

مرگِ زمان، و هرمنوتیکِ عکسِ اجتماعی*

محمد حسن پور^{۱*}، علیرضانوروزی طلب^۲

^۱ عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

^۲ استادیار دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۹/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۹/۱۲)



چکیده

بررسی و تحلیل نحوه‌ی ارتباط انسان با وجود، به مثابه موجودی مستقر در جهان، و سوال از چگونگی درک آدمی از هستی، پرسشی اساسی است که مارتین هایدگر در اثر فلسفی خویش، وجود و زمان، بدان پرداخت و کوشید که راز هستی‌مند بودن آدمی را بگشاید. بر مبنای فلسفه‌ی وی، انسان همان وجودی است که سعی دارد بفهمد، و فهمندگی و عالم‌داشتن، سرشت اوست. او همواره با پیش‌فهمی از اشیا و جهان، در تلاش تفسیر جهان است. فهم و تفسیر، ذات آدمی است. جهان به سان تصویر آشکار می‌شود و حقیقت هنر توسط هنرمند در تصویر هنری رخ می‌نماید. عکس نیز به مثابه تصویر، همچون سایر ابزارهای این جهانی، تفسیر می‌شود و مفسر با مجموعه‌ای از پیش‌فهم‌ها و پیش‌تصویراتی که به هویت و فهمندگی‌اش شکل داده، هر تصویری را تفسیر می‌کند. فهم و فهمندگی امری ثابت و صلب نیست، بل سیال و پویاست. آن چه در برابر برخی عکس‌ها، در مخاطب آن رخ می‌دهد، به همین پیش‌فهم‌هایی بستگی می‌یابد که عکس به آن وابسته است، و همان پیش‌فهم است که عکس را برای مخاطبش خاص و ویژه می‌نماید. آن چه عکس‌ها، در زندگی اکنون انسان، نمایش می‌دهند، آن جا اهمیت خود را نشان می‌دهد که تحلیل و بررسی عکس‌هایی که موضوعیت اجتماعی انسان را به مثابه موجودی در این جهان، نشان می‌دهند، می‌توانند هستی آدمی را محاکات کنند. مقاله‌ی حاضر، سعی در تاباندن نوری به حریم خلوت عکس اجتماعی (و خانوادگی)، و مخاطب ویژه‌اش دارد.

واژه‌های کلیدی

عکس اجتماعی، هرمنوتیک، متن تصویری، تاریخ‌مندی، حیات اجتماعی.

* این مقاله، برگرفته از پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "خوانش اتاق روشن از نگره‌ی هرمنوتیک مدرن"، می‌باشد که در دانشکده‌ی هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمایی نگارنده دوم انجام شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۱۳۹۱۰۷۵، شماره: ۰۲۱-۶۶۴۱۹۵۷۱، E-mail: mim.hasanpur@gmail.com

مقدمه

آن جدا کرده، پیوستگی دارد... چنین عکسی در محدوده‌ی معنایی‌ای باقی می‌ماند که از آن جدا شده است. دوربین، که ابزاری مکانیکی است، همچون وسیله‌ای برای حفظِ خاطره‌ای زنده، به کار رفته است. عکس، یادگاری است از یک زندگی در حالِ گذر» (برجر، ۱۳۸۰، ۷۶). عکس‌های خصوصی و خاص، از متنی بر می‌خیزند که مخاطب نیز، در همان متن زیسته است. چنین عکس‌هایی، "متن زیسته" را پیش روی مخاطب می‌گذارند. و به عبارتی، لحظه‌ای ثابت از حیاتِ شخصی و اجتماعی او را که تجربه‌ی زندگی نامیده می‌شود، مجسم می‌سازند. در عکس‌های خصوصی، «متن لحظه‌ی ثبت شده، حفظ شده است. بنابراین، عکس در تداومی پایدار به سر می‌برد» (همان، ۸۱). برای فهم چنین عکس‌هایی، شأن جایگاه تأویل مخاطب ویژه‌ی عکس، اهمیت به سزا دارد. چه مخاطب این عکس‌ها، آنها را در زندگی خویش، به عنوان جزئی از هستی خویش که با آن زندگی کرده درمی‌یابد و همین جا است که شناخت وجود مخاطب به سان هستی-در-جهان، اهمیت می‌یابد. انسان به عنوان موجودی که اکنون "هست"، در تأویل خویش برابر عکس‌های خصوصی - اجتماعی، خانوادگی - خود، نیاز به فهمی پیشینی از وجود خود دارد. این فهم، چگونه حاصل می‌شود و چگونه در روند تأویل وی در زندگی، تاثیر گذار است؟ مارتین هایدگر در کتاب فلسفی خویش، هستی و زمان، هستندگی انسان و چگونگی فهم خود از جهان را می‌کاود. هایدگر معتقد است که فهم، همواره در "جهان" صورت می‌گیرد؛ و پیش فرض هر فهمی، جهان شخصی فهمنده است. عکس‌های خصوصی، شخصی‌ترین وجه هر فهمی را در تأویل و تفسیر عکس، بر می‌نهند. پرسش اصلی این مقاله، چگونگی تحقق فهم و تفسیر عکس است. روش پژوهش برای پاسخ، روشی هرمنوتیکی و مبتنی بر هستی‌شناسی^۱ است که عکس را به مثابه تصویری از حیاتمندی اجتماعی انسان، تحلیل می‌کند.

انسان، به عنوان موجودی فهمنده در جهان، همواره با امکاناتی در خود، به ارتباط با جهان خویش و فهم آن می‌پردازد. در این رهگذر، بستر سنت، تاریخ و اجتماعی که وی در آن می‌زید، در فهم آدمی از خود و جهانانش اهمیت ویژه خواهد داشت. آن چه بیش از پیش در این فهم دخالت می‌کند، شأن هستی فهمنده است به مثابه یک هستی-در-جهان^۱. شناخت وجه هستندگی هستی، و نایل شدن به درکی از آن که گاه کاملاً شهودی می‌نماید، برای فهم بهتر وجود و آشنایی با امکاناتی که در زندگی، آنها را فرا می‌افکند، امری است ضروری. در این بین، آن چه که انسان، در جهان خویش با آن مواجه می‌شود، چه به صورت پهنه‌ی زندگی، طبیعت، متن ادبی و یا اثری هنری، همانی است که وی در رهگذر زندگی تاریخمند خود، همواره در تأویل و تفسیر آنها به تاریخمندی‌اش شکل می‌بخشد. به بیان دیگر، وی با پیش فهم، پیش داشت و پیش تصوراتی که کاملاً وابسته به سنتی است که وجودش بدان وابسته است، به شناخت خود و جهان رهنمون می‌شود.

تأویل عکس‌ها، در میان تفسیر متون هنری دیگر، بسیار در روند شناخت هستی مخاطب خویش تاثیر گذارند. آنها حقایقی را از زندگی مخاطب، بر وی می‌گشایند. و هر بار، حقیقتی را در انکشاف تفسیری، متجلی می‌سازند. حقیقت زندگی در بستر هنر به مثابه عکس.

در این بین، عکس‌های اجتماعی، به عنوان عکس‌هایی که نمایش زندگی انسانی را هدف قرار داده اند، بسیار اهمیت می‌یابند. این عکس‌ها، وجود آدمی را در اکنونی که زندگی کرده است، ثبت می‌کنند و به عنوان شکلی "واقعی" از زندگی گذشته، آن را بازنمایی و به عبارتی آشکار می‌کنند. در این منظر، عکس‌های خصوصی، بیشترین وجه اهمیت را دارند؛ این عکس‌ها، از گذشته‌ای برخاسته‌اند که مخاطب ویژه‌اش، آن را درک کرده و در آن زیسته است. «عکس خصوصی... در متنی فهمیده و خواننده می‌شود، که با زمینه‌ای که دوربین، این عکس را از

فلسفه‌ی وجود در کلام هایدگر^۲

می‌شود، پایدار، ثابت، و بدون تغییر است. بل تغییر مداوم همین راه‌هاست، که ما را ملزم به آرایه‌ی تأویل‌های مختلف و خاصی می‌کند. همراه با تغییر برنامه‌ها و نیازهای مان، تأویل‌های مان را نیز تغییر می‌دهیم. هایدگر، خاطر نشان می‌کند:

«تمامی این تأویل‌ها، بر فهم بنیادینی از جهان دلالت می‌کنند، که در همه‌ی آنها، جریان دارد. حرکت ما از یک تأویل به تأویلی دیگر، در لحظه‌ی مناسب، نشانه‌ای است بر این که ما جهان را می‌فهمیم» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۳۴۳).

جهان، صورت دهنده‌ی فهم است، و پیش فرض هر فهمی،

مسئله‌ی مرکزی هایدگر، کشاندن فرایند فهم، به مقوله‌ی هستی‌شناسی است. وی ابتدا، جهان را این گونه تعریف می‌کند: جهان یا عالم، به معنای محیط عینی اطراف ما، و یا عالم در معنای علمی خود نیست؛ بل چیزی است که می‌توان "جهان شخصی" نامید. جهان، کل همه‌ی موجودات نیست؛ آن کلی است که انسان، همواره خود را در آن می‌یابد؛ کلی که ظهور آن، او را در میان گرفته است. اصولاً، ما آن چه را در جهان شخصی خود متصور می‌شویم، شناسایی می‌کنیم. البته، این بدان معنا نیست که راه‌هایی که به واسطه‌ی آنها، ویژگی‌های جهان، بر ما نمایان

موجب فهم گسترده‌ی ما در بستر زندگی، در شرایط مختلف است؛ و لازمه‌ی این وجود، بستری است که ما، در آن، به عنوان موجودی تاریخمند، قرار داریم. بنابراین «تمامی تاویل‌ها، یعنی فهم‌های بیان شده، و حتی تاویل‌هایی که در ذهن باقی می‌مانند، و برای دیگری بیان نمی‌شوند، باید از یک پیش-داشت، یعنی فهم کلی و پیشینی از زمینه‌ی کلی، آغاز شوند» (احمدی، ۱۳۸۰، ۹۳). با توجه به این که، هر فهم و تاویلی، بر پیش ساختار و پیش فرضی استوار است، باید گفت، بی‌پیش‌فرض‌ترین تاویل‌کننده‌ی متن فرضاً یک قصیده نیز، مفروضات و مسلماتی دارد. مثلاً، آن را «قصیده» محسوب کند، و خودش را در وضعی قرار دهد، که متناسب با تاویل چنین متنی است. رویارویی او با اثر، در متنی بیرون از زمان و مکان، یعنی بیرون از افق علایق و تجربه‌های او نیست. به هر حال، باید دلیلی وجود داشته باشد، که وی، به این متن روی می‌آورد، و نه متن دیگری. پس، با ذهنی خالی به سراغ متن نمی‌رود. «پیش ساختار، در متن جهانی قرار دارد که از قبل، فاعل و موضوع را در بر دارد» (پالمر، ۱۳۸۷، ۱۵۱).

عکس به مثابه متن، تصویری از زندگی گذشته

عکس، متنی است که واقعیت میرای در گذشته را اکنون، نشان می‌دهد. آن چه عکس به تاکیدی گاه آزارنده باز می‌نماید، زمان است و «آن بوده». این رد پای گذشته، نه از آن رو که چیزی به ظاهر گذشته و تمام شده، که حضور مطلق زمان ماضی است، در حال حاضر. در برابر عکس، کدامین زمان را باید باور کنیم؟ به کدام یک می‌توانیم دل سپاریم؟ در این عکس‌ها - به خصوص اگر که تاریخی باشند، یعنی گذشته‌ای کمی دورتر را نشان بدهند - آن چه که مؤکداً می‌بینیم، زندگی آنها - در عکس است. به هر حال، درک‌اش می‌کنیم چون، ما نیز مشغول زندگی کردن هستیم. ما، با آنها، در فعل زندگی، مشترک ایم. عکس، زندگی دختر بچه‌هایی را نشان‌مان می‌دهد که مشغول بازی کردن و کودکی ساختن اند؛ کشاورزانی که مشغول درو کردن محصول اند؛ زن خانه داری که شیر خواره‌اش را چونان شاهکار خلقت، محکم در آغوش گرفته، و به دوربین چشم دوخته است؛ و حتی محکوم به اعدامی که قرار است تا دقایقی دیگر، بمیرد. به هر حال اما، اکنون که عکس، زنده بودن‌شان را آن - جا نشان‌مان می‌دهد، چگونه باید به این رمزگان التفات کنیم؟ قسمت بزرگ دنیای عکس‌ها، کم و بیش، تصویری از زندگی اجتماعی و به مثابه سندی هنرمندانه یا رونوشتی محض از حیات تاریخمند انسان‌ها در شرایط گوناگون اجتماعی است. مادامی که آن دخترکان معصوم و یا آن محکوم به مرگ را نشسته بر عکس، مشاهده می‌کنم، می‌دانیم که اگر مدت‌ها بعد نیز، برگردیم و بدان‌ها - عکس‌هاشان - بنگریم، باز همین احساس را در برابرشان خواهیم داشت: این که دو زمان پیش روی ما است؛ و هر دو هم گذشته؛ «در لحظه‌ی عکاسی شده»

جهان "شخصی" ماست. پس ما، آن چیزی را می‌فهمیم، که در جهان مان قابل شناسایی است، و جزئی از آن است. فهم ما، بسته به جهان مان است، و جهان، از طریق فهم، معنا می‌شود. هایدگر می‌گوید، انسان، "وجود و هستی" ای است که «سعی دارد بفهمد، و در واقع، از ابتدا، پیش فهمی‌اشیا دارد. این هستی، وجود آدمی با دازاین است» (شرت، ۱۳۸۷، ۱۱۶). دازاین، موجودی در قلمرو وجود است، و سوژه‌ای نیست که ابژه‌ای در برابرش قرار داشته باشد. «دازاین، نشانگر "خاست-گاه" پرسش وجود یا مکان تجلی و ظهور است. مرکزیت دازاین، صرفاً مرکزیت موجودی است که وجود را می‌فهمد. داشتن یک پیش فهم هستی‌شناسانه از وجود، بخشی از ساختار دازاین، به منزله‌ی یک موجود است» (کوزنر هوی، ۱۳۸۵، ۲۷). معنای تحت اللفظی دازاین، عبارت است از "هستی-آن‌جا" و «مراد از این که انسان، "هستی-آن‌جا" است، توجه دادن به تنهایی اوست. انسان، همواره در موقعیتی خاص، و جهان خاص خویش، به سر می‌برد» (واعظی، ۱۳۸۵، ۱۴۱). پس دازاین، نحوه‌ی وجود ماست در جهان؛ و «البته به لحاظ هستی‌مندی، نه تنها دازاین نسبت به ما نزدیک یا حتی نزدیک‌ترین است، بل ما خودمان، هریک دازاین هستیم» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۹۲).

مسئله‌ی نخست‌هایدگر، در وجود و زمان^۴، پرسش فراموش شده‌ی وجود است. هستی در اندیشه‌ی هایدگر، «نه حاصل جمع جبری هستندگان خاص است، نه خصوصیت مشترک آنها، و نه نوع مشخصی از هستی (فرضاً، خدا)؛ هستی، آن چیزی است که همه‌ی هستندگان، از ره گذر آن، امکان‌پذیر می‌شوند» (پین، ۱۳۸۶، ۸۳۱). هایدگر، وظیفه‌ی حقیقی فلسفه‌ی خویش را، جستجوی معنای هستی می‌داند. «هستی، هستی هست‌هاست^۵. هستی، حقیقتی متمثل در همه‌ی هست‌ها است، و هر چه موجود است، به واسطه‌ی او موجود است، و از نیستی و عدم متمایز می‌شود... هستی، حقیقت نهفته در همه‌ی هست‌هاست، و هر موجودی، هستی خاص خود را دارد» (واعظی، ۱۳۸۵، ۱۴۵). در این میان، دازاین، نقطه‌ی آغازین شناخت هستی است. دازاین، هرگز بدون "آن‌جا بودن" و بدون "جهان بودن، موجودیت ندارد. فهم دازاین یا آدمی، از خود و جهان، کاملاً وابسته و محدود به وضعیت تاریخی واقعی و میراث سنتی اوست.

از نظر هایدگر، هرگونه فهم و تفسیری، مبتنی بر پیش ساختار^۶ است، و همین پیش ساختار است، که مانع از آن می‌شود که ما، متن و موضوع را، فارغ از پیش فرض‌ها و پیش داوری‌ها، فهم و تفسیر کنیم. «ما، در مواجهه با هر امری، آن را در "زمینه"ی خاصی قرار می‌دهیم... ما از "منظر" ویژه‌ای به آن امر می‌نگریم. این منظر و پیش دید، در واقع، قطعه‌ی اول، و نقطه‌ی شروع دخالت زمینه و "پیش داشت" در عمل فهم است. دست آخر این که، آن امر را به شیوه‌ی خاصی می‌فهمیم» (همان، ۱۶۸). وجود ما در هستن و زندگی خویش،

که می‌خواهیم بدانیم، معنای وجود است» (جانسون، ۱۳۸۸، ۳۴)، و دزاین، به معنای وجود-این-جا یا وجود-آن-جا، این-جا، جایی که من هستم، یا آن-جا، جایی که تو هستی، تعبیری از هستن انسان در شکل وجوداش است، عکس اما، این هستن را در رابطه با گذشته می‌گذارد، و نقطه‌ی بر خورد خود را با متافیزیک، حضور گذشته در اکنون قرار می‌دهد به عنوان آن چه گذشته است و در حال، دیگر نیست. حضور-آن-جا، که عکس دائماً تکرارش می‌کند، حضور زمان گذشته است؛ و بر خلاف هستی-آن-جا، که "تو" را همچون "من"، در هستی، به سان آدمی، در نظر می‌گیرد، و وجود را می‌شکافد، آن چه-بوده، نه همبسته‌ی ابژه‌ی عکاسی شده، که همبسته‌ی زمان است؛ و زمان گذشته را در مصداق، مستند می‌سازد. حضور مصداق در عکس، بسته به گذشته، و زمان از دست رفته است. «مهم این است که عکس، نیروی مستدل دارد، و این که استنداش نه همبسته‌ی ابژه، که همبسته‌ی زمان است» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۰۹). پس تصدیق عکس از چیزی که باز می‌نمایاند، نه بر مصداق - ابژه‌ی تمام شده‌اش - که بر زمانی است که هم اکنون، تمام شده و جای خود را به لحظه‌ی حال، سپرده است. گذشته است که در عکس، حاضر است؛ به قطعیت، و سرکوب ناشدنی. این قدرت در ایقان گذشته، ویژه در ذات عکس است.

"حضور" تاریخی گذار عکس اجتماعی، به سان گذاری از

خاستگاه عکس اجتماعی، زندگی انسانی است. بدین لحاظ و از نقطه نظری خاص، عکس‌های اجتماعی، می‌توانند همواره عکس‌های تاریخی نیز باشند. در این شما، عکس‌های قدیمی، بیشترین ارتباط را با خلوت مخاطب دارند. آنها لایه‌های از دست‌رفته‌ی بیشتری را از زمان، ارایه می‌کنند. به همین دلیل هم، چنین عکس‌هایی تاریخی اند؛ چرا که محتوای تاریخی بیشتری را در خود نهفته داشته، و بیننده، در این تداوم تاریخی، به شدت به جزئیات هستی خویش وابسته است. جزئیاتی که در حضورش، و نیز برداشت‌های کنونی‌اش از خود و پیش ذهنیت تاریخی، خلاصه گردیده است. پیدایش عکاسی، که بیش از یک قرن و نیم از آن می‌گذرد، در برابر "کل تاریخ"، به قسمتی جزئی و ناچیز از آن برمی‌گردد؛ اما عکاسی، با ورود به تاریخ، در روند همیشگی‌اش، تغییراتی شگرف ایجاد نمود. «اختراع عکاسی...، واقعه‌ای همان قدر تکان‌دهنده برای تاریخ بشریت بود که اختراع خط در قرن دوم قبل از میلاد مسیح... [و در واقع،] از زمان پیدایش تاریخ فرهنگ انسان تاکنون، دو نقطه‌ی عطف مهم را می‌توان در آن باز شناخت: نخستین آن، پیدایش نوشتار خطی... است؛ دومین آن، اختراع تصویر فنی است که ما شاهدش هستیم» (فلوسر، ۱۳۸۷، ۱۵). اگر تا پیش از اختراع عکاسی، آن چه تاریخ، و علم تاریخ نامیده می‌شد، مربوط بود به سلسله رویدادها و حوادثی که برای نسل بشر، به

که آنان یقیناً "زنده اند"، و عکس، این را آن-جا، ثابت می‌کند؛ و هم همه‌ی زمان‌های پس از آن، که آنان "مرده اند"، شاید همین اندکی قبل، و شاید خیلی پیش از این؛ آنها مرده‌اند؛ و ما، مخاطبین عکس، اکنون، در زمان سوم، حضورشان را آن-جا در می‌یابیم. انگار که عکس، دروغ می‌گوید، چه که تأکیدش بر "یک لحظه" است. لحظه‌ای، آنی، که آنان در آن لحظه زنده‌اند، و همان را مدام تأکید می‌کند. تأکید بر زنده بودن که می‌دانیم اکنون، چنین نیست و همین، آزارمان می‌دهد. در برابر ما، هر دو زمان گذشته وجود دارند. لحظه‌ی ثبت شده، و نیز زمان‌های پس از آن تا به اکنون حضور ما در برابر عکس. اما عکس، خود را به سان واقعیتی زنده از چیزی مرده عرضه می‌دارد. این، روایتی است جادویی به زبان عکاسی. عکس‌ها، جادویی مان می‌کنند؛ «هنگامی که متن، دیگر قدرت روایت نداشت، تصویر فنی اختراع شد. و وظیفه‌ی آن، قابل فهم ساختن متن از نو، و بخشیدن حالتی جادویی به آن... بود» (فلوسر، ۱۳۸۷، ۱۵). همین است که در برابر برخی عکس‌ها احساس زخم می‌کنیم: «آن چه مرا زخم می‌زند، کشف این معادله است. در برابر عکسی از مادرم در دوران کودکی، با خود می‌گویم: او دارد می‌میرد... از فاجعه‌ای به لرزه می‌افتم که پیش از این رخ داده. خواه ناخواه، سوژه پیش از این مرده. هر عکسی، ماجرای همین فاجعه است» (آلن، ۱۳۸۵، ۲۰۲). تأکید عکس بر حضور مصداق است که زخم می‌زند. و نقطه‌ی اثبات برای آن چه که نشان می‌دهد، حضور خودش است. وجود عکس، تصدیق قطعی گذشته است که ایمانی را - اطمینانی را - در وجود مان برمی‌انگیزد. آن هم نه گذشته در کلیت خود، که عکاسی، هرگز توان داستان سرایی‌ها را ندارد. بل در جزئیاتی درخشان که هر یک در لحظه‌ای، یقیناً رخ داده‌اند. شاید که گوهر و جوهره‌ی عکاسی، همین تصدیق گذشته در عکس باشد. پیش از اختراع عکاسی، مردم، چگونه گذشته را باور داشتند؟ شاید در شکل اسطوره‌ها. گذشته، دقیقاً همانی بود که اکنون، تمام شده است و آن چیزی که در اثبات وجودش در زمانی که آن هم گذشته است، می‌نمود، ذهن آدمی و حافظه‌اش بود. ذهنی که گذشته را چونان خاطره، می‌توانست باز یابی کند. عکس، پس از تولد خود، قطعیت حضور گذشته را در لحظه‌ی اکنون، به پا کرد، و این چنین، گذشته در حال، چونان که یک عکس می‌نمایاند، حل شده و باقی ماند. عکاسی، چونان سکویی، فلسفه‌ی متافیزیکی را در وصف حضور و خلصه‌ی درک آن، به پیش رانده است. آن چه عکس گرفته‌شده از خود من، نشان می‌دهد، حتی اگر ندانم - به یاد نیآورم - که کی، چه تاریخی، و کجا انداخته شده، باز هم، این یقین برآمده از عکس است که وادارم می‌کند، "حضور ام را آن-جا"، تصدیق و تأیید نمایم. انگار که عکاسی آمده است تا «عاقبت، آن چه را که دیگر درباره‌ی خودم نمی‌دانستیم، بدانم» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۰۷). بر خلاف آن چه‌هایدگر در وصف وجود آدمی - دزاین - بیان می‌کند، و تأکیدش به وضوح بر چگونگی هستن آدمی است، و نه مواجهه‌ی هستی انسان با نیستی وی، و هر چه هست، پرسش از معنای وجود است، و تأکید می‌نماید «آن چه را

بازهی اکنون مان و ارتباط مان با همه‌ی آن چه که در همین لحظه، جاری است و شاید، به همین خاطر هم، همه‌ی سالیان پیش از اختراع عکاسی، به دلیل کم بودن حضور چیزی در اکنون - به وسیله‌ی عکس: گذشته -، انقلاب‌ها و منازعه‌ها به معنایی که پس از آن توسط انسان در دنیای عکاسی، به وجود آمد، معنایی این چنین حاضر، نداشت. چرا که مردم همه‌ی آن اعصار قدیم، به جز اکنون، دل‌بستگی ای نداشتند. عکس در نافرمانی از قوانین حاکم، چیز جدیدی را که البته همه‌ی انسان‌ها در درکش به عنوان یک کل، قادر بودند چرا که تجربه‌اش کرده و هم فراموش، به زندگی افزود. گذشته را؛ گذر عشق را؛ و مرگ را. آن چه تا قبل از این، فقط به مدد حافظه‌ی انسانی، یادآوری می‌شد، نمودی جسمانی می‌یافت. عکاسی، «**قادرم می‌کرد عمر را محاسبه کنم؛ مرگ را؛ انهدام محتوم نسل‌ها را**» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۰۴). "من"، پس از تولد عکس، خلق شد. "من" ای که مرجع دیدن عکس‌هایی است که از طرف جهان‌ش به او می‌رسند؛ "من" ای که در برابر عکس، گذشته را در فاصله‌ای معقول و معنی‌دار از اکنون خویش، در عکس، مشغول محاسبه است؛ چرا که به هر حال، «**مرجع همه عکس‌ها، "منم"**، و این چیزی است که وقتی خود را مخاطب آن پرسش اصلی قرار می‌دهد، مبهوت می‌کند: "چرا" من، این جا و اکنون، زنده‌ام؟» (همان). مفهوم وجود، به معنایی که هایدگر از آن نام می‌برد (هستی - آن - جا)، در برابر عکس، محتوای خود را به خوبی نشان می‌دهد. من، مشغول درک و فهمیدن خویش‌تن، تمام و کمال، در رابطه با همه‌ی آن چه که با خودم، هستی ام را می‌سازد، قرار می‌گیرم. عکس، مبهوت شدنی این چنین را، بی آن که پاسخی به آن بدهد، به "حضور" می‌سپارد؛ عکس، در جریانی سر راست، حضور را - حضور من را به عنوان عنصری حساب گر - برتر از همه‌ی آنچه که در برابر و در مقابل حضوراند - گذشته‌اند و غایب - قرار داده، و همچون حضور خودش در اکنون، گذشته را که ناگزیر از غیاب است، رنگ حضور می‌بخشد. ناخودآگاه، بحثی به میان کشیده می‌شود که بنیان مباحث متافیزیک حضور دریدا^۱ است. دریدا، در نظریات خود، به مفهوم حضور و برتری و رجحان آن بر غیاب، بسیار تاخت، و عنوان کرد که زندانی بودن همواره‌ی فلسفه‌ی غربی در دو قطبی‌هایی که ارزش یکی، برتر از دیگری است، باعث می‌شود که حضور، ارزشی برتر از غیاب، همان طور که نیکی از بدی، زیبایی از زشتی، و یا حتی مرد از زن، داشته باشد. این اندیشه «**همواره زندانی عناصری دو قطبی بوده است که خود آفریده و بعد، پنداشته است که واقعیت دارد**» (احمدی، ۱۳۷۰، ۳۸۴). حضور مطلق یک قطب در برابر عدم حضور مطلق دیگری. برداشتی که بارها و بارها می‌کنیم، اما توضیح فرایند هم "بودن" و هم "نبودن" ابژه ای ذهنی، ما را دچار سرگیجه و توهم می‌نماید. عکاسی، این توهم را در این حادثه‌ی ذهنی، دامن زده است. عکس مدام، در سوالی من را غرق می‌کند: حضور من، چقدر ارجح است؟ و به صورتی متناقض، همواره، عکس، به گونه‌ای از حضور، پا به میان می‌آورد: حضور آن چه گذشته است پیش چشمان باریک بین من.

عنوان وقایعی تاثیر گذار و مهم، به صورت متون کهن، داستان‌ها و اسطوره‌ها... ثبت و حفظ می‌شدند، پس از عکاسی، تاریخ، به گوهر ثبت و ضبط جزئی ترین رخدادهای بشری، مزین گردید، و غنای چشمگیر محتوای تاریخ پس از اختراع عکاسی را نسبت به کل تاریخ پیش از آن، در جزییاتی که حافظه‌ی تاریخی بدان وابسته است، باعث شد. در این شما، عکس‌های قدیمی، کاملاً تاریخی‌اند؛ چرا که به دورترین نقاط تاریخ خود - سال‌های اولیه‌ی پیدایش عکس - وابسته‌اند.

پس نگاه به گذشته به سان واقعیتی تاریخی که اکنون، سپری شده است، فقط در برابر عکس امکان پذیر است. غیر از این، مگر در حافظه، هرگز امکان دیدن و مرور گذشته به همان صورتی که روی داده، وجود ندارد. قطعاً اگر عکاسی اختراع نمی‌شد، فلسفه‌ی زندگی انسان جدید، تغییر می‌کرد. ما در حالی مشغول زندگی کردن ایم که مدام، نگاهی نیز به گذشته - به عکس - داریم. چنین معنایی، بودن مان را در حال، پر رنگ تر و وجود را معنایی ویژه می‌بخشد. در برابر عکس، دایماً در حال حساب‌گری و مقایسه‌ی آن چه اکنون، دیگر گذشته است، هستیم. عکس کودکی پنج ساله را در کنار عکس دیگری از پیرمردی که پنجاه سال قبل از آن در آنجا بوده، می‌بینیم. بی درنگ، افسوس‌های جانکاه درون مان پر می‌کند، به خاطر رؤیت عکس پیرمرد، و تمام بدن عکاسی شده‌اش؛ چه که با حساب‌گری ساده‌ای پیش خود، نمی‌توانیم به وجودش، اکنون، ایمان داشته‌باشیم. کودک پنج ساله هم، اگر اکنون زنده باشد، سالیان عمرش، دیگر سپری شده‌اند - چه به خوبی و خوشبختانه؛ چه به سختی و محنت - عکس، این فاصله‌ی زمانی در نظر ما طول و دراز را چونان عمری، جلوی چشمان مان به رخ می‌کشد. در برابر عکس، نابگاه، چون اسیری که احساسش، از تمام کردن عمر لبریز شده است، بی آن که بخواهیم، بی آن که بیاندیشیم، به حضور اکنون مان پی می‌بریم. آخر، در آن دورانی که "گذشته" را همچون واقعیتی مثل زندگی و حضور هستی مندمان، نمی‌دیدیم - دنیای پیش از اختراع عکاسی - هر آن چه بود، اکنون بود و "حال" را به عنوان زمانی از دست رفته که به سرعت نیز محو می‌شود و خود را به گذشته می‌سپارد، در مقایسه‌ی ای همیشگی با آن چه می‌گذرد، این چنین گذرا نمی‌دیدیم؛ هر چه بود، همانی بود که درش، مشغول زندگی بودیم. روبروی عکس، تنها مکانی است که می‌توان ردی از گذشته را دقیقاً همان گونه که روی داده است، مشاهده نمود. آشفستگی در برابر عکس، از آن رو است که عکس، فرافرونی عمل می‌کند؛ همه‌ی زندگی، همه‌ی آن چه اکنون درک می‌کنیم - که دیدن یکی از راه‌های ادراک آن است - می‌دانیم که "هست". این هست بودن در جهانی که در آن هستیم، نوعی اطمینان از حضور ماست. وجودی که در بازه‌ی زمانی حال، درک خواهد شد. هر چه هست، اکنون رخ می‌دهد، و ما، در پیوند با همین لحظه‌ی حاضر است که، می‌فهمیم. یک بوم نقاشی یا یک مجسمه را به عنوان مدرکی که "هم اکنون" پیش چشم ما است، و ما، مشغول نظاره‌اش، از آن دریافت معنا می‌کنیم. زندگی ما بسته است به

عکس‌های خانوادگی و لذتی غافلگیر کننده

عکس‌های خانوادگی، به عنوان جزیی اصلی از عکس‌های اجتماعی، حاوی اطلاعاتی هستند که برای مخاطب خویش همواره واکنش برانگیزند. آنها، فقط چیزی را برایمان می‌کشایند؛ بی آن که اضافه گویی کنند، یا اجازه‌ی رخنه، در خود بدهند. چنین عکس‌هایی، غالباً چهره‌ی عزیزانی را بازنمایش می‌دهند، که با آنها زیست مشترک داشته‌ایم. بدین سان، بسیار وابسته به عاطفه خواهند بود. بی بُعد بودن عکس اما، آزار دهنده است و آسف بار؛ چرا که ما، عادت داریم از هر حضوری، مفهومی بیابیم و با دیدن عکسی از چهره‌ی عزیز کرده، در تقلا می‌فهمش، به عکس چنگ می‌اندازیم. مدام در تلاشیم تا با ورود به آن چه که در سطحش، بدان خودنمایی می‌کند، آن چهره‌ی عزیز را همان گونه که در ذهن داریم، در آغوش بگیریم. این راه، گوهر ناب عکس می‌نامیم، و در رسیدن به آن، گستره‌ی دانش خویش را پس می‌زنیم. عکس، تنها تصویر دویعدی است که خیال درونش را به ذهن، به سان حقیقتی می‌ریزد، و باعث توهم مان در زدودن سطحش برای رسیدن به وصالی می‌گردد. «ژرف کاوی در عکس، یعنی در عکس تعمق کردن؛ یعنی فرورفتن به عمق کاغذ، تا رسیدن به سوژه‌ی دیگرش... افسوس، هر چه بیشتر می‌نگرم، کمتر می‌یابم؛ اگر بزرگش کنم، چیزی عایدم نخواهد شد مگر دانه‌های کاغذ؛ تصویر را، به خاطر گوهرش، از هم می‌شکافم؛ و اگر بزرگش نکنم، اگر خود را تنها به موشکافی قانع کرده باشم، صرفاً همان شناختی عایدم می‌شود که پیش تر، به همان نخستین نگاه هم داشتیم؛ این که چنین چیزی، حقیقتاً بوده است» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۳). عکس، مرا در سکوت، دعوت به رؤیت چهره‌ی عزیز کرده ام می‌کند؛ اما خودش هم زمان، مانع عبور هم می‌شود، برای رسیدن، فهمیدن، یافتن حقیقت این چینی‌اش. در واقع، تجلی عکس، در همین عدم اجازه‌ی ورود به عمق آن است. چیزی که ظاهراً آن را بی بُعد و بی روح می‌سازد. «ایده‌ی عکاسی، به مثابه تجلی، خود را از روح ابژه (یا دست کم، سوژه)... بر کنار می‌دارد» (سوسون، ۱۳۸۷، ۷۲).

عکس، دستگاه شبیه ساز هویت؟

شباهت به اصل، اولین و اصلی‌ترین کاری است که عکس، با ارایه‌ی خود، می‌کند؛ چرا که «عکس، بیش از سایر انواع تصویر، بر سازنده‌ی نشانه‌ی طبیعی است، یا به بیان دقیق‌تر، یک عکس، آن قدر همبسته‌ی ابژه‌ی توصیفی‌اش است، که هیچ فاصله‌ی میان آنها وجود ندارد، تا آنجا که حتی به سختی می‌تواند یک نشانه به حساب آید» (سوسون، ۱۳۸۷، ۷۲). آندره بازن، معتقد است که عکس، در حقیقت، خود شیء است؛ «شیئی است که از شرایط زمانی

حاکم بر خود رهایی یافته است. تصویر عکاسی ممکن است مبهم و بدشکل و بدرنگ باشد، ولی به هر حال، به واسطه‌ی همان فرایند تکوین خود، با هستی مدلی که بازسازی کرده است، اشتراک دارد. این تصویر، همان مدل است» (سار کوفسکی، ۱۳۸۲، ۱۲). اما همین شباهت به عینیت مصداقی که عکس ارمانش می‌آورد، دستاویز مراجع حقوقی و قضایی نیز گردیده است. چهره‌های مجرمینی که به صورت نیم‌رخ و تمام رخ، توسط نهادهای اجرایی عکس برداری می‌شود، به دلیل شباهتی است دقیق، که عکس چونان استنادی محکم، ایجاد می‌کند بین آنچه از این پس مصداق است، و سوژه‌ای (و نه ابژه‌ای، که حتی ذره‌ای هم ذهنیت عکاس در عینیت فرد مقابل دوربین، نباید تغییری ایجاد کرده، و باعث تداعی‌ها گردد) که عکس برداری می‌شود. این روند در عکاسی، پس از رواج پرتره‌نگاری بود که در جامعه، کم کم فراگیر شد. «اگرچه تا دهه‌ی ۱۸۶۰، استفاده از عکاسی جهت مستندنگاری زندانی‌ها، رواج عام نیافته بود، اما از همان سال‌های دهه‌ی ۱۸۴۰، ناظران عمیقاً بر امکان بهره‌گیری از واقع‌نمایی عکاسی در امور قضایی تاکید کرده بودند. این امر، در زمینه‌ی عام تلاش‌های برنامه ریزی شده ای تحقق یافته بود، که هدفشان، تحت کنترل در آوردن حضور فزاینده‌ی «طبقه‌ی خطرناک» (پرولتاریای فرودست همیشه بیکار) در سطح شهر بود» (سکولا، ۱۳۸۸، ۳۹). اما مادامی که این عکس‌ها، برای تعیین هویت‌اشخاص به کار می‌روند، مشغول نمایش چه چیزی هستند؟ آن چه واضح است، آنها، عمیقاً هویت را نشان نمی‌دهند؛ چه که هویت، چه بسا زاییده‌ی ذهن و خیال ما است از خودمان، و یا از دیگری. این وضعیت بفرنج در شبیه‌سازی هویت، هنگام دیدن عکس‌های خودم (که به طمع دوربین یک عکاس خبره انداخته شده اند)، به اوج می‌رسد. "من"، در تنی قرار دارد، که عکسش، پیش چشم ام است؛ اما مشاهده‌ی این عکس، اغلب، با آن چه من، از خود می‌فهمم، تفاوتی عمیق را نشان می‌دهد. تصدیق دیگری که عکس "من" را نیز می‌بینند، همواره در رؤیتش است، و من اما، فهمی دیگر از این "من" عکاسی شده دارم، که آن را در خود، هرگز نمی‌یابم. گاه، با پیش تر رفتن در عکسی که خیال می‌کنم درش حقیقت را می‌یابم، گم می‌شوم. من، خویشتن را، هویت ام را، اغلب در عکس باز نمی‌یابم. «بسته به این که خودم را برابر با تصویر دلخواهم بیابم یا نه، می‌توانم بگویم که در برخی عکس‌ها، خودم را تداوم می‌دهم» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۵). عکس، شبیه سازی نمی‌کند؛ که این ادراک را در برابر بسیاری از عکس‌هایی که در برابرمان، ابژه‌ی عکاسی شده را می‌شناسیم - و یا حتی نمی‌شناسیم - داشته ایم که: بی شک، سوژه، همان شکلی که عکس نشانش می‌دهد، نیست؛ عکس مدام چهره‌ای را نشان می‌دهد، مصداقی را که هرگز، دقیقاً دیگر نیست. عکس، نه شبیه سازی، که پیر شدن را یادآوری می‌کند، و این دور از هر رابطه‌ای از شباهت سازی قرار گرفته که بر تشابهی استوار است که عکس با دانایی و فرهیختگی فهم مخاطب ایجاد می‌کند، و به سرعت هم محو و کم رنگ می‌شود. که شباهت، به سرعت، از بین

می‌یابیم، نداشته باشیم؛ اقتدار مرگ در عکس، به ارتباط پیوسته‌ی مداوم آن با عکس، بستگی می‌یابد؛ «عکاسی، از راه‌های بی شماری با مرگ پیوند می‌یابد. نخستین این راه‌ها، با دقت به کاربرد «معمول» عکس شناخته می‌شود: حفظ یادمان‌ها. همچون دقت به عکس‌های آدم عزیزی که تازه از دستش داده‌ای. راه دیگرش این است: هر چند ما خود زنده ایم، اما آن لحظه که در عکس ثبت شده، مرده است... منس عکس، سکون و سکوت است. عکس، یادگار مرگ است؛ به این معنا که باید پذیرفت کسی مرده است، و من، هنوز هستم» (احمدی، ۱۳۸۶، ۸۴). این رویارویی با عکس، به کشیده شدن آن در خلوت خصوصی ما نیز ربط می‌یابد: «عکس‌ها، وقتی تماشا می‌شوند که آدم تنها است... به تنها بودن با عکس‌هایی که تماشای شان می‌کنم، نیاز دارم» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۲۰). خلوت تنهایی هم، ارتباطی خاص با مرگ دارد؛ من، در تنهایی - و تنها من هستم که - می‌میرم. آن گاه که مرگ دیگران را هم می‌بینم، به مرگ خودم پی می‌برم. «نمی‌توانم بمیرم مگر برای دیگران. پس از این مردن برای دیگران، برای خودم می‌میرم. می‌بینم که دیگران، و فقط دیگران می‌میرند... در گذر از گورستان‌ها، چیزی جز دیگران نمی‌بینم» (احمدی، ۱۳۷۰، ۱۰۲). دیگرانی که هریک، در تنهایی خواهند مرد، و عکس، مرگ آنها را، عزیزان ام را در خلوت من، و تنها برای من، نمایش می‌دهد. این بیشترین فهم مرا در برابر مرگ، بنیان می‌نهد. من، در برابرش، میرایی خویش را نظاره می‌کنم.

همه‌ی مرگ، چونان کمال در خود دارد، که همه‌ی زندگی، و اصلاً برابر همه‌ی زندگی، مرگ قرار می‌گیرد. این کمال تحمل ناپذیر، چونان است که هرگز، نمی‌توان به آن خیره ماند. عکس‌ها، چشم را دعوت می‌کنند به دیدنی که به سرعت، به پس می‌رانندش. حضور مرگ، که دیگر زمان در آن مفهومی نخواهد داشت، چنان پرکننده است که نسبت عکس را با خاطره نیز، پس می‌زند. «عکس، نه فقط در گوهرهاش، ابداً یک خاطره نیست... بل در عمل، خاطره را سد می‌کند؛ به شتاب، به ضد خاطره بدل می‌شود» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۱۳). چه که در خاطره نیز، بنا به روایت زندگی اکنون، مشغول بافتن آن به تکه‌های نسبتاً خوب‌تری هستیم؛ مدام، در یادآوری آنها، همچون یک زندگی در جریان، اما این جا به واسطه‌ی ذهن خودمان، بازه‌های زمانی را که اتفاقاً "نرم تر و لطیف ترند"، در چینی نابرابر با آن چه رخ داده، قرار می‌دهیم. عکس، مرگ خاطره‌ی این چنین را، یادآور می‌شود. هیچ امکان ندارد در برابر عکسی دسته جمعی، یا عکسی از عزیزکرده‌ی خویش که در جایی، لحظاتی را خوش، نشان می‌دهد، در نهایت، احساس سرخوردگی، التهاب، یا فغانی درونی، سر تا پای وجودمان را دربرنگیرد. این، احساسی است که عکس، در نگاه مداومش به ما، و در تماشای ما به او، موجب بروزش می‌شود. این جا، خاطره، از میان رفته، دودمان آن لحظات خوش، در ذهن، نابود شده، و عکس، حکم مرگش را می‌نویسد. که خصلت ذاتی او، چنین است. «عکس، خشن و بی‌امان است؛ نه از آن رو که چیزهای خشن را نشان می‌دهد؛ بل از این رو که هر بار، زورمندانه، به دیده می‌نشیند؛ و هم بدین رو، که در آن، هیچ چیز قابل انکار یا دیگرگونی، نیست» (بارت، ۱۳۸۴، ۱۱۴).

رفته است و جذبه‌ای این چنین، خاموش. بنابراین این جا، من گم شده در یک عکس پیش رو، نه در "یک عکس"، که در "عکس‌های من" تداوم می‌یابد، و حضور دارد. چرا که عکس من - و نه عکس‌های من - هرگز برساخته‌ی هویت من، همانی که اکنون، به واسطه‌ی همه‌ی آن چه وجودم بدان، هست، و همه‌ی فهمم، نخواهد بود، مگر لحظه‌ای، آنی، جزئی مطلقاً ناچیز از آن. البته، در این بین، وقفه‌هایی که در تداوم عکس‌های من وجود دارند - من، هنگامی که خارج از عکس‌هایم، در آنها به مثابه مصداق، حاضر نیستم - تکمیل‌کننده‌ی همان چیزی هستند، که عکس، هرگز ادعای شبیه‌سازی‌اش را ندارد: هویت اصیل من. همین، دلیلی است که در برابر عکس‌های خویش، کم‌ترین پیش‌گویی‌ها و خیال بافی‌ها، در هویت‌سازی برای آن چه پیش‌رو می‌بینم، نسبت به عکس دیگران، رخ می‌دهد. دیدن هر عکس، نه برای کشف خود یا عزیز از دست رفته، بل، جستجویی است در زمان از بین رفته. هر عکسی، گزارشی از "زمان عکس برداری" است، در کنار "زمان‌های پس از آن" تا به امروز مخاطبی که در زمان خودش، حال خودش، این زمان‌ها را یک جا، در لحظه‌ی رؤیت عکس، باید در یابد، و هضم کند. موضع مخاطب، دیگر حسرت در برابر آن چه عکس ظاهراً بدان اشاره می‌کند نیست. بل عکس، بیننده را از گذشته‌ی مطلق خود - دقیقاً همانی که به تأکید، به آن - بوده، آریاهاش می‌کند - به همه‌ی لحظات پسین، همه‌ی آن زمانی که تا اکنون، بر مصداق‌اش، همانی که نشان‌اش می‌دهد، جریان یافته، می‌کشاند. عکس، زمان‌هایی را مداوم، پس از خود، در جریان نمایش، نشان می‌دهد و ساده‌انگاری است که از این پس، آن را تنها وابسته به گذشته‌ی، لحظه‌ای بدانی که یک آن، روی داده و تمام شده است. عکس تداوم‌اش را در لحظات بازنمایی خود در چشمان بیننده، آن هم تاکنون، باز می‌یابد، و یادآوری می‌کند، آن چه واقعیت می‌پنداریم، نه تنها همین اکنون ماست، و نه تنها گذشته‌ی مطلق است که عکس نشان می‌دهد، بل تداومی است که از لحظه‌ی مرگ زمان در عکس، تا زمان من در مقابل‌اش، کوران حوادث و حاشیه‌ها را به دنبال دارد. عکس، به وضوح، خود را به نفع تداوم زمانی عقب می‌کشد، و از واقعیتی پرده‌برداری می‌کند که جسمانی شاید نباشد. «در نهایت، برای تجربه‌ی این سرگیجه‌ی زمان بازنده، عرضه‌ی یک جسم، هیچ لازم نیست» (همان، ۱۱۸).

عکاسی و تجلی‌نشانه‌ی مرگ

ما مرگ را در عکس به سان واقعیتی درک می‌کنیم. «عکاسی، به ظاهر، در عین زنده کردن گذشته،... وظیفه‌ی عادی‌سازی مرگ را که جامعه به مراسم تشییع و تدفین محول کرده است، انجام می‌دهد. یعنی، هم زمان یادمان در گذشته گان و یادمان در گذشت آنها را زنده می‌کند، و یادآوری می‌کند که آنها، زندگی کردند، مردند، و به خاک سپرده شدند، و در خاطره‌ی زندگان، باقی می‌مانند» (بورديو، ۱۳۸۶، ۴۶). اما حضور مقتدر مرگ در عکس، آن نشانه‌ای هم هست که باعث می‌گردد، در برابرش احساس لذتی راز جنس همانی که در یادآوری خاطره‌ای باز

نتیجه

شده و وی را در دنیای شخصی خویش، وادار به بازخوانی خویش می‌نمایند. این که چنین رفتاری خصوصی و منحصر به فرد برای مخاطبین خاص عکس‌های خصوصی، در دنیای تأویل عکس، چقدر به "حقیقت" تفسیر نزدیک است، کاملاً بسته است به شناختی که مخاطب از بستر اجتماعی وجود خویش، و چگونگی حضورش در سنتی که در آن رشد یافته، و پیش فهم‌های وابسته بدان، دارد. هر عکس به مثابه تصویری واحد از مجموعه‌ی تصاویر اجتماعی ثبت شده بر صفحه‌ی کاغذی یا فضایی مجازی، حلقه‌ی از هزاران حلقه‌ی تصاویری است که مدام تولید می‌شوند تا هستی‌زمانمند و حیات اجتماعی آدمی را در خوانشی شخصی، رقم زنند.

خوانش عکس‌های اجتماعی، بیش از سایر انواع گونه‌های عکاسی، وابسته‌اند به فهم مخاطبین این عکس‌ها از وجود و هستی خویش در برابر آنها. عکس‌های اجتماعی، به دلیل بستری که در آن شکل می‌یابند، و ماهیت آن چه که بازنمایی‌اش می‌کنند، و به دلیل ارتباطی تنگاتنگ، که با هستی انسانی دارند، تأویلی اغلب مخاطب محور، شخصی و منحصر به فرد را می‌طلبند. چنین تفاسیر شخصی را به ویژه در برابر بسیاری از عکس‌های خصوصی و مخاطبین شان، شاهدیم. تأویل‌هایی (واکنش‌هایی) که گاه چونان هجمه‌ی خاموش خاطره‌ای شیرین از جان عزیز کرده، در گذشته، بر ذهن مخاطب می‌نشیند و او را دگرگون می‌سازد. این عکس‌ها، در تنهایی بر مخاطب عرضه

پی‌نوشت‌ها

۱ احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، نشر مرکز، تهران.
 ۲ احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و هرمنوتیک، نشر گام نو، تهران.
 ۳ بارت، رولان (۱۳۸۴)، اتاق روشن، اندیشه‌هایی درباره‌ی عکاسی، ترجمه: نیلوفر معترف، نشر چشمه، تهران.
 ۴ برجر، جان (۱۳۸۰)، درباره‌ی نگریستن، ترجمه: فیروزه مهاجر، موسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران.
 ۵ بورديو، پی‌یر (۱۳۸۶)، عکاسی، هنر میان مایه، ترجمه: کیهان ولی‌نژاد، نشر دیگر، تهران.
 ۶ پین، مایکل (۱۳۸۶)، فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
 ۷ سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲)، نگاهی به عکس‌ها، ترجمه: فرشید آذرنگ، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران.
 ۸ سکولا، آلن (۱۳۸۸)، بایگانی و تن، دو جلد در جامعه‌شناسی تاریخی عکاسی، ترجمه: مه‌رمان مهاجر، موسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران.
 ۹ سونسون، گوران (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی عکاسی، در جستجوی نمایه، ترجمه: مهدی مقیم‌نژاد، نشر علم، تهران.
 ۱۰ شپرت، ایون (۱۳۸۷)، فلسفه‌ی علوم اجتماعی قاره‌ای، ترجمه: هادی جلیلی، نشر نی، تهران.
 ۱۱ فلوسر، ویلم (۱۳۸۷)، در باب فلسفه‌ی عکاسی، ترجمه: پوپک بایرام‌نژاد، انتشارات حرفه هنرمند، تهران.
 ۱۲ کوزنر هوی، دیوید (۱۳۸۵)، حلقه‌ی انتقادی، ترجمه: مراد فرهادپور، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
 ۱۳ هایدگر، مارتین، هانس گئورگ گادامر و دیگران (۱۳۸۷)، هرمنوتیک مدرن، گزیده‌ی جستارها، ترجمه: بابک احمدی، مه‌رمان مهاجر، محمد نبوی، نشر مرکز، تهران.
 ۱۴ هایدگر، مارتین (۱۳۸۷)، هستی و زمان، ترجمه: سیاوش جمادی، انتشارات ققنوس، تهران.
 ۱۵ واعظی، احمد (۱۳۸۵)، درآمدی بر هرمنوتیک، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی، تهران.

۱ اساساً مفهوم انسان به مثابه هستی-در-جهان را هایدگر در فلسفه‌ی خود گشود و بدان شکل فلسفی داد و همواره در کتاب فلسفی خود، هستی و زمان، آن را تأویل و تفسیر نمود. هستی و زمان، ساختار وجودی انسان را تحلیل کرد، تا در سایه‌ی آن، افق‌های لازم برای ارایه تفسیری از معنای هستی فراهم گردد: «آن هستنده‌ای که تحلیلش، در حکم تکلیف است، همواره خود ما هستیم. هستی این هستنده، همواره از آن من است. مناسبت با هستی خود، سرشته‌ی هستی این هستنده است. در مقام هستنده‌ای با این گونه هستی، هستی خاص خود این هستنده، به خودش واگذار شده است. هستی، آنی است که این هستنده، همواره هم آن دارد» (هایدگر، ۱۳۸۷، ۱۴۷). جهان این هستنده، آن کلی است که وی را در بر گرفته است. و در واقع، این کل، همان جهان شخصی هستنده است.

2 Pre-ontological.

3 Heidegger, Martin.

۴ Being and Time/Sein Und Zeit. "هستی و زمان" را "وجود و

زمان" نیز ترجمه کرده‌اند.

4 Being of Entities.

5 fore Structure.

6 Context.

7 Perspective.

8 Derrida, J..

فهرست منابع

آ. جانسون، پاتریسیا (۱۳۸۸)، راه مارتین هایدگر، ترجمه: سید مجید کمالی، انتشارات مهر نیوشا، تهران.
 آلن، گراهام (۱۳۸۵)، رولان بارت، ترجمه: پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
 ا. پالمر، ریچارد (۱۳۸۷)، علم هرمنوتیک، ترجمه: محمد سعید حنایی کاشانی، انتشارات هرمس، تهران.
 احمدی، بابک (۱۳۸۶)، از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز، تهران.