The Separation of Photo from Meaning and Its Influence on Intuition Against Reality Based on Rinko Kawauchi's Photographs

10.22034/JIVSA.2023.400880.1085

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

Mansooreh Chaboksavar[1*] **Mohammad Moazzen2**

***Corresponding Author:**Mansooreh Chaboksavar **Email**: mansooreh.chaboksavar@gmail.com

Address: [*] Ph.D. Student in Islamic Art, Faculty of Art, Kashan University, Kashan, Iran

Citation: Chaboksavar, M. & Moazzen, M. (2024), The Separation of Photo from Meaning and Its Influence on Intuition Against Reality Based on Rinko Kawauchi's Photographs, *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2024, 3 (5), P. 1-13

Received: 18 April 2024
Revised: 01 June 2024
Accepted: 05 June 2024
Published: 20 Sept 2024

Abstract

A photograph as an artwork seeks to transform reflection into description. In this regard, the photograph aims to navigate the labyrinth of meaning by elucidating descriptions according to overlapping layers of significance. However, this form of artistic expression in photography sometimes adopts an anti-descriptive approach, endeavoring to liberate images from meaning. Among contemporary photographers, Rinko Kawauchi from Japan endeavors to depict the essence of everyday life through a distinctive portrayal of reality, presenting "things as they are." The works of this artist strive to convey understandable and relatable emotions, with subjects manifesting as unique demonstrations that embody the notion of "it is just what it is." This research examines elements such as concentrated emotion, the honest representation of significant moments, and the concept of satori silence in Kawauchi's works to explore how they transcend the quagmire of meaning. Furthermore, these works illustrate how they foster vigilance against reality. Since intuition has always played a role in the quest for truth, studying vigilance in confronting reality—leading to self-discovery—becomes crucial. This study is quantitative and based on library research, presented in a descriptive-analytic format. The findings indicate that Kawauchi does not seek a pre-defined meaning behind his photographic subjects; rather, the simplicity of his works reveals profound depth. His art does not aim to convey allegories, signs, or implicit concepts; instead, with a clear focus on daily encounters, he selects subjects and methods of photographic representation that resonate with him. Consequently, Kawauchi's works position the human self against itself to impart a profound lesson.

Keywords: Meaning, Photography, Rinko Kawauchi, Reality, Truth, Vigilance, Silence

[1*] Ph.D. Student in Islamic Art, Faculty of Art, Kashan University, Kashan, Iran
[2] B.A Student in Photography, Faculty of Art, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran

1. Introduction

A photograph as an artwork seeks to transform reflection into description. In this context, the photograph aims to navigate the labyrinth of meaning by elucidating descriptions according to overlapping layers of significance. This is particularly important in the realm of conceptual photography, where the photographer intentionally arranges subjects based on their mental constructs. However, photography can sometimes adopt an anti-descriptive approach, striving to liberate images from imposed meanings. In such cases, some photographic works embody the expression "whatever is in front of the camera," effectively representing reality. In other words, subjects are depicted without additional descriptions or embellishments. This objective representation of reality can challenge viewers and immerse them in an awareness of their surroundings, potentially leading to new encounters with failure.

Among contemporary photographers, Rinko Kawauchi from Japan endeavors to depict everything that occurs in daily life through a unique elaboration of reality. His works seek to convey understandable and relatable emotions, presenting subjects as unique demonstrations that embody the essence of "it is just what it is."

In her works, the subject is presented as a pure and explicit gesture, devoid of descriptive elements and free from semantic ambiguity and hesitation. This approach mirrors the experience of standing before a photographic camera, allowing viewers to recall scenes from life after engaging with these photographic pieces.

The following research examines elements such as concentrated feeling, the honest demonstration of an outstanding moment, and finally, satori (wu) silence in the works of Kawauchi to explore how they avoid the quagmire of meaning. Moreover, these works illustrate how they foster vigilance against reality. Since intuition has always played a role in reaching truth, studying vigilance in confronting reality, which leads to self-discovery, becomes crucial. This study is quantitative, based on library documents, and presented in a descriptive-analytic format. The results indicate that Kawauchi does not seek a pre-defined meaning behind her photographic subjects; rather, the simplicity of her works acknowledges their profound depth. The artist's works do not aim to convey allegory, signs, or implicit concepts. Instead, with a clear focus on daily encounters, she selects subjects and a style of photography that are interesting to her. Consequently, Kawauchi's works confront the human self to impart a profound lesson. The concise simplicity of this artist's works resonates with the audience and compels them to face realities they may have encountered many times in their daily lives but have overlooked.

2.Research Review

In this research, the review is conducted according to the semiotic method and specific types of semiotics, particularly the theory of implicit meaning based on Barthes's theory. After reviewing Kawauchi's works (her collections), I began analyzing specific points related to daily life. Subsequently, I describe how these works reveal "the depth of elements of daily life for vigilance against reality" to the audience.

3.Research Methodology

This research examines elements such as concentrated feeling, the honest demonstration of an outstanding moment, and finally, satori (wu) silence in the works of Kawauchi to determine how they avoid the quagmire of meaning. Additionally, these works demonstrate how they foster vigilance against reality. This study is quantitative, based on library documents, and presented in a descriptive-analytic format. For this analysis, I examined ten works of Kawauchi based on semiotic meaning.

4.Research Findings

Based on the structural analysis conducted according to the processes of implicit meaning, each code in the photographs offers viewers the option to choose either or both absolute and logical interpretations. The viewers perceive that Kawauchi's works do not aim to convey allegory, signs, or implicit concepts. Instead, with a clear focus on daily encounters, she selects subjects and a style of photography that are personally engaging. Therefore, Kawauchi's works confront the human self to impart a profound lesson. The concise simplicity of this artist's works resonates with the audience and compels them to face realities they may have encountered many times in their daily lives but have previously ignored.

5.Conclusion

The central question of this research was how Kawauchi's works simply convey meaning and foster vigilance against reality through suggested implicit connotations and the meaning-production process. This question was addressed after analyzing the implications of Kawauchi's works in light of satori (wu). The findings indicate that Kawauchi's works confront the human self to impart a profound lesson. The artist seeks to express understandable and

useful feelings; thus, the subject appears as a unique demonstration in a manner that reflects the notion of “it is just what it is” in reality.

Funding
There is no funding support.

Authors’ Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work.

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله پژوهشی

چگونگی رهایی عکس از معنا و تلنگر آن بر شهود در برابر واقعیت (با تکیه بر آثار عکاسی رینکو کاوائوچی)

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.400880.1085

منصوره چابک سوار [1*]، محمد مؤذن [2]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۳۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۶

چکیده

عکس به‌عنوان یک اثر هنری در بیشتر موارد به‌دنبال تبدیل تأثر به توصیف است؛ چراکه با تبیینِ توصیف، قصد ورود به هزارتوی معنا را بر اساس هم‌پوشانی لایه‌های معنایی دارد. اما این تصور از هنر عکاسی گاهی رویکرد ضد توصیفی به خود گرفته و سعی در رهاسازی انگاره‌های معنایی دارد. در میان هنرمندان عکاس معاصر، رینکو کاوائوچی عکاس ژاپنی با بیانی بلافصل از واقعیت، سعی دارد هرآن‌چه که در روزمره‌گی رخ می‌دهد را با بیانی «عیناً هرآن‌چه که بوده» را نمایش دهد. آثار این هنرمند به دنبال بیان احساسات قابل فهم و مفید بوده و درواقع سوژه در قالب یک اشاره ناب ظاهر می‌شود، به این صورت که «همانی» است که در واقعیت وجود دارد. پژوهش حاضر با بررسی عناصری چون احساس تمرکز یافته، اشاره صادقانه به یک لحظه برجسته و در نهایت سکوتِ ستوری در آثار عکاسی کاوائوچی به دنبال چگونگی عدول این آثار از باتلاق معنایی است، و نیز بیان می‌دارد که این مهم خود در نهایت چطور منجر به «بیداری در برابر واقعیت» می‌شود؟ ازین رو که همواره شهود در روند نیل به حقیقت بوده‌است، مطالعه بیداری در مواجهه با واقعیت که خودیافتگی را در پس دارد، با اهمیت جلوه می‌کند. این پژوهش به صورت کمی و بر اساس اسناد کتاب‌خانه‌ای و در قالب توصیفی-تحلیلی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بر اساس آن‌چه از روند پژوهش به‌دست آمد، کاوائوچی برای تصویربرداری از آثار خود به‌دنبال هیچ‌گونه معنای از پیش تعیین‌شده نبوده و تنها سادگی محض آثار او به عمیق بودنشان صحه می‌گذارد. آثار این هنرمند در پی بیان تمثیل، نماد و مفاهیم ضمنی نبوده و درواقع با رویکرد آشکار و طبق برخورد روزمره سوژه‌هایی را برگزیده ـ یا درواقع طریقی از زندگی عکاس ـ که می‌تواند برای خود جذاب باشد؛ ازاین‌رو آثار کاوائوچی با مقابل نهادن خویشتن انسان با خودش همچون گزاره‌ای از یک درس عمیق و آکنده خواهد بود.

کلید واژه ها: عکاسی، معنا، حقیقت، واقعیت، سکوت، بیداری، رینکو کاوائوچی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه کاشان ، ایران **Email:** mansooreh.chaboksavar@gmail.com
۲ دانشجوی کارشناسی عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

۱. مقدّمه

عکس همواره به دنبال توصیف یا بیان هر آن‌چه که در «آن لحظه وجود داشته»، است؛ اما غالباً عکاس در تبیین «آن‌چه بوده»ی عکس کمی اغراق کرده و با ترغیب مخاطب به کشف لایه‌های زیرین، واکاوی معنادار را از او طلب می‌کند. در اینجاست که مخاطب حین تماشای عکس به‌دنبال لایه‌های ضمنی و پاسخ‌دادن به «چرا»هایی است که در ذهن پرورانده است. این نمود معنا در عکس تقریباً پس از حدود سال‌های ۱۸۵۶ م. که جی ریلندر[۱] اولین آثار خود را با قرابت عکاسی و نقاشی پدید آورد و صنعت عکاسی وارد عرصه‌ی آثار هنری گردید. از آن پس عکاسان در کنار هنرمندان به ثبت و خلق آثار هنری در قالب عکس پرداختند. حوزه هنرمندانه‌ی عکاسی نظیر سایر سبک‌های هنری متأثر از نظریه‌ها، مکاتب ادبی و یا اندیشه‌های استدلالی و فلسفی بود. در این راستا و در قرن ۲۰ م. می‌توان اشعار «هایکوی ژاپنی[۲]» را یکی از ساختارهایی که تأثیرات شگرفی بر برخی مکاتب هنری غربی نهاد، ـ به‌عنوان قسمتی از تأثیرات هنر شرق بر هنر غرب ـ نام برد. هنرمندان عکاس به این موضوع پی بردند که نگاه و زاویه‌دید شاعر هایکو این قابلیت را دارد تا بتواند به‌عنوان یک نگاه در عکاسی به‌کارگرفته شود. از تأثیرات این ساختار ادبی شرقی بر هنر غرب که گذر کنیم، دیدگاه هایکووار هنرمندان شرقی که در دنیای معاصر می‌زیاند می‌توانند زوایای دید منحصربه‌فردی را در دیدگاه ایشان، ایجاد کند. بر همین اساس می‌توان تأثیرات این‌چنینی را در آثار هنرمندان معاصر ژاپنی بازشناخت و مورد بررسی و مطالعه قرار داد. در این بین رینکو کاوائوچی[۳] هنرمند عکاس ژاپنی معاصر است که می‌توان خلق آثارش را متأثر از نگاه بی‌آلایش و ساده‌انگار اشعار هایکو دانست. در این پژوهش سعی بر این است با بررسی آثار این هنرمند و واکاوی لایه‌های پنهان آن‌ها، حضور و یا عدم حضور معنا را مورد مطالعه قرار داده تا درنهایت این مهم حاصل شود که عدم حضور معنا می‌تواند در نمود واقعیت و یا حتی شهود آن تأثیراتی داشته باشد؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پیرامون مبحث وجود و عدم وجود معنا در آثار هنری در ایران، مخصوصاً در ارتباط با بررسی آثار عکاسی در ایران پژوهش زیادی صورت نگرفته و در مقایسه با منابع گسترده در خارج از ایران، ترجمه‌ی چندانی نیز انجام نشده‌است. به صورت کلی منابع ایرانی و غیرایرانی در رابطه با این مبحث اندک است. از آن‌جایی‌که پژوهش پیش‌رو در پی بازیابی معنا و یا عدم حضور آن در آثار عکاسی رینکو کاوائوچی ـ عکاس ژاپنی ـ بوده می‌توان پیشنه‌ی این پژوهش را از این قرار توضیح داد:

پیرامون بررسی لایه‌های ضمنی و صریح و یا دلالت‌های معنای موجود در آثار عکاسی، همچین در رابطه با سکوت ستوری موجود در آثار هنری و مقایسه عکاسی با ذن و هایکو و نیز درنهایت در رابطه با بررسی آثار عکاسی رینکو کاوائوچی می‌توان به این موارد اشاره کرد: نجومیان (نشریه فرهنگستان هنر ۱۳۸۶) در مقاله «از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس» به صورت کامل به بررسی رویکرد نشانه‌شناسی و اعمال آن در تحلیل عکس و مقایسه آن با رویکرد واسازی و نیز تحلیل تصاویر پرداخته است. بارت[۴] (مرکز ۱۳۸۹) در کتاب «پیام عکس[۵]» ترجمه گلستانی‌فرد، ابتدا به انواع پیامی که عکس قادر به رساندن آن به مخاطب هست پرداخته و سپس چندین تبلیغ را که در آن از عکس استفاده شده، با رویکرد دلالت‌های ضمنی مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد. علائی (حرفه هنرمند ۱۳۹۳) در کتابی تحت عنوان «سوی آبی بادها: تأملی بر عکس‌های رینکو کاوائوچی» به بررسی دقیق عکس‌های این هنرمند از منظر عکاسی و تکنیک‌های آن پرداخته است. بارت (حرفه نویسنده ۱۳۹۴) در کتاب «اتاق روشن[۶]» ترجمه آذرنگ، به کارکردهای عکاسی در رساندن مفاهیم به مخاطب اشاره دارد و در نهایت دو عنصر مهم در تحلیل عکس در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. او با نقدهای پیاپی در این کتاب روش نقد با این دو عنصر را به مخاطب نشان می‌دهد. خدادای (نشریه هنرهای زیبا ۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «عکس: چالش دلالت عینی و مفهوم ضمنی» به مقایسه میان تفاوت دلالت‌های عینی و ضمنی در عکس می‌پردازد. و درنهایت به زعم نگارنده تنها دو دلالت صریح و ضمنی برای تحلیل عکس کافی نیست و دلالت‌های دیگری پیشنهاد می‌دهد. همچنین کمپنی[۷] (حرفه هنرمند ۱۳۹۶) ترجمه زهره کُرد، در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی عکس‌های رینکو کاوائوچی» به مطالعه‌ی مختصر بر روی برخی از آثار این هنرمند پرداخته و آن‌ها را از منظر خود به عنوان یک مخاطب در زندگی روزمره مورد بررسی قرار داده است. بارت (نشر نی ۱۳۹۷) در کتابی با عنوان «امپراطوری نشانه‌ها[۸]» به بیان توصیفی از شهری که می‌تواند ژاپن باشد پرداخته و دلالت‌هایی که در این مکان به حضور شهودی ستوری منجر می‌شود، را یکی پس از دیگری بیان می‌کند. تیموریان (پایان‌نامه کارشناسی ارشد ۱۳۹۸) در پژوهش خود با عنوان «قرابت اشعار هایکو و عکاسی» به بیان نزدیکی و تأثیرات ذن و بودیسم بر هایکو پرداخته و سپس آن‌ها را با آثار عکاسی مورد تطبیق قرارداده است.

طبق آنچه بیان شد، در رابطه با دلالت‌های موجود در عکس و همچنین بیان دلالت‌های ضمنی و صریح مطالعاتی به نسبت صورت گرفته است، علاوه بر این در رابطه با قرابت سادگی معنای عکس با اشعار ژاپنی و ذن نیز بررسی‌هایی انجام گرفته است. در رابطه با آثار کاوائوچی نیز مطالعاتی چه از منظر مخاطب و چه از لحاظ تکنیکی صورت پذیرفته است. از این‌رو این پژوهش پس از بررسی منابع مذکور به بررسی بر حضور و یا عدم حضور معنا در آثار این هنرمند پرداخته که از حیث زاویه دید خاص با مطالعات پیشین تفاوت‌های چشمگیری دارد.

۱-۲. روششناسی پژوهش

در این پژوهش به تحلیل مجموعه آثار عکاسی رینکو کاوائوچی برای بررسی وجود و یا عدم وجود معنا در این آثار پرداخته شده است. انتخاب نمونه‌های آماری بر اساس دسترسی به آثار با کیفیت و قابل خوانش در این حوزه و همچنین طبق تکثر و تکرار در مجموعه آثار این هنرمند، باعث شده تقریباً از هر مجموعه یک اثر از آثار وی در حوزه مطالعات این پژوهش قرارگیرد. در تحلیل این آثار ابتدا به بررسی موشکافانه لایه‌های معنایی موجود در آن‌ها پرداخته و سپس میزان تأثیرگذاری لایه‌های معنایی و یا عدم حضور معنازایی در نمود این آثار مورد خوانش و تحلیل قرار گرفته است. در نهایت این پژوهش به صورت کمی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی و در مواردی حتی تاریخی و به شیوه کتاب‌خانه‌ای نگاشته شده است.

در این پژوهش ۱۰ سقانفار با دیوارنگاره‌های انسانی، واقع در شهرستان‌های جویبار، آمل، بابلسر، قائم‌شهر و بابل و همچنین ۱۰ نقّاشی قهوه‌خانه‌ای به‌طور هدفمند بر اساس مضامین و ساختار نقوش بررسی می‌گردند و نیز دسته‌بندی موضوعات بر اساس نقّاشی‌های مشترک موجود بین دو فضای قهوه‌خانه و سقانفار بدین شرح انجام شده: مضامین مشترک شامل: الف) شاهنامه: مبارزه رستم و دیو سفید؛ ب) مضامین مذهبی شامل: ۱: عاشورا و حوادث کربلا، ۲: معراج پیامبر، ۳: ائمه: حضرت علی (ع) و امام حسن و امام حسین (ع) و ۴: جهان آخرت: فرشتگان و موضوعات غیرمشترک (فقط سقانفار) شامل: ج) زندگی روزمره: معیشت، کار و پیشه، اوقات فراغت د) جنگ و جنگ‌آوری.

۲.مبانی نظری

۲-۱. معنا و نظام دلالت‌های معنادار

بابک احمدی درباره دلالت چنین می‌نویسد که، دلالت پدیده‌ای انسانی است و پیامی بین دو ماشین دلالت‌گونه نیست. انتقال اطلاعات یعنی معناهایی کاملا معین و درصورتی که گیرنده پیام آسان باشد می‌توان از دلالت نام برد. از سویی انتقال پیام به واسطه رمزگان صورت می‌گیرد. رمزگان به عبارتی بنیان نظام دلالت است (یعنی به یاری چیزی موجود (دال) موردی غایب (مدلول) شناخته می‌شود). نظام دلالت‌گری، بنیان نشانه‌شناسیک و مستقل است که فرارتر از هر کنش ممکن ارتباطی میان انسان، انسان و حیوان و انسان و ماشین است (احمدی، ۱۳۷۱: ۵۵). در این‌جا برای توصیف بهتر نظام دلالت‌گری به این نکته باید پرداخت که هر واژه‌ای یا هر کلمه‌ای در ورای معنای آشکار خود (دلالت مستقیم) دلالت‌های ضمنی نیز داشته است. در نشانه‌شناسی دلالت‌های مستقیم و ضمنی، وجوهی هستند برای تشریح رابطه میان دال و مدلول و تمایزی تحلیلی که میان دو نوع از مدلول‌ها بوجود می‌آید. توجه به این نکته ضروری است که دلالت نظام سلسله مراتبی دارد؛ چراکه نظام‌های نشانه‌ای بر روی یکدیگر ساخته می‌شوند و لایه‌های متعددی دارند. مرتبه اول دلالت صریح (مستقیم) است، در این سطح نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. مرتبه دوم دلالت ضمنی است، که نشانه‌های دال و مدلول دلالت صریح را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آن‌ها الصاق می‌کند. پس براساس آن‌چه گفته شد، دلالت ضمنی یک نشانه است که از دال یک نشانه با دلالت صریح مشتق می‌شود (Chandler, 2000: 207).

در ادامه برای درک بهتر مبحث دلالت معنایی می‌توان این‌طور بیان کرد که، که نشانه نظام اول به دال نظام دوم بدل می‌شود، دالی که خود متشکل از معنا و شکل است. مفهوم همان جایگاهی را در فرمول دوم دارد که مدلول در فرمول اول و نسبت دلالت با نشانه نیز از همین قاعده تبعیت می‌کند. به همین روش می‌توان تا بی‌نهایت جلو رفت، یعنی از نظام نشانه‌شناسانه مرتبه اول (الگوی سوسور) شروع کرد و مدام پیش رفت تا به نظام نشانه‌شناسی n رسید. منتهی قاعده یکی است یعنی نشانه نظام نشانه‌شناسانه مرتبه ۱۹ مبدل به دال نظام نشانه شناسانه مرتبه ۲۰ می شود و الی آخر. بارت گاهی وقتها در رساله خود دقیق سخن می‌گوید. مثلا می‌گوید که دال اسطوره متشکل از معنا و شکل است که می توان توجه را به هریک از آن‌ها معطوف کرد و نسبت آن‌ها مثل نسبت شیشه اتومبیل با منظره بیرون است: من گاهی وقتها می توانم توجهم را به شیشه معطوف کنم و منظره را درزمینه قرار دهم و گاهی برعکس (اباذری، ۱۳۸۰: ۹۴).

معنادهی در این‌جا به نشانه‌ی دوم مرتبه اشاره دارد، معنایی که از راه دگرگون‌سازی معنای از پیش موجود یا نشانه‌های اول مرتبه از پیش موجود پدید می‌آید. این ربودن معنا و تبدیل آن به معنایی دوم مرتبه را بارت با عنوان دلالت یا معنادهی نام‌گذاری می‌کند. یک مثال از تحلیل بارت در نظام دلالت‌گری مد برای درک بهتر موضوع کمک رسان است. جمله‌ای با این عنوان که «چیت‌ها گوی سبقت را می‌ربایند» نمونه‌ای از دست الف است که نه تنها مد روز را برای ما آشکار می‌کند، بلکه توان اجتماعی را عیان می‌سازد. اما جمله‌ای دیگر که می‌گوید «زنان دامن‌ها را تا بالای زانو کوتاه می‌کنند، به پارچه‌های پیچازی رنگ روشن درمی‌آورند و کفش‌های کتانی دورنگه می‌پوشند»، دیگر بیانگر مد روز نیست و کارکردی متفاوت دارد و درواقع نمونه‌ای از دسته ب است. بارت با استفاده از تمایزی که در سرتاسر اثر او اهمیت دارد، می‌گوید که مد در دسته الف دارای دلالتی صریح است، چون آشکارا نشان می‌دهد که پوشیدن لباسی از جنس چیت در عرصه اجتماعی ما را مطابق مد می‌سازد ولی درحالی که نظام مد در دسته ب دلالتی ضمنی دارد، چراکه مدلولی که در اینجا مد نظر است دالی می‌شود و برچیزی جدا از معنای لفظی آن که صریحاً دربیان آمده است، دلالت می‌کند. معنای صریح یک معنای ناب و جهانی است که به هیچ وجه ایدئولوژیک نیست، براساس یک خوانش آلتوسر‌ی[10] وقتی ما معنای صریح را می‌آموزیم، هم‌زمان با آموختن معنای ضمنی غالب، در یک چهارچوب ایدئولوژیک قرار می‌گیریم. خود معنای صریح، فقط یک معنای ضمنی دیگر است. بر اساس چنین دیدگاهی، معنای صریح، دیگر معنای طبیعی نیست؛ بلکه فرآیند طبیعی کردن است (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۰۳). معناهایی که در فرهنگ لغات در برابر واژه‌ها قرار دارند، اغلب متضمن دلالت صریح واژه‌های مزبور به شمار می‌روند. از جمله اروین پانوفسکی محقق تاریخ هنر اروپا مدعی است که دلالت صریح در تصاویر و به‌طور کلی هنرهای تجسمی، همان معنا و دریافتی است که همه افراد در برخورد با آن اثر در ذهنشان نقش می‌بندد. در نقطه مقابل مضمون یا همان معنای ضمنی، اصطلاحی است که برای توصیف معانی فرهنگی مرتبط با یک اصطلاح و یا بسط آن در مورد یک تصویر، شخصیتی در یک متن یا حتی خود متن به‌کار می‌رود و عواملی مانند طبقه، سن، جنسیت، تعلق قومی و نژادی مخاطب و غیره، در شکل گیری معنای ضمنی دخالت دارند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۱۹). در انتها باید به این نکته توجه داشت که این صورت‌بندی متضمن این دیدگاه است که دال یا مدلول بودن، وابسته به سطحی است که فرآیند تحلیل در آن اتفاق می‌افتد. یک مدلول در یک سطح می‌تواند یک دال در سطحی دیگر باشد. این فرآیندی است که درآن به‌نظر می‌رسد نشانه به چیزی دلالت دارد اما درواقع از معناهایی متکثر پر است. با تغییر شکل دال و حفظ مدلول می‌توان به دلالت‌های ضمنی تازه‌ای رسید. تغییر سبک یا لحن نیز به چنین نتیجه‌ای می‌انجامد، مثل وقتی که از یک فونت متفاوت برای متنی یک‌سان استفاده شود یا تصویر یک عکس از کانونی به تصویر محو تغییر داده شود، انتخاب کلمات اغلب شامل دلالت‌های ضمنی است.

۲-۲. بیان عکاس و نمود واقعیت

لودویگ ویتگنشتاین[11] در کتاب خود تراکتاتوس[12] به خوانندگانش پیشنهاد می‌کند که «ما برای خود تصاویری از حقایق می‌سازیم... تصویر مدلی از واقعیت است» (Wittgenstein, 1933: 39). ویتگنشتاین به نحوه‌ی استفاده از زبان برای دسترسی به واقعیت اشاره می‌کرد، اما این جمله را می‌توان در مورد عکاسی نیز گفت، چراکه، مانند زبان، عکاسی (سینمایی یا ثابت) همچون پنجره‌ای به جهان عمل می‌کند. با این حال، اغلب بین یک شی و ظاهر شی در یک عکس اختلاف وجود دارد، بنابراین تصاویر و انتظارات نادرست از طریق عکاسی ایجاد می‌شود، حتی می‌توان گفت که تصاویر عکس به راهی برای درک واقعیت بدل شده‌اند.

در رابطه با عملکرد دوربین عکاسی در ثبت عکس باید بیان کرد که، ساختار فیزیکی یک دوربین لزوماً تصویری را که ثبت کرده، مخدوش می‌کند. با این حال، عکس معنا یا اهمیت خود را دریافت می‌کند، یعنی آنچه که عکاس قصد دارد تصویر را «بگوید» یا ارتباط برقرار کند، از طریق فعال کردن همین مکانیسم بیان می‌کند. معنی همان دلیلی است که یک عکس با آن گرفته می‌شود، بنابراین باید در نظر بگیریم که یک عکس چگونه معنای خود را دریافت می‌کند. برای درک بهتر می‌توان به مفهومی از ژاک دریدا[13] اشاره کرد، دریدا مفهوم «قدرت آرکونتیک[14]» را در این رابطه پیشنهاد می‌کند: قدرت «آرکون[15]ها»، گروهی از مردم که مسئولیت حفظ قوانین و اسناد یونان باستان را بر عهده داشتند. وی در این‌باره می‌نویسد: «آرکون‌ها اول از همه حافظ اسناد هستند... آن‌ها قدرت تفسیر بایگانی‌ها را دارند... این اسناد در واقع قانون را بیان می کنند: آن‌ها قانون را به یاد می‌آورند و قانون را فرا می‌گیرند یا تحمیل می‌کنند» (Derida, 1978: 33). به عبارت دیگر، کسانی که اطلاعات را در اختیار دارند، می‌توانند

آن را تفسیر کنند. اطلاعاتی که یک دوربین با آن سروکار دارد ظاهر واقعیت فیزیکی است. ممکن است کسی وسوسه شود که بگوید این درک‌کننده عکس است که اطلاعات عکاسی را تفسیر می‌کند، اما این تصور بسیار ساده‌انگارانه و نادرست است. به این معنا که بیننده ممکن است عکس را از طریق تجربه خود از آن تفسیر کند، اما این بدان معنا نیست که این اوست که به عکس معنی می‌دهد. تصویری که باید توسط بیننده تفسیر شود، خود یک تفسیر است که تا حدی با اراده عکاس و تا حدی از طریق مشخصات فنی دوربین ساخته شده است. یعنی یک عکس فقط حاصل دستکاری عکاس نیست، بلکه توسط خود دوربین نیز مشروط شده است.

یک دوربین دارای محدودیت‌های تکنولوژیکی خاصی است که از رابطه بدون واسطه یا تحریف‌نشده تصویر با واقعیت جلوگیری می‌کند. برای مثال، دوربین به نور خاصی نیاز دارد یا باید در یک زاویه مشخص باشد. باید توجه داشت که محدودیت‌های عکاسی اغلب به جنبه‌های عمدی عکس‌ها تبدیل می‌شوند، زیرا عکاس از این محدودیت‌ها برای تفسیر واقعیت آن‌طور که می‌خواهد استفاده می‌کند، با نشان دادن یک جسم خارج از نقطه زوم، یا با گرفتن عکس از یک چیز در نور کافی که تیره تر از آنچه هست به نظر می‌رسد یا از طریق فتوشاپ و غیره. «او می‌تواند دوربین را وادار کند که یک شی را به گونه‌ای ضبط کند که باعث شود آن شی به شیوه‌ای خاص خود را درک کند، در حالی که آن شی انسان است. تحریف یا محدودیت در درک مخاطب از واقعیت بیشتر از طریق آنچه که عکاس برای عکاسی مهم تلقی می‌کند و ماحصل درک مخاطب برای خود او نیز اهمیت می‌یابد، رخ می‌دهد» (بارت، ۱۳۹۴: ۲۷). بر اساس این توصیف اشتباه است که بگوییم دوربین یا عکاس «آرکون» بوده است - چیزی که معنای عکس را تأیید می‌کند. درعوض، هم عکاس و هم دوربین متقابلاً اطلاعات بصری واقعیت را تحریف می‌کنند و با هم آرکون را تشکیل می‌دهند. عکسی که حاصل تغییرات مکانیکی اطلاعات بصری واقعی بوده، تنها دارای واقعیت آنامورفیک[۱۶] است. این بدان معناست که واقعیت عکاسی‌شده فقط در یک زمینه خاص وجود دارد: فقط زمانی که از این زاویه، در این نور و غیره مشاهده شود. این چیزی جدید، هیجان انگیز، تنوع در یک موضوع آشنا است، بنابراین تصاویر مطلوب هستند و تخیل بیننده را جذب می‌کنند که این مورد هم برای تصاویر دافعه و هم برای تصاویر اغوا کننده صادق است.

۲-۳. پرهیز از نمادگرایی و معلق‌گویی در هنر ژاپن

اکنون به مسئله‌اي پرداخته خواهد شد که از اهمیت به سزایي در هنر ژاپن ـ که متأثر از ذن و هایکو بوده ـ برخوردار است و بي‌توجهي به آن مخاطب را از فهم صحیح هنر ژاپن دور مي‌سازد و آن ـ همان‌طور که بارت در امپراطوری نشانه‌ها بیان می‌کند ـ تأکید بر اهمیت «تجربهٔ شخصی» است (بارت، ۱۳۹۷: ۴۳). بودا در تعالیم خود به این نکته سخت اشاره و تأکید مي‌کند که «راه رستگاري و نیل به نیروانا به خودِ شخص بستگي دارد و فقط خود انسان مي‌تواند خود را نجات دهد و از دیگري کاری ساخته نیست. این‌گونه نیست که رستگاري از طریق قرائت کتب مذهبي، دعا و نیایش و یا قرباني و موعظه و پند حاصل شود و تا خودِ فرد نخواهد که به رستگاري رسد و دست به تجربه‌ی شخصي نزند، نیروانا حاصل نمي‌شود» (پورناجی، ۱۳۸۹: ۸۰). در هایکو و سایر هنرهای ژاپن تصاویر به نحو ساده‌اي بیان مي‌شوند، به‌طوري‌که ممکن است مخاطب هر روزه به آن تصاویر برخورد کند و از کنار آن بگذرد بي‌آنکه به آن توجهي کند، چراکه اصلاً آن را قابل توجه و تأمل نمي‌پندارد و حال آنکه هنرمند این تصاویر ساده و روزمره را درخور توجه مي‌داند و بي‌آنکه بخواهد با آن تصاویر از دریچه‌ی تعقل برخورد کند با شهود اصیل خود آن تصاویر را بدون دست‌کاري به همان سان بیان مي‌کند و شهود شخصي و اصیل خود را با حداقل عناصر بصری و یا کلمات و درنهایتِ ایجاز و سادگي بیان مي‌کند. هنر ژاپن از هرگونه اطناب، درازگویي و پیچیدگي پرهیز مي‌کند و سادگي را بر مي‌گزیند. از آنجاکه در این هنر ـ همچون ذن و هایکو ـ معرفت شهودي مدنظر است و نه معرفت استدلالي، لذا از مفهوم‌گرایي، نظریه‌پردازي و فلسفه‌ورزي دوري مي‌کند و مشاهده را بر مي‌گزیند بي‌آنکه به تحلیل آن پدیده بپردازد.

۲-۴. یگانگی با طبیعت

گوته در باب اهمیت طبیعت چنین می‌گوید که: «تنها طبیعت است که غناي بي پایان دارد و تنها طبیعت است که هنرمند بزرگ را مي پرورد» (گوته، ۱۴۰۲: ۲۴). در هایکو و هنر ژاپن به طبیعت اهمیت فراواني داده شده و مضامین و محتواي این را تشکیل مي‌دهد. هنرمند طبیعت را جدا از خود ندانسته و در طبیعت چیزهایي را مي‌بیند که محتواي هنر او را در بر دارد. به‌عنوان‌مثال درمیان هنرمندان ژاپنی، هایکوسرایان قصد آن دارند که انسان‌ها را به طبیعت بازگردانند؛ که درواقع همان آشتي با طبیعت است. شاعر هر آن‌چه در طبیعت است دوست مي‌دارد و از هیچ چیزي شکایت ندارد و همواره راضي و خرسند است و این خرسندي و رضایت و تسلیم در برابر طبیعت را از ذن آموخته است (سوزوکی، ۱۴۰۰: ۲۱۱)، به‌بیان بهتر هیچ چیزي براي او نفرت انگیز و تهوع آور نیست و احساس انزجار و تنفر ندارد. دلبستگي،تسلیم و رضا و احساس شاعرانه در اعماق وجود شاعر نهفته است. این توجه بیش از اندازه‌ی هنرمندان ژاپني و خصوصاً شاعران هایکوسرا به طبیعت سبب‌شده است که شاعران اهل تصویر باشند تا اندیشه، و بنابراین هایکو جولانگاه تصاویري از طبیعت است و به گونه‌اي است که هایکو را به چهار فصل تقسیم مي‌کنند: بهار، تابستان، پاییز، زمستان. هر یك از شاعران اشعاري در رابطه با این چهار فصل دارند. بنابراین شاعر بر اساس شهود و تجربه‌ی شخصي که از طبیعت دارد، هایکو مي‌سراید و دیگران را نیز دعوت به تجربه‌ی شخصي مي‌کند تا بتوانند به اعماق هایکو نفوذ پیدا کنند (سوزوکی، ۱۴۰۰: ۲۷۸-۲۷۷). درواقع هنر ژاپن مبتني بر شهود هنرمند است و به همین جهت این هنر اصلاً تصنعي نیست و بر شهود اصیل هنرمند مبتني است. هنرمند یا شاعر در دل طبیعت به این شهود دست یافته و به اعماق و جانِ طبیعت و کل هستي دست مي‌یابد. تجربه‌ی هنرمند کاملاً بي واسطه است. او با مفاهیم و استدلال سرو کار ندارد بلکه تجربه‌ی ژرفِ هستي شکل دهندهٔ هنر اوست.

۲-۵. ستوری

ستوري یا اشراق که در ذن مهم است و بدون آن اساساً ذن قابل تعریف نیست، در هایکو و مخصوصاً هنر ژاپن هم از ارزش و اهمیت خاصي برخوردار است. شاعر اهل اشراق و شهود است و خوش مي‌دارد که اشیاء و طبیعت را درست همان‌گونه که هستند، بنگرد و در واقع شعر خود را عین واقعیت مي‌داند که هم‌چون آینه، بازتابِ ماهیت حقیقي اشیاء و طبیعت است؛ نه کمتر و نه بیشتر از آن‌چه که قابل دیدن است (سوزوکی، ۱۴۰۰: ۲۸۰). شاعر اهل تحلیل نبوده و این‌گونه نیست که جزءبه‌جزء اشیاء را بکاود تا به کلّ دست یابد، بلکه از همان ابتدا و از طریق شهود و اشراق به عمقِ هستي دست مي‌یابد و اشیاء و هستي را همان‌گونه که هستند مي‌بیند. «دیدن» در نزد شاعر به هیچ وجه به معناي تحلیل و استدلال نیست، بلکه تجربه‌ی اشراقي و شهودي است (بارت، ۱۳۹۷: ۵۰). به‌طورکلي همان‌طور که در ذن امور روزمره و پیش پا افتاده، مهم و پر اهمیت تلقي مي‌شوند و رهرو اهل عمل است تا نظر؛ در هایکو نیز چه به لحاظ محتوا و چه به لحاظ صورت یا فرم، سادگي و امور عملي مطرح مي‌شوند و شاعر به هیچ وجه به امور متافیزیکي و فلسفي و به تعبیري

از کلیات متافیزیکي و ذهني سخن به میان نمي‌آورد (پورناجی، ۱۳۸۹: ۶۱). بدین‌گونه نیست که شاعر به تأمل منطقي و فلسفي بپردازد و سپس هایکویي بسراید که پیام متافیزیکي و فلسفي داشته باشد. اساساً هایکو به سبب ایجاز نمي‌تواند جولانگاه و عرصه‌ی یکه‌تازي فلسفه، منطق و متافیزیك باشد؛ بلکه عرصه‌ی امور پیش پا افتاده و روزمره است که مخاطب هر روزه شاهد آن‌ها است. ستوري آن‌گاه بر مي‌خیزد که فرد به کلي نومید شده و تصور مي‌کند به بن بست رسیده است و راهِ نجاتي در کار نیست، همه چیز را آزموده اما به نتیجه‌اي نرسیده است، از همین‌جا است که ستوري شکل مي‌گیرد. همان‌طورکه ستوري مقوله‌اي منطقي- فلسفي نیست و با استدلال سر و کار ندارد، در هایکو و هنر ژاپن هم شاعر و هنرمند اهل ذن و ستوري است و رهیافت شاعر کاملاً شهودي خواهد بود.

۲-۶. رینکو کاوائوچی

کاوائوچی یک هنرمند عکاس ژاپنی است که در دانشگاه هنر و طراحی سیان[۱۷] در رشته‌ی گرافیک تحصیل کرد. در همان زمان بود که به عکاسی علاقه‌مند شد و مسیر خود را در این شاخه از هنر ادامه داد. ابتدا به‌عنوان عکاس تبلیغاتی به کار مشغول شد اما پس از چند سال، مسیر خود به سمت عکاسی هنری را هموار کرد. اولین کتاب عکسش هاناکو[۱۸]، مجموعه‌ای بود از جزئیاتی از زندگی روزمره که تنها برای لحظه‌ای دوام دارند. برای مثال تصویری از هنداونه‌ای نیم‌خورده که احتمالاً لحظاتی بعد به سطل زباله فرستاده خواهد شد، کاوائوچی در مجموعه‌های بعدی خود نیز همین رویکرد را ادامه داد. در عکس‌های او که عموماً در ابعاد کوچک چاپ می‌شوند، دو دغدغه‌ی ادراک طبیعت و جزئی‌نگری نسبت به زندگی روزمره مشهود است. برخی از نظریه‌پردازان آثار وی را از آیین «شینتو[۱۹]» ملهم دانسته‌اند. کاوائوچی بیش از سیزده کتاب منتشر کرده است و برگزاری دوازده نمایشگاه انفرادی در ژاپن و دیگر نقاط جهان را در کارنامه داشته و همچین از اعضاء افتخاری جامعه‌ی سلطنتی عکاسان بریتانیا[۲۰] است.

پس از بررسی مختصری پیرامون هنر و رویکرد هنری در فرهنگ ژاپن و همچنین توضیحاتی پیرامون اشعار هایکو به‌عنوان قالبی از هنر ژاپنی و نیز توضیح کوتاهی پیرامون رینکو کاوائوچی -عکاس ژاپنی-، اکنون به بررسی آثار کاوائوچی طبق اصول هنری ژاپنی پرداخته و سپس حضور و یا عدم حضور معنا در این آثار مورد بازبینی قرار گرفته تا میزان رویکرد شهودی در این آثار مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

۳. شهود واقعیت در عکاسی به روایت رینکو کاوائوچی

درآمد

قلمِ نور که ابزار عکاسی بوده قادر است دیدگاهی برای تفسیر جهانِ پیرامون در اختیار بیننده قرار دهد، به‌طوری‌که تصاویر، اجزای جدا نشدنیِ زندگیِ کنونی برای معنادار کردن لحظه‌ی زود گذر زندگی بوده و این نظریه که تصاویر واسطه‌ی بین جهان و انسان هستند را قدرت می‌بخشد، به‌طوری‌که جهان بدون واسطه برای انسان قابل دستیابی نیست. عکاسیِ شاعرانه یا ملهم‌شده از طبیعت یک شاخه‌ی مستقل در عکاسی نیست این نوع نگاه می‌تواند همه شاخه‌های عکاسی را در بر گیرد، مانند عکاسی از طبیعت و یا عکاسی پرتره و به‌طور کل شاخه‌های مختلف عکاسی. در خلق عکس‌های کاوائوچی نور و رنگ و چینش در قاب به عبارتی قاب بندی کادر و زمانِ عکاسی از جمله عناصر بسیار تأثیرگذار بوده و همچنین زاویه تابشِ نور به سوژه نیز دارای اهمیت بالایی است. در این پژوهش با واکاوی و بررسی آثار عکاسی رینکو کاوائوچی پس از بیان چگونگیِ نمود واقعیت در عکاسی، معنادهی و یا عدم معنادهی در آثار مذکور مورد مطالعه قرار گرفته و سپس نحوه‌ی تبیین شهودِ واقعیت و تأثیرات تجربه‌ی شخصی هنرمندِ عکاس طبق مفاهیمی چون نمود واقعیت در بیان عکس، پرهیز از معلق‌گویی و اطناب، یگانگی با طبیعت و ستوری در آثار عکاسیِ کاوائوچی بررسی خواهد شد.

نمود واقعیت در آثار عکاسی

گلدمن[۲۱] در مقاله‌ی بازنمایی هنر[۲۲] می‌گوید: «عکس‌ها، به جای بازنمایی کردن اشیاء آن‌ها را نمایش می‌دهند. خلاف نقاشی‌ها عکس‌ها قادر به نمایش کاراکترهای افسانه‌ای و غیرواقعی نیستند. به‌طورمثال عکسِ کسی که نقشِ هملت را بازی می‌کند، عکسِ همان شخص است و نه عکسی از هملت؛ امّا هر نقّاشِ ماهری قادر به خلقِ هملتِ خود است» (Goldman, 2003: 200).

پیرامون این مبحث مطالبی پیش‌تر بیان شد که در عکاسی واقعیت نشان داده می‌شود و عناصر همان هستند که می‌نمایانند! و عکاس در بیشتر موارد تلاشی برای بازنمایی نمودی فراواقعی برای نمایش عناصر ندارد (مگر تنها در برخی موارد که تصاویر در ژانر مفهومی خلق و ارائه می‌شوند و عکاس عامدانه در چیدمان سوژه‌ها از رویکرد مفهومی بهره می‌برد). در رابطه با آثار کاوائوچی می‌توان چنین بیان کرد که عکاس همواره به دنبال بیان هر آن‌چه بوده هست، نه سخنی اضافه و کم. به‌طوری‌که در دم همان صحنه‌ای را که می‌بینند، ثبت می‌کند و قابی از دنیای اطراف خود -یا به عبارتی زندگی روزمره- را جدا کرده و درقالب عکس به مخاطب ارائه می‌دهد.

تصویر ۱: بدون عنوان از مجموعه‌ی Cui Cui، ۲۵/۴ در ۳۰/۵، ۲۰۰۵، منبع: (URL1)

در تصویر ۱ نمایی از یک برش هندوانه در یک بشقاب معمولی که پیش‌تر خورده شده است قابل دیدن است. قطره‌ی آب هندوانه، دانه‌های افتاده‌شده در اطراف و برشِ خورده‌شده جملگی همانی را نشان می‌دهند که درمقابل دوربین نیز بوده است. کلیه‌ی عناصر در تلاش برای ارائه هدف یا منظور خاصی نبوده و تنها عمل خورده شدنِ میوه‌ای را در لحظه‌ای از زندگی -که می‌تواند برای هر انسانی رخ دهد- بازگو می‌کنند. این نمودِ بی آلایش و نمایش هر آنچه بوده، شاید به دنبال معنایی برای انتقال نیست و تنها درقالب تجربه‌ی

شخصی هنرمند ابراز می‌شود؛ اما می‌تواند به مخاطب لحظه‌ای از لحظات گمنام روزمره را که شاید خیلی متوجه آن نبوده، نشان دهد. این تذکر یا نمود طبیعت اطراف به مخاطب درست شبیه به آن امری است که شاعران هایکوسرا و دیگر هنرمندان ژاپنی سعی در بیان آن به مخاطب دارند، شاید چیزی شبیه به این مطلب که «به اطراف خود بنگر»!

تصویر ۲: بدون عنوان از مجموعه‌ی Illuminance، ۲۵/۴ در ۳۰/۵، 2011، منبع: (URL2)

پیرامون این مبحث در (تصویر ۲) نیز نمایی از یک راه‌پله که تعدادی انسان از آن بالا می‌روند و نور خورشید ـ که احتمالاً به لحاظ تابش و نور ان می‌توان حدس زد ساعاتی از صبح را در روز نشان می‌دهد ـ بر روی راه‌پله را شان می‌دهد. در این اثر نیز هم‌چون نمونه‌ی پیشین برشی از زندگی روزمره یا واقعیتی که در مقابل دوربین بوده، بدون کم و کاستی ثبت‌شده است. دیدن زاویه‌ی نور، افرادی که در پله‌های بالاتر درحال بالا رفتن هستند و سایر پله‌ها نمایی از دید فردی است که کمی پایین‌تر از سایرین درحال بالا رفتن است. تجربه‌ای که شاید هر فردی بدون داشتن بینش و یا سواد بصری خاص در طول زندگی روزمره با آن مواجه شود. یا به بیان بهتر عکاس مواجهه‌ای از زندگی مخاطب ـ که شاید هر روزه آن را ببیند و از کنار آن عبور کند ـ را در مقابل چشم او قرار می‌دهد. طبق بررسی‌های صورت گرفته در این دو نمونه شاید بتوان چنین بیان کرد که سادگی و ابراز واقعیت ـ یا «هرآنچه بوده است» ـ در این آثار به دنبال ابراز معنای خاصی نبوده و تنها به تبیین تجربه‌ای شخصی انجامیده است.

پرهیز از نمادگرایی و معلق‌گویی در آثار عکاسی

بارت در امپراطوری نشانه‌ها در این‌باره چنین می‌گوید: «هنر ژاپن، در عین قابل فهم بودن، در پی بیان هیچ چیز نیست [...] در هایکو نماد، تمثیل و نصیحت تقریباً هیچ بهایی دارند؛ تنها چند کلمه، یک تصور، یک احساس، یک اندیشه‌ی صیقل خورده و در یک کلام یک کارِ طولانی مدتِ سخن پردازانه است» (بارت، ۱۳۹۷: ۱۰۲-۱۰۳). با توجه به آن‌چه بارت پیرامون هنر ژاپن مخصوصاً هایکو بیان کرده است می‌توان در رابطه با آثار کاوائوچی نیز چین بیان کرد که شاید خیلی در پی بیان مفهومی خاص نبوده و تنها یک تصور، یک مواجهه و یا یک قاب از زندگی روزمره را از منظر دوربین عکاسی به مخاطب ارائه می‌دهد. شاید در بیشتر موارد این سادگی موجز در آثار کاوائوچی عمیق پنداشته شود؛ اما باز هم کمی دور از ذهن است اگر این سادگی مفرط و بی چون‌وچرا درقالب رویکردی مفهومی درک شود.

تصویر ۳: بدون عنوان از مجموعه‌ی AllA، ۲۵/۴ در ۳۰/۵، 2005، منبع: (URL2)

در (تصویر ۳) نمایی پس از یک رخداد را نشان می‌دهد. شاید از دلایلی که بتوان گفت نمایش این رخداد از تمثیل خالی است این باشد که زاویه‌ی دید بر شیشه‌های شکسته‌شده متمرکز نشده و درکنار این مورد قسمت‌هایی از سایر وسایل روزمره زندگی نیز در قابِ تصویر جای داده‌شده‌اند. در قسمتی از تصویر در سمت چپ شاید قسمتی از حجم شکسته‌شده نیز وجود دارد، که این خود نیز می‌تواند دالی بر این‌که تمام آن‌چه باید نمایانده می‌شده، نمایش داده شده و نقطه‌ای مرموز یا پنهان نیست. نمایش این رویداد نیز چون سایر آثار کاوائوچی برشی از زندگی بدون اضافه و یا کم کردن و حتی تحمیل معنایی رمانتیک یا مفهومی باشد. به بیان بهتر در نمونه مذکور و شاید سایر نمونه‌ها مخاطب در سه مرحله‌ی اوج‌گیری، معلق‌شدن و نتیجه‌گیری قرار می‌گیرد و درنهایت نمایی را بر او نمایانده می‌شود و درواقع در این آثار هیچ چیزِ آن‌ها بر لایه‌های همپوشانِ معنا یا آن‌چه می‌توان «هزارتوی نماد[۳]»ها نامید، قرار ندارد.

تصویر ۴: بدون عنوان از مجموعه‌ی The eyes,The ears، ۲۵/۴ در ۳۰/۵، ۲۰۰۵، منبع: (URL2)

برای نمود معلق‌گویی در آثار کاوائوچی به بررسی (تصویر ۴) در ادامه پرداخته خواهد شد. در این نمونه نمایی از پشت دو صندلی که افرادی روی آن‌ها نشسته‌اند، ثبت‌شده است. قسمت‌هایی از بدن افراد

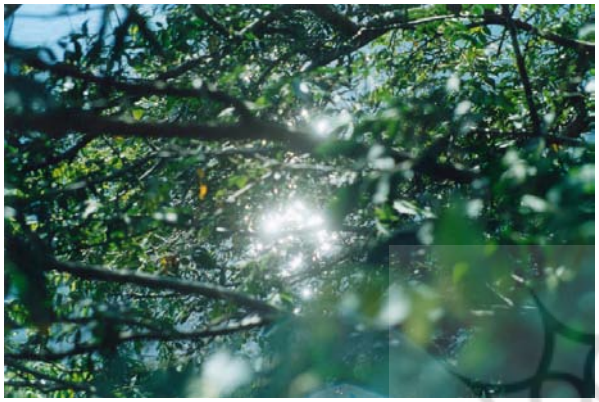
نشسته بر روی صندلی قابل دیدن بوده و تمامی عناصر تصویر در نیمه‌ی بالای ترکیب‌بندی قرار گرفته و مابقی ترکیب‌بندی سایه‌های ایجادشده هستند، به‌طوری‌که نگاه رو به زمین مخاطب را نشان دهند. در بیان نمود این تصویر می‌توان چنین گفت که: «نه در نظر ما غریب است و نه آشنا؛ این هنر به همه چیز شباهت دارد و به هیچ چیز شبیه نیست!» (بارت، ۱۳۹۷: ۱۲۳). در این تضاد مد نظر بارت می‌توان نوعی معلق‌گویی موجود در هنر ژاپن را بیان کرد که در نمونه‌ی مذکور نیز کاملاً مشهود است. تصویری در مقابل مخاطب است که ممکن است بارها در زندگی روزمره و در انتظارهای پی‌درپی با آن مواجه شده باشد. نمایی بدون ریزه‌کاری‌های پرطمطراق فضایی آشنا را به تصویر می‌کشد، شاید این میزان از چکیده‌گویی منجر به غریب بودن آن شود؛ اما همین شناور بودن میان آشنا و غریب بودن مخاطب را در یک معلق‌بودگیِ معنایی قرار می‌دهد.

یگانگی با طبیعت در آثار عکاسی

نیك باید دانست که آبشخور توجه به طبیعت، در فرهنگ چيني و ژاپني نهفته است و لذا درك سريع اين مسئله براي مخاطب چندان دشوار نمي‌آيد. ژاپني‌ها بسيار طبيعت را دوست داشته و اين امر را مي‌توان در جزء جزء و حتي در لايه‌هاي نهفته‌ی فرهنگ آنان مشاهده كرد و به ويژه در ادبيات و شعر ژاپني و در تمامي هنر ايشان، طبيعت از جايگاه به خصوصي برخوردار است. عشق ژاپني‌ها به ماه، كوه، مهتاب، و غيره مثال زدني است و براى درک بهتر اين مطلب می‌توان به تحلیل سوزوکی در ذن و فرهنگ ژاپنی اشاره کرد: « ژاپني به رغم اظهار امروزش در باب فكر فتح [كوه]، اگر بنا باشد اتاقِ مطالعه‌اي يا اتاق مراقبه‌اي بسازد آن را جايي در جنگل كوهستاني مي‌سازد، و در اين كار مي‌توان عشقِ فراوان او به طبيعت را ديد» (سوزوکی، ۱۴۰۰: ۳۷۹). با توجه به آن‌چه بیان شد و آثار عکاسی کاوائوچی به‌عنوان یک هنرمند عکاس ژاپنی، به راحتی می‌توان علاقه‌ی او را به ثبت نماهایی از طبیعت دید. این اشتیاق به نگاه و ثبت طبیعت باعث‌شده در آثار این هنرمند ـ به‌عنوان مخاطب ـ بتوان نزدیک شدن به طبیعتِ اطراف را حس و در برخی موارد تجربه کرد.

تصویر۵: بدون عنوان از مجموعه‌ی Ametsuchi، ۲۵/۴ در ۳۰/۵، ۲۰۱۳، منبع: (URL2)

در (تصویر ۵) نمایی از طبیعت که در آن رخدادی در حال روی دادن است، را می‌توان مشاهده کرد. ماهی که توسط یک ماهی‌گیر شکارشده است. مقوله‌ی شکارشدن در وهله‌ی ابتدایی به چشم مخاطب نمی‌آید و شاید نمایی که در نگاه اول دیده شود، پریدن یک ماهی از سطح آب باشد. این پررنگ نبودن شکارشدن و عکاسی با عمق میدان کم ـ که منجر به ناواضح بودن پس‌زمینه می‌شود ـ خود می‌تواند دلیلی برای دوری جستن از لایه‌های معنایی باشد؛ چراکه اگر شکارشدن و به طبع آن مرگ مفهومی یک ماهی مد نظر بود، شاید می‌بایستی عناصر تأثیرگذار بیشتری در کادر گنجانده می‌شد و اینکه تأکید بر قلاب ماهی‌گیر نیز باید در اولویت قرار می‌گرفت. علاوه بر این نوع خاص ماهی موجود در تصویر[۲۴] ـ و حضور آن در مرز ترکیب‌بندی ـ که در فرهنگ غذایی ژاپن نقش بسزایی دارد، می‌تواند علاقه‌ی عکاس به نمایش آن در قالب طبیعتِ دوست داشتنی قلمداد شود. علاوه بر موارد ذکرشده طبق بررسی نگارندگان شاید بتوان نزدیک به ۶۰ درصد آثار این هنرمند را در دسته‌ی موضوعی «طبیعت» جای داد، که این خود علاقه‌ی عکاس به ثبت و نمایش طبیعت را می‌تواند نشان دهد.



تصویر ۶: بدون عنوان از مجموعه‌ی Semear، ۲۵ در ۳۵، 2007، منبع: (URL2)

در (تصویر ۶) نیز برشی از طبیعت که توسط عکاس مشاهده‌شده، ثبت‌شده است. هر مخاطبی با هر نوع سواد بصری می‌تواند این تجربه از تماشای طبیعت را داشته باشد. به نحوی که از زاویه‌ی دید از پایین می‌توان به تماشای درختان و تلالؤ نور خورشید از میان شاخه‌های آن‌ها پرداخت. این مواجهه شاید برای مخاطبین رخ دهد، اما تا چه اندازه به آن اهمیت داده و از آن به‌عنوان یک اثر هنری بهره ببرند، جای سؤال دارد. کاوائوچی با علاقه به طبیعت به دقت به اطراف خود نگریسته و نماهایی که مخاطبین بارها آن‌ها را دیده و از کار آن عبور کرده را انتخاب و درقالب آثار عکاسی ارائه کرده است، تا آن مواجهه‌ی بی اهمیت هر روزه را با دوباره نشان دادن، اهمیت ببخشد. تا شاید از این طریق مخاطب با تجربه‌ی یکی‌شدن عکاس با طبیعت، بتواند یگانگی با طبیعت را حس کند.

ستوری در آثار عکاسی

«ستوری» در آیین ذن ژاپن به معنای نوعی از کارافتادگی زبان است، که می‌توان به پایان یافتن پرگویی روح نیز اشاره کرد. به این معنا که «وقتی راه می‌روی، به راه رفتن بسنده کن، و زمانی که نشسته‌ای، به نشستن قانع باش، اما به ویژه از راه خود منحرف نشو!» (بارت، ۱۳۹۷: ۱۱۹). به بیان بهتر تهی کردن هر امری از چرخه‌ی تولید معنا و آزاد کردن دید تنها برای دیدن و نه نُشخوارِ فکر کردن. در آثار کاوائوچی بارها می‌توان این زاویه دید را حس کرد که عکاس تنها زوایایی را برای دیدن و تجربه کردن ثبت کرده است، نه برای پیگیری هزارتوی معنایی و یا کشف لایه‌های ضمنی.

تصویر ۷: بدون عنوان از مجموعه‌ی The river embraced me، ۲۵/۴ در ۳۰/۵، ۲۰۱۶، منبع: (URL2)

در (تصویر ۷) چند پله، قسمتی از یک در و دیوارهای اطراف آن قابل مشاهده است. پله‌ها تقریباً از سمت چپ کادر تا میانه‌ی تصویر به یک درِ بسته که تنها قسمتی از آن قابل دیدن است، ختم می‌شوند. در این کادر بسته بودنِ در و دیوارهای اطراف آن در قالب عناصری که به خشک و فلج کردن معنا انجامیدند، نمود یافته‌اند. این تخت بودن تصویر بیانی صریح از یک تجربه‌ی دیده‌شده دارد، چیزی که شاید بارها دید شود اما مورد اهمیت قرار نگرفته است. لخت بودن تصویر از عناصر اضافی ـشاید گیاهان پررنگ‌تر، پنجره نرده و غیرهـ صراحت بیانی را دو چندان می‌کند. عناصر محدود و اقلیت تکنیک‌های عکاسانه در این کادر گویی مخاطب را مجاب می‌کنند که تنها «این سمت را هم نگاه کن و فقط نگاه کن، همین».

تصویر ۸: بدون عنوان از مجموعه‌ی Murmuration، ۲۵ در ۳۵، ۲۰۱۰، منبع: (URL3)

علاوه بر این در (تصویر) حجمه‌ای از پرنده‌های درحال پرواز از زاویه دید پایین قابل مشاهده است. در این تصویر مخاطب با تعداد انبوهی از کالبدهای پرنده‌های بال گشوده روبه‌رو است، که در بی نظمی به سوی نظمی قابل قبول در حرکت هستند، به‌طوری‌که به یک صفحه‌ی مسطح بدل می‌شوند. برخی از پرنده‌ها در نمای نزدیک‌تر و برخی دیگر در نمای دورتر و دورتر، اما این اختلاف در نماها ذره‌ای از سادگی و صراحت تصویر نمی‌کاهد، چون در یک کلِ یک‌پارچه قرار گرفته‌اند. در این تصویر تأکید بر گزینه‌ی خاصی نیست و تنها برشی از طبیعت در مقابل مخاطب قرارداده شده است، تا بنگرد! طوری در این تصویر امرِ «تأکید» معلق‌شده است که به زعم بارت در امپراطوری نشانه‌ها که در رابطه با تصویری از خانه‌های ژاپنی می‌گوید: «تصویر را واژگون کنید: هیچ چیز افزوده نمی‌شود، هیچ چیز دیگری در کار نیست، هیچ» (بارت، ۱۳۹۷: ۷۷).

هرآن‌چه تاکنون بررسی شد، قسمتی از مجموعه آثار رینکو کاوائوچی عکاس ژاپنی بود، به این منظور که حضور و یا عدم حضور معنا در این آثار مورد مطالعه قرار گیرد تا بتوان میزان شهود واقعیت را بر اساس چگونگی حضور معنا پی برد. طبق یافته‌های به‌دست آمده از بررسی آثار توسط نگارندگان نتایجی حاصل شد که در ادامه به بررسی آن‌ها پرداخته خواهد شد.

نتیجه‌گیری

رینکو کاوائوچی به‌عنوان یکی از عکاسان معاصر ژاپنی به خلق مجموعه آثاری در زمینه‌ی عکاسی پرداخته که قسمتی از این آثار در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار گرفت. سادگی بی حد در این آثار و قرابت این بیان ساده با فرهنگ و اشعار هایکوی ژاپنی، نگارندگان را بر این داشت تا با بررسی این آثار ردپای حضور و یا عدم حضور معنا را جستجو کرده و نحوه‌ی نمود این آثار بر مخاطب را مورد مطالعه قرار دهند. در این پژوهش برای بررسی بهتر مفاهیمی از آیین ذن، فرهنگ و هنر ژاپنی و هم‌چنین اشعار هایکوی ژاپن، استخراج شدند تا با تطبیق آن‌ها با آثار عکاسی کاوائوچی ـکه می‌توان قرابتی را میان آثار وی و موارد مذکور یافتـ، به مطالعه بر روی این آثار پرداخت. طبق بررسی‌های صورت گرفته و یافته‌های به‌دست آمده در آثار کاوائوچی می‌توان بیان و یا تجربه‌ی شخصی ـکه لازمه‌ی هنر ژاپنـ را هست را به‌واسطه‌ی انتخاب کادر و عدم استفاده از عناصر اضافی و پرطمطراق شاهد بود. همچنین در این آثار محوریت گسترده‌ای از موضوع «طبیعت» وجود دارد که این خود بهترین نمونه برای یگانگی این هنرمند و آثارش با طبیعت باشد و به این واسطه مخاطب را نیز با شهود خود درگیر می‌کند. کاربست عناصر ساده و به‌دور از مفاهیم خاص که به‌واسطه‌ی کاربرد نور و عمق میدان در عکاسی، در آثار این هنرمند دیده می‌شود نیز می‌تواند نمودی از عدم ایهام، تمثیل و نصیحت‌پردازی باشد. علاوه بر آن «این همانی بودن» که در آثار کاوائوچی با نمود واقعیتِ عینیِ مقابل دوربین در نگاه مخاطب می‌آید، نیز با بیان ستوریِ موجود در ذن که می‌گوید «همین باش»، قرابت داشته و می‌توان بیان بی‌پیرایه و تهی از لکنت معنایی را در این آثار دید. بر اساس آن‌چه بیان شد آثار کاوائوچی صریح، ساده، بی‌پیرایه و خالی از چرخه‌ی معنایی بوده؛ لذا با بیان «همانی که هست» قسمت‌هایی از روزمره‌ی انسان را بازگو کرده و او را در مواجهه‌ی دوباره با آن‌ها از منظر دوربین عکاسی قرار می‌دهد. ازاین‌رو بدور از امر معنادار تلنگری بر مخاطب زده و او را مجاب به دیدنِ دوباره می‌کند، که شاید بتوان از این امر به رهایی عکس از معنا و تلنگر آن بر شهود در برابر واقعیت نام برد.

پی‌نوشت

[1] Jay Rylander

[۲] شعر هایکو که بزرگانِ آن متأثر از ذن بودند، از عناصر بصري که همواره در امور روزمره حضور دارند و براي مخاطب ملموس است، استفاده مي‌شود. هایکو درصدد بیانِ مطلب و یا نکته‌اي فلسفي و فکري نیست و اصلاً مجالي براي این‌گونه نکات و تأملات نیست (شاملو؛ پاشایی، ۱۳۸۴: ۱۳).

[3] Rinko Kawauchi

[4] Roland Barthes

[5] The Photographic Message (1980)

[6] Camera Lucida (1980)

[7] David Campney

[8] The Empire of Signs (1970)

[9] Louis Pierre Althusser

[۱۰] منظور در این‌جا پیرامون یک خوانش خاص از لوی آلتوسر بوده که وی در رابطه با جایگاه معنای صریح و ضمنی بیان کرده است.

[11] Ludwig Wittgenstein

[12]The Tractatus Logico-Philosophicus (1933)

[13] Jacques Derrida

[14] Archontic Power

[15] Archon

[۱۶] Anamorphic، در عکاسی، عدسی واریخت نوعی عدسی است با یک یا چند سطح استوانه‌ای که بزرگ‌نمایی آن در جهت‌های افقی و قائم با هم متفاوت است. دستگاهی شامل یک عدسی استوانه‌ای یا آینه‌ای کوژ که نسبت‌های واقعی تصویر تغییرشکل‌یافته را آشکار می‌کند واریخت‌نما (anamorphoscope) نام دارد.

[17] Seian University of Art and Design (1993)

[18] Hanako

[۱۹] آیین مرسوم مردم ژاپن که بر مبنای آن هر پدیده‌ی طبیعی، روحی منحصر به فرد دارد و به همین سبب ارزشمند است.

[20] Royal Photographic Society

[21] Alan Goldman

[22] Representation in art (2003)

[23] Labyrinth of symbol

[۲۴] Sardine یا ماهی ساردین از اجزای اصلی غذای ژاپن محسوب می‌شود.

کتاب‌نامه

اباذری، یوسف.(۱۳۸۰). اسطوره در زمان حاضر، *ارغنون*، شماره ۱۸، ۸۵-۱۳۵
احمدی، بابک.(۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز
بارت، رولان(۱۳۹۴). *اتاق روشن*، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: نشر حرفه نویسنده
(۱۳۹۷). *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمه ناصرفکوهی، تهران: نشر نی
(۱۳۹۷). *پیام عکس*، ترجمه راز گلستانی فرد، تهران، نشر مرکز
پورناجی، کامبیز.(۱۳۸۹). *تأثیر ذن و بودیسم بر هایکو*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران
تیموریان، محمد.(۱۳۹۸). *قرابت اشعار هایکو و عکاسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مؤسسه آموزش عالی نیما، گروه هنر
خدادادی مترجم‌زاده، محمد.(۱۳۹۵). عکس: چالش دلالت عینی و مفهوم ضمنی، *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، شماره ۳، ۶۵-۷۴
سجودی، فرزان.(۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی آثار هنری*، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: نشر فرهنگستان هنر
سوزوکی، د. ت.(۱۴۰۰). *ذن و فرهنگ ژاپنی*، ترجمه عسگری پاشایی، تهران: نشر فرهنگان
شاملو، احمد؛ پاشایی، عسگری.(۱۳۹۴). *هایکو: شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*، تهران: نشر چشمه گیلگمش
ضیمران، محمد.(۱۳۸۲). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه
علایی، کیارنگ.(۱۳۹۳). *سوی آبی بادها: تأملی بر عکس‌های رینکو کاوائوچی*، تهران: حرفه هنرمند
کمپنی، دیوید.(۱۳۹۶). درباره‌ی عکس‌های رینکو کاوائوچی، ترجمه زهره کرد، *نشریه حرفه هنرمند*، هنرجهان، شماره ۳۸، ۱۰۱-۱۰۸
گوته، یوهان ولفانگ فون. (۱۴۰۲). *رنج‌های ورتر جوان*، ترجمه محمود حدادی، تهران: نشر ماهی
نجومیان، امیرعلی.(۱۳۸۶). از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۵، ۹۹-۱۱۶

منابع غیر فارسی

Chandler, Daniel. (2002), *Semiotics: The Basics*. Routledge, UK.
Wittgenstein, Ludwig. (1933) *Tractatus Logico-Philosophicus.* [Reprinted, with a few corrections] New York: Harcourt, Brace.
Derrida, Jacques (1978). *Writing and Difference.* Chicago: Routledge.
Goldman, Alan (2003). *Representation in art*. In Jerrold Levinson (ed.), The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford University Press. pp. 192--210.

منابع تصویری

URL1: https://slficaa.artgallery.wa.gov.au/artists/rinko-kawauchi/
URL2: https://rinkokawauchi.com/en/
URL3: https://phoode.com/blog/intimate-instinctive-food-photography-rinko-kawauchi/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی