاعده استثنا نباشد. مطلوبی به نام ثبت زمان و مکان که توسط عکاسی پایه‌ریزی شد و توسط عناصری چون فیلم و ... ادامه یافت ولی رسیدن به این مطلوب ، هنوز که هنوز است ؛ ادامه دارد.[۹] در واقع هر چه ابزارها پیشرفته‌تر شد دنیا در «سامانه‌ی واقعی» دور از دسترس‌تر شد و اتفاقاً بیشتر در بازنمایی ، مورد دستبرد قرار گرفت و از آنچه که بود ، تهی و خالی‌تر شد. پس عکس ، نمود توأمان حرکت ایستادگی و به زبانی ساده‌تر ، زندگی و مرگ است. در واقع ، عکس لحظه‌ای را به ایستادگی وا می‌دارد که به زعم عکاس ، نمودی واقعی از زندگی و سوژه زنده است و یا (در باب سوژه‌های غیرزنده) سوژه زمانمند و مکانمند[۱۰] را در موقعیتی تثبیت شده در زمان و مکان نگه می‌دارد و عاری از گزند و تغییر در پیش روی مخاطب می‌گذارد. اما مخاطب این مسئله را پیش‌فرض قرار می‌دهد در حالی که می‌توان به آن ، به‌عنوان یکی از مهمترین اصل عکس اندیشید. در بررسی عکس‌های دربار ناصرالدین‌شاه ، توأمانی مرگ و میل به زندگی مشهود است. میل به جاودانگی به وسیله‌ی ابزاری که سوژه‌هایش را به ایستادن و به مرگ در زمان و مکان وا می‌دارد. انگار آنها از عنصری که ثبات آنها را تا به ابد به‌عنوان موجودیتی بدون حرکت باعث می‌شود ، استفاده می‌کنند تا برای همیشه در ذهن ما زندگی کنند. در واقع جذابیت عکس‌های زمان ناصری ، جدا از اینکه این فاصله‌ی زمانی به چه مقدار است ؛ ما را در قدم اول در برابر گذشته‌ی خودمان قرار می‌دهد. گذشته‌ای که هر چند دستیابی به آن ، امکان‌پذیر نیست اما نشانه‌هایی از آن در این عکس‌ها مشخص است. سونتاک با توضیح این ویژگی در عکس اعتقاد دارد که عکس هم فاصله‌ی زمانی و اجتماعی را تحمیل می‌کند و هم پلی بر این فاصله می‌زند (سونتاگ، ۱۳۸۹). گذشته‌ای که به قول پل ریلکور به این دو سوال ما مهم ما پاسخ می‌دهد: من کیستم و من چیستم ؟

عکاسی ،تکرار یک لحظه برای همیشه

اگر بخواهیم از مفاهیم مهم «دلوز» برای تبیین ماهیت عکس استفاده کنیم ، باید از دو مفهوم مهم او یعنی تفاوت و تکرار بهره ببریم.[۱۱] البته این مفاهیم در راستای برخورد با یک عکس مد نظر است. در تفکر پیش پا افتاده ، تکرار ، مفهومی خالی از هر

4- Kris

5- Ashly La Grange

6- Sigmund Freud

۷- نگاه عامیانه همیشه این میل را در فروید میلی جنسی تفسیر کرده است که این تفسیر به شدت ساده لوحانه است. هر چند قسمتی از میل جنسی نیز در این فرآیند می گنجد اما این بدین منظر نیست که میل جنسی کار تبیین روان انسانی را بر عهده باشد. راز این مسئله را می توان تا حدودی در برگردان های متن های فروید از فرانسه به انگلیسی و همین طور نگاه کلی نگر علمی جستجو کرد.

۸- Zenon فیلسوف یونانی و شاگرد «پارمنید» که در قرن چهارم و پنجم قبل از میلاد مسیح می زیسته.

۹- فیلسوفانی چون لیوتار در باب عنصر بازنمایی حقیقت در تلویزیون ، مبتنی بر جنگ خلیج فارس بحث های مهمی دارد که در حوصله‌ی این مقاله نمی گنجد در ضمن فیلسوفی چون ویتگنشتاین نیز در باب زبان و اضافه و کم کردن حقیقت توسط گوینده نظراتی دارند که در حوصله‌ی این مقاله نیست.

۱۰- مفاهیمی هایدگری. هایدگر اعتقاد دارد وجود و اگزیستانسیالیستی بر پایه‌ی مفهوم من می‌اندیشم پس هستم دکارت درگیر زمان و مکان نیز هست و اندیشیدن فارغ از زمان و مکان امکان پذیر نمی‌باشد.

۱۱- تمایزی که دلوز از آن بهره می‌گیرد در زبان فرانسه در بین دو فعل différencier و différentier مفروض است. اولی به معنای «تفاوت گذاری» یا «متفاوت شدن» است اما دومی فقط به معنای عملیات مشتق گیری و دیفرانسیل در ریاضیات است. به طور کلی دلوز واژه differentiation را به معنای «تعین بخشیدن به محتوای بالقوه(virtual) یک ایده» به کار می برد و واژه différiation را به معنای «فعلیت بخشیدن به محتوای یک ایده در قالب و اجزای متفاوت یا متباعد».

WWW.CHIDEMANMAG.COM

گونه تغییر معنا می‌شود و تفاوت ، سرشار از تغییر. اما ژیل دلوز با یاری از ریشه‌های مارکسیستی تفکر خود ثابت می‌کند که اتفاقاً در وضعیت‌هایی انقلابی که به نظر می‌رسد مفهوم تفاوت در حال اتفاق افتادن است ، انقلابیون ارواح گذشته را به مدد می‌طلبند و با شعارها و لباس‌های گذشتگان برای جلب ظاهری در خور احترام ، در صحنه‌ی تاریخ ظاهر می‌شوند. برعکس ، مفهوم تکرار بیش از آنکه ضدتفاوت باشد به آن وابسته است و به تمامی باعث تغییر خواهد شد. ژیل دلوز در ابتدا به اشتراکات این مفاهیم می‌پردازد. «جابجا کردن» یکی از مفاهیم مهم تکرار و تفاوت است و همین طور «دیافورا»[۱۲] که به معنای تکرار یک اسم ، بار اول برای اشاره بر شخص یا اشخاصی که با این نام توصیف می‌شوند ، و بار دوم برای اشاره به معنای آن. برای مثال «رئیس جمهور هنگامی که اصول اخلاقی را زیر پا می‌گذارد ، دیگر رئیس جمهور نیست». در واقع در این تکرار با یک واژه روبرو هستیم که دو نقش منطقی ایجاد می‌کند. شاید فکر کنید ما با نگاه کردن چندباره به یک عکس با عنصر متفاوتی در آن روبرو نمی‌شویم زیرا در ظاهر ، عکس کادری است مشخص ، از سوژه‌ای مشخص با عناصری که در هم‌نشینی و جانشینی با هم ، هویتی دیگرگونه و معنایی جدید را می‌آفرینند. اما آنچه محصول است ، همان‌گونه که گفتیم ؛ توقف سوژه است در زمان و مکانی که عکس قابی از آن است اما این توقف ، نوعی از تکرار در روبروی و بازگشت به عکس را فراهم می‌آورد. چگونه است که وقتی ناصرالدین‌شاه از زنان حرمسرای خود عکس می‌گیرد در پیش پا افتاده‌ترین حالت ممکن ما را به تأویلی فرا از زمان و مکان عکس می‌کشاند و ما بارها مثال صورت پرموی آنها را برای تأیید عوض شدن هنجارهای آرایشی در زنان جامعه خود می‌بینیم! (تصویر شماره‌ی ۱) در فراسوی این تأویل ، جایگاه زنان از حرمسرا به جامعه ، تصمیم‌گیری خود آنها برای انتخاب نوع آرایش ، اعتمادبه‌نفس آنها در گفتن تحلیل‌شان در برابر چهره‌های مبهوت زنان حرمسرای ناصری ؛ همگی نشان دهنده‌ی این است که عکس در مراحل تاریخی خاص با زمان روبرو شدن ما با خود ، معانی زیرلایه‌ای و اجتماعی و حتی می‌توان به جرأت گفت زنده‌ای را تولید می‌کند که فرا از تصور ماست. همین طور یک عکس می‌تواند ، نمود توأمان توقف و تکرار باشد. توقف ، به‌عنوان نیروی برخواسته از خاطره و حتی نوستالژی که همه ، نماینده‌ی نوعی از زمان از دست رفته است و تکرار ، به‌عنوان عنصری است که می‌تواند هر چیزی را از نو بسازد. فیلسوفانی چون کیرکگارد ، نیچه ، هایدگر و دولوز افرادی بودند که نشان دادند تکرار ، بازگشت امرِ این همان و امرِ یکسان در نفس خود نیست. دلوز به زبان ساده ، تکرارِ یک اتفاق و روبرو شدن با آن را به ارمغان آورنده‌ی تازگی و بداعت می‌داند. نزدیکی تکرار و خاطره در همین‌جا قرار گرفته است. خاطره نمی‌تواند آنچه را که از ما ربوده ، همانگونه بازگرداند ، این جهنم خواهد بود. در عوض خاطره امکان را به گذشته برمی‌گرداند و ممکن است تلاش برای بازیابی آن خاطره ، از طریق عکس ، بداعت و تازگی را برای ما به بار بیاورد حال این رویکرد ، نشانه‌شناسانه باشد و چه جامعه‌شناسانه.

تصویر شماره‌ی ۱

بنیامین مهمترین و اصیل ترین منتقد عکاسی[۱۳]

والتر بنیامین[۱۴] در مقاله‌ی «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» به عنصر جالبی اشاره دارد: شیوه‌ی ادراک حسی انسان ، در خلال دوره‌های طولانی تاریخ ، همگام با کل شیوه‌های زندگی تغییر می‌کند. در تعین نوع سازمان‌دهی ادراک انسان و رسانه‌ی آن ، نه فقط طبیعت ، بلکه موقعیت‌های تاریخی آن نیز دخیل‌اند». در همین راستا وی مفهوم «تجلی» را پیش می‌کشد که به معنای پدیده‌ای یگانه است که از ما فاصله‌ای هر چند اندک دارد. وی معتقد است ما در دورانی بسر می‌بریم که دوران زوال تجلی است. زوال تجلی به موقعیتی بستگی دارد که با اهمیت فزاینده‌ی توده‌ها در عصر ما در ارتباطند. اشتیاق توده‌ها به نزدیک‌ترکردن چیزها از نظر مکانی و انسانی به خود ، اشتیاقی که همچون تمایل به نفی یگانگی هر واقعیتی ، با پذیرش نسخه‌ی بدل آن شدید است و هر روز اشتیاق آنها برای نگهداری یک شیء در فاصله‌ای بسیار نزدیک ، یعنی در قالب تصویر آن شدیدتر می‌شود. (بابک احمدی، ۱۳۶۶) شاید شما هم با عکس‌هایی روبه‌رو شده‌اید که جدیداً به‌شدت باب شده است. زنان امروزی با صورت‌هایی آرایش کرده و با اعتمادبه‌نفس در حالیکه چون ناصرالدین‌شاه دست بر کمر زده‌اند ، در لباس زنان قاجاری و در محیطی درباری عکس می‌اندازند. (تصویر شماره‌ی ۲)

از طرفی تجلی فضای شاهانه‌ی دربار دوران ناصری و زنان آن به تمسخر گرفته می‌شود و یکتایی و یگانگی عکس‌های معدود زنان در حرمسراها که در آن دوران مختص دربار پادشاهی بوده است به‌عنوان یک امکان به صدوچندسال بعد منتقل و نادیده انگاشته می‌شود. دلوز اتفاقاً به همین بُعد انقلابی تکرار نیز اشاره می‌کند ، تکراری که یک مفهوم را به صورتی عجیب با مفهومی کمی و منتقدانه بازتولید می‌کند. از طرفی ، درهم‌تنیدگی هنر و سنت‌های مذهبی هم به یگانگی و تجلی عکس زنان دربار پادشاهی ، ابهت و یگانگی خاصی می‌داد ، که در عصر بازتولید مکانیکی نیز به استهزاء گرفته می‌شود. همچنین باید در نظرداشت دربار ناصری به‌عنوان بارگاه ظل الهی جایگاهی آیینی هم پیدا می‌کند. می‌دانید که حتی

۱۲- Diaphora: از شگردهای معانی و بیان چیزی در مایه‌های جناس تام (Ploce)

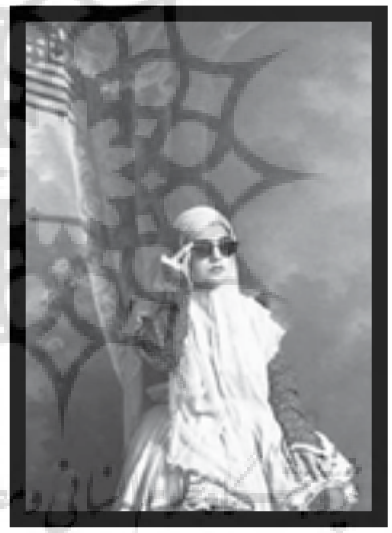
۱۳- سونتاک معتقد است بنیامین مهم‌ترین و اصیل‌ترین منتقد عکاسی است و حتی طرح و آرمانی او یعنی نقد ادبی وی نیز، درست بر اساس همان معیارهای عکاسی است (سونتاک، ۱۹۷۹)

14 - Walter Bendix Schönflies Benjamin

احکام روحانیت نیز باید به سمع و امضاء آنها می‌رسیده است. بنیامین می‌گوید عکاسی ، ارزش آیینی و پرستشی را کنار می‌زند. اما ارزش آئینی هم بدون مقاومت تن به تسلیم نمی‌دهد و به آخرین سنگر عقب‌نشینی می‌کند و آن سنگر ، سیمای انسانی است. بی جهت نیست که در آغاز عکاسی ، پرتره بیش از همه مورد توجه بوده است. رسم زنده نگه‌داشتن خاطرات انسان‌های محبوب ، آخرین تکیه‌گاه برای پابرجا نگه‌داشتن ارزش آیینی و پرستشیِ تصویر به‌شمار می‌رود. با توجه به این گفته‌ی بنیامین شاید ناصرالدین‌شاه به‌عنوان شاه ایران خود و حرمسرایش را آنقدر محبوب دل‌ها می‌داند که به عکاسی آن‌ها همت می‌گمارد و آن را ارزش آئینی درباره‌ی خود قلمداد می‌کرده است.

اما بنیامین در ادامه با اشاره به عکس‌های اوژن آتژه[۱۵] می‌گوید:«اما با خارج شدن انسان از عکس ، ارزش نمایشی تفوق خود را بر ارزش آیینی آشکار می‌کند. اهمیت فوق‌العاده آتژه نیز از همین جا ناشی می‌شود.» بقول بنیامین آتژه طوری از خیابان‌های پاریس عکس‌برداری کرد که بیشتر به صحنه‌های جنایت شبیه شده‌اند و کار آتژه باعث شد که عکس‌ها تبدیل به مدارکی استاندارد برای رخدادهای تاریخی شوند و معنای سیاسی پنهانی بیابند. جالب است که در صد و پنجاهمین سالگرد عکاسی ، یعنی در ژوئن ۱۹۸۹ جنگنده‌های نیروی دریایی آمریکا ، دو هواپیمای می‌جی.۲۳ لیبیایی را سرنگون کرد و لیبی خواستار محکومیت آمریکا شد. اما سخنگوی آمریکا با زیر سوال‌بردن این ادعا خاطر نشان کرد ما عکس‌هایی داریم که مسلح بودن هواپیماها را اثبات می‌کند و عکسِ محوی را نشان داد که هواپیمایی می‌جی.۲۳ را مسلح نشان می‌داد. سخنگوی لیبی سریعاً اظهار داشت که عکس‌ها دستکاری شده و ساختگی هستند. شاید بنیامین پیش‌بینی نمی‌کردند دستکاری در عکس به‌عنوان یک امکان یا یک تهدید نیز می‌تواند یک عکس را به تمامی معنا سیاسی کند!

تصویر شماره‌ی ۳


تصویر شماره‌ی ۲

عکاسی ابزاری با ویژگی‌هایی گاه متناقض و آگاهی بخش

سوزان سونتاک دوربین عکاسی را بازوی آرمانی آگاهی که بسیار حریص است توصیف می‌کند همین طور اعتقاد دارد عکس‌ها در عین تازه و نوظهور بودنشان رازآمیزند. عکس‌ها دانشی را در مورد جهان به بیننده عرضه می‌کنند که به آن قدرت می‌بخشد. اما حاکم‌شدن بر چیزی نخستین گام در دور شدن و بیگانه گشتن از آن است. عکاسی درکی فرمالیستی از جهان را تجسم می‌بخشد که در آن واقعیت ، ناآشنا می‌گردد. سونتاک از این امر به عنوان «رابطه‌ی تهاجمی با همه‌ی سوژه‌ها» و نوعی از «یورش به واقعیت» تعبیر می‌کند ، واقعیتی که هم فریبنده و هم غیرواقعی به نظر می‌رسد. عکاسی در نتیجه‌ی وجود دو آرمان متناقض ، « یورش» و «تسلیم شدن در برابر سوژه» ، رابطه‌ای دوگانه با «شیوه» ، امکانات و مواد و مصالح خود دارد.(سونتاک ، ۲۰۰۳) اما در جایی دیگر معتقد است عکاسی (حتی از نوع متعهدش) در دهه‌های اخیر ، حداقل به همان میزان که وجدان برانگیخته ، از واکنش‌های آن کاسته است.(اشلی لاگرینج؛ ۱۳۹۰ ، حسن خوبدل) سونتاگ معتقد است ناهنرمندی عکاس و اشتباهات ناشیانه‌ی وی باعث نمی‌شود که این نکته درباره‌ی آن تضعیف شود که در پس هر عکسی ، چیزی در آنجا ، در آن مکان نخستین وجود داشته است. حتی تصاویری که به‌ظاهر معصوم‌هستند ، گزارشی خنثی و بی‌طرف نیستند و این بدان دلیل است که عکاسی منفعل و همه جا حاضر است و از آنجا که همه چیز را به‌عنوان یک عکس بالقوه می‌بیند مهاجم است و نخستین وعده‌ی آن برای دموکراتیزه‌کردن تمامی تجربه ، از طریق دادن ارزش یکسان به آنهاست. این جمله سونتاگ به جمله‌ی والتربنیامین که معتقد است عکس‌ها معنایی سیاسی خاصی دارند همراه و در یک راستاست. سونتاک معتقد است که از عکس چیزی نمی‌توان یاد گرفت:

۱- عکس ، قطعه‌ای است از زمان و مکان ، مرزهای اختیاری و اتفاقی آن با در برگرفتن یا نگرفتن برخی چیزها روابطی را بوجود می‌آورد و روابطی را از میان می‌برد.

۲- عکس ، یک سطح است بنابراین معانی متعددی دارد و از ما می‌خواهد استنتاج کنیم یا حدس بزنیم واقعیت چه بوده است.

۳-عکاسی ، تنها زمانی می‌تواند دانشی درباره‌ی جهان به ما بدهد که جهان را آن‌طور که می‌بینیم قبول داشته باشیم.

۴-با این وجود که عکس‌ها توانایی برانگیختن وجدان را دارند ، این تنها صورت ظاهر آگاهی سیاسی یا اخلاقی است ، از آن رو که همواره عاطفی و احساساتی است.

۵- با تکثیر جهان در این حجم وسیع ، آن‌را بیش از واقعیت در دسترس می‌نمایاند. سونتاک از واژه‌ی ابرجهانگرد[۱۶] برای توصیف دیدن و روبروشدن با آدم‌ها و زندگی‌هایشان در عکس استفاده می‌کند و این راهی است که ما با استفاده از آن با ملال و خستگی مبارزه می‌کنیم. در واقع ما با دیدن عکس‌های زنان دربار ناصری در ابتدا با ملال و خستگی مبارزه می‌کنیم تا به‌عنوان یک ابرجهانگرد در زندگی آنها سیری داشته باشیم (تصاویر شماره‌ی ۳ و ۴) و بصورت شیفتگی «... که به حضور در خارج از یک موقعیت بستگی دارد تا به بودن در آن...» (لاگرینج ص ۱۴۲ ، ۱۳۹۰) درباره‌ی آنها به تفکر بپردازیم. به نظر سونتاک عکاسی هم غارت می‌کند و هم محافظت ، هم محکوم می‌کند و هم تقدیس. سونتاک دو ادعا درباره‌ی تصویر دارد. یک اینکه همیشه واقعیت از

۱۵ - Eugene Atget (۱۹۲۷-۱۸۵۶) عکاس فرانسوی.

16 - Supertourist

طریق تصویر تعبیر شده است و دوم اینکه فیلسوفان از افلاطون تا به‌حال سعی کرده‌اند روشی فارغ از تصویر برای درک حقیقت تدارک ببینند که این مقدمه با پیشرفت انسان‌گرایی ، علم و عقب‌نشینی باورهای مذهبی در میانه‌ی قرن نوزدهم ایجاد شد. اما اتفاقی غیر از این رخ داد اعتباری که به واقعیت درک شده به شکل تصویری داده می‌شد ، به واقعیتی تعلق گرفت که خود تصویر بود (عکس). به عقیده‌ی وی عکس‌ها قادرند جانشین واقعیت گردند. زیرا برخلاف نقاشی آنها چیزی بیش از یک تصویر هستند ، آنها ردپا هستند ، «بقایای مادی» سوژه‌اند(ص ۱۳۰ ، اشلی لاگرینج).

جداسازی تصویر از واقعیت پیامد جوامع سکولار بود که مدام در حال ازدیاد بودند ، هنگامی‌که سوژه و تصویر در حال جداشدن بودند و جادوی تصویر در حال از بین رفتن ، عکاسی در چهارچوب معیارهای سکولار این پیوند را ترمیم کرد. همچنین سونتاگ اعتقاد دارد عکس با اینکه شبیه سوژه‌اش نیست... بخشی از آن است ، ادامه‌ی سوژه بوده و ابزاری بالقوه برای بدست آوردن آن است...

این تملک به سه طریق صورت می‌گیرد:

۱-عکس با داشتن برخی از ویژگی‌های سوژه ، تملکی غیابی ایجاد می‌کند.

۲- اینکه عکس‌ها میان رویدادها و مصرف‌کننده ، چه در آن دخیل باشد و چه نباشد ، رابطه‌ای بوجود می‌آورند. و این تمایزی ست که مصرف‌گرایی آن را کمرنگ می‌کند.

۳- اینکه ما به وسیله‌ی عکس‌ها چیزها را به‌عنوان اطلاعات کسب می‌کنیم(سونتاک،۲۰۰۳).

عکس نشانه‌ای تأویل‌پذیر

پیشنهاد بارت[۱۷] این است که تنها با بررسی شکاف بین انگاره و عکس ، یعنی بین هویت و نیروی ادراک است که می‌توان به شناخت و تأویلی انعطاف‌پذیر از عکس نائل آمد. اما عکس و انگاره چیست و تمایزاتشان چه هستند؟ عکس به طور اجتناب‌ناپذیری با مسأله بینایی[۱۸] و ابژه ،[۱۹] مسأله اثبات و حقیقت سر و کار دارد و انگاره نتیجه‌ی کنش آگاهی و از این رو دستخوش یک تفاوت است. عکس باید دیده شود تا رسمیت یابد اما انگاره‌ها مانند عکس‌ها نمی‌توانند ادعای استقلال کنند چون در ساحت ذهن و پندار ، موجودیت می‌یابند. انگاره‌ها بخشی از یک فرایند ذهنی هستند ، نتیجه‌ی تعامل بین عکس‌ها و سوژه‌ها. هیچ یک از انگاره‌های دیداری ، نه نقاشی و نه طراحی به اندازه‌ی عکس به سوژه‌ی خود تعلق ندارند. انگاره‌ها به مثابه‌ی منابعی برای معنا قلمداد می‌شوند و از مجموعه ویژگی‌های درونی تشکیل شده‌اند که بینندگان از قرار معلوم به آن واکنش نشان می‌دهند(تصور تأثیر). از این رو انگاره یک الگوست ، سکان‌دار خود است و خود را تصحیح و ارتقا می‌بخشد و در عین حال قدرت بیشتری کسب می‌کند و علاوه بر این فرهنگی را بازنمایی می‌کند که خود نیز در حیطه‌ی آن عمل می‌کند. دقیقاً همین انگاره‌هاست که فرهنگ ما را به چهارچوب ایدئولوژیک مجهز می‌کند. اما برای تفسیر عکس ، چگونه می‌توان به شکل کاربردی‌تر این نظریه را به کار بست؟ چیزی که به‌عنوان یک انگاره درباره‌ی زنان دوران ناصرالدین‌شاهی شکل می‌گیرد عکس‌های آن دوران را به چالش می‌کشاند ، چیست؟ شاید برای اینکه تمام آن‌ها را لیست کنیم نیازمند تحلیلی جامعه‌شناسانه باشیم اما زنان در دربار ناصری ، طبقه‌ای بودند که کمی تا قسمتی در فعالیت‌های مملکت‌داری دخالت داشتند اما تا بدان حد نبود که از هویت درجه‌ی ۲ حاشیه شده و ابزاری برای بقاء نسل و فرونشاندن شهوت سران مملکتی باشند.

تصویر شماره‌ی ۴

انگاره‌های ذهنی ایرانی درباره‌ی زنان به هویتی مینیاتوری از زنان(که ریشه در نقاشی و نگارگری ایرانی دارد) باز می‌گردد. و عکس‌های ناصرالدین‌شاه از این هیبت آن چنان می‌کاهد که به‌عنوان عنصری آشنایی‌زدایانه در عکس بروز می‌کند.

سپس رولان بارت ، لازم می‌داند مفهوم انگاره را تصحیح کند: فرآیندی 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 از نشان‌ها را به وجود می‌آورد و نتیجه‌ی حاصل ، یک پس انگاره خواهد بود.[۲۰] زنان چاق با بدن‌های از شکل افتاده ، صورت‌های پر از مو که تقلیدی از ابهت مردانه است و همین طور در حال قلیان کشیدن با ابهتی غیر زنانه و منطبق بر استانداردهای مردان ، ایستاده در کنار شاهزاده برای معنا گرفتن توسط یک مرد(زنان تنها در سایه‌ی یک مرد معنای انسانی می‌گرفتند) و حتی در عکس‌هایی که تنها هستند یک زن مردنما هستند و تنها خصلت آنها پوشیدن جوراب شلواری است که حتماً تنها هدیه‌ای بوده که مستقیماً به درد پادشاه نمی‌خورده است.(تصویر شماره‌ی ۵)

به راستی چه عنصری باعث می‌شود ما اینقدر گستاخانه نسبت به این عکس‌ها خرده بگیریم و جلال و جبروت خانواده یکی از مستبدترین شاهان ایران را دست مایه‌ی عقده‌گشایی‌های تاریخی خود قرار بدهیم؟ «عکس به طور مبهمی در حکم یک شیء است و اشخاصی که در آن ظاهر می‌شوند مسلماً به منزله‌ی اشخاص هستند ، فقط به دلیل شباهت‌مندیشان به انسان ، بی‌هیچ جهت‌مندی خاص. آنها

17 - Roland Gérard Barthes

18 - sight

۱۹ - object (شیء،متعلق شناسایی)

۲۰- البته باید گفت که بارت با جزئیات بیشتری و با استفاده از تعاریف سارتر از تصویر در راستای شرح جزئی کلی فرآیندها تلاش می‌کند که بحث درباب آن به مقاله ای مجزا نیاز خواهد داشت.

به میان کرانه‌ی ادراک ، میان نشانه و انگاره کشیده می‌شوند ، بدون آنکه به هیچ یک نزدیک شوند» (بورنت ۱۳۸۲). ران بورنت مفسر اتاق روشن رولان بارت می‌نویسد: عکس‌ها بارها و بارها نمایان می‌شوند ، میلیون‌ها بار و شبکه‌ی پیوسته‌ای از معناها را تولید می‌کنند...ناپایداری نسبی عکس باعث می‌شود که عکس به‌عنوان وسیله‌ی کمکی برای حافظه عمل کرده و هرگز خود حافظه نباشد.

تصویر شماره‌ی ۵

عکس‌ها تا چه حد به واقعیت حقیقی خود متعلق‌اند ؟

اما اگر به عکس به‌عنوان یک حافظه نگاه کنیم چقدر می‌توان آنرا برخواسته از اتفاقی تاریخی و سندی وابسته به حقیقت دانست برای یافتن این جواب باید به سراغ پل ریلکور رفت.[۲۱] پل ریکور در مقاله‌ای با عنوان خاطره و فراموشی به ایجاد ارتباط بین مفاهیم گذشته ، یادداشتن و خاطره و هویت می‌پردازد. ریکور معتقد است احساس می‌شود خاطره همیشه به حقیقت متعهد است و این در حالی است که ممکن است رابطه‌اش با گذشته ، حقیقی و صادقانه نباشد. به خاطر این دو اصل همیشه خاطره حاوی یک تناقض درونی است بین تعهد خاطره به حقیقت و رابطه‌ی غیرحقیقی خاطره با گذشته و به همین سبب است که خاطره همیشه مدعی حقیقت است در حالیکه ممکن است کاملاً به خود بی وفا باشد. در این رابطه ریکور به خاطر داشتن را به سه شق تقسیم می‌کند:

۱-شق بیماری درمانی

۲-شق عملی

۳-شق اصولی ، اخلاقی و سیاسی.

در شق عملی خاطره‌ی ریکور پیوند عمیقی بین گذشته و هویت ترسیم می‌کند. او معتقداست در واقع بیماری‌ها و مشکلات حافظه (حافظه‌ی تاریخی) اساساً بیماری‌های هویتی هستند و برای بررسی آن به سه دلیل اشاره دارد: نکته‌ی اول این است که هویت (چه شخصی و چه جمعی) همیشه یا پیش فرض شده یا ادعا شده یا تجدید ادعا شده‌است. سوال همیشگی در پشت مسأله‌ی هویت مخفی است و سؤال این است: «من کیستم ؟» در واقع ما با پاسخ دادن به این سوال به دنبال جواب این سؤال هستیم که: «من چیستم ؟». وی معتقد است تمام جواب‌هایی که ما به این دو سؤال می‌دهیم بسیار شکننده و زودگذرند چون معتقد است مشکلات زیادی بر راه حفظ هویت در طول زمان وجود دارد. در ادامه وی اعتقاد دارد هویت انسانی همیشه بین دو مضمون هویت در حال نوسان است یکی هویت یکسان که مدعی است با تمام تغییراتی که در زمان ایجاد شده ، دچار هیچ‌گونه تغییری نشده (هویت یکسان) و دیگری من متغیر که با تغییرات کنار می‌آید که منطقاً این شقه از هویت با بالا بودن میزان تغییرات میزان نوسان هویت را نیز سبب می‌شود (من متغیر). به دلیل این دو وجه متفاوت همیشه هویت مسأله‌ای شکننده و زودگذر تلقی می‌شود و همسانی هویت

21 - Paul Ricoer

در طول زمان امکان‌پذیر نیست. در واقع ما با روبرویی با عکس‌های دربار ناصری به مثابه‌ی یک خاطره‌ی جمعی می‌خواهیم هر چند دور از دست به هویت شکننده‌ی خود که بین دو امر هویت یکسان و هویت متغیر در جریان است پاسخ دهیم.

دلیل دوم را ریکور «دیگری» می‌نامند. دیگریت همیشه در اولین برخورد به‌عنوان یک تهدید به خویش ، تجربه می‌شود. واقعیت این است که انسان‌ها با دیگرانی که ارزش‌ها و استانداردهای زندگی‌شان با آن‌ها متفاوت است ، احساس ترس و تهدید می‌کنند ، حس تحقیر ، چه واقعی و چه تخیلی با این حس خطر ، ارتباطی مستقیم دارد. حس خطری که در ذهن ، آسیب دیدن را تداعی می‌کند. بر اساس شق عملی خاطره در مباحث ریکور ممکن است جذابیت روبروی ما با عکس‌های ناصرالدین‌شاه تا حد زیادی وابسته به همین مسأله باشد: من کیستم ؟ من چیستم ؟ و از طرفی می‌خواهیم ابعاد هویتی ایستا و دستخوش تاریخ و زمان خود را بررسی کنیم. هنر تا حدودی ، فعالیتی در جهت کسب هویتی مستقل از دیگرانی بوده که هویت فردی و جمعی انسان را ممکن است مورد تهدید قرار بدهند. شاید عکاسی زنان دربار ناصرالدین‌شاه جدا از همه چیز ، گامی در جهت کسب هویتی مستقل و ایرانی بوده است. هر چند که این هویت در زیر لایه‌های خود قدرت بلامنازع ناصرالدین‌شاه با رویکردی تملک جویانه نسبت به زنان دربارش را در خود دارد ؛ اما از طرفی نیز زنان دربار ناصری با آن ویژگی ، نقطه‌ی تمیز خود از زنان دیگر ممالکی بودند که در دوران پیشرفت دنیای صنعتی غرب تنها جایگاه تفاوت و تمیز نسبت به دیگران به حساب می‌آمدند. در واقع ناصرالدین‌شاه در برابر پیشرفت دنیای صنعتی غرب و به تملک درآوردن طبیعت سرکش ، زنانش را آرام و رام در برابر دوربین می‌گذارد تا هم به نحوی طعنه‌آمیز ، خود و قدرت پوشالینش را به رخ بکشد و از طرفی هویتی همسان و هم قدرت با دیگرانی خلق کند که او ، سبک زندگیش و هنجارهایش را مورد هجوم قرار داده‌اند.

از طرفی اگر عکس حاوی تصاویری از گذشته

WWW.CHIDEMANMAG.COM

باشد ، آیا می‌توان اگر حتی عکس را بازنمود واقعیت بپنداریم به خاطره اعتماد داشت ؟ در اینجا می‌خواهیم باز به فروید برسیم و ببینیم فرآیند خاطره چگونه است ؟ فروید بیماری دارد به نام اِما[۲۲] که در ذهنش ترس از خرید کردن دارد. فروید با مطالعه بر روی او و بازیابی خاطراتش به این نتیجه می‌رسد که ترس او از خرید ناشی از یک خاطره‌ی بد نیست بلکه محتوای این ترس را دو خاطره تشکیل می‌دهد که اولی آسیب‌زا و دومی غیرآسیب‌زا بوده است. اِما در کودکی به فروشگاهی برای خرید می‌رود و مورد دست‌درازی فروشنده قرار می‌گیرد اِما چون در آن زمان مورد تجاوز قرار گرفتن را نمی‌فهمیده ، این اتفاق آسیب‌زا در خاطر وی مخاطره‌آمیز ضبط نشده‌است. او چند سال بعد که به سن بلوغ رسیده بوده به فروشگاهی برای خرید مراجعه می‌کند و در حین خرید با خنده‌های بلند و ترسناک فروشنده روبرو می‌شود که باعث می‌شود وی از فروشگاه فراری شود. در ذهن اِما این دو اتفاق درهم‌تنیده و جایگزین می‌شوند و خرید را برای او ترسناک می‌کرده‌اند. در حالی که اِما نمی‌دانسته که چرا تا بدین حد از خرید رفتن می‌ترسد. خاطرات نیز در ذهن انسان به همین سرنوشت دچار می‌شوند. در هم ادغام می‌شوند و قسمت‌هایی از هم را به وام می‌گیرند و در هم ترکیب می‌شوند. پس اگر عکس‌ها نماینده ما از خاطراتمان هستند لزوماً آنچه که ما به‌عنوان خاطره به یاد می‌آوریم ، واقعیت ندارد و ممکن است ترکیبی از چند خاطره باشد. این در حالی است که ما انتظار داریم ، خاطراتی را که در ذهن داریم همان واقعیتی باشد که فکر می‌کنیم ، وجود داشته باشد در حالیکه اینگونه نیست. پس در اینجا باید این ذهنیت عامیانه درباره‌ی عکس که نمایندگی آنها از خاطرات ما هستند را مورد سوال قرار داد زیرا خاطرات ما به مرور زمان حک و اصلاح می‌شوند در هم فرو می‌روند و قسمت‌هایی نیز از یاد می‌روند و عکس نمی‌تواند به تمامی معنا ، همه‌ی این ابعاد را زنده و جاوید نگه دارد. بقول سونتاک: لحظه‌ی عکس هرگز نمی‌تواند تکرار شود ، چنین لحظه‌ای در عمق یاد گذشته‌ای (نوستالژیا) نهفته است که نسبت به رویدادها و افراد ترسیم شده ، احساس می‌شود. شاید اگر حتی خود ناصرالدین‌شاه نیز عمری به اندازه‌ی عمر نوح داشت و حال زنده بود ، نمی‌توانست حقیقت زمانی و مکانی که در هر عکس وجود دارد را برای ما روشن و مشخص کند ، چون هر عکس تشکیل شده از چند خاطره درهم که مقام پادشاهی از یادآوری آن عاجز می‌ماند. (تصویر شماره‌ی ۶)

تصویر شماره‌ی ۶

عکاسی و دغدغه‌ی نگه‌داشتن زمان

آندره بازن در مقاله‌ای تحت عنوان «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» به بحث در ابعاد دیگر فلسفه‌ی عکس و نسبت آن با شاخه‌های هنرهای تجسمی از جمله نقاشی می‌پردازد. شاید برخورد ما با عکس به‌عنوان یک ایرانی که به قول بازن با کارکردهای غالب واقع‌گرایانه و نمادگرایانه‌ی نقاشی سر و کاری نداشته‌ایم ، دیگرگونه باشد. اما بازن از ابتدا به دغدغه‌ی نگه‌داشتن زمان در مصریان باستان اشاره می‌کند و مومیایی کردن فرد مرده را اینگونه توضیح می‌دهد. او اعتقاد دارد حتماً گذاشتن غلات برای مردگان در گورهایشان از این موضوع نشأت می‌گرفته که می‌توان زمان را تحت سیطره قرار داد و بدین‌سان زندگی را به مردگان بخشید. همچنین وی معتقد است هر چند که در دنیای امروز همانندی بین سوژه و طرحی که از وی نقاشی می‌شود ، رد شده است اما هنوز این طرح چون به یادآوردن را به بار می‌آورد برای ما مهم است و ما می‌توانیم از طریق آن ، سوژه را به یاد بیاوریم و آن را در برابر مرگ دوباره(معنوی) نگهداری کنیم. او تصریح می‌کند کار تصویرسازی برای ما آفرینش یک جهان آرمانی با تعیین زمانی خاص خودش است. او می‌گوید بشر امروز به این دلیل تابلوهای نقاشی را ستایش می‌کند که می‌خواهد «در مجادله با مرگ حرف آخر از آن او باشد». او معتقد است که نقاشی غرب تا قبل از قرن پانزدهم درگیر دل‌مشغولی‌های معنوی بود تا بتواند آن را در فرمی متناسب ارائه کند اما در این قرن از آن دست کشید و دل‌مشغولی بازنمود جهانی که در آن زندگی می‌کند ، جایگزین آن کرد و

22 - Emma

کشف اولین وسیله‌ی مکانیکی برای بازتولید تصویر یعنی پرسپکتیو کشف شد و اتاق تاریک داوینچی زمینه‌ای برای آفرینش دوربین عکاسی ژوزف‌نی پیس شد. از آن پس بُعدی به تصویر افزوده شد تا هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک باشد. اما کشف پرسپیکتو بعد از مدتی به گناه نقاشی غرب بدل شد و نی‌پیس و لومیر نقاشی را از این گناه رازآلود رهانیدند و نقاشی را از قید شباهت به جهان واقعی رهانیدند. عکاسی و سینما از آن به بعد ، ارضای میل واقع‌گرایی ما را به‌طور بنیادینی بر عهده گرفتند.«هر قدر هم که نقاشی در کارش مهارت داشت ، باز هم اثرش اسیر نوعی ذهنیت‌گرایی بود. همین که دست بشر در کار بود ، موجب می‌شد تا تصویر نقاشی را به دیده‌ی تردید بنگرند». وی اعتقاد دارد اصالت در عکاسی و اصالت در نقاشی نسبت به سوژه با هم متفاوت است و در عکاسی برای نخستین بار بین خود موضوع و بازتولید آن به‌عنوان یک عامل غیر زنده حائل شد. برای نخستین بار تصویر جهان واقعی بصورت خودکار و بدون دخالت خلاقه‌ی انسان شکل می‌گیرد. شخصیت و فردیت عکاسی فقط از طریق گزینش موضوع و هدفی که در ذهن دارد ، وارد کار می‌شود. گرچه محصول نهایی از آن عکاس است اما در محصول نهایی می‌توان نشان از فردیت عکاس را یافت در صورتی که همان کارکرد ، فردیت نقاش را ندارد. همه‌ی هنرها بر حضور انسان به‌عنوان واسطه‌ی بازنمودی استوارند ، اما عکاسی این‌گونه نیست. عکاسی تنها هنری است که می‌توان از طریق آن یک شیء را فارغ از تفاوت‌های تقریبی‌اش با واقعیت ببینیم و در حقیقت نوعی عکس برگردان و رونوشت از شیء را در برابر ما قرار بدهد. عکاسی ، خود شیء رهاشده از قید زمان و مکان است. با توجه به صحبت‌های آندره بازن اینکه ما درعکس تا بدین حد زمان و مکان را به رسمیت می‌شناسیم ، بدان دلیل است که آن را برطرف و به کناری بیاندازیم. اینکه ما از عکس‌های زنان دربار ناصرالدین‌شاه صحبت می‌کنیم دربار ، به‌عنوان مکان و ناصرالدین‌شاه به‌عنوان موضوعیت زمان ، نشانگر این است که ما با آن‌ها فراتر از زمان و مکانشان روبرو خواهیم شد■

منابع:

1- Art of the Electronic Age, Thames and Hudson Popper

۲-اشلی لاگرینج ،(۱۳۹۰)، درآمدی بر نظریه‌های عکاسی ، حسن خوبدل ، نشر شور آفرین ، تهران

۳- بریس گات ، دومینیک مک آیور لوییس(۱۳۸۴)، دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی ،گروه مترجمان ، سر ویراستار مشیت‌علایی ، انتشارات فرهنگستان هنر ، تهران

۴-میترا کدیور ، (۱۳۸۱)مکتب لکان ، انتشارات اطلاعات ، تهران

۵-علی اصغر قره‌باغی (۱۳۸۰)تبارشناسی پست مدرنیسم ، دفتر پژوهش های فرهنگی ، تهران

۶-والتر بنیامین(۱۳۶۶) نشانه‌ای به رهایی ، بابک احمدی ، نشر تندر ، تهران

۷-امید مهرگان(۱۳۸۹)اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی آن ، انتشارات طرح نو ، تهران

۸-سوزان سونتاگ (۱۳۸۹)، درباره‌ی عکاسی ، مجید اخگر ، حرفه‌ی هنرمند ، تهران

۹-کرامت موللی(۱۳۸۴)مبانی روانکاوی فروید-لکان ، نشر نی ، تهران

۱۰ -رابرت اکرت(۱۳۹۰)، زبان عکاسی ، اسماعیل عباسی ، محسن بایرام‌نژاد ، حرفه‌ی هنرمند ، تهران

۱۱ -آندره بازن(۱۳۸۷)، هستی شناسی تصویر عکاسی ، محمد شهیا ، مجله‌ی فرهنگ و هنر ، شماره‌ی دوازدهم

۱۲ -بورنت(۱۳۸۲)، اتاق روشن: رولان بارت ، ژان پل سارتر و نگاره‌ی عکاسیک ، کیهان ولی نژاد ، مجله ی فرهنگ و هنر. شماره‌ی ۵۵

۱۳ -ویکتور برگین(۱۳۸۳)هنر ، شعور متعارف و عکاسی ، مجید اخگر ، حرفه‌ی هنرمند ، شماره‌ی ۸

۱۴ - ژیل دلوز(۱۳۹۰)تاریخ: تکرار یا تفاوت ، تغییر از راه تکرار ، صالح نجفی ، سینما و ادبیات ، شماره‌ی ۳۱

۱۵ -آدریان پر(۱۳۹۲)دلوز و فرهنگ یادبودی ، کاوه عیدزاده ، پوریا شیبانی راد ، سینما و ادبیات ، شماره‌ی ۳۶

۱۶ -مهدی نوری چپی(۱۳۹۲)گفت و گو با مجید اخگر: بازگشت به صحنه‌ی آغازین ، سینما و ادبیات ، شماره‌ی ۳۶

منابع تصویری:

17- www.qajarwomen.org

18- www.mirzaee.aklkasee.com

19- www.iichs.org

20- www.gundeshapur.wordpress.com

21- http://baghebahar.blogspot.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
WWW.CHIDEMANMAG.COM