تصویر شماره ۱: حسینعلی عکاس یزدی، آرشیو شخصی محسن خیرخواه

تفسیـــــــری بینامتنی از یک عکس

مجتبی دهقان بنادکی

نویسنده و منتقد

به‌جای مقدمه:

باید اعتراف کنم در برخورد با عکس حسینعلی (تصویرشمارهٔ ۱) اولین چیزی که توجه مرا به خود جلب کرد نوشته‌ای بود که وی در دست داشت و با آن خود را سوژهٔ عکاسی خود قرار داده بود. هر چند که تبارشناسی آثاری چون «این یک چپق نیست»[۱] (تصویرشمارهٔ۲) اثر رنه ماگریت[۲] و همچنین

1- ceci n'est pas une pipe

۲-(RenéMagritte)، نقاش بلژیکی، یکی از برجسته‌ترین نمایندگان سوررئالیسم در نقاشی.

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

رویکرد هنرمندی چون مارسل دوشان[۳] (تصویرشمارۀ۳) در استفاده از نوشتار در آثارشان کاملاً هم از بعد زیبایی‌شناسانه و جامعه‌شناسانه هم با یکدیگر و هم با عکس مورد بحث ما متفاوت است اما نقطۀ اشتراک در این هنرمندان به‌طور کلی این است که نوشتار نه به‌عنوان انضمامی بر اثر برای توضیح آن بلکه به‌عنوان قسمتی از آن و مداخله‌گر در اثر به‌کار گرفته‌اند.

تصویر شمارۀ ۲: رنه ماگریت: این یک چپق نیست(۱۹۲۹-۱۹۲۸)، رنگ و رغن روی بوم، ۹۳/۹۸×۶۳/۵، موزۀ هنر لوس آنجلس

میشل فوکو[۴] در رویکرد زیبایی‌شناسانۀ خود بر این اثر ماگریت متذکر می‌شود از قرن پانزده تا پایان قرن نوزدهم دو اصل بر نقاشی مغرب زمین حاکم بوده است: اول اینکه کلمات و تصاویر همواره از هم تفکیک شده‌اند و هر گاه هر دو با هم در نقاشی حضور داشته‌اند ، یکی از آن‌ها از لحاظ اهمیت هنری تابع دیگری بوده است ؛ دوم اینکه هر گاه تصویر نقاشی شده شبیه چیزی در جهان بوده ، آن تصویر معمولاً توجه بیننده را به خارج از تابلو و شیء موجود در جهان معطوف کرده است». (رابرت ویکس، ۱۳۸۹ ؛ ۱۱۱). هر چند بحث فوکو مربوط به یک اثر نقاشی است اما می‌توان این دو اصل را تا حدودی به کلیتِ نسبت یک اثر تجسمی به نوشتار نیز تعمیم داد. همچنین فوکو اعتقاد دارد اهمیت نقاشی ماگریت در این است که تلقی سنتی از این پرسش را که آیا پیام اصلی این اثر را تصویر تشکیل می‌دهد و یا متن ، درهم می‌شکند. و اینکه کل اثر ترکیب‌بندی عامل نوسان بین واژه و تصویر است و این بسیار شبیه تجربه‌ای است که از دیدن اثر خوشنویسی به دست می‌آید(همان). درست است که ما نمی‌توانیم با عکس عکاس یزدی نیز تا بدین حد خود بسنده برخورد کنیم اما ایدۀ موجود در آن ما را به واکنش وا می‌دارد. دقیقاً همین‌که بتوانیم با نوشتار به‌عنوان ایده‌ای برای برقراری ارتباط استفاده کنیم ما را تا حدودی به یاد آثار دوشان می‌اندازد. اما به‌طورکلی نه سعی دارم و نخواهم داشت آثاری از سه فرهنگ با زمینه‌های جامعه‌شناسانۀ خاص خود را به صرف یک اشتراک که لزوماً هم کامل نیست به‌هم مربوط کنیم.

کالوینو[۵] در داستان « سرگذشت یک عکاس[۶]» و از زبان شخصیت داستان آنتونینو پاراجی[۷] (که علاقه‌مند به فلسفیدن دربارۀ عکس است) نقل می‌کند: لحظه‌ای که شما می‌خواهید بگویید آه چه زیباست ، باید از آن عکس بگیرم پیشاپیش به دیدگاه کسی که فکر می‌کند ، هر چیزی که از آن عکاسی نشود ، از دست می‌رود ، انگار که هیچ گاه نبوده ، نزدیک هستید. بنابراین برای اینکه واقعاً زندگی بکنیم شما باید تا جایی که می‌توانید عکاسی کنید و برای اینکه تا آنجا که می‌توانید عکاسی کنید باید تا آنجا که امکان دارد به شکلی که قابلیت عکاسی‌شدن داشته باشد زندگی کنید و یا هر لحظه از زندگی خود را قابل عکاسی‌شدن بینگارید. مسیر اول شما را به حماقت رهنمون می‌کند و مسیر دوم به جنون.(کالوینو، ۱۳۹۱ ؛ ۳۴۷)

نوشتن از کسی که خود را از پشت دوربین به مقابل آن منتقل می‌کند و نوشتن نام و شغلش بر روی تکه کاغذی که بیش از یک شناسنامه ، رخ می‌نماید شاید ما را به‌یاد سخنان پاراجی بیاندازد: «هر چیزی که از آن عکاسی نشود از دست می‌رود». و این دغدغه مانایی است که به‌عنوان یک دغدغۀ مهم انسانی خود را پیش می‌کشد.

مارسل موس[۸] مفهوم مانایی را در راستای مفهوم هدیه تعریف می‌کند و خاطر نشان می‌سازد: هدیه ، شالوده زندگی اجتماعی است(لچت، ۱۹۹۴ ؛ ۸۶). هدیه ، متضمن کسب اعتبار و کاربرد خاصی

3- Marcel Duchamp

4-Michel Foucault

۵-Italo Calvino نویسندۀ معروف ایتالیایی

6-The Adventures of a photographer

7-Antonino Paraggi

8-Marcel Mauss

از زمان است. هدیه ضامن یک ساختار سه وجهی دادن ، گرفتن ، پس‌دادن است و باید به‌یاد داشت که اشیاء آن‌گونه که در جوامع سرمایه‌داری تصور می‌شود ، صرفاً چیزهایی مرده و بی‌جان نیستند ، برعکس از جان و روحانیت برخوردارند ، به‌گونه‌ای که شیء صرفاً شیء نیست ؛ و درحالی‌که انسان‌ها روحانیتی دارند -که اغلب مانا[۹] نامیده می‌شود- آنان نیز شیء هستند می‌تواند در بخشی از نظام مبادله(هدیه) باشند. در مورد چیزهایی که در نظام هدیه مبادله می‌شوند اشتباه است اگر بپنداریم که آن‌ها به اجناس مادی محدود می‌شوند. در همین راستا موس اعتقاد دارد مانا نه تنها یک نیرو و هستی ، بل «یک کنش ، یک کیفیت و یک حالت» نیز هست. این واژه در آن حالت هم اسم ، هم صفت و هم فعل است. مانا نمی‌تواند موضوع تجربه باشد ، زیرا تمام تجربه‌ها را فرا می‌گیرد. از این لحاظ مانا هم‌پایه امر مقدس است(لچت،۱۹۹۴:ص۵۸). به‌نظر لوی-استروس ،[۱۰] همین واقعیت که مانا را به‌سختی می‌توان تعریف کرد ؛ حاکی از آن است که این واژه در اساس تعریف‌ناپذیر است. اما آنچه که مشخص است بر اساس ساختار سه وجهی هدیه آن کس که بتواند باارزش‌ترین و پس نادادنی‌ترین هدیه را تقدیم کند به ضمانت مانایی خود در نزد دیگری دست پیدا کرده است. و به همین دلیل است که مسأله زمان به‌عنوان دست نایافتنی‌ترین عنصر در حال گذر و بدون بازگشت در دیدگاه مارسل موس خود را نشان می‌دهد. اما حسینعلی اولین عکاس یزدی را می‌توان واجد چنین دغدغه‌ای دانست. مانایی و ماندگاری به‌عنوان اولین نفر. بنابراین بی‌اینکه خود را واجد موضوع زمان بداند و در نوشته تاریخی بنویسد ، می‌خواهد کسی باشد که در زمانی نامشخص و پنهان موجودیت داشته است. درست به همین علت ، عکس را براساس دیدگاه موس می‌توان واجد کسب اعتبار و کاربرد خاصی از زمان‌داشتن دانست. در واقع عکس زمان را در باب سوژهٔ خود دچار ایست کرده و به گذشته بدل می‌کند. همانطور که لورا مالوی ،[۱۱] در مقالهٔ «۲۴بار مرگ در ثانیه: سکون تصور متحرک[۱۲]» توانایی سینما را ثبت زندگی و حفظ آن پس از مرگ می‌داند ما می‌توانیم عکس را به ایستادگی وادارنمودن زندگی در حال جریان تعریف کنیم. اما من واژهٔ مرگ را به‌کار نخواهم برد چون هر چیز حتی مرده در خود نهان‌کنندهٔ گذشته‌ای سرشار از زندگی و زمان دارد و برای اینکه از زمان حرف بزنیم باید به تعبیر هایدگر به‌جای پرسش از چیستی زمان ، بپرسیم زمان کیست ؟ زمان را من می‌سازم ، همانگونه که روح زمان را ، از این رو به‌جاست پرسیده شود ، گذشته کیست ؟ یا گذشته‌ها کیستند و از آن‌رو که سخن از «کیستی» گذشته می‌رود ، پاسخ داد: «گذشته‌ها دیگری من‌اند» ، دیگری‌هایِ منِ گریز پا و موقت ، که در همین لحظه که می‌گوید من ، دیگری است.(توکلی،۲۱۴) حسینعلی برای پوشاندن همین دوپارگی نامش را برای ما می‌نویسد. او می‌خواهد برای ما از خود احراز هویت کند اما نمی‌داند این ابراز ، خود او را دو پاره می‌کند. دوپاره بین لحظه‌ای که عکس گرفته می‌شود و لحظهٔ بعد از آن. و دوپاره بین لحظهٔ عکس و تمام لحظاتی که از آن عکس می‌گذرد. دوپاره بین لحظه‌ای که عکس گرفته شده و حالِ ما ؛ که بدان می‌اندیشیم. تا او خود را برای ما می‌نامد ، وارد سامانه‌ای از نمادهایی می‌شود که او را با خود به‌جایی که خود می‌خواهد می‌برد.

و اما چرا عکاسی با آن کیفیتی که در سخنان پاراجی هست ما را به حماقت و بعد جنون می‌کشاند ؟!

تصویر شمارهٔ ۳: مارسل دوشان: چشمه(۱۹۱۷)، ۴۸×۳۶×۶۱ ، موزهٔ فلادلفیا

۹ -mana. در برخی از ادیان ابتدایی، قدرت و نیروهای اساسی طبیعت است که در اشخاص و یا اشیاء نهفته است. این واژه در عین حال به‌معنای اقتدار اخلاقی و اعتبار نیز به‌کار می‌رود.

10-Lévi-Strauss

11-Laura Mulvey

12-Death 24x a Second, Raektion

WWW.CHIDEMANMAG.COM

زیرا ما تابع دلنگرانی شدید برای «فاصله داشتن»مان هستیم. دل‌نگران اینکه هرگز نباید از هنجارهای اجتماعی فاصله بگیریم. این امر را می‌توان صرفاً واقعیتی عریان شمرد(جولیان یانگ؛۲۹۶). ما واژهٔ حماقت از دیدگاه شخصیت داستان را نیز می‌توانیم بر اساس همین جمله تفسیر کنیم اینکه: «لحظه‌ای که شما می‌خواهید بگویید آه چه زیباست ، باید از آن عکس بگیرم پیشاپیش به دیدگاه کسی که فکر می‌کنید ، هر چیزی که از آن عکاسی نشود ، از دست می‌رود ، انگار که هیچ‌گاه نبوده ، نزدیک هستید». دقیقاً از انسانی برمی‌آید که از مسیر زندگی طبیعی‌اش خارج شده و به عکاسی مدام از هر آنچه زیباست بپردازد. اما این آرزومندی مدام با یک عکاس همراه هست و به همین دلیل است که ما او را هنرمند می‌نامیم.

پوستر فیلم Smok(۱۹۹۵)، کارگردان: وینگ وان و پل استر

و همین طور برای اینکه بتوان واژهٔ جنون را از دیدگاه پاراجی تفسیر نمود باید به ژان بودریا و یکی از مقالاتش که تا حدودی با بحث ما در باب مانایی و نامیرایی نیز مشابهت و مجاورت دارد ، مراجعه کرد: «این میل وسواسی به نامیرایی ، به نامیرایی قطعی ، بر محور یک دیوانگی عجیب می‌گردد. دیوانگی آن چیزی است که به غایتش دست پیدا کرده است. دیوانگی هم‌هویتی ،[۱۳] دیوانگی اشباع ، تکمیل ، امتلاء ، و نیز دیوانگی کمال. توهم مرگبار کمال: بنابراین آن چیزهایی که این توهم را می‌فرسایند[یعنی] مرگ و پیری با تکنولوژی ریشه‌کن شده‌اند(بودریا، ۱۳۷۹؛ ۴۸۴). برای روشن‌کردن این دیوانگی ، هیچ راهی بهتر از آن نیست که به طعنه داستان مردی را بگوییم که با چتری زیر بغل در باران قدم می‌زد. وقتی از او می‌پرسیم که چرا چترش را باز نمی‌کند پاسخ می‌دهد: «دوست ندارم احساس کنم تا ته همهٔ امکاناتم رفته‌ام» این گویای همه چیز است. رسیدن به سر حدات خود یعنی دیگر پایان را در اختیار نداشته باشی. این یعنی حذف مرگ به منزلهٔ افق زندگی‌بخش(همان). اینکه تا می‌توانید عکاسی کنید باید تا آنجا که امکان دارد به شکلی که قابلیت عکاسی‌شدن داشته باشد زندگی کنید و یا هر لحظه از زندگی خود را قابل عکاسی‌شدن بینگارید. نزدیک به همین رویکرد بودریا نسبت به جنون به مثابهٔ روبه‌رو شدن با امری نامتناهی که در آن ردپایی از نامیرایی نیز به‌عنوان یک دغدغه مطرح می‌شود ، نزدیک است. در واقع نامیرایی امری است مخصوص به انسان که موجودیتی زمان‌مند و مکان‌مند دارد و اگر انسان موجودی نامیرا بود ، دیگر این موضوع برای او مهم به‌حساب نمی‌آمد. اینکه هر لحظه از زندگی خود را قابل عکاسی‌شدن بینگارید ، این است که به‌قول مرد داستانمان «تا ته امکاناتمان برویم». اما حسینعلی از این که مداومتی از سوژه خود در قاب برای عکاسی‌کردن داشته باشد ندارد. حسینعلی به طور ناخودآگاه ، مرگِ در لحظه را ، برای آنکه نامیرایی او را در بر بگیرد پذیرفته است.

حسینعلی‌ای که در عکس وجود دارد به نظر می‌رسد این جملات را با خود می‌گوید: آنچه اکنون هستم ، محصول سیالیت و هزار پارگی فرآیند آشوب‌زدهٔ دیگری سازی‌های زمان است ؛ در گذر از گذشته با آینده ، که در حال نمود یافته ، و با توجه به ویژگی‌های انتروپیک زمان ،[۱۴] در ادامه به شکل‌گیری آشوب‌وار من‌ها و مواضع بیشتر و متفاوت‌تر نیز ، منجر خواهد شد. زمان حال را

13- identitary

۱۴ -مفهومی در دانش عمومی فیزیک و به معنای اصل انسان محوری. این اصل توسط براندون کاتر (Brandon Carter) در ۱۹۷۳ اعلام شد و بر اساس آن محور خلق این چنین جهانی با تمام قواعد و ثابت‌ها و قوانین خاص، خودش بر پایه خلق انسان بوده است. اصل آنتروپیک صِرف این وابستگی‌ها نیست ، بلکه شدت و حساسیت این وابستگی‌هاست. دانشمندان ضمن محاسبات پیچیده مبتنی بر تئوری‌های کیهان‌شناسی ثابت کرده‌اند که تکوین جهان به‌نحوی که ظهور موجود زنده در آن ممکن باشد ، نه تنها با مقادیر شناخته‌شدهٔ عناصر ثابت ارتباط داشته است ، بلکه این ارتباط بسیار حساس و شکننده بوده است ، به‌نحوی که یک تغییر بسیار جزئی در یکی از این ثوابت ، می‌توانست تفاوت فاحشی در نحوهٔ تکوین جهان به‌وجود آورد و ظهور حیات را به‌صورت مطلق منتفی نماید.

نمی‌توان چونان لحظه‌ای ناب و لذت بخش زندگی در دم یافت. چون درک زمان حال مستلزم گذر و تبدیل آن به گذشته است ؛ از سویی دیگر ، با تبدیل اکنون به گذشته ، دسترسی بی‌واسطه به لحظه‌ای که باید در آن تعمق و تأمل کرد ، ناممکن می‌شود(همان:ص۲۱۴و۲۱۵). این اتفاق را دقیقاً می‌توان یکی از دلایل مهم عکاسی‌کردن به‌طور کلی هم قلمداد کرد. شاید چون ما در لحظه توانایی تعمق و دریافت موقعیت خود را نداریم ، عکاسی می‌کنیم. اما بعد وقتی بدان می‌اندیشیم آن لحظه به کل از دست داده می‌بینیم.

در فیلم‌نامه معروفی از داستان کریسمس اوگی‌رن نوشتهٔ پل‌استر[۱۵] که بعدها فیلم smoke به کارگردانی وین وانگ[۱۶] از روی آن ساخته شد. اوگی‌رن از فردی به‌نام رابرت حرف می‌زند که به مغازه‌ای که وی در آن کار می‌کند دستبرد کوچک می‌زند و در راه فرار کیف پولش به دست اوگی‌رن می‌افتد که در آن آدرس و محل زندگی رابرت وجود دارد. اوگی‌رن در روز کریسمس از سر بیکاری برای پس‌دادن کیف رابرت به خانه وی می‌رود و با مادر بزرگ رابرت که کور است و اوگی‌رن را با رابرت نوه‌اش اشتباه می‌گیرد ، مواجه می‌شود و از او بابت رفتن به خانه تشکر می‌کند. اوگی‌رن هر چند ابراز می‌کند که هم او و هم مادربزرگ درحال نقش بازی‌کردن هستند و می‌دانند که با هم نسبتی ندارند اما اوگی‌رن روز کریسمس را با خرید غذا و تر و تمیزکردن خانهٔ مادربزرگ رابرت به پایان می‌رساند و در دستشویی خانه با چند دوربین روبه‌رو می‌شود و یکی از آن‌ها را بدون اجازه برمی‌دارد و به عکاسی روزمره از زندگی آدم‌ها می‌پردازد.

در هر دوی این داستان‌ها رابطهٔ تنگاتنگی مابین عکاسی و زندگی روزمره وجود دارد. بین عکاسی و آنچه که من سرعت از دست‌رفتن ، دزدیدن و حریص‌بودن به زمان نامگذاری می‌کنم. به همین دلیل است که اوگی رن شخصیت داستان پل استر هر روز از مردم و ماشین‌هایی عکاسی می‌کند که در زمانی خاص از خیابان می‌گذرند و همهٔ آن‌ها روایتی را برای راوی داستان در بردارد. از در دنیای مدرن وجود و هستی انسان با زمان ارتباط تنگاتنگی یافته است و در دنیای مدرن یکی از شقه‌های وجوه انسانی را زمان تشکیل می‌دهد ، و انسان ، دو شقه شده بین خود و زمان است. زمانی که چون انسان (برخلاف دنیای گذشته) بر آن تسلطی ندارد پیشاپیشِ او در حرکت است و انسان بجز تخیل نگاه داشتن آن ، در برابر کاری نمی‌تواند انجام دهد.

سکانسی از آگراندیسمان(Blowup) ،میکل آنجلوآنتونیونی ،محصول(۱۹۶۶)

اما همین نامگذاری بر خود و لحظهٔ عکاسی است که حسینعلی را از آنچه که من میل به اسطوره‌گی نامیده‌ام به زیر می‌کشد. چون عکس ، اسطوره را از جایگاه اینکه یک دال شناور (به‌زعم استروس) باشد ، پایین می‌آورد و به جایگاهی نزدیک می‌کنند که روانکاوی آن را تعریف جایگاه خود برای

15-Paul Auster

۱۶ -Wayne wang از ساختهٔ مهم معروف وی می‌توان به آخرین تعطیلات (Last holiday) اشاره نمود.

دیگری بزرگ[۱۷] و یا ارباب می‌نامد. دیگری بزرگ ما را به مانند همیشه گول می‌زند و واقعیت را از ما پنهان می‌کند. و اگر بخواهیم رویکرد لارا مالویی در باب فیلم را به عکس هم تعمیم دهیم به این نتیجه حاصل خواهد شد که: آنکس که از او عکاسی می‌شود سوژه‌ای تنها برای دیده‌شدن خواهد بود ؛ اما ژاک لاکان بر این دیدگاه او این نظر را پیوست می‌کند که آنکس که دیده می‌شود ، خود نیز می‌بیند. پس حسینعلی را نباید به عناون سوژه‌ای در معرض تفسیر و دست و پا بسته ارزیابی کرد.

تصویر شمارهٔ ۴: توماس در حال کشف جنابت، سکانسی از آگراندیسمان(Blowup)،میکل‌آنجلوآنتونیونی،محصول(۱۹۶۶)

در آگراندیسمان[۱۸]ساختهٔ میکل آنجلو آنتونیونی[۱۹]توماس عکاسی نمی‌کند که ببیند بلکه عکس می‌گیرد تا دیده شود. او هر چند به‌عنوان عکاس مد زنان را سوژهٔ عکاسی خود قرار می‌دهد ؛ اما در واقع این مسأله برای آن است که توسط آن‌ها دیده شده و مورد توجه قرار گیرد. اما هنگامی که در جایگاه کسی که باید دیده شود قرار می‌گیرد (برای آنکه زن جدیدی را به لیست انسان‌هایی که باید او را ببیند اضافه شود تعقیب می‌کند.) به‌طور استعاری نمی‌تواند آن قتل را کامل ببیند و هر چند از عکس کمک می‌گیرد ، در عکس‌هایش با آن روبه‌رو می‌شود اما از آنجا که عکس‌ها همیشه برای او دلیلی برای دیده شدن بوده نه دیدن با چالش روبه‌رو می‌شود. چالشی که وقتی زن برای باز پس گیری عکس‌هایش می‌آید با مورد توجه قرار دادنش ، آن‌را از بین می‌برد و وقتی عکاس ما با مسأله روبه‌رو می‌شود و به اصطلاح می‌بیند که دیر شده است. (تصویرشمارهٔ۴) دقایق آخر فیلم و اینکه گروهی که به شکل پانتومیم‌گونه تنیس بازی می‌کنند هم می‌تواند استعاره از این امر باشد که توماس هیچگاه در جایگاه یک بیننده قرار نگرفته است بلکه همیشه دیده شده است. دقیقاً در همین جاست که می‌توان تئوری لورا مالوی را از دیدگاه لاکانی مورد بازخوانی قرار داد. لورا مالوی در مقالهٔ «لذت بصری و سینمای روایتی»[۲۰] به‌عنوان یک منتقد فمنیست اذعان می‌کند: سینمای کلاسیک هالیود ، ناگزیر تماشاگر را در جایگاه ناظری مذکر می‌نشاند و سیمای زن را بر روی پرده بدل به ابژه یا مصداق میل او می‌سازد... و از همین منظر شخصیت‌های مونث دهه‌های پنجاه و شصت را[در سینما] همواره در جایگاه «ابژه نگاه‌شدن» مستقر می‌کند.(صالح نجفی؛۱۸۴) لاکان اعتقاد دارد نگاه کردن امری دو سویه است و آنکس که دیده می‌شود خود نیز می‌بیند. بر اساس همین رویکرد دو سویه نگاه می‌توان عمل حسینعلی مبتنی بر اینکه خود به‌عنوان یک عکاس ، سوژهٔ عکس خود باشد را تفسیر کرد: آنکس که همیشه از دریچه دوربین می‌دیده است خود می‌خواهد دیده شود و میل همچون امری دو سویه برای وی متجلی شود. او که با عکس میل دیگران برای ثبت‌شدن در زمان و دیده‌شدن را ارضا می‌کند خود نیز می‌خواهد در آن جایگاه قرار بگیرد. اما به‌قول شخصیت هملت: «زمان از جا در رفته است»[۲۱] با توجه به اشاره «کیستی زمان» ، در اینجا می‌توان این جمله نقل شده را به‌عنوان توصیف وضعیت «من» به‌کار برد ؛ انگار «من از جا در رفته» یا در اصل: «مرده». «منی» که نمی‌تواند بگوید «من»(همان:۲۱۵). چون از جا در رفته و مرده از بین رفته است. آیا نسبت ما با گذشتهٔ خودمان بیش از این خواهد بود ؟ آیا می‌توان وضعیتی غیر از این را تصور کرد ؟... اما به هر حال کاویدن گذشته در جایگاه قوام‌دهندهٔ زمان و تمام تبعاتش ، ضروری است(همان؛۲۱۵). عکس حسینعلی هم ما را با «من» با عنوان اولین واحد برسازندهٔ هویت‌ناسیونالیستی‌مان روبه‌رو می‌کند.

۱۷ -ژاک لاکان «دیگری بزرگ» که در زبان انگلیسی با«O» نوشته می‌شود به نظم نمادین به صورتی که تک‌تک سوژه‌ها تجربه می‌کنند، یا به سوژهٔ دیگری تا آنجا که مظهر نمادین را تشکیل می‌دهد. به‌عنوان مثال قانون نهادی است که بخشی از نظم نمادین را تشکیل می‌دهد.

۱۸ -شرح داستان یک عکاس مد لباس است که به‌طور اتفاقی شاهد یک قتل می‌شود و در حالی که قتل را به دلیل آنکه زنی را که مورد توجه اوست دنبال می‌کند و عکس می‌گیرد در ظهور یک عکس کشف می‌کند و وقتی باز به صحنه باز می‌گردد که دیر شده است.

19. Michelangelo Antonioni

۲۰ -این مقاله را فتاح محمدی به فارسی برگردانده است. ارغنون شمارهٔ ۲۳.

21- The time is out of joint

در فیلم فیل[۲۲] به کارگردانی گوس ون‌سنت[۲۳] در پلان سکانس‌هایی با میزانسن نیم دایره‌ای ، روایتی شرح داده می‌شود که این نیم دایره‌های متقاطع همدیگر را در چند نقطه شاخص قطع می‌کند. شاخص‌ترین نقطهٔ همگرایی فیلم جایی‌ست که در یکی از راهروهای مدرسه نوجوان عکاس از نوجوان مو طلایی عکس می‌گیرد درحالی‌که دختر عینکی و ترسوی فیلم ، پشت عکاس در حال دویدن است. (تصویرشمارهٔ۵) در این فیلم حال به‌عنوان عنصری نهایی‌نشده و در حال تعلیق ، آنچنان گذشته را در سیالیت قرار می‌دهد که حال به شکل مفهومی به تعویق افتاده ، معنا می‌یابد. استفاده از عکاسی نیز در این فیلم ناشی از همین موجودیت عکاس در هنگام عکاسی است. حالِ عکاس در واقع همان زمانی‌ست که او از سوژه‌ای عکاسی می‌کند. درست است که زمان حال برای او در پس ثبت سوژهٔ عکاسیک به گذشته بدل شده است اما چون مبدائی برای نامگذاری نیست و در عین حال در لحظاتی که عکس بر روی فریم ثبت شده است ، زمان به تمامی معنا می‌ایستد ، متعاقباً همیشه در حال به آن نگریسته می‌شود. ما نیز به عکس حسینعلی به‌عنوان شخصی ایستاده بر بستر زمان می‌نگریم. شخصی که قرار است تمام دایره‌های متقاطع ما از عکسش را بهم پیوند دهد. زمانی که او در عکس به ایستادن وا می‌دارد و مبدائی برای نامگذاری قرار می‌دهد. همان موضوعی است که ما را در تعلیق بین اینکه آیا ما حسینعلی را موجودی درگذشته و یا در حال می‌بینیم ؛ بین اینکه آیا زمان می‌تواند عنصر جادویی وجود او را پس از گذشت زمان تقریبی صد ساله به ما بازگرداند و آیا اینکه خیره‌شدن به عکس وی ، نهیبِ زندگیِ در حال او را به ما نمی‌زند؟ این سوالات همان چیزی است که مانند یک سری تصاویر بهم پیوسته و پراکنده و با تأکید بر عنصر کشتن و مردن در فیلم فیل می‌تواند ما را به تقاطع ناممکن زمانِ حال و گذشته در نقطه‌ای که من آن‌را ثبت لحظه عکاسیک بر فریم‌های فیلم می‌نامم ببرد. هر چند سیالیتی که در روایت فیلم ون‌سنت وجود دارد در عکس حسینعلی نیست ولی این تصادم مدام بین حال و گذشته آن چیزی است که نمی‌گذارد حال را به‌عنوان زمان غالب بپذیریم.

تصویر شمارهٔ ۵: سکانس معروف فیلم فیل(Elephant)که از چند زاویه در فیلم تکرار می‌شود. محصول(۲۰۰۳)

به نظر من حسینعلی انسان شجاعی بوده است. در عکس انگار چیزی از انسان ربوده می‌شود. و واژهٔ دزدیدن ما را به‌یاد نامهٔ سیمینار «نامهٔ دزدیده شده» ژاک لاکان می‌اندازد. این داستان مربوط به نامه‌ای است که در آن کسی متهم به گناهی شده است. این نامه ابتدا به دست شخص ملکه می‌رسد ، اما به سرقت می‌رود. هنگامی که پادشاه سر زده وارد خلوت سرای قصر می‌شود ؛ ملکه بدون پنهان‌کاری آن را روی میز می‌گذارد. به این امید که توجه پادشاه را به سمت آن جلب نکند.[۲۴] در این هنگام وزیر متوجه این وضعیت و نامه می‌شود و جای نامه را بدون آنکه مانند ملکه جلب توجه کند با نامهٔ دیگری که روی میز بوده است عوض می‌کند و آن‌را می‌دزدد. ملکه که این اتفاق را می‌بیند و از طرفی نمی‌خواهد پادشاه به‌طور کلی از حضور آن نامه باخبر شود ، نمی‌تواند کاری کند و بعد این مسأله را به رئیس پلیس اطلاع می‌دهد. رئیس پلیس که نمی‌تواند نامه را بیابد موضوع را به یک کارآگاه به نام دوپن در میان می‌گذارد و اوست که نامه را در بین اسنادی که روی تاقچه اتاق وزیر گذاشته شده بود می‌یابد[۲۵] و بعد از اینکه قبلًا با کسی برای تیراندازی هماهنگ کرده و وزیر به این دلیل به بیرون نگاه می‌کند نامه را با نامه دیگری که با خطی زنانه نوشته شده تعویض می‌کند. و نامه به رئیس پلیس باز می‌گردد که خود نمایندهٔ سامانه نمادین[۲۶] است. به نمودار زیر که مربوط به صحنهٔ اول این

22 - Elephant

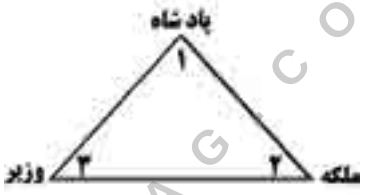
23 - Gus Greene Van Sant Junior

۲۴ - در واقع ملکه با در معرض دید قراردادن نامه می‌خواهد آن را پنهان کند.

۲۵ - وزیر نیز مانند ملکه بهترین راه پنهان کردن نامه را آشکار گذاشتن آن می‌داند.

۲۶ - لاکان معتقد سه سامان مهم برای وجود روانی انسان است. ۱ - سامانه خیالی:سامانه ای که از به مرحله پیشازبانی کودک

داستان و از دیدگاه شوشونا فلمن ،[۲۷] توجه کنید(پاینده،۱۳۷۶).



به گفته لاکان در این صحنه سه نگاه وجود دارد: اول «نگاهی که هیچ را نمی‌بیند» پادشاه. دوم «نگاهی که می‌بیند نگاه اول هیچ ندیده و دل خوش می‌دارد که کسی متوجه پنهان‌کاری وی نشده» ملکه و سوم «نگاهی که می‌بیند در نگاه نخست ، آنچه باید پنهان شود را در دسترس هر کسی قرار می‌دهند که بخواهد آن را به چنگ آورد» وزیر. آنچه رخداده است وزیر نامه‌ای را که ملکه دریافت کرده را می‌رباید و نامهٔ دیگری که در آن چیزی نوشته نشده را جای آن می گذارد.

به اعتقاد لاکان صحنهٔ دوم هم تکرار صحنهٔ اول است با این تفاوت که در اقامتگاه وزیر رخ می‌دهد:

در این صحنه ، مأموران پلیس در موقعیت اول قرار می‌گیرند ، یعنی همان موقعیتی که پادشاه در صحنهٔ قبلی داشت ، و مثل پادشاه هیچ چیز را نمی‌بیند ، وزیر در موقعیت دوم قرار دارد و مرتکب همان اشتباه ملکه در صحنهٔ قبلی می‌شود ، یعنی دل خوش می‌دارد کسی متوجه پنهانکاری او نشده و دوپن هم مانند وضعیت اول در جایگاه وزیر قرار می‌گیرد که همه چیز را می‌بیند. لاکان در این مبحث با معانی مختلف واژه Latter بازی می‌کند و آن‌را هم در معنای نامه و هم حرف به‌کار می‌گیرد. و این بدان دلیل است که لاکان از نامه به‌عنوان استعاره از پیام و یا دالی استفاده می‌کند که هیچ‌گاه به مقصد نمی‌رسد و همیشه سر بسته می‌ماند و پیامی که از جایگاه نمادین و دیگری بزرگ ابلاغ می‌شود.

دقیقاً مانند ملکه که نامه را در جلو دید قرار می‌دهد تا در آشکاربودن نهان باشد این دزدیدن عنصری مادی و قابل ارزش‌گذاری نیست بلکه معنایی پنهان در کار است که سرگشوده نخواهد شد. معنایی که همیشه در حال عوض‌شدن و جابه‌جایی است. شاید عکس را بتوان معادل همان چیزی دانست که حقیقت را مدام از ما می‌دزدد در عین حالی که ما آن را ابزاری برای بیان آن می‌دانیم. از دیدگاه لاکانی هر عنصر از سامانهٔ واقعی که لباس زبان را به‌عنوان امری نمادین بپوشد از حقیقت خود خالی خواهد شد. همانطور که ویتگنشتاین متأخر یادآوری می‌کند «زبان افزون‌گر و افسون‌گر است». حال چه زبان نوشتاری باشد چه موسیقیایی و چه از نوع تصویری‌اش. در حقیقت می‌توان عکاسی را به مثابهٔ دزدیدن حقیقت از سوژه‌اش تعریف کرد. دزدیدن حقیقتی که معنایی دارد و مدام شبیه یک دال سرگردان است. چون نامه‌ای که محتوای محتوم در خود دارد و معطوف به دیگری بزرگ است. دیگری که باید به ما بگوید چه چیزی در آن لحظه از ما ربوده شده است ، اما چه فقدانی موجودیت معنا را باعث می‌شود ؟ هایدگر در پرسش چیزی چیز یا شیئیت شیء[۲۸] از کوزه مثال می‌آورد. کوزه و [ساخت آن] حاصل رابطهٔ آدمی با عدم است. زیرا که کوزه‌گر آن را حول فضای خالی آن ساخته و به عدم آن وجود می‌بخشد. زیرا جداره و ته کوزه را که موجب تشکیل آن می‌شوند نمی‌توان به‌عنوان محتوی آن به‌حساب آورد. اما اگر آنچه را که در کوزه می‌ریزند منوط به خلأ موجود در آن بدانیم ، در آن صورت باید گفت که کوزه‌گر با شکل‌دادن به جداره و ته آن کاری غیر از ساخت کوزه نمی‌کند و او نه به خاک‌رس بلکه به خلأ شکل می‌بخشد. (فریدون موللی،۱۳۸۳) در واقع عکس به‌طور کلی شکل‌دهندهٔ خلأیی است از واقعیت سوژه و عکس حسینعلی هم به حول همین خلأ شکل می‌گیرد. خلأیی از حقیقت حسینعلی و این باعث می‌شود دربارهٔ او به تفکر

اشاره دارد و مرحله آینه نیز نامیده می شود. و استعاره از زمانی است که کودک قبل از آشنا شدن با سامانه نمادین خود را به عنوان شخصیتی مستقل و انسانی یکتا در آینه می شناسد که خیالی بیش نیست.۲-سامانه نمادین که کودک با زبان و ظهور نمادین پدر و تعاقب آن قوانین و هنجارهای اجتماعی آشنا می شود۳-سامانه واقعی : آنچه که وجود دارد بیش از انکه از فیلتر سامانه نمادین که یکی از وجوه پر رنگ ان زبان است بگذرد.

27-shoshana felman

28- Choséité de la chose(Dinghofte des Dinges)

بپردازیم. و این دقیقاً ما را به یاد بازخوانی لاکان از جمله معروف کانت می‌اندازد. من نمی‌اندیشم آنجا که هستم و آنجا که نیستم می‌اندیشم. در واقع همین خلأ ، پنهانی حقیقت را به بار می‌آورد و در مراجعهٔ دوباره به هایدگر در مفهوم بازی حقیقت به آن تأکید می‌شود که در نهان‌کردن است که حقیقت «خود را ...به حقیقی‌ترین وجه عرضه می‌دارد»(مایکل پین، ۱۳۸۰ ؛ ۱۶)

تصویر شمارهٔ۶؛حذف کلمنتیس از تاریخ کشور چک به‌وسیله بخش تبلیغات حزب کمونیست

در داستانی از میلان کوندرا[۲۹] به نام کلاه کلمنتیس[۳۰] ابتدای داستان از عکس مهمی در تاریخ کشور چک سخن به میان می‌آید که در آن کلمنت گوتوالد[۳۱] رهبر کومنیست کشور چک ایستاده بر مهتابی قصری باروک ، قدم می‌گذارد تا برای صدها هزار نفر سخنرانی کند. لحظه‌ای حساس در تاریخ این کشور. رفقا و دوستانش وی را دوره کرده بودند و کلمنتیس که کنارش ایستاده بود از سر دلسوزی کلاه خود را به وی می‌دهد تا با سر برهنه در آن هوای سرد سرما نخورد. از این لحظه عکسی گرفته شد و بخش تبلیغات حزب کمونیست صدها هزار نسخه از آن را چاپ کرد گوتوالد با کلاه خز نماینده این بود که تاریخ چک کمونیست در آن مهتابی زاده شد. اما چهار سال بعد کلمنتیس به اتهام خیانت به دار آویخته شد و بخش تبلیغات حزب او را از تاریخ و از آن عکس پاک کرد و به جای کلمنتیس در عکس دیوار گذاشت. (تصویرشمارهٔ۶) البته دست بردن در عکس و سانسور تصویر در روسیه کمونیستی متداول بوده است در تصویر زیر که در دسامبر ۱۹۳۸ گرفته شده است یوژف از عکس پاک می‌شود.(تصویرشمارهٔ۷)

به هر حال در قسمت بعد داستان ما با شخصیتی به نام میرک آشنا می‌شویم که سعی در مبارزه با حزب کمونیست حاکم دارد و به وسیلهٔ زنی با نام زدنا[۳۲] با گذشته و روابطش با حزب کمونیست پیوند می‌خورد. و در همین راستاست که می‌گوید: مقاومت انسان در برابر قدرت ، مقاومت حافظه است در برابر فراموشی. مرد در طول داستان به زیبانبودن زن و قصدش از رابطه با وی یعنی نزدیک‌شدن با ساختارهای قدرت حرف می‌زند و در این اثنا برای آنکه عشقش را به آن زن ثابت کند برایش نامه‌هایی می‌نویسد که دلیل اصلی آخرین دیدار وی با زدنا بعد از بیست سال و قبل از دستگیری‌اش می‌شود. در قسمت‌های پایانی داستان از نویسنده قصد اصلی میرک از اینکه نامه‌ها را از معشوقه سابقش گرفته و به زباله انداخته است را فاش می‌کند: دلیل آنکه می‌خواست تصویر او را از زندگی‌اش بکند این نبود که او را دوست نداشته باشد ، بلکه این بود که او را دوست داشته بود. با زدودن او از ذهنش ، می‌خواست عشقش را به او بزداید. چهرهٔ او را از عکس محو کرده بود

29-Milan Kundera
30-Clementis
31-Klement Gottwald
32-Zedna

همان‌طور که حزب کمونیست ، کلمنتیس را از در همان مهتابی و در هنگام سخنرانی از کنار گوتوالد زدوده بود(کوندرا، ۱۳۸۱ :۹۷).

در این داستان کوندرا نسبت مشخصی بین قدرت و فراموشی همانطور که میرک شخصیت داستان می‌گوید وجود دارد. حسینعلی از آنچه که به گواه اسناد عکاس طبقه حاکم و برتر جامعه بوده است برای ما مهم نیست زیرا قدرت همیشه سعی می‌کند اضافات را خودش بزداید ، درحالی که حاکمان ، قدرت و جبورتشان را مدیون همان اضافات و افرادی است که دچار حاشیه‌شدگی هستند. حسینعلی نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. در کدام کتاب تاریخی در کنار نام سوژه‌هایی عکاسی نامی از عکاس‌باشی‌ها آمده است. کدام عکس ، ارزش و اعتبار خود را از نام عکاس‌باشی‌اش دارد؟ جواب به این سوالات مشخص است. به همین دلیل قدرت خود را فراموشکار نشان می‌دهد. ارزش کار حسینعلی از منظرگاهی تاریخی نیز ارزشمند است او خود را که باید جزوی از فراموش‌شدگان تاریخ باشد به‌عنوان بخشی از تاریخ مطرح می‌کند. منظور من از تاریخ آن نگاه تاریخ‌نگارانهٔ سنتی نیست که تاریخ را تنها به‌معنی رخدادهای بزرگ و محصول شخصیت‌های بزرگ و همچنین ضبط آن‌ها می‌داند. منظور من همان نوع نگاه تاریخی است که سعی می‌کند کل گستره یک اتفاق را ثبت کند. شاید حسینعلی با این عکس به قدرت‌هایی که سعی داشته‌اند او را در پشت دوربین و بی‌نام نگاه دارند دهن کجی کرده و خود با نوشته‌ای از نامش در دست در برابر ابزاری که خود تاریخ قدرتمندان و صاحب منسبان را مستند می‌کرده ، ایستاده و به جرگه گذشته‌ای که همیشه در حال ما در جریان است در آورده است.

تصویر شمارهٔ ۷: حذف یوژف از کنار استالین(۱۹۳۸)

تصویر شمارهٔ ۱۰

تصویر شمارهٔ ۹

تصویر شمارهٔ ۸

در پایان باید بگویم که عکس‌های دیگری نیز از حسینعلی برجای مانده که یکی از آن‌ها با زیرنویسی استودیو Barletts و در حالی که حسینعلی کلاهش را با بی‌توجهی ، کمی کج بر سر گذاشته و نمی‌داند با دستهایش چه کند ، گرفته شده(تصویرشمارهٔ۸)

و تصویر بعدی که حسینعلی با شخص دیگری عکس گرفته است نام عکاس Gabinet Portrate که انگار عکاسی از بمبئی بوده است را با خود دارد(تصویرشمارهٔ۹).

در هر دو عکس برخلاف (تصویرشمارهٔ۱)که نوشته جزوی از اثر هنری است؛ نوشته به‌عنوان ضمیمه‌ای بر عکس موجودیت می‌یابد که بیش از سوژهٔ عکس به توضیح درباره محل گرفته‌شدن عکس(نام استودیو یا شهر)و همچنین توضیحات بی‌ارزش از لحاظ ارتباط با این دو عکس به‌عنوان اثر هنری می‌پردازد. در ضمن در هر دو جوانی و جهانگرد بودن حسینعلی به‌عنوان سندی اتوبیوگرافیک خودنمایی می‌کند و همچنین از لحاظ تاریخی متقدم‌تر از عکسی هستند که ما درباره‌اش صحبت کردیم. در تصویر شمارهٔ ۵ نیز ما با یک عکس ساده روبه‌رو هستیم(تصویرشمارهٔ۵)■

منابع:

۱- اشلی لاگرینج(۰۹۳۱)، درآمدی بر نظریه‌های عکاسی، حسن خوبدل، نشر شور آفرین، تهران.

۲- تری برت(۹۷۳۱)، نقد عکس، درآمدی بر درک تصویر، اسماعیل وکاوه عباسی، نشر مرکز، تهران.

۳-بریس گات، دومینیک مک آیور لوییس(۴۸۳۱)، دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی، گروه مترجمان، سر ویراستار مشیت علایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

۴-تونی مایرس(۵۸۳۱)، اسلاوی ژیژک، فتاح محمدی، نشر هزارهٔ سوم، زنجان.

۵- جان لچت(۳۹۳۱)، پنجاه متفکر برتر قرن، محسن حکیمی، انتشارات خجسته، تهران.

۶-میترا کدیور،(۱۸۳۱)، مکتب لاکان، انتشارات اطلاعات، تهران.

۷-کرامت موللی(۴۸۳۱)، مبانی روانکاوی فروید-لاکان، نشر نی، تهران.

۸-مایکل پین(۰۸۳۱)لاکان، دریدا، کریستوا، پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

۹- اسلاوی ژیژک(۶۸۳۱)لاکان-هیچکاک، مازیار اسلامی، نشر ققنوس، تهران.

۱۰-میلان کوندرا(۱۸۳۱)، کلاه کلمنتیس، احمد میرعلائی، نشر باغ نو، تهران.

۱۱-علی اکبر شریفی مهرجردی(۲۹۳۱)، عکاسان معاصر یزد، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

۱۲- روبین پاکباز(۶۸۳۱)، دایرةالمعاف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

۱۳-لورا مالوی(۲۸۳۱)، لذت بصری و سینمای روایتی، فتاح محمدی، مجلهٔ ارغنون شمارهٔ۳۲.

۱۴-لورا مالوی(۱۹۳۱)، ۴۲ بار مرگ در ثانیه: سکون و تصویر متحرک، صالح نجفی، سینما و ادبیات شمارهٔ۴۳.

۱۵-آلن بدیو(۱۹۳۱)، نکاتی دربارهٔ مارسل دوشان، علیرضا رواحی، مجلهٔ گلستانه، شمارهٔ۲۱..

۱۶- حسین توکلی(۲۹۳۱)، گذشته، پیش‌آمد فراموشی، مجلهٔ سینما و ادبیات، شمارهٔ۶۳.

۱۷- مهران مهاجر(۲۹۳۱)، حافظهٔ تاریخ، خاطره دوربین، مجلهٔ سینما و ادبیات، شمارهٔ۶۳.

۱۸- پیتر کراوس(۸۸۳۱)، مرگ و اصالت، محمد سعید حنایی کاشانی، مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ۶۱.

۱۹- پل استر(۲۹۳۱)، داستان کریسمس اوگی رن، سحر شاعرزاده، مجلهٔ فیلم نگار، شمارهٔ۳۲۱و۴۲۱.

۲۰-میکائیل برون اورلیان(۵۸۳۱)، چرا عکاس نمی‌بیند، حمید سمیع عادل، مجلهٔ فارابی، دورهٔ پانزدهم شمارهٔ اول.

۲۱- مهدی نوری چپی(۲۹۳۱)، گفت‌وگو با مجید اخگر: بازگشت به صحنهٔ آغازین، سینما و ادبیات، شمارهٔ۶۳.

۲۲-منبع عکس: از آرشیو شخصی محسن خیرخواه.

۲۳-علی اکبر شریفی مهرجردی(۲۹۳۱)، عکاسان معاصر یزد، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در دست چاپ، تهران.

۲۴-روبین پاکباز(۶۸۳۱)، دایرةالمعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.