



Shahid Rajaei Teacher Training University- Iran
Ontological Researches
semi-annual scientific journal
ISSN (print): 2345-3761 (online): 2676-4490
Type: Research

Vol.10, No. 19
Spring & Summer 2021

Journal Homepage: www.orj.sru.ac.ir

Reading the Photograph of the Death from Roland Barthes’ Point of View

AAVisull mmiotic Approahh to tho ook “Camera Lucida))

Saeideh Masoumi¹
Mohammad Shokry²
Ali Moradkhani³

Abstract

Roland Barthes was one of the pioneers of visual semiotics; Visual semiotics is the explanation and analysis of images in the context of signification systems and the search for a way to translate images into spoken language. He devoted his latest book, *The Camera Lucida*, to reflections on photography and believed that the photograph signified, more than it reflected, or represented reality. Signs and things that are considered important to the viewer as a reader of the photo, are the basis for interpretation and analysis.

¹- Ph.D. Candidate of philosophy of Art, Tehran North Branch, Islamic Azad University, corresponding author Amasoumi87@gmail.com

²- Assistant professor at Department Of philosophy, Tehran North Branch, Islamic Azad University mohammadshokry44@gmail.com

³- Associate Professor at Department Of philosophy, Tehran North Branch, Islamic Azad University dr.moradkhani@yahoo.com

Received: 28/06/2020

Reviewed: 13/11/2020

Revised: 29/01/2021

Accepted: 03/02/2021

Keywords: Roland Barthes, Visual Semiotics, *Camera Lucida*, Image of the Death, The *Winter Garden* Photograph.

Problem Statement

From the point of view of linguistics, Roland Barthes researched the hypothetical analogy between "natural language" and signifying systems other than language. In the *Camera Lucida*, Barthes spoke of the importance and special place of the subject, searching for the essence of photography, and took refuge in photography in search of a single truth about death. The first part seeks to describe and interpret various photographs to achieve the essence of the photograph, and the second revolves around the "*Winter Garden*" photograph about the period of mourning in the absence and death of the mother. In the present study, the following questions are answered: First, what does Barthes mean by the truth of photo about death? Second, what is the difference between a portrait photo and a painted portrait? And finally, how does a photograph interpret the signs of existence and death together? The effects of his mother's death were profound for him. It speaks of the scalability of influence in photography, and instead of the material elements, aesthetics, and historicism, it names a gem in photography that he considers the nature of photography. That gem wounds the audience. And the truth of the photograph, in a system of encodings of the photographic moments, is gathered from the subject, which constitutes the essence of the photograph and is an idea, meaning or plan from the past and the present, combining presence and absence, and reading it requires Perception and is related to the objectivity of the image. As a result, he reads the explicit and implicit meanings of the photo with a semiotic approach.

Method

The research method is descriptive-analytical and data collection has been done using library resources. First, the tools of semiotic approach in text analysis are stated and then the mechanism, role, and importance of these tools in reading photos are described.

Findings and Results

Camera Lucida semiotics is an emphasis on critical and poststructuralist ideas based on photography. The first refers to the difference between Studium and Punctum, and the second is based on a photograph of a newly deceased mother and a photograph of a *Winter Garden*. Private photographs, more than any other type of photograph, can refer us to the past, people, memories, places, and times that are not present because of their ability to represent or record index and symbolic signs. Also, the ideal future is envisioned in private photos around the axis of love and death, and for this reason, he deems it different from painting. Reminders and references to what is not present, more than any presence, is directed to absence. It approaches the active participation of the audience in creating meaning in the field of photographic theory. The duality of presence and absence in the family photo creates meaning in

a conceptual relationship with important moments of family life and the absence of moments that are not present. The meaning of the photographs testifies to both the presence of what is not and the absence of what is. The truth of the photograph in the system of encodings of the photographic moments collected from the subject forms the essence of the photograph, and it is the same thought, meaning or design that combines the past and the present or the presence and absence and reads the novelty of the photograph. Achieves image reading in a distinctive way.

References

- Abasi, E. [Translation of *Criticizing Photographs: An introduction to Understanding Images*]. Barret T (Author). Tehran: Markaz Publications;2006. Persian.
- Barthes R. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang Press;1981.
- Barthes R. *The Photographic Message*. Albuquerque: New Mexico University Press, ;1988.
- Batchen G. *Photography Degree Zero (Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida)*. Publication Massachusetts Institute of Technology (MIT).2009; 6:187-192.
- Barrow Th., Armitage Sh., Tydeman W. *Reading into Photography*. Albuquerque: New Mexico University Press;1982.





پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Shahid Rajaei Teacher Training University- Iran
Ontological Researches
semi-annual scientific journal
ISSN (print): 2345-3761 (online): 2676-4490
Type: Research

Vol.10, No. 19
Spring & Summer 2021

پژوهش‌های هستی‌شناختی

دو فصلنامه علمی

نوع مقاله: پژوهشی

سال دهم، شماره ۱۹

بهار و تابستان ۱۴۰۰

صفحات ۳۲۳-۳۴۷

خوانش تصویر مرگ از دیدگاه رولان بارت (رویکردی نشانه‌شناسانه تصویری بر کتاب *اتاق روشن*)

سعیده معصومی^۱

محمد شکری^۲

علی مرادخانی^۳

چکیده

رولان بارت از پیشگامان نشانه‌شناسی تصویری بود؛ نشانه‌شناسی تصویری به تبیین و تحلیل تصویر در چارچوب نظام‌های دلالتی و در جستجوی راهی برای ترجمه تصاویر به زبان گفتار است. وی آخرین کتابش، *اتاق روشن*، را به تأملات دربارهٔ عکاسی اختصاص داد، و باور داشت که عکس بیش از آنکه واقعیت را منعکس یا بازنمایی کند، بر آن دلالت دارد، نشانه‌ها و چیزهایی که بر بیننده در مقام خوانندهٔ عکس مهم تلقی می‌شود، مبنای تفسیر و واکاوی قرار می‌گیرد. بخش نخست کتاب، در پی توصیف و تفسیر عکس‌های مختلف جهت دستیابی به ذات عکس و بخش بعدی پیرامون عکس *باغ زمستانی* است و دربارهٔ دوران سوگواری در غیاب و مرگ مادر است. در پژوهش حاضر به این سؤالات پاسخ داده می‌شود، نخست، منظور بارت از حقیقت عکس دربارهٔ مرگ چیست؟ دو اینکه، تفاوت عکس پرتره و

^۱ دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، نویسندهٔ مسئول amasoumi87@gmail.com

^۲ استادیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال mohammadshokry44@gmail.com

^۳ دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال dr.moradkhani@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۰۸

تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۸/۲۳

تاریخ اصلاح: ۱۳۹۹/۱۱/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۱۵

پرتره نقاشی چیست؟ در نهایت، چگونه یک عکس، نشانه‌هایی از هستی و مرگ را توأمان تفسیر می‌کند؟ روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. ابتدا، ابزارهای رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل متون، بیان شده و سپس سازوکار، نقش و اهمیت این ابزارها در تحلیل و خوانش عکس، تشریح و تبیین شده است.

واژگان کلیدی: رولان بارت، نشانه‌شناسی تصویری، *اتاق روشن*، تصویر مرگ، عکس باغ زمستانی.

مقدمه

در اواخر ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰، رولان بارت (Roland Barthes) بر آن شد، از منظر علم زبان شناختی، در مورد قیاس فرضی میان زبان طبیعی (گفتار و نوشتار) و نظام‌های دلالتی دیگری غیر از زبان، پژوهش کند. بررسی‌های اولیه نشان داد که هیچ نظام دلالتی واحدی وجود ندارد که تمام عکس‌ها بر مبنای آن استوار شده باشند، بلکه مجموعه‌ای نامتجانس از رمزگان وجود دارد که عکاسی می‌تواند بر مبنای آن شکل بگیرد. هر عکس به دلیل وجود کثرت رمزگان است که می‌تواند دلالت کند (برگین، ۲۰۰۲، ص ۳۳). عکاسی به وجوه مختلف در جامعه تأثیرگذار است و در مواجهه با این پربودگی تصاویر، خوانش آنها نیز لازم می‌آید. از جمله عکس‌هایی که در موزه‌ها، گالری‌ها، جشنواره‌های هنری و... به نمایش در می‌آیند؛ عکس‌های تبلیغاتی؛ و عکس‌های مستند و خبری؛ تا آلبوم‌های خانوادگی به مثابه محملی برای خاطره نویسی و تبارشناسی؛ مورد توجه اندیشمندان و منتقدان قرار گرفته است. بارت فیلسوف فرانسوی به این امر توجه داشت و در کتاب *اتاق روشن* (Camera Lucida) از اهمیت و جایگاه ویژه این موضوع سخن گفت و به جستجوی ذات عکس پرداخت، و به دنبال حقیقتی یگانه درباره مرگ به عکاسی پناه برد. پدرش را در جنگ و کمتر از یک سالگی از دست داد و تا اواخر عمر در کنار مادر زندگی گذراند. ازدواج نکرد و تنها زن زندگی‌اش مادرش بود. سرپرستی وی از دوران کودکی تا جوانی بر عهده مادر بود و در زمان پیری مادر، وظیفه مراقبت از مادر را بر عهده گرفت. او دیوانه‌وار مادرش را دوست داشت. لذا مرگ مادر برای او ضربه و زخمی عمیق بود. تأثیر این رویداد را می‌توان در کتاب *اتاق روشن* آشکارا دید. او شش ماه بعد از انتشار آن در سوگ و درد غیاب مادر، در تصادفی از دنیا می‌رود. اینکه چگونه می‌توان رویدادی سهمناک مانند مرگ

مادر را با موضوع عکاسی پیوند داد، اساسی‌ترین پرسشی است که بارت در پی پاسخ آن است. توصیف بارت درباره کتابش این گونه است: کتابی کوچک و معمولی که می‌توان آن را پدیدارشناسی نامید (بارت، ۲۰۱۶، ص ۱۷)، او عکس‌هایی را انتخاب کرده که کنجکاوی اش را برانگیخته‌اند و به توصیف ماهیت عکاسی پرداخته است. «کتاب من، نه جامعه شناختی است، نه زیبایی شناختی و نه تاریخ عکاسی، بیشتر می‌توان آنرا پدیدارشناسی عکاسی نامید» (همان) و «عکس‌های منتخب من اساساً بحث برانگیزند و در متن بکار بردم تا نکته‌ها و نظرات خاصی را ابراز کنم» (همان، ص ۲۰). از تقلیل پذیری تأثیرگذاری در عکس می‌گوید و بجای در نظر گرفتن عناصر مادی (فیزیکی، شیمیایی، و اپتیکی) و یا به لحاظ زیبایی‌شناسی و تاریخ‌گرایی، از گوهری در عکس نام می‌برد که در نگاه اول قابل تفکیک نیست و آن را ماهیت عکاسی می‌داند. آن گوهر، نگریستنده را زخمی می‌کند و یا احساس درد و یا آسیبی را در او متجلی می‌کند. همچنین حقیقت عکس، در نظامی از رمزگذاری‌هایی از لحظه‌های عکسبرداری، از سوژه جمع شده است که همان گوهر عکس را می‌سازد و اندیشه، منظور و یا طرحی است از گذشته و اکنون، حضور و غیاب را در هم می‌آمیزد و خوانش آن، نیازمند قوه ادراک است تا به چیستی تصویر پی برده و این پیام تنها با عینیت عکس در ارتباط است. پس دلالت‌های صریح و ضمنی که واحدهای خوانش عکس می‌خواند؛ نیازمند رمزگشایی می‌شود و با رویکردی نشانه‌شناسانه به واکاوی می‌پردازد. «هر عکسی بر مبنای کثرت این رمزگان است که می‌تواند دلالت کند» (بارت، ۲۰۱۶، ص ۱۵۴).

۱- خوانش تصویر

خوانش تصویر، کوششی است در پاسخ به پرسش چیستی تصویر؛ اما وقتی از چیستی تصویر گفته می‌شود، به راستی چه چیزی مورد پرسش قرار می‌گیرد. «مارکوس بنکس (Marcus Banks)، انسان‌شناس فرهنگی - اجتماعی برای پاسخ به این پرسش، با مثال‌هایی از تأثیر شناخت توضیح و تجربیات فردی بر توانایی بصری آغاز می‌کند. وی به اختصار، برخی از کارت پستال‌های اوایل قرن بیستم را شاهد می‌آورد و نتیجه می‌گیرد که درک و مهارت شناختی، فراهم‌کننده اساس تعبیر تصویر، هم چون انسان، حیوان، رنگ،

چیدمان فضایی و یا هر چیز دیگری است» (Schroeder, 2003, p 82). او در شناخت بیشتر و شرح عمیق‌تر از نظریات بارت می‌گوید: «تصویر، صحنه‌ای می‌آفریند» (Ibid) و در توضیح مثال تصویری مطرح می‌کند، مرد هندی مقدس با خالکوبی‌های سفید سنتی، مهره‌ها و لباس‌هایی که نمایانگر برخی کنشهای دینی است؛ نشان می‌دهد، ادراک ما از تصویر، وابسته به دانش تصویری از همین واحدهای نمادین در کنار یکدیگر است (Ibid). «به هر روی عناصر سازنده تصویر، آشکارا نیازمند تحلیل‌های درون متنی و برون متنی است» (صرامی و فهیمی فر، ۲۰۱۸، ص ۸). ویکتور برگین (Victor Burgin)، در کتاب (Thinking Photography) متن عکاسی را همانند هر متنی، فضایی از بینامتنی پیچیده می‌داند (Burgin, 1982, p 44). در آغاز قرن بیستم، ابی واربورگ (Warburg Aby) دریافت که تصاویر، سلسله مراتبی از خاطرات را فرا می‌خواند. وی در نتیجه پروژه‌های (بازآفرینی خاطرات بوسیله تصاویر) قصد داشت تا این فرهنگ را ایجاد و آمادگی آنها را برای ترکیب شدن، قابل دسترس سازد و نشان داد که مراتبی از خاطرات، تصویری دریافت می‌شود، سیر تاریخی و ادراکی این تصاویر را قابل شناسایی کرد و در اولین برخورد با تصویر به چشم نمی‌آید (Bredback, 2013, p 2). در واقع، این طور نیست که تصاویر به سادگی به عقب برگردانده و یا همچون آرشیو در نظر گرفته شوند، بلکه در بافتی از پیوندها به جایگاه مشخصی اختصاص دارند. بدین صورت که این بافت، به شرح باز نمودن، طول تاریخ و فرهنگ است (صرامی و فهیمی فر، ۲۰۱۸، ص ۷). با توجه به گفته بارت: «تنها راه ادراک چیزی جز، کلامی کردن آن نیست» (Barthes, 1988, p 531)، عکس در لحظه ادراک صورت کلامی می‌گیرد، یا به عبارتی دیگر در قالب گفتمانی بیان می‌شود، همان گونه که عکس باغ زمستانی را می‌خواند.

«فرایند نشانگی عکس آمیزه‌ای است از خصلت‌های نمایه‌ای (Indexical Sign) و شمایی (Iconic Sign) نسبی نمود، زمانمندی و فضا مندی نسبی تفسیر و چیز یا وضعیتی که بر سازنده ابژه است، به نظر می‌رسد عکس همه نیروی تأثیرگذار خود را از تناقض درونی‌اش وام می‌گیرد، از یک سو نشانه است، شمایل نمایه‌ای که با مرجع خود همانندی دارد، به وجه استنادی آن شهادت می‌دهد ولیکن این رابطه تا جایی پیش می‌برد که مدلول را هدایت کند، گویی به هیچ چیز جز خودش دلالت ندارد» (مقیم نژاد، ۲۰۱۴، ص ۷۷).

بارت در *اتاق روشن* بر خصلت نمایه معطوف شد که صریحاً به وجود چیزی دلالت می‌کند، یعنی در نمایه دال توسط مدلول تأثیر می‌پذیرد و آگاهی بر آن تنها وابسته به ذهن تحلیل‌گر نیست، بلکه شبیه موضوعی است که به تصویر درآمده است، او به عنوان منبع وسیع بازنمایی واقعیت، اعتقاد داشت و سعی در خوانش عکس در بافت‌های گوناگونی چون تبلیغات (تحلیل آگهی ماکارونی پانزانی)، تصویر روی جلد مجله پاریس ماچ (Paris Match Magazine)، عکس خبری و عکس‌های شخصی (عکس *باغ زمستانی در اتاق روشن*) پرداخت و نقل کرد: «در عکس، قدرت تصدیق از قدرت بازنمایی فراتر می‌رود» (بارت، ۲۰۱۶، ص ۱۲۷). به عبارتی دیگر از نظر او بازنمایی به ارجاع تقدم دارد و وجه نمایه‌ای را در نظر گرفت بدین صورت که میان ابژه و سوژه رابطه‌ای از نوع مشابهت است که به صورتی نمادین و در رابطه‌ای جز به کل یادآور انگاره‌ای از واقعیت است. اندیشه‌ی وی متشکل از عناصر گوناگونی است و موضوعی که پیوسته به ذهنیت پویای او شکل می‌داد، دغدغه همیشگی‌اش نسبت به مبحث متن بود. «بارت شاید نخستین نشانه‌شناس در دوران معاصر بود که به یک رابطه‌ی انگیزشی میان دال و مدلول در تصویر عکاسی رأی داد» (مقیم نژاد، ۲۰۱۴، ص ۵۳) و از نوشته‌های وی چنین بر می‌آید که او در سیر مطالعاتی خود درباره‌ی عکاسی، از *پیام عکاسانه* *اتاق روشن*، علاوه بر بحث درباره‌ی ویژگی‌های شمایی عکس هر چه بیشتر بر خصلت نمایه‌ای معطوف شد (همان، ص ۷۳). اندیشه‌های بارت در کتاب *عناصر نشانه‌شناسی*، مقاله *معنای سوم و پیام عکاسانه* بر دلالت‌های ساختارگرایی و دیگر اندیشه‌های بارت متأخر مثل، *امپراطوری نشانه‌ها*، *اتاق روشن*، اندیشه‌هایی درباره‌ی عکاسی بر ویژگی‌های پس‌ساختارگرایی تمایل داشت.

۱-۱- خوانش نشانه‌شناسانه تصویری بارت

نشانه‌شناسی تصویری، به تبیین و تحلیل تصویر در چارچوب نظام‌های دلالتی می‌پردازد و در جستجوی راهی برای ترجمه‌ی تصاویر به زبان گفتار است؛ نشانه‌ها عناصری هستند که بر ماده‌ای ثبت شده و در متنی جای گرفته‌اند. این نشانه‌ها همیشه در غیاب موضوع اصلی خود هستند (احمدی، ۲۰۱۲، ص ۱۹)، از دیدگاه آمبرتو اکو (Umberto Eco)، وجه تفسیری نشانه مورد نظر است. زیرا که معنای ارجاعی نشانه قسمتی از محتوای آن است

و مخاطب به تفسیرهایی از نشانه می‌پردازد و در پی یافتن پاسخی دقیق به این است که اثر هنری چگونه تأثیر می‌گذارد (Eco, 1976, p 16). ارتباط میان نشانه‌شناسی تصویری و عکس از این منظر مهم و معنای تصویر به طور دقیق روشن می‌شود. «واژه ایمیج (Image) از کلمه لاتین (Imago) به معنای تقلید کردن، گرتة برداری و تصویر آمده است. می‌توان گفت این واژه با تأسی، پیروی و تقلید هم ریشه است. بارت می‌گوید: توجه به معنای ریشه این واژه، ما را به ابعاد نشانه‌شناسی تصویری هدایت می‌کند (احمدی ۲۰۰۱، ص ۳۲)، بدین معنی که تصویر نوعی تقلید به چیزی است که حضور آن در غیاب جای دارد. به عبارتی، «حضور عکس و تصویر متضمن غیاب اصل است، تصویر عبارتست از نشانه‌ای که به جانب حواس بصری ما معطوف است» (ضیمران، ۲۰۰۴، ص ۱۸۷). نشانه‌های عکاسانه تا حدودی با نشانه‌های زبانی تفاوت دارند و به دلیل وجود واسطه‌ای به نام دوربین در تولید تصویر عکاسی، عکس‌ها برخلاف تصاویر دستکاری شده، از منطقی الگوریتمی، علمی، غیرتعمدی یا خودکار برخوردار هستند. در واقع مشابهت میان عکس و ابژه بیرونی مانع از این می‌شود که دال یک عکس با مدلول‌های فراوانی مرتبط گردد (آنچه در نشانه‌های زبانی رخ می‌دهد) یا یک مدلول دال‌های بسیاری داشته باشد. در واقع دال عکس به میزانی که عکس مبتنی بر گرفتن باشد تحت تأثیر مقتضیات صحنه‌ای است که عکاسی می‌شود (مقیم نژاد، ۲۰۰۹، ص ۳۸). «بارت بر پایه مشاهداتش در مورد پدیده‌های متفاوت فرهنگی، نتیجه گرفت که فرهنگ روزمره را می‌توان با کمک زبان ارتباطی دیداری، کلامی و اسطوره‌های کاملاً مرتبط با گفتمان‌های فرهنگی خاص تحلیل کرد» (ولز، ۲۰۱۱، ص ۴۵). او باعث شد آموزه‌های زبان‌شناسان ساختارگرا را در این زمینه بکار گرفته شود. «بارت با ارجاعات بی‌شمار به عکس در مقالات، سودای خواندن تصویر و بویژه عکس را از طریق نشانه‌شناسی در سر داشته است» (کامران، ۲۰۱۳، ص ۲۳۵). «از نظر بارت در منظر نشانه‌شناسی، عکس‌ها نظم ناپذیرند، زیرا حضور همیشگی آنها موجب می‌شود که غیر قابل طبقه بندی باشند» (ولز، ۲۰۱۱، ص ۴۶). همچنین «در عکاسی مسئله ارجاع است و نه وجه هنری یا ارتباطی آن؛ بنابراین عکاسی، بر خلاف هر رسانه دیگری، مصداق هیچ گاه تصویر را رها نمی‌کند» (همان، ص ۹۱). در واقع بارت نشان می‌دهد یک عکس منجر به چه کنشهایی، عواطف یا نیت‌هایی، در او می‌شود و در «کنش سه گانه کردن، تن در

دادن و نگریستن» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۲۳)، به تجربه سوژه نگریسته شده و سوژه نگرنده اشاره می‌کند. پیام عکاسانه و تحلیل بلاغی تصویر دو مقاله دیگر وی در زمینه نشانه‌شناسی، که از سویی به نشانه‌شناسی تصویری آثار هنری و از سوی دیگر به نشانه‌شناسی تبلیغات کلامی و تصویری پرداخته است. به نقل از ضیمران باید متذکر شد که از دوران استیلای نظریه پیرس، نشانه‌شناسی عکاسی و سپس نشانه‌شناسی سینما رواج یافت. بارت با انتشار مقالات کوتاهی روی جلد نشریات را موضوع بحث‌های نشانه‌شناسی قرار داد و گفت در عکس با پیام‌های چند معنایی روبرو هستیم که نیاز به تأویل و رمزگشایی دارد. به گفته وی می‌توان عکس را مجزا متضمن زبان شمرد، اما برخلاف زبان گفتاری نباید آن را در معنای دقیق خود واجد رمزگان شمرد. هرچند که عکاسی از برخورد واقعیت سرچشمه می‌گیرد اما در مرحله دوم است که واجد دلالت التزامی می‌گردد. در اینجاست که بحث نشانه‌ها انگیزته می‌شود (ضیمران، ۲۰۰۴، ص ۱۹۸).

۱-۲- خوانش هرمنوتیکی عکس از دیدگاه رولان بارت

عکس به مثابه متن دارای رمزگان بصری خاص، همواره مورد توجه تأویل‌گران بوده است، به طور کلی می‌توان مطرح کرد که تولید عکس و حضور پس از آن، در شرایط زندگی و فهم بشر مورد توجه قرار گرفته است، این تأویل، و تفسیر در ارتباط با عکس، جایگاه متمایزی در میان متون هنری ایجاد کرده است، از سویی یقین به همراه دارد که مصداقش را پی‌کشیده و ارجاع به زمان گذشته است، همان طوری که بارت نقل می‌کند: «عکس بی‌اغراق و به معنای واقعی کلمه، بازتابی از مصداق است چیزی که آنجا بوده است» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۱۰۱). به عبارتی، عکس مصداقش را مدام دنبال می‌کند، با ارجاع به زمان گذشته در حال تصدیق آن و آنجا بودگی (در آن زمان و مکان) است. از سویی دیگر، عکس کنش زنده مخاطب خویش را در حال حضورش، طلب می‌کند و می‌کاود، به گونه‌ای که مخاطب عکس زندگی زیسته خود را مصداق عکس، و آنچه عکس نشان می‌دهد، دارد؛ یا این گونه هم تفسیر می‌شود که حداقل، فهمی خاص از حضور گذشته، مصداق آنجا و یا فضای تأکیدش را مورد ادراک قرار می‌دهد. این ویژگی بخصوص در عکس‌های خانوادگی و خصوصی بیشتر نمایان می‌گردد که در *اتاق روشن* بدان اشاره می‌کند، به واکاوی بنیان

و هستی عکس پرداخته و عکاسی را متمایز از سایر هنرهای بصری نشان می‌دهد. و به گونه‌ای متفاوت در پی آشکارسازی جنبه‌های فهم عکس و مخاطب به تأیل می‌پردازد و نهان‌بینی را بر آنجا بودگی مبتنی دانسته و به افق معنایی مشترک عکس و مخاطب، تأکید می‌کند و آن را مورد واکاوی قرار می‌دهد. آرای بارت با برداشت‌های هرمنوتیک مدرن، مختلط و عجین شده است (حسن پور و نوروزی طلب، ۲۰۱۱، ص ۱۸). در تقابل گذشته و حال در ارتباط با عکس این سخن توماس بارو (Thomas Barrow) نیز مهم است که: «عباراتی چون در قاب گرفتن زمان، آینه حافظه‌دار، و جمود لحظه‌ای، همه به ارتباط بین عکاسی، نوستالژی و گذشته اشاره دارد» (Barrow, 1982, p 4). شعیری در پاسخ به این سؤال که «آیا می‌توان زمان را از مکان جدا دانست؟ بر این باور است که در نشانه - معناشناسی، زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند. زمان به محض اینکه به دنیای گفتمان راه می‌یابد به نحوی با مکان آمیخته می‌شود. زیرا اتفاق معنایی در خلا رخ نمی‌دهد. گفته‌پرداز حرکت گفتمانی خود را از نقطه‌ای مکانی به جلو یا عقب هدایت می‌کند» (شعیری، ۲۰۰۶، ص ۱۹۵). بارت نقل می‌کند: «هر بار که می‌خواستم چیزی درباره عکاسی بخوانم، ترجیح می‌دادم به عکس‌هایی که دوستشان داشتم، فکر کنم و همین کلافه‌ام می‌کرد. خودم، صرفاً مصداق را دیدم» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۲۰). بارت تأکید داشت: «قطعا تصویر واقعیت نیست، اما در عکس با یک قیاس کامل مواجه می‌شویم» (Barthes, 1988, p 523). اندی گراندبرگ (Andy Grandberg) منتقد هنری معاصر، نقل می‌کند: «بارت پیام بنیادی عکس را آنچه بوده است و آنچه من در یک عکس آگاهانه می‌بینم ... نه هنر است و نه پیام، بلکه ارجاع است، ... و نظم بنیادی عکاسی معرفی می‌کند» (گراندبرگ، ۱۹۹۹، ص ۳۱۶). این امر، فهمی از عکس را متبادر می‌سازد که «پیش‌فهمی در شناختی حضور دارد که ارتباط عکس را با گوهر زندگی زیسته مخاطب و تبیینی میان آنها را طلب می‌کند، چنانچه پیش‌فهمی از حضور مخاطب در زندگی خود و آنچه می‌بیند؛ آنچه تجربه کرده؛ در نهایت آنچه که عکس و او در آن شریکند» (حسن پور و نوروزی، ۲۰۱۱، ص ۲۲). بارت دو مؤلفه‌ای را که مجذوبش کرده است نامگذاری می‌کند، تأثیر کلی را استودیوم (Studium) نامید، که به شکل ضمنی، دلالت فرهنگی داشته و به صورت غیرمستقیم به معنای مطالعه کردن است. عنصر دوم،

استودیوم را می‌شکنند یا آن را نقطه‌گذاری می‌کند. او دریافت، لازم نیست به دنبال این عنصر بگردد، زیرا این عنصر همچون تیری به او اصابت می‌کند. واژه‌ای که برای توصیف این عنصر به کار می‌برد، **پونکتوم** (Punctum) است. معنای این واژه لاتین، زخم یا نیش است، اما به نقطه‌گذاری هم اطلاق می‌شود و نتیجه می‌گیرد که پونکتوم یک عکس همان اتفاقی است که زخمی‌اش می‌کند... (لاگرینج، ۲۰۱۲، ص ۱۶۸). پونکتوم چیزی برای گفتن ندارد، زیرا که از زبان فرار می‌کند، اما در پدید آمدن آن، تأکید بر نشانه موج می‌زند، همان‌گونه کریستوا در بحث مفهوم نشانه‌گذاری به آن اشاره دارد (Batchen, 2009, p 189).

بارت در *اتاق روشن استودیوم و پونکتوم* را این‌گونه مطرح می‌کند:

«قانون من برای خودم آنقدر موجه و معتبر بود تا بکوشم بر این دو عنصر نامی بنهم که به نظر می‌رسید همجواری محرزشان همان جاذبه خاصی باشد که در این عکسها می‌یافتیم. اولی، آشکارا گستره است، گستره‌ای که گسترش زمینه‌ای را در پی دارد که به شکلی ملموس به مثابه پی آمد آگاهی و فرهنگم درک و تعبیرش می‌کنم؛ و می‌تواند بسته به مهارت یا بخت یاری عکاس، بیش و کم شگردمند و کامیاب باشد، اما ارجاعش همواره به مجموعه کلاسیک اطلاعات است... هزاران عکس از همین گستره‌اند و مسلماً نوعی تأثیر کلی بر هم دارند، که گاه حتی تکان دهنده هست، در رابطه با آنها، احساساتم به پادرمیانی بخردانه فرهنگ اخلاقی و سیاسی نیاز دارد... در زبان فرانسه واژه‌ای را نمی‌شناختم که بکار این نوع تمایل و دل بستگی انسانی بیاید، اما مطمئنم که آن واژه به لاتین وجود دارد: استودیوم، که هیچ، یا دست کم در دم به معنای جستار نیست، بل قابلیت اطلاق به یک چیز است، سلیقه کسی است، گونه‌ای توافق همه‌گیر و دوآتشه هم هست، البته، بی هیچ هوشیاری خاصی اما از طریق استودیوم است که مجذوب بسیاری عکس‌ها می‌شوم چه در حکم سندی سیاسی تلقیشان کنم، چه به عنوان صحنه‌های معتبر تاریخی ازشان بهره‌مند شوم: آخر، این به لحاظ فرهنگی است (این دلالت ضمنی موجود در استودیوم است) که از حالت، چهره، از اشارت و ایما، از صحنه آرایبی و کنش سهم می‌برم. عنصر دوم، استودیوم را گسسته یا قطع خواهد کرد. این بار، این من نیستم که در طلبش هستم، (آن سان که گستره استودیوم را با هشیاری مطلقم به تصرف در می‌آورم)، این بار، این عنصر است که از صحنه برمی‌آید، انگار که تیری از کمان برجهیده، و در من رخنه می‌کند. واژه لاتین که این زخم، این سوز، این نشان مانده از ابزار نیش دار را نام می‌گذارد: که بهتر از هرچیز به کارم می‌آید و همچنین به ایده نشانه‌گذاری هم اشارت دارد، گاه حتی این نقطه‌های حساس خال خال اند، دقیقاً همین علامت، همین زخم‌هایند که اصل مطلبند. بنابراین می‌توانم این عنصر دومی که استودیوم را مختل می‌کند، پونکتوم نامم؛ رخدادی است که نیشم می‌زند» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۴۱-۴۲).

۱-۳- خوانش پدیدارشناسانه عکس از دیدگاه رولان بارت

رولان بارت در کتاب *اتاق روشن*، تأملاتی دربارهٔ عکاسی، برخورد نظری با عکاسی دارد و سعی می‌کند عکاسی را از دیگر شیوه‌های تصویرسازی متمایز کند (برت، ۲۰۰۶، ص ۱۰). در *اتاق روشن* به ترجمهٔ نیلوفر معترف در قسمت فهرست، بخش هشت، عنوان پدیدارشناسی سردستی مطرح شده است، «در این تحقیق دربارهٔ عکاسی، از آیین پدیدارشناسی و از زبانش چیزی به عاریت گرفتیم. این پدیدارشناسی اما گونه‌ای گنگ، سطحی، و حتی رندانه بود، خیلی بی‌چون و چرا به ویرانی یا گریز از قاعده‌های بنیادینش در رابطه با هم‌آوایی با سودای تحلیل‌هایم تن داد» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۳۵). و در ادامه می‌نویسد:

«اول از همه اینکه ناسازه، نه گریختم، نه درگریز از آن تلاشی کردم: از یک طرف، شوق نام نهادن گوهر عکاسی و در این صورت طرح خطوط کلی دانشی آیدتیک دربارهٔ عکاسی؛ و از طرف دیگر این حس سرکش و رام‌نشدنی که در حقیقت عکاسی اساساً با تناقضی در واژگان حادثه است، غرابت است، خطر کردن است. عکس‌های من، به قول لیوتار، همواره در و با چیزی سهمیم‌اند. تبار واژهٔ آیدتیک از آیدوس است. نگاه پدیدارشناسانه هوسرل، نگاه به جهان و پدیدارهاست، چنان که در گوهر خود هستند، رها از هر پیرایه که از دانش پیش‌ساختهٔ ما بر آن تحمیل می‌شود» (همان).

بارت با وامداری از زبان پدیدارشناسی به دنبال ماهیت عکس است و «گوهر عکس تصدیق چیزی است که باز می‌نمایاندش» و هیچ نوشتاری قادر نیست این قطعیت را به من بدهد و این بداقبالی زبان و شاید هم لذت هوسبازانه آن هم باشد که قادر به اثبات خود نیست. نوئما زبان شاید همین ناتوانی است، یا به معنای مثبتش اگر بگیریم: زبان، به دلیل سرشتش روایتگر است؛ ذاتاً داستان‌پرداز و تخیلی است (همان، ص ۱۰۶-۱۰۷) و در ادامه: هر عکس، گواهینامه حضور است. این اختراع اسباب گرفتاری تازه‌ای شد برای خانواده تصاویر. اولین عکس‌هایی که آدمی در خیال داشته، باید به چشمش دقیقاً همتای نقاشی می‌آمده است؛ ولی او فهمید که با عجیب‌الخلقه‌ای رو در روست؛ آگاهی، ابژهٔ مقابلش را بیرون هر مقایسه‌ای قرارداد اکتوپلاسم (Ectoplasm) آنچه بوده است؛ نه واقعیت نه تصویر، موجودیتی حقیقتاً نو؛ واقعیتی دیگر از دست همه مصون (همان، ص ۱۰۸). پس

عنوان نوئما (Noema) را برای گوهر عکاسی برمی‌گزیند. همه آن چیزهایی که بواسطهٔ پیش‌فرضها و اعتقادات آشکار می‌شوند، و بدین گونه، دربارهٔ آنها آگاهی می‌یابید. نوئما عکاسی آنچه بوده است خواهد بود و می‌گوید: نمی‌توانم باغ زمستانی را منتشر کنم. این عکس، فقط برای من وجود دارد. در چشم شما چیزی جز تصویر معمولی نخواهد بود، یکی از بی‌شمار جلوه‌های هرروزگی؛ در بهترین صورت استودیومتان را به خود می‌خواند: روزگار را، لباس‌ها را، خوش عکسی را؛ در آن برایتان زخمی نهفته نیست (همان، ص ۹۴). عکاسی به صورت ذاتی با مفهوم حضور و غیاب پدیدارشناسانه عجین است. یک عکس قطعه‌ای از واقعیت حاضر را جدا می‌کند و در غیاب کل آن واقعیت که اکنون دیگر وجود ندارد، پس هر چند اندک دچار گذشت زمان و به تبع آن دچار تغییر شده، دوباره آن را به حضور می‌آورد. ولی از آنجایی که یک عکس تنها قطعه‌ای از پازل واقعیت و تنها یکی از امکانات بی‌شمار آنرا بازنمایی می‌کند، سایر قطعات برای ناظر عکس به غیابی ابدی می‌رود. تصاویر قدرت به حضور آوردن غیاب و همزمان غایب کردن حضور را دارد. عکاسی آمیزه‌ای توأمان از حضور و غیاب است. به همان اندازه‌ای که یک عکس قابلیت نمایش واقعیت بیرونی را دارد، به همان میزان نیز آن را تحریف می‌کند. این همان موضوعی است که پدیدارشناسی به آن تحت آموزهٔ حضور و غیاب می‌پردازد. در پدیدارشناسی روی آوردگی، توجه و غرقه شدن مراحل است که در هنگام مواجهه و ادراک یک عین، ذهن ما طی می‌کند. اما عکس‌ها توجه و ادراک حسی را از هم جدا می‌کند و فقط اولی را در اختیارمان می‌گذارد، و اولی بدون دومی ممکن نیست، یعنی نوئسیس بدون نوئما. یا به عبارت دیگر، هدف گیری بدون هدف. عکاسی هم به مانند پدیدارشناسی و با گذر از رویکرد طبیعی به رویکرد پدیدارشناسانه، یعنی طی کردن فاصلهٔ میان قصدمندی عکاسانه تا مصور شدن تجربه، و پس از تقلیل یا تحویل واقعیت به حقیقتی منحصر به فرد، جهان را نوئما خود قرار می‌دهد و دوربین برای او مجرای می‌شود برای انطباق نوئسیس با نوئما و این لحظهٔ شکل‌گیری عکس است. نوئما بیش از هر چیز گواهی است، از آنجا بودگی چیزی که از آن عکس گرفته شده است و شراکت آن با آنجا بودگی عکاس (حقیقی، ۲۰۱۳، ص ۸۱-۸۲). «عکس، بی‌اغراق، و به معنای واقعی کلمه، بازتابی از مصداق است. از جسمی واقعی که آنجا بوده است؛ بازتاب‌هایی امتداد می‌یابد که عاقبت، به من می‌رسد، به منی

که اینجایم» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۱۰۱) دوگانه حضور و غیاب در عکس خانوادگی در رابطه مفهومی با لحظات مهم زندگی خانوادگی و فقدان لحظاتی که نیستند، بیشتر معنا می‌یابد. مدلول درون این عکس‌ها، هم به حضور آنچه نیست گواهی می‌دهد و هم به غیاب آنچه که هست چرا که عکس ممکن است، به شکلی اتفاقی ما را در وضعیتی از پیوند دوگانه قرار دهد. «عکس بی تردید دوگانه است» (همان، ص ۶۰) از سویی می‌گوید: «این زمان گذشته است و دیگر باز نخواهد گشت؛ و از سوی دیگر وجود دارد و مادامی که زنده هستید تماشاگر آن باشید، با این حال هرگز به آن باز نخواهید گشت» (Geffroy, 1990, p 405).

۲- خوانش تصویر مرگ در اتاق روشن

بارت در *اتاق روشن*، آخرین کتابش به دنبال ارتباط عکس و مرگ است، این کتاب تأملاتی است درباره عکاسی، که از عکسی نام می‌برد، عکس *باغ زمستانی* و تشریح می‌کند که این عکس برای من یادآور زمانیست که مادرم در بستر مرگ قرار داشت و من می‌توانم مرگ خودم را انتظار بکشم (بارت، ۲۰۱۶، ص ۱۰۲). همان طور که قبلاً هم درباره این عکس گفته شد، «عکس *باغ زمستانی*، فقط برای من وجود دارد» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۹۳). این نکته تاکید می‌کند که این تصویر، هرگز در کتاب مشاهده نمی‌شود و گویی مخاطب را در انتظار تعلیق نگاه می‌دارد. در بیانی دیگر درباره این عکس می‌نویسد: «به واقع گوهرین بود، به گونه آرمانی، دانش محال وجودی یگانه را، برای من بدست آمدنی کرد» (همان، ص ۹۰). به نظر می‌رسد این عکس، تصویری اتوپیایی (Utopia) است که بارت بواسطه آن تبیین و تفسیر می‌کند. «در این عکس چیزی چون گوهر عکس یگانه جاری بود، به همین دلیل تصمیم گرفتم تا کل عکاسی را (سرشتش را) برآمده از این تنها عکسی بدانم که به یقین برایم وجود داشت، و به گونه‌ای آن را به عنوان نشان راهی بر واپسین جستارم بگیرم». ادامه می‌دهد که «تمامی عکس‌های جهان هزارتویی ساخته‌اند. می‌دانستم که در مرکز این هزارتو هیچ نخواهم یافت مگر همین تصویر را، همان ثمره پیشگویی نیچه که می‌گفت: انسان هزارتوساز هرگز حقیقت را نمی‌جوید، بلکه تنها در پی آریادنه (Ariadne) خودش است» و تأکید می‌کند که «عکس *باغ زمستانی* آریادنه من بود، نه به این خاطر که می‌توانست در کشف رازی پنهان به دردم بخورد، بلکه از آنرو که قادر بود برایم از

سررشته‌ای بگوید که به سوی عکاسی می‌کشاندم. فهمیده بودم که از آن پس باید نشانِ عکاسی را نه از منظر لذت، که در رابطه با آنچه به گونه‌ای رمانتیک عشق و مرگ می‌نامیم، بررسی کنم» (همان، ص ۹۳). به نظر می‌رسد، در این عکس ابژه مفقودی وجود دارد که حقیقت وجودی مادرش است، همان حقیقت مکشوف از عشق و مرگ، که در ماهیت و ذات عکس می‌کاود. «در باغ زمستانی بنابر نظمی ناسازوار متاثر از تجربه‌ای نو، عمیق و پرشور حقیقتِ تصویر را ساخته بودم، واقعیت خواستگاهش را، حقیقت و واقعیت را به حسی بی‌بدیل یکی کرده بودم، به حسی که پس از آن سرشتِ گوهر عکاسی را بر آن می‌نشاندم، از آن به بعد، هیچ پرتره نقاشی شده‌ای، به فرض اینکه به چشمم واقعی بنماید هم قادر نیست به این باور اندازد که مصداق حقیقی داشته باشد» (همان، ص ۹۸). وی علاوه بر تأکید بر سرشت عکاسی که همان مصداق واقعیت و حقیقت می‌داند، عکس را با چنین ویژگی‌ای ذاتی از پرتره نقاشی جدا می‌کند. «عکس از آنچه دیگر نیست نمی‌گوید، بلکه قطعاً و مطمئناً از آنچه بوده است، می‌گوید» (بارت، ۲۰۱۶، ص ۱۱۴). پس عکس دلیلی است بر غیاب مرجع. و این وجود مرجع واقعیتی است که عکس بازنمایی می‌کند. همانا عکس مرجعی واقعی است، از آنجا بودگی؛ امری در ذات عکس است که نه در نوشتار و نه در نقاشی وجود ندارد. همچنین از خصلت زمانمندی و مکانمندی آنها می‌گوید و پونکتوم عکس را به مرگ و زمان وصل می‌کند، نشانه و نگاه مخاطب را معنا ساز جلوه می‌دهد و در پی تعویق معناست. از سویی دیگر به دنبال حقیقتی است که تنها به او تعلق دارد. در چهره مادرش یک آن را تشخیص می‌دهد، همان حقیقتی که از هر معنایی رها و جدا است، سایه تابناکی که به عکس جان می‌دهد و بدون آن سوژه در عکس تا ابد می‌میرد (این حقیقتی است که از نگاه مخاطب و یا به عبارتی دیگر تنها برای او وجود داشت) تنها چیزی که در این باره می‌توان گفت «خوب پس همین است و بس» (همان، ص ۱۳۳). از سویی دیگر درباره عکس پرتره نقل می‌کند: عکس پرتره دور بسته‌ای از نیروهاست که در تلاقی‌اند، اتفاقی غریب می‌افتد، از تقلید خودم باز نمی‌ایستم و به همین دلیل هر بار عکاسی می‌شوم، همواره از احساس ناراست‌بودگی، گاه از احساس دغلکاری رنج می‌برم. میان تصاویر خیالی، عکس (آنی که مراد من است) آن لحظه بسیار ظریف‌نگر هوشمندانه را بازنمایی می‌کند که در آن راستش، من نه سوژه‌ام نه ابژه‌ام، بلکه سوژه‌ای

هستم که حس می‌کند به ابژه‌ای تبدیل می‌شود: «همچنین خرد روایتی از مرگ را تجربه می‌کنم: کاملاً به شیخ تبدیل می‌شوم» و عکاس خوب این را می‌داند و از این مرگی که به اشاره او مدفونش خواهم بود، می‌ترسد (بارت، ۲۰۰۵، ص ۲۷). به نظر می‌رسد، بارت در اینجا، نخست به گونه‌ای نمادین، عکس را به روایت مرگ بدل ساخته که در تمامی پرتره‌ها مشترک می‌داند و دوم، با ژست گرفتن در عکس، خصلتی تازه می‌آفریند و آن را تصویر محض می‌داند؛ مرگ و جوهر عکس نامید: در نهایت چیزی در عکسی که از من گرفته شده دنبالش هستم (نیتی که بر حسب آن نگاهش می‌کنم) مرگ است: مرگ جوهر آن عکس است (همان، ص ۲۹). و اشاره دارد: «بخاطر همین حضور همیشگی همین نشان مقتدر مرگم در هر عکس است که هر قدر هم که به نظر همبسته جهان پرشور زندگی برسد، هر یک عکس، با هر یک از ما، جدا از هر کلی‌بافی (نه رها از فراروندگی) در نبرد است، می‌جنگد، تن به تن ... و خواندن عکس‌های غیر شخصی را همواره خوانشی خصوصی مطرح می‌کند... هر عکس در حکم جلوه اختصاصی مصداقش خوانده می‌شود... در خلق ارزش اجتماعی نوینی که همان جار و جنجال و تبلیغ امر خصوصی است» (همان، ص ۱۲۱-۱۲۰). بارت به نوعی شگفتی در عکس معتقد بود «ایجاد شگفتی، عیان کردن چیزی است که پنهان شده است (بارت، ۲۰۱۶، ص ۵۷). یکی از موارد شگفتی به لحظه‌ای قطعی و غافلگیرکننده‌ای اشاره دارد: «عکس، با بهره‌گیری از کنش لحظه‌ای خود صحنه گذرا را در لحظه تعیین کننده‌اش بی‌حرکت می‌سازد ... لحظه‌ای که می‌توان آنرا در شرایطی کایروس یا زمان درست وقوع چیزی نسبت داد» (همان، ص ۹۱). در عکاسی، حضور شیء در یک لحظه قطعی ابد استعاری نیست؛ حتی حضور موجودات زنده و زندگی‌شان هم استعاری نیست؛ تنها جایی که هست، آنجاست که اجساد عکاسی می‌شوند و حتی اینجا هم: اگر عکس از آن پس نفرت‌انگیز و هراسناک می‌شود، از آن‌روست که انگار گواهی می‌دهد جسد در حکم زنده است: این تصویر زنده چیزی مرده است. آخر سکون عکس، به معنایی پی‌آمد بهم ریختگی مفرط دو مفهوم است: واقعی و زنده: با تصدیق اینکه ابژه واقعیت داشته است، به دلیل آن خیال باطلی که وادارمان می‌کند ارزش برتر و جاودانه برای واقعیت قائل شویم، عکس پنهان‌کارانه باور زنده بودن را القا می‌کند؛ با انتقال همین واقعیت به گذشته، اما (این بوده) خبر از پیشتر مردنش می‌دهد. علت ویژگی بی‌همتا عکس

(نوئما) این است که کسی مصداق را (حتی اگر اشیا باشند) زنده، جان دار و یا شخصی دیده است. علاوه بر اینکه به لحاظ تاریخی، عکاسی به عنوان هنری درباره انسان آغاز شد: درباره هویتش، مقام اجتماعی، آنچه شاید بتوان به تمام مفاهیم یک واژه، رسمیت آدم خواند (بارت، ۲۰۰۵، ص ۹۹).

آنچه بارت در خوانش تصویر مرگ مؤثر دانست و سوگواری اش مطرح کرد، این بود که خود را به تصویر تسلیم می کند:

«با دیدن عکس باغ زمستانی خود را به تصویر تسلیم کردم، به امر خیالی. بدین سان قادر به درک همگانیت خودم شدم و با درک اما، به قدرت از آن گریختم. در مادر، بنیانی بود تابناک و تقلیل ناپذیر، مادرم. مدام به من یادآوری می کند که رنج بیشترم از اینروست که همه عمر با او زندگی کرده ام؛ مصیبتم اما از آنچه او بود ریشه می گیرد؛ آخر این، او همانی بود که با او زیسته بودم او به مفهوم مادر خوب، شکوه جانی بی همتا بودن را هم اضافه کرده بود... نه فقط مصیبت، بل به حرمت اصالت آن اصرار داشتم، آخر این اصالت، بازتاب چیزی مطلقاً تقلیل ناپذیر در او، پس برای ابد از کف رفته بود. می گویند سوگواری، با توان فرسای تدریجی اش آرام آرام رنج را کمرنگ می کند؛ نتوانستم و نمی توانم چنین چیزی را باور کنم؛ در آخر، زمان حس از کف رفتگی را از میان می برد (دیگر گریه نمی کنم)، همین درباره مابقی چیزها در سکون باقی است. آخر آنچه از کف داده ام نه یک شخص (مادر) که یک وجود بود؛ و نه یک وجود که یک کیفیت (یک جان): نه چیزی لازم الوجود، بل چیزی بی بدیل، می توانستم بی مادر زندگی کنم (چنان که همه می کنیم، دیر یا زود) عمر باقی مانده اما به تمامی و مطلقاً بی کیفیت می بود (بی محتوا)» (همان، ص ۹۵-۹۶).

به تعبیر بارت این همان پونکتومی است که برای عکس مطرح کرد و امری که عکس را برایش ارزشمند و عاطفی می نمود، امری که به واقعیت گذشته ارجاع داشت و به امر خیالی؛ واقعیتی که نمی توان دیگر آن را یافت، نوشتار قادر به بیان آن نیست و تأکید بر سرشت عکس، آنجا بودگی است. برای بارت با مرگ مادر به انتهای این فرآیند می رسد، وی از آن پس به «انتظار مرگ تام و نادیاالکتیکی خویش می نشیند» (بارت، ۲۰۰۵، ص ۹۲). انتظار چیزی که اندکی بعد از کتاب *اتاق روشن* برایش اتفاق می افتد و بر اثر تصادف می میرد.

۳- نتیجه‌گیری

نشانه‌شناسی / تاق روشن تأکیدی بر اندیشه‌های انتقادی و پسااساختارگرایانه بر مبنای عکاسی است. این کتاب، هم رمان مدرن و هم نظریه را برای مخاطب معلق نگه می‌دارد. کتاب به دو بخش اصلی تقسیم شده است: بخش نخست بیشتر به تفاوت استودیوم و پونکتوم اشاره دارد و بخش دوم پیرامون عکس مادر تازه در گذشته و عکس باغ زمستانی است. عکس‌های خصوصی بیشتر از سایر گونه‌های عکس به دلیل قابلیتی که در بازنمود یا ثبت نشانه‌های نمایه‌ای و شمایی می‌توانند ما را به گذشته، افراد، خاطرات، مکان و زمان که حاضر نیستند ارجاع دهند. همچنین آینده‌آرمانی در عکس‌های خصوصی را حول محور عشق و مرگ متصور می‌شود و از این جهت آن را متمایز از نقاشی می‌داند. یادآوری و ارجاع به آنچه که حاضر نیست، بیشتر از هر حضوری به غیاب هدایت می‌شود. این کتاب بر نحوه مشارکت فعال مخاطب در خلق معنا در حیطه نظریه عکاسی می‌پردازد. دوگانه حضور و غیاب در عکس خانوادگی در رابطه مفهومی با لحظات مهم زندگی خانوادگی و فقدان لحظاتی که نیستند، معنا می‌یابد. مدلول درون این عکس‌ها، هم به حضور آنچه نیست و هم به غیاب آنچه که هست، گواهی می‌دهد. برای بارت، حقیقت عکس در نظامی از رمزگذاری‌هایی از لحظات عکسبرداری از سوژه جمع شده است که گوهر عکس را می‌سازد و همان اندیشه، منظور یا طرحی است که از گذشته و اکنون یا حضور و غیاب را در هم ادغام می‌کند و نوئا عکس می‌خواند. وی به روشی متمایز به خوانش تصویر دست می‌یابد، که به اختصار معرفی می‌شود: ۱- اصلی‌ترین و مهم‌ترین اصطلاحاتی که بکار می‌گیرد: استودیوم و پونکتوم است، در بحث فرآیند دلالت و ارتباط عکس، دو مؤلفه مهم مطرح می‌کند، اولی را استودیوم می‌خواند، به منزله نوعی تعهد پرشور و شوق است، دومی، پونکتوم به معنی جای نیش، برش، لکه، سوراخ کوچک است. همان واقعیتی که تنها از عکس مادرش (باغ زمستانی) می‌یابد و او را زخمی می‌کند. استودیوم، نوعی دلالت ضمنی به گستره‌ای از پیش‌فرض‌ها که در فرهنگی مشخص شکل گرفته‌اند و پیش از آنکه بازنمای عینیت چیزها باشند، مفهوم فرهنگی شان را بیان می‌کنند و از نظر نگارنده، پونکتوم کمک می‌کند که همان نشانه‌های دلالتی، ساختارشکن گردند. عاقبت بارت، وجود مادرش را در عکس معروف به باغ زمستانی می‌یابد. تصویری صحیح و دقیق، از مادر برای

بارت، عکس باغ زمستانی بود. او با مقایسه میان این عکس و عکسی که از واپسین روزهای مادرش داشته است، به روزهای پایانی زندگی مادرش، سالخوردگی و مراقبت مادرانه بارت از مادرش (چونان کودکی) گذر می‌کند، با مراقبت و نگهداری از مادر سالخورده‌اش به فراشد «نیروی زندگی» تبار و نوع بشر می‌پردازند. یا به عبارتی دیگر، عکس باغ زمستانی سبب می‌شود تا از ورای تصویر کودکی مادر به زمزمه تنهایی و کودکی خود، مهربانی و مراقبت مادر، در نهایت به معنایی که کلمه تبار برای او دارد پی ببرد. عنوان «نوئما» را برای گوهر عکاسی برگزید. آن چیزهایی که به واسطه پیش‌فرض‌ها و اعتقادات آشکار و باعث می‌شود درباره آنها آگاهی یافت. نوئما عکاسی آنچه بوده است مطرح می‌کند. در زمانی به وجود می‌آید که عکاس هنگام مواجهه با امر واقع توانسته است هر چه بیشتر از قلمرو تعصبات عکاسانه فاصله بگیرد و خارج از این محدودیت، واقعیت را به تصویر درآورد. نقل می‌کند که نمی‌توانم باغ زمستانی را منتشر کنم. «این عکس، فقط برای من وجود دارد»، مؤکد است که در کتاب قابل مشاهده نیست و مخاطب را در حالت تعلیق نگاه می‌دارد. این عکس برای او: «به واقع گوهرین بود، به گونه‌ای آرمانی، دانش محال وجودی یگانه‌ای را برای او دست یافتنی می‌کرد»، به نظر می‌رسد این عکس، اتوپییایی بود برای خوانش عکس که از سویی دیگر در ارتباط با خوانشگر آن را برجسته می‌دانست. در واقع می‌توان گفت پانکتومی که بارت در نظر داشت همان نگریستننده، یا مخاطب است که خود در مرگ مؤلف به دنبال آن بود و عکس باغ زمستانی نشانه‌ای از مرگ در محتوای عکس به مرگ آینده که مرگ خودش بود را می‌رساند. ۲- دوگانگی: همجواری دو عنصر ناپیوسته و ناهمگون، و دوگانه حضور و غیاب، حضور و غیاب مادر در عکس باغ زمستانی، قدرت به حضور آوردن غیاب و همزمان غایب کردن حضور را دارد، از نظر نگارنده این عکس، در توصیف هستی و مرگ است که بارت با عشق و مرگ همراهش می‌کند، تصویر هستی و مرگ را توأمان در عکس مادر خوانده بود. به عبارتی دیگر، عکس و نسبت آن با مرگ، از آن جهت که شاید چیزی است که دیگر نیست، توصیف می‌شود و همان طور که بارت یک عکس را همزمان نوعی شبه حضور و نشانه‌ای از غیاب مطرح می‌کرد، و باور داشت عکاسی عین حضور است و در نگاه نخست از هنر و آنجا بودگی عکاس خبر می‌داد و به محض

گرفتن عکس، سوژه و زمان وارد حوزه غیاب می‌شود و خوانش توأمان مرگ و هستی را تداعی می‌کند.

مشارکت نویسندگان

سعیده معصومی، دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، نویسندهٔ مسئول
محمد شکری، استادیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، استاد راهنما و مسئول مکاتبات
علی مرادخانی، دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، استاد مشاور و راهنمایی در اصلاح مقاله.

تشکر و قدردانی

این مقاله برگرفته از رساله دکتری فلسفه هنر با عنوان نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت با تاکید بر عکاسی در دانشگاه آزاد اسلامی تهران شمال است و همچنین از دیگر نویسندگان مقاله به ترتیب استاد راهنما و مشاور تقدیر و تشکر می‌گردد.

تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

منابع و مآخذ

- Abasi, E. [Translation of *Criticizing Photographs: An introduction to Understanding Images*]. Barret T (Author). Tehran: Markaz Publications;2006. Persian.
Ahmadi, B, *From Pictorial Signs to the Text: Toward the Semiotics of Visual Communication*. Tehran: Markaz Publications;2012. Persian.
Ahmadi, B, *The Text Structure and Textural Interpretation*. Tehran: Markaz Publications;2001. Persian.
Azarang, F. [Translation of *Camera Lucida*]. Barthes R (Author). Tehran: Herfeh Nevisandeh Publications;2016. Persian.
Azarang, F. [Translation of *Re-reading Camera Lucida*]. Burgin V (Author). Tehran: Herfeh Honarmand Publications;2002. Persian.

- Barthes R. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang Press;1981.
- Barthes R. *The Photographic Message*. Albuquerque: New Mexico University Press, ;1988.
- Batchen G. *Photography Degree Zero (Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida)*. Publication Massachusetts Institute of Technology (MIT).2009; 6:187-192.
- Barrow Th., Armitage Sh., Tydeman W. *Reading into Photography*. Albuquerque: New Mexico University Press;1982.
- Burgin V. *Thinking photography*. London: Macmillan education Ltd;1982.
- Breidback O., Verellone, F., Kaiser W. *Thinking European Words: Thinking and Imagination*. Aurora: Davies Group Publishers;2013.
- Ebrahimi, M., Ladoni M., [Translation of *Crisis of the real: About Contemporary Photography*]. Grundberg A (Author). Tehran: Farhangestan Honar Publication;1999. Persian.
- Eco U. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: India University Press;1976.
- Geffroy Y. *Family Photographs: A Visual Heritage*. In *Visual Anthropology Review*. 1990;3(4):367-410.
- Haghigi, H. *Phenomenology on Photographic Image*. [master`s thesis] Tehran University of Art;2013.
- Hasanpur M, Noruzitalab A. [*Photo readings, as private matters hermeneutic*]. *Journal Bagh-e Nazar, Architecture and Urbanism (NRC)*.2011;2(43):17-24. Persian.
- Kamran A. [*Barthes Signs*]. *Journal of Bimonthly of Surah Andisheh* . 2013; 68-69:233-237. Persian.
- Khataeelar S, Ghodsi V, Mohajer M. [Translation of *Photography: A Critical Introduction*]. Wells L (Author). Tehran: Minouye Kherad Publications;2011. Persian.
- Khoobdel H. [Translation of *Basic Critical Theory for photography*]. La Grange, A (Author). Tehran: Shourafarin Publications;2012. Persian.
- Moghimnejad M, *Photography and Theory*. Tehran: Soure Mehr Publications;2014. Persian.
- Moghimnejad M. [*Photo and Linguistic Signs*]. *Journal of Herfeh Honarman*.2009; (31):34-44. Persian.
- Motaref N. [Translation of *Camera Lucida*]. Barthes R (Author). Tehran: Chesheh Publications;2005. Persian.
- Sarami A, Fahimifar A. [*Picture, Image and Visual Perception*]. *Journal University College of Fine Arts, University of Tehran* 2018;23(2):5-12. Persian.
- Schroeder J. *Visual Methodologies and Analysis*. *Visual Anthropology*. 2003;16(1):8-18.
- Shairi HR, *A Semio-Semantic Analysis of Ecstasy in Literary Discourse*. Tehran: Samt Publications;2006. Persian.
- Zimaran M, *An Introduction to the Semiotics of Art*. Tehran: Gheseh Publications; 2003. Persian.

معرفی نویسندگان



سعیده معصومی دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال و دانش‌آموخته رشته پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران است، بیشتر پژوهش‌هایش درباره فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی است.

Masoumi, S. Ph.D. candidate of philosophy of art, Tehran North Branch, Islamic Azad University.

✉ Amasoumi87@gmail.com



محمد شکری استادیار و مدیر گروه فلسفه و فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی تهران شمال است. چندی از مقالات پژوهشی ایشان عبارتند از مشارکت در ترجمه کتاب از مدرنیسم تا پست مدرنیسم تألیف لارنس کهنون، سر ویراستار ترجمه عبدالکریم رشیدیان؛ بررسی و نقد کتاب پوزیتیویسم منطقی؛ مقاله هوسرل، مرلوبونتی و مفهوم تن، تاریخ فلسفه غرب از من دوبیران تا سارتر، شر بنیادین و مسئولیت اخلاقی در فلسفه کانت و تحلیل و نقد مبانی معرفت‌شناختی فوتوریسم و...

Shokri, M. Assistant professor at Department Of philosophy, Tehran North Branch, Islamic Azad University.

✉ mohammadshokry44@gmail.com



علی مرادخانی دانشیار گروه فلسفه و فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال است. علاوه بر کارهای اجرایی در دانشگاه، آثار تالیفی ایشان عبارتند از کتابهای هگل و فلسفه مدرن و پایان تاریخ در نظر فلاسفه مدرن و پست مدرن و مقالات متعدد علمی-پژوهشی.

Moradkhani, A. Associate Professor at Department Of philosophy, Tehran North Branch, Islamic Azad University.

✉ dr.moradkhani@yahoo.com

How to cite this paper:

Saeideh Masoumi, Mohammd Shokry, Ali Moradkhani (2021).
Raadnrg hle hhoograph of hle aaa hhfrom Ronnd Brr hh'' oonrt of
wwwA ii sull mmnccpp procch oohle Book "Camera Lucida").
Journal of Ontological Researches, 10(19), 323-347. Persian.

DOR: 20.1001.1.23453761.1400.10.19.13.9

DOI: 10.22061/orj.2021.1587

URL: https://orj.sru.ac.ir/article_1587.html



Copyrights for this article are retained by the author(s) with publishing rights granted to SRU Press. The content of this article is subject to the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY-NC 4.0) License. For more information, please visit <https://www.creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>.





پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی