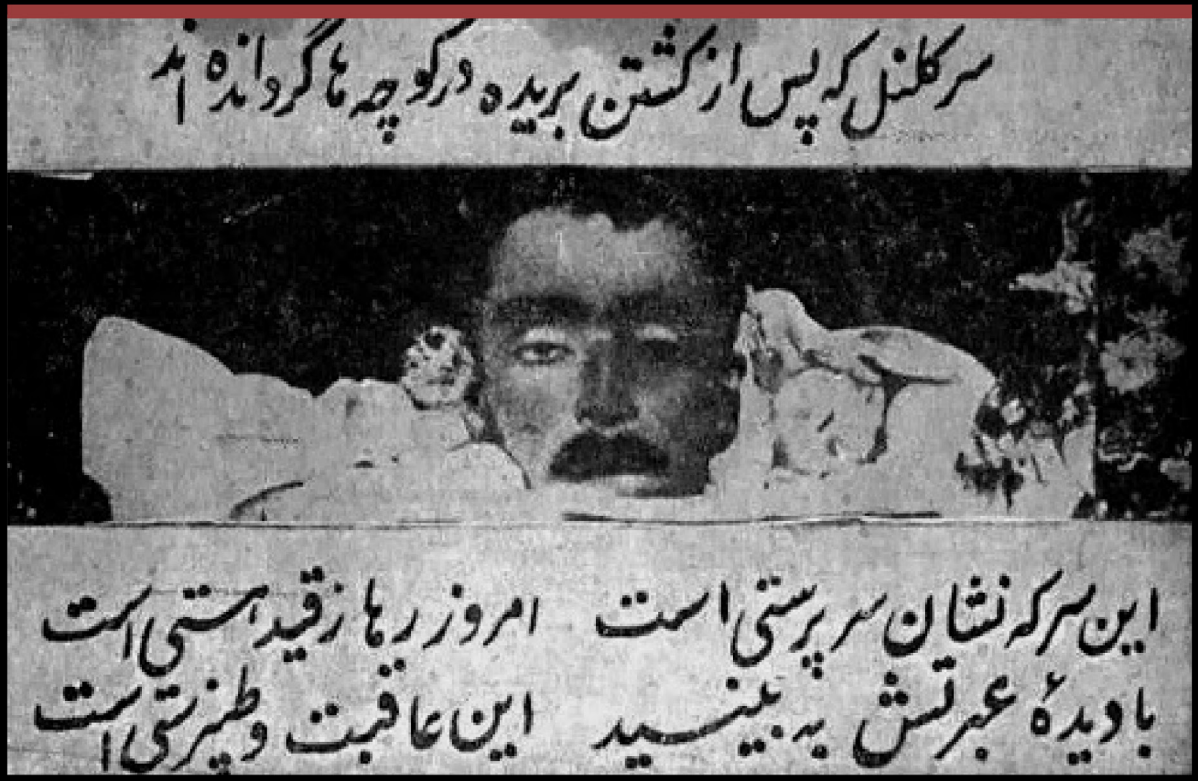
۱۵

گالوتیپ

نشـریه‌ی تخصصـی عکاسـی دانشـگاه هنر | تاریخ‌نگـاری عکاسـانه | مـهر ۱۴۰۲

Photography Magazine of Tehran University of Art (TUA) | Photo-historiography | Sep 2023



کالوتیپ

calotype@art.ac.ir calotype.akkasee.com calotypemag calotypemagazine

نشریه‌ی تخصصی عکاسی دانشگاه هنر، شماره ۱۵، مهر ۱۴۰۲

Photography magazine of Tehran University of Art (TUA),
Vol. 15, September 2023

صاحب امتیاز: انجمن علمی عکاسی دانشگاه هنر / استاد مشاور: مهدی مقیم نژاد / مدیرمسئول: مسیح یوسف‌زاده / سردبیر: سامان هادیان / دبیر ترجمه: علی صارمی / شورای دبیری: پارسا فرخی، کیمیا عسگریان، محدثه عباسی، سپهر سرودی، افرا افروز / ویراستار: مائده قهرمانی / طراح گرافیک و صفحه‌آرا: امید آرمات / طراح لوگو و جلد: میلاد محمدی / تولید محتوا: فریوش نجف، شیدا احمدی / نمونه‌خوانی: فریوش نجف، امیرصالح شاپوریان، محمدمهدی حصیری، کیمیا عسگریان / تصویر جلد: کارت پستالی از سر بریده کلنل محمدتقی پسیان / معاونت فرهنگی-اجتماعی: دکتر محمدعلی روزبهانی / مسئول نشریات دانشجویی: خاطره روزبهانی / همکاران این شماره: کبوتر ارشدی، آرمان اسعد، احسان پویافر، آرش حیدری، اشکان دانشمند، امیرصالح شاپوریان، سودابه شایگان، علی صارمی، فلورا عسکری‌زاده، گلرو علی‌آبادی‌زاده، سید علی مدنی، روزبه ملکی

همکاران این شماره

کبوتر ارشدی	شاعر و روزنامه‌نگار، حوزه‌ی فعالیت مطبوعاتی ایشان اندیشه، ادبیات و هنر است.
آرمان اسعد	عکاس و منتقد
احسان پویافر	پژوهشگر و مدرس فلسفه. مترجم زبان آلمانی.
آرش حیدری	دانش‌آموخته‌ی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی از دانشگاه علامه طباطبایی، عضو هیئت علمی دانشگاه علم و فرهنگ در گروه مطالعات فرهنگی. علاقه پژوهشی او تاریخ معاصر ایران با منظری تبارشناسانه است. او مهم‌ترین اثر خود را کتاب «واژگونه‌خوانی استبداد ایرانی» می‌داند که تلاشی است برای مواجهه با نظریه‌ی استبداد ایرانی و تبارشناسی آن به میانجیِ وبا و قحطی‌های ویرانگر.
اشکان دانشمند	دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر
امیرصالح شاپوریان	هنرجو. متولد دی‌ماه ۱۳۷۵. کارشناسی فناوری اطلاعات از دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر. شرکت در نمایشگاه گروهی «پشت خط زرد» گالری تهران وزارت ارشاد در سال ۹۷. تک عکس منتخب در شماره ۲۷ ام مجله اینترنتی قاب «Ghaab-Emag» در سال ۹۷. از افراد منتخب نمایشگاه عکس آنلاین کانون تئاتر اصفهان سال ۹۹.
سودابه شایگان	دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر و فارغ‌التحصیل کارشناسی و کارشناسی ارشد عکاسی. مترجم کتاب «گروتسک در عکاسی» که تا کنون علاوه بر دو نمایشگاه انفرادی عکس که در گالری‌های «علیها» و «تم» برگزار نموده، در نمایشگاه‌های گروهی از جمله دوره‌ی هفتم و هشتم ده روز با عکاسان ایران و دوره‌ی سیزدهم جشنواره تجسمی فجر حضور داشته است.
علی صارمی	متولد ۱۳۵۸، دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی دانشگاه هنر و مدرس عکاسی در هنرستان‌های آموزش و پرورش. او کتاب‌های «به سوی فلسفه‌ای برای عکاسی» اثر ویلم فلوسر (نشر پرگار)، «تاریخچه‌ی هنر پرفورمنس» اثر گریگوری باتکوک (نشر جغد)، و «جهان فتوگرافیک: نظریه‌های ویلم فلوسر درباره‌ی عکاسی، رسانه و فرهنگ دیجیتال» اثر مارتا شوندنر (در دست انتشار) را ترجمه کرده است. در سال‌های اخیر پیگیر پژوهشی در خصوص «اُنتولوژی تصاویر تولیدشده توسط هوش مصنوعی» بوده است.
فلورا عسکری‌زاده	دکتری فلسفه تربیت. پژوهشگر و مدرس فلسفه.
گلرو علی‌آبادی‌زاده	متولد ۱۳۷۵. کارشناسی و کارشناسی ارشد عکاسی از دانشگاه هنر. پژوهشگر و مدرس.
سیدعلی مدنی	کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی
روزبه ملکی	دانش آموخته‌ی کارشناسی ارشد عکاسی از دانشگاه هنر، عکاس و مدرس عکاسی. علاقه‌ی ایشان به عکاسی، بیشتر پیرامون مسئله‌ی ماهیت تکنولوژیک عکاسی و تأثیر این ماهیت بر مناسبات رسانه‌ای عکاسی شکل گرفته است.

فهرست

مقدمه	۱
۱. تصاویر پساتاریخی / علی صارمی	۶
۲. درباره‌ی ساخت‌گشایی تاریخ عکاسی / احسان پویافر	۱۶
۳. عکس همچون روایت / آرش حیدری	۲۴
۴. عکاسی و ایفای تاریخ / الیزابت ادواردز / ترجمه: اشکان دانشمند	۲۸
۵. جایگاه عکاسی در تاریخ و تاریخ‌نگاری / گفت‌وگو با فلورا عسکری‌زاده و روزبه ملکی / سامان هادیان، علی صارمی	۵۰
۶. اینک اما روایت‌ها داریم؛ سوژه‌ای به نام عکاس: تاریخ از پایین یا تاریخ‌های از پایین / کبوتر ارشدی	۸۲
۷. عکاسی خانوادگی به‌عنوان کارمایه‌ی تاریخ تأثیرگذار: در سال ۱۹۷۳ / مت سندبای / ترجمه: سامان هادیان، سید علی مدنی	۹۰
۸. عکاسی به مثابه‌ی فرهنگ؛ بازنگری تاریخ فتوژورنالیسم / کوین جی. بارن هرست / ترجمه: امیرصالح شاپوریان	۱۱۲
۹. دژاووی ۱۱ سپتامبر؛ جستاری در باب بینا-شمایلیت / کلمان شقوو / ترجمه: سودابه شایگان	۱۳۰
۱۰. نسخه‌ی تلویزیونی تاریخ / مارک ماس / ترجمه: گلرو علی‌آبادی‌زاده	۱۴۴
۱۱. بین شما کدام، بگویید، بین شما کدام؟ / نگاهی به مجموعه عکس «ترکمن‌صحرا» از ساسان مویدی / آرمان اسعد	۱۵۸

مقدمه

درباره‌ی تاریخ و عکاسی

مسیح یوسف‌زاده، سامان هادیان

سخن مدیرمسئول

"همه چیز تاریخ است و هیچ چیز بیرون از تاریخ نیست"

اینیاتسیو سیلونه

هر چیزی، هر مکانی، هر ساحتی، تاریخی دارد. در نظام گفتمانی هر سوژه، برای شکل‌گیری و فهم آن، ابتدا به گذشته آن رجوع می‌کنیم. تاریخ ابتدا و مبدأ سیرِ درک و شهودِ هر نظامِ معرفت شناختی است. بُعد تاریخی هر چیز، نقطه‌ی آغاز فهم آن است. از این نظر دستیابی به هر رهیافت پژوهشی-نظری یا عملی-تکنیکی، مستلزم توجه به شناختی تاریخی از آن است؛ شناخت گذشته با بکارگیری خوانش‌ها و گفتمان‌هایی، خواه درونی یا بیرونی، که در اثر کاربستی در بسترهای زمانی و مکانی مختلف، به نام تاریخ شکل می‌گیرد. بنابراین، گذشته سپری شده است و تاریخ چیزی است که مورخان هنگام کاری بینامتنی و زبانی آن را می‌سازند؛ «تاریخ گفتمانی است راجع به گذشته ولی قاطعانه متفاوت با آن». از آنجا که گذشته رخ داده و مورخ صرفا سعی می‌کند، آن را در قالب رسانه‌های نوشتاری یا دیداری، و نه به‌عنوان رخدادهای واقعی، مجددا بازگرداند، بنابراین برساخت و روایت مورخان، خودْ بخش‌هایی از فهم حقیقت گذشته را پوشش می‌دهند. از این حیث، جهان به منزله‌ی نوعی متن قرائت می‌شود و این قبیل قرائت‌ها منطقا نامحدودند. منظور این نیست که برای فهم گذشته، به ساخت داستان بپردازیم یا اساسا روایت‌پردازی کنیم، بلکه منظور این است که گذشته، به منزله‌ی نوعی روایت یا داستان برای ما

مطرح می‌شود؛ گذشته پیشاپیش درون داستان-روایت وجود دارد و این روایات از پیش موجود، «واقعیت» را می‌سازند.

عکاسی به‌عنوان یکی از شیرازه‌های اصلی گذار به مدرنیته، و همچنین از پیامد و نتایج اصلی آن، از همانْ ابتدا به ساکنِ اختراع خود، دگرگونی قابل تاملی در نوع بینش بشر به جهان پیرامون خود ایجاد کرد. تصویری که دوربین عکاسی ایجاد می‌کرد، نزدیکی بسیار زیادی به آنچه که چشم می‌دید داشت. همین امر باعث شد تا انسان به دید دیگری وقایع و رخدادها را مورد مطالعه قرار دهد. انسان همگام با گسترش بسیط صنعت در تمام ساحت زندگی خود، میلی سیری‌ناپذیر به تسخیر داشت. تسخیر تصویر خود (یا دیگری) از آن میل‌های سرشار انسان رو به مدرن بود. جاودانه‌سازی شمایل خود در فرهنگ تصویری غرب و شمایل‌سازی از نوعی لحظه‌ی زیسته در فرهنگ شرقی، بازآیی همان میل تسخیر، همان شکل بدویت مدرنیته، بود که به مدد صنعت-علم تجربی به نقطه‌ای از بلوغ یک ریشه‌ی تاریخی رسیده بود: تصویر عکاسانه.

در عصری که زیست می‌کنیم، یکی از اساسی‌ترین و محوری‌ترین ویژگی‌های فرهنگ تاریخی مدرن، نقش پیشگام رسانه‌های تصویری، هم در ثبت و بازنمود رویدادهای تاریخی و هم در دسترس‌پذیر ساختن اطلاعات تاریخی برای همگان است. با نگاه به برنامه و رویکردهایِ رسانه‌های بزرگ خبری و به‌خصوص تلویزیون، کاملا این ویژگی را درک خواهیم کرد. مسئله‌ای که بسیار مهم جلوه می‌کند، رویکرد و نحوه‌ی استفاده از این ظرفیتِ مدام تازه‌شونده‌ی فرهنگ تاریخی معاصر است. اینکه بودریار می‌گوید «جنگ خلیج [فارس] رخ نداد»، نشان می‌دهد که تصاویر چگونه مفاهیم را می‌سازند. خواه می‌خواهد نمایش بدبختی در تصاویرِ «جایزه بگیر» شکارچیانِ دوربین به‌دست باشد، یا «بربر» خطاب کردن اهالی خاورمیانه‌ی همیشه در جنگ، در مقابل پناه دادنِ بی‌قیدوشرطِ آوارگان «چشم آبی» اوکراین. هر چه که باشد، کلیه تجارب روزمره‌ی ما، توسط تصویر عکاسانه (چه از نگاه بیرونی، عکاس شکارچی، چه از نگاه درونی) ثبت و از طریق عرضه و بازنگری آن، به صورت یک روند برنامه‌ریزی شده از سوی رژیم‌های مختلف گفتمانی، برسازنده‌ی فرهنگِ تاریخی امروزه‌ی ما است؛ فرهنگی که امروزه ساخته و عرضه می‌شود، برمبنای قالب‌ریزی و شکل‌دهی به تصاویر عکاسانه (عکس و در ادامه‌ی آن فیلم و ویدیو)، که امروزه مبدل به شکل‌گیری تاریخ‌نگاری شده، پیش می‌رود.

در این شماره از کالوتیپ، سعی شده است با پیش کشیدن پرسش‌های اساسی در باب پیوند ناگسستنی تاریخ و عکاسی، جلوه‌هایی که می‌توان، به شکلی بدیل و با نگاهی نو به آن‌ها پرداخت، مطرح شود. در ابتدا سعی شده مسائلی که بیشتر جنبه‌ی تحلیلی دارند، ماهیت عینی‌پنداری و روایت‌گونه‌ی تصویر عکاسانه یا قدرت آرشیوها در برساخت واقعیت در نظام‌های گفتمانی متفاوت، بررسی شود. رفته‌رفته با بررسی دقیق‌تر آرای بنیامین درباره‌ی مفهوم و کارکردهای تاریخ، مباحثی که مجال نگرش انتقادی به مسئله را روشن و باز می‌کند، مطرح می‌شود و با بررسی عکاسی خانوادگی و شخصی، امکان‌هایی که «تاریخ از پایین» در ساخت آلترناتیو واقعیت اجتماعی ایجاد می‌کند، بازیابی می‌شود. پس از آن با بررسی نحوه‌ی مصرف تصویر عکاسانه در رسانه‌های دیگر، به‌خصوص رسانه‌های خبری، منطق قدرت فرهنگ‌سازی از خلال رسانه‌ها و مطبوعات بار دیگر به پرسش کشیده می‌شود تا به دید جامعی از کارکرد عکس‌ها در نظام‌های مصرف و توزیع آن رسید. در نهایت با بررسی عکاسی «قوم‌نگار»، سعی بر این است تا نگاه مرسوم نهاد گالری و هنر به عکاسی مستند اجتماعی، به چالش کشیده شود و با نگاهی انتقادی نقش گالری‌ها، موزه‌ها و به طور کلی «نهاد هنر»، در شکل دادن به رویکردهای تاریخ‌نگاری (مخصوصا در اینجا که با عکاسی سروکار داریم) مورد بازاندیشی قرار گیرد.

رویکرد این شماره، طرح پرسش‌های پیشین نیست، بلکه توجه بیشتر بر ظرفیت‌های تازه‌ای است که به‌واسطه‌ی بسط نظام دیجیتال و بیشتر شدن در دسترس‌پذیری رسانه، موجب شده تا بار دیگر با نگاهی بدیل به سازوکارهای فعل عکاسی و نمایش آن پرداخت. چیزی که هایدن وایت از آن به‌عنوان Historiophoty یا «تاریخ‌عکسی» نام می‌برد، یعنی انتقال و ثبت داده‌های تاریخی از طریق رسانه‌ها و اسناد دیداری، اینجا نام Photo-Historiography به خود گرفته است؛ «تأثیرات» انتقال و ثبتِ داده‌ها و رخدادهای تاریخی از طریق رسانه‌های دیداری، بر روند تاریخ‌نگاری‌ها و سپس برساخت بسترهای فرهنگی. زمانی این بسترها در چارچوب‌های مشخص طبقاتی، توسط قشری خاص (قشری که توان تهیه‌ی ابزار عکاسی را داشت) بازتعریف می‌شد. امروزه اما، این ابزار (ابزار ثبت-بازنمایی-خلق یا هر چیزی که می‌توان بر آن نام‌گذاری کرد) در دست همه است! حتی زمینه‌های یادگیری و استفاده از آن نیز روزبه‌روز بیشتر در دسترس قرار می‌گیرد. بر هیچکس پوشیده نیست که عصر ما غرق در تصاویر است. ما در زمانه‌ی خود در تصاویر متولد می‌شویم. انگار تصاویر پیشاپیش درون ما وجود دارند. از همان لحظات اولیه‌ی تولد، ثبت شروع می‌شود؛ تاریخ زاییده، و به تعبیر آگامبن، تجربه ویران می‌شود. ما تجربه را از پشت دوربین‌ها درک می‌کنیم، «ترجیح می‌دهیم دوربین به‌جای ما تجربه کند» و تنها دست به بازنماییِ آن می‌زنیم. ما تنها نظاره‌گرِ تجربه هستیم. باید توجه داشت که این ویرانیِ تجربه، به معنی از بین رفتن تمامیت آن نیست، بلکه این ویرانی حرکت به سوی صورت‌بندی جدید است. فهم جدیدی از «تجربه» که حالا در میان روایات متعدد تاریخی، در ریشه‌ی جامعه پرورده می‌شود. گذشته و تجربه آن، حالا پس از خیزش «زن، زندگی، آزادی»، از خلال بی‌شمار گفتمان تولیدشونده شکل می‌گیرد. روایاتی که در عین تعدد و تکثرش، در عین تناقض و دیالکتیکش، در عین امکان گم‌شدگی و قلب محتوایش در نظام همگانی نشر و توزیع آن، همچنان می‌تواند با قدرتی فزاینده گذشته یا روایات از پیش موجود را بازیابی و بازتولید کند و به ساخت واقعیت بپردازد؛ گفتمان‌های غالب را پس بزند و گفتمان خود را بسازد. واقعیتی که با همه‌ی تنوع و پراکندگی‌اش، و تسلیم شدنش به زورگویی تصویر عکاسانه (با اینکه این تصویر همچنان به شکل منفرد نمی‌تواند تمامیت

یک رخداد را به تصویر بکشد)، حالا می‌داند در کدام طرف تاریخ بایستد و یک جمله را، پس از دیدن تصاویرش، به همه‌ی ما یادآوری کند: تغییر، ممکن است!

سخن سردبیر

تاخیر و تغییر تاریخ انتشار این شماره، بهانه‌ی بازنویسی و بازنگریِ این مقدمه شد. بازنویسی که برخاسته از رخوتی فزونی‌یافته بود. رخوتی که با ملال همسو است. درونمایه‌ی تلاش‌های واهی برای این شماره همین ملال بود؛ تلاش برای حرکت در دل انجماد و انزوای این روزهای عکاسی ایران. به سمت کمک خواستن از قدیمی‌ترها سوق داده شدیم و با شور و شوقی کودکانه (که برخاسته از این سنّمان است) و خوشدلی، برای همکاری در این شماره از ایشان دعوت کردیم اما گویی انزوا و به حاشیه رانده‌شدن توسط فضای موجود، سن و سال نمی‌شناسد و بی‌میلی (ناشی از خستگی این سال‌های ایشان) مانع از این هم‌صحبتی‌ها شد. دریافتیم که تنها پناهمان، کلمات (این کوشندگانِ بیهوده) هستند. در ادامه اما یارانی ما را همراهی کردند تا با دغدغه‌مندی‌هایشان، قوت قلبی برای انتشار این شماره‌مان باشند. سپاسگزارشان هستیم.

وضعیت این روزها، روزهایی که دوستانمان از امکان‌های به‌حق خودشان محروم شده‌اند، در فضایی آغشته به انزوا، خشم، ترس، سیاست، بی‌پشتوانگی، دورانی که شکننده بودن اخلاق و ایده‌آل در لحظه‌ی بحرانی احساس می‌شود و از طرف دیگر، ضرورت نقد با توجه به مسئولیت اجتماعی، جایگاه هنر در هویت جمعی و نقش هنر در روزمره، بر آن شد تا درونمایه‌ی مبحثمان «تاریخ‌نگاری و عکاسی» را دو چندان درک کنیم. از «تاریخ» (این بزرگ‌تر و جاودانه‌ترینمان) برای تعریف عکاسی و حیطه‌های مربوط به آن استفاده کردیم؛ آنجا تعریف به عقب‌تر رفت، تاریخ پیش کشیده شد. عکاسی شاید موهبتی بود که بر اساس ضرورت زندگی صنعتی، در تاریخ پدیدار شد. از ضرورت‌های نیاز به عکاسی، تاریخ‌نگاری بود. دوربین، برای حذف واسطه‌ی انسانی آمد تا دیگر در تاریخ‌نگاری، ارجاعمان به ذهنیت هنرمند نباشد. دیگر شاید ناپلئونِ ژاک لویی داوید با تمام حماسی بودن و پویایی، ارزش و دلالتش برایمان به اندازه‌ی یک عکس خانوادگی - واقعی و آنجابوده - نباشد. جاودانگی در تصویر، فقط به کسانی اختصاص نیافته باشد که توانایی تهیه‌ی تابلوی خود را دارند.

تاریخ نیز، به دید والتر بنیامین، «در لحظه‌ی فاجعه به پیش می‌آید، در زمان فاجعه‌ای که خطرِ تاریخ را سازمان و ساختار می‌بخشد.» همچنین تاریخ از دید بنیامین به صورت خطی طی نشده است. امروزه نیز در حیطه‌ی عکاسی ایران، همچنان رویکردهایی مطرح است که مربوط به سال‌های اولیه‌ی عکاسی است. سال‌هایی که از نظر بنیامین «مه»ی آن را فرا گرفته است. با پیش کشیدن تاریخ درمی‌یابیم، طرح این سوال که «آیا عکاسی هنر است؟»، جدالِ آن سال‌های اولیه بوده و اصرار بر اینکه باید در عکاسی تکنیکی‌تر و پرزحمت‌تر بود تا شبیه به نقاشی شود، تا هنر به حساب بیاید، تقلیلِ عکاسی به یک روش و دخالت انسان است. موضوعی که احتمالا عکاسی برای پس زدنش به وجود آمد. از طرفی هم با واقع‌گرا خواندن عکاسی، باز هم آن را به گزاره و یا خبررسان از دنیای واقعی، محدود کرده‌ایم. فرشید آذرنگ در پایان‌نامه خود می‌نویسد: «... اگر عکس و اثر هنری را ملقب به واقع‌گرایی کنیم آنگاه دنیا را به یک گزارش، تقلیل داده‌ایم. گزارشی که پیچیدگی‌ها را نادیده می‌گیرد تا دچار تناقض نگردد.»(ص۳۰) شاید همین نادیده گرفتنِ تناقضات باشد که در برخی موارد سعی بر این شده تا عکاسی را با مانند کردن به نقاشی، هنر محسوب کند. تناقضاتی که با ورود سویه‌های مدرنیته همراه است و گویی که در فضای عکاسی سعی بر جواب دادن، پر کردن خلاها و نادیده گرفتنِ وجوهی از عکاسی بوده تا با ذهنیت مدیریتی (که حاکم بر فضای آموزشی-آکادمیک عکاسی ایران نیز هست و آن را می‌بینیم) سعی بر پاسخ به هرچیزی باشد، تا سعی بر کنترل موضوع به‌جای درک آن باشد.

در آخر اینکه، از لحظه‌ی اولِ تجربه‌ی این همکاری، سعی بر این بود تا این شماره همانند اسمش، «کالوتیپ» باشد؛ روشی که، از جهاتی در جدال و تضاد با داگروتیپ، همگانی‌تر، در دسترس‌تر و به همان میزان جاودانه‌تر!

۱
تصـاویر پسـاتاریخی

علی صارمی

ویلـم فلوسـر (۱۹۲۰-۱۹۹۱) فیلسـوف و نویسـنده‌ی اهـل جمهـوری چـک امـروزی یکی از مهم‌تریـن فیلسوفان حـوزه‌ی رسـانه اسـت کـه آرا و نظریـات او تـا حـد زیـادی مغفـول مانـده اسـت. تمرکز اصلـی فلوسـر متوجـه فرهنـگ رسـانه‌ای نوظهـور اواخـر قـرن بیسـتم و بررسـی امکان‌هـای آینـده‌ی ایـن فرهنـگ اسـت. بسـیاری از پیش‌بینی‌هـای او دربـاره‌ی جهـان دیجیتالی امـروز مـا، حتـی از آنچـه فلوسـر هشـدارش را داده بـود نیـز فراتـر رفته‌انـد. متـن پیـش رو بـه بررسـی اجمالـی نظریـات او دربـاره‌ی تاریـخ و رابطـه‌ی آن بـا تصویـر می‌پـردازد.

نگرش فلوسر درباره‌ی مفهوم تاریخ

فلوسـر در تحلیـل رسـانه‌محورش از مفهـوم تاریـخ، زندگـی زیسـته‌ی بشـری را بـه سـه حـوزه پیشـاتاریخ، تاریـخ و پسـاتاریخ تقسـیم می‌کنـد. همان‌گونـه کـه در ادامـه توضیـح خواهـم داد، در دل ایـن تقسـیم‌بندی سه‌گانه، دو تقابل؛(دست‌کم درباره‌ی تصاویـر بـه معنـای عـام آن) یکـی پیشـاتاریخ.تاریخ و دیگـری تاریخ.پساتاریخ وجـود دارد کـه ایـن تقابل‌هـا، خـود مبتنـی بر تقابل سطح.خط بنا شـده اسـت. تحلیـل پیش‌رو همچنین در پرتو یک فهـم دیالکتیکـی از رسـانه قـرار دارد؛ رسـانه هـا بـه جـای ایـن کـه جهـان را بـرای مـا بازنمایی کننـد، جهـان را آن‌گونـه کـه به‌واسـطه‌ی آن‌هـا درک می‌شـود، بـرای مـا ارائـه می‌کننـد. بـه بیـان دیگـر، رسـانه‌ها بـر آنچـه از طریـق آن‌هـا دیـده می‌شـود، سـلطه دارنـد. آن‌هـا هسـتند کـه بینـش مـا را نسـبت بـه جهـان تعییـن می‌کننـد، نـه اینکـه بینـش مـا نسـبت بـه جهـان از طریـق آن‌هـا بازنمایـی شـود.

از وجـه دوره‌ی زمانی نیز، تمایز بین سـه دوره اشـاره شـده در بالا، نتیجـه‌ی تمایز قائل شـدن بین سـه دوره‌ی زندگی بشـری اسـت که در آن، هـر بار یـک رسـانه جانشـین رسـانه قبلی شـده اسـت. اکنون با چنیـن پیش‌فهمی، نگرش فلوسـر را دربـاره‌ی ایـن سـه دوره و جهـان رسـانه‌ای، هـر دوره بررسـی می‌کنیـم.

الف- تصاویر پیشاتاریخی:

هسـتی پیشـاتاریخی کـه فلوسـر گاه آن را Mythical Being نیز می‌نامـد، جهانی اسـت سرشـار از خدایان، جـادو و اسـطوره. جهانی که در آن نه نظام علت و معلولی، بلکه نظامی مبتنی بر راز و رمز و جادو و فرمان‌های الهی حاکم اسـت. در چنین جهان جادویـی؛ «طلـوع خورشـید بـر بانـگ خـروس دلالـت می‌کنـد و بانگ خروس بر طلوع خورشید دلالت دارد.» (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۰) در ایـن شـکل از بودن، هـر چیـزی واجـد نوعـی «ارزش» معنوی اسـت. به بیان فلوسر:

> *فضا نیز «وجه ارزشی» دارد، به نحوی که سمت «بالا» واجد «ارزش والا و متعال» و سمت «پایین»، «دوزخی و جهنمی» است. جهت «راست» واجد «درستی و حقیقت» و جهت «چپ»، «نادرست و شیطانی» است... زمان نیز کارکردی اخلاقی و مناسباتی دارد. نگرش هستی اسطوره‌ای نگرش زمان دوار است، بازگشت جاودانه و ابدی به درون فضای ساکن و ایستای سرشار از ارزش‌ها.(فلوسر،۲۰۰۲: ۱۱۷)*

به این ترتیب رسانه‌ی پیشاتاریخی نیز کارکردی اسطوره‌ای و جادویی دارد. مقصودِ تصاویر پیشاتاریخی (از نقاشی‌های درون غارها تا قبل از نخستین دیوارنگاره‌های تاریخی مبتنی بر الفبا) «قابل‌تصور»[1] ساختن جهان برای انسان بود. آن‌ها نقشه‌هایی [اسطوره‌ای] بودند که مخاطبان‌شان را قادر می‌ساختند تا جهتِ [با توجه به شرحی که از فضا و جهت در بالا ارائه شد] خود را در محیط اطرافشان بیابند. سازندگان تصاویر پیشاتاریخی از محیط پیرامونی خود یک گام به پس رفته و در «سوبژکتیویته» خویش جای می‌گرفته‌اند. از این نقطه‌نظر آن‌ها توانسته‌اند به یک دید پانورامیک از محیط پیرامونی خویش دست یابند. (فلوسر، ۲۰۰۲)

تصاویر پیشاتاریخی جهان را برای انسان پیشاتاریخی به شکلی غیرخطی از چیزها و رویدادها قابل‌تصور می‌ساختند. با نگاه کردن به یک نقاشی پیشاتاریخی ترتیب خاصی وجود ندارد که بر اساس آن لازم باشد تصویر را مشاهده کنیم. می‌توانیم اجازه دهیم که چشمان‌مان بدون پیروی از نظم خاصی به دیدن چیزهای مختلفی بپردازد که بر سطح تصویر قرار دارند. همان‌گونه

---

۱. قابل ذکر آنکه فهم مورد نظر فلوسر از واژه‌هایی همچون «تصور» و «سوبژکتیویته» و ... برای درک منظور او حائز اهمیت است. فلوسر از فعل آلمانی Vorstellung برای تصور کردن استفاده می‌کند. فعل stellen در آلمانی در اصل به معنای در جای خود قراردادن و ایستانیدن و استوارکردن است. پیشوند vor نیز به معنای پیش است و به این ترتیب فعل vorstellen به معنای پیش چشم نهادن است. هرگاه این عمل به صورتی ذهنی واقع گردد آنگاه Vorstellung به معنای تصویری ذهنی از چیزی یا در معنای عام آن به معنای تصور است. تصور، «تصویری سوبژکتیو از چیزی» است که در نظر فلوسر عنصر سازنده‌ی تصویر پیشاتاریخی است.

که فلوسر در کتاب «به سوی فلسفه‌ای برای عکاسی» می گوید:

«هنگامی که نگاه پرسه‌زنِ بیننده بر روی سطح تصویر حرکت می‌کند عناصر آن را یکی پس از دیگری می‌گیرد و روابطی زمانمند بین آن‌ها ایجاد می‌کند. او می‌تواند به عنصری که قبلا دیده شده برگردد و بنابراین «قبل» می‌تواند به «بعد» تبدیل شود: زمان بازسازی‌شده، به‌واسطه‌ی اسکن کردن، بازگشت ابدی همان[2] است.» (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۲)

به این ترتیب تصور انسان پیشاتاریخی از جهان، هم در چگونگی شکل‌گیری ساختار تصویر پیشاتاریخی و هم در درک انسان از جهان اهمیت اساسی دارد. بر این اساس اگر تصاویر پیشاتاریخی را رسانه‌ی نخستینی بدانیم که فرد با آن می‌توانست دنیای پیرامون خود را تجسم کند؛ ساختار تصویر پیشاتاریخی، یعنی ساختار رمزگذاری آن‌ها که مبتنی بر سوبژکتیویته سازندگان‌شان بوده است، تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر درک زمان و مکان برای انسان پیشاتاریخی داشته است:

«... آن‌ها این دید و نمای زودگذر را در درون حافظه حفظ کرده و آن را به گونه‌ای رمزگذاری کرده‌اند که دیگران بتوانند از آن رمزگشایی کنند. تصاویر پیشاتاریخی، تصاویری سوبژکتیو از جهان هستند که در حافظه‌ها [ی افراد] ذخیره می شوند و در آنجا به صورت بین‌الاذهانی رمزگذاری می‌شوند. سپس آن‌ها را می‌توان از حافظه بازیابی کرد. بنابراین، سوژه‌ی طراح، خود در درون یک سنت بین‌الاذهانی گنجانده شده است؛ به بیان دیگر رمزگان او تا حد زیادی، از پیش تعیین شده است.» (فلوسر،۲۰۰۲: ۱۲۶)

انسان پیشاتاریخی با کَندن چیزها از طبیعت و «فرم‌دهی» آن‌ها، چیزها را از موقعیت طبیعی‌شان جدا کرده و آن‌ها را تبدیل به اُبژه‌ی ملموس خود می‌کند و در نتیجه خودش در مقام مشاهده‌گر تبدیل به سوژه می‌شود. به این ترتیب با شکل‌گیری اُبژه، امکان تشکیل تصویری تصوری و ذهنی در سوبژکتیویته فردِ مشاهده‌گر نیز مهیا می‌شود. این تصویر ذهنی همواره به صورت انتزاعی از اُبژه‌ی اصلی در جهان خارج است. فلوسر این موضوع را درباره‌ی یک فرد نقاش و اثرش که مبتنی بر همان سازوکار تصویر پیشاتاریخی است، اینگونه توضیح می‌دهد:

«... نقاش، خود را بین تصویر و چیزی که تصویر بر آن دلالت می‌کند قرار داده است. نقاش نمادهای تصویری را «در ذهن» خود پرورانده و به کمک قلم‌مو بر سطح تصویر منتقل کرده است. اگر کسی بخواهد چنین تصاویری را رمزگشایی کند، بایستی آن فرآیند رمزگذاری را که «در ذهن» نقاش رخ داده رمزگشایی کند. (فلوسر،۱۴۰۱: ۳۳)

تصویر پیشاتاریخی (در ذهن خالق آن) هرگز برای بازنمایی جهان، آن‌گونه که هست نبوده و تنها به‌عنوان یک رسانه، واسط

۲. اشاره فلوسر به آموزه‌ی بازگشت ابدیِ همان، یکی از بنیادی‌ترین اندیشه‌های فلسفی نیچه است. جان‌مایه‌ی اندیشه‌ی بازگشت ابدیِ همان این است که هرآنچه تاکنون بوده و هست از این پیش بارها و بارها بوده است و از این پس نیز بارها و بارها بدون اندک وقفه‌ای تکرار خواهد گشت. همه‌ی رویدادها، ریز و درشت، تلخ و شیرین، حتی اندیشه‌هایی که در این لحظه به ذهنمان خطور می‌کند، در خلال دوره‌های بی‌پایان، بازگشتی جاودانه نه به یک زندگی نو یا زندگی بهتر یا زندگی همانند بلکه به همین و همین زندگی خواهد داشت.

(medium) بین انسان و جهان پیشاتاریخی بوده است. انسان مشاهده‌گر پیشاتاریخی نیز از این رسانه تنها برای درک جهان و شناخت بیشتر استفاده می‌کرده است. اگر این تصاویر، به شیوه‌ی مناسب خود، یعنی بر اساس آن چیزی که برای آن تولید می‌شدند، استفاده می‌شدند، می‌توانستند اطلاعاتی را در مورد جهان منتقل کنند. آن‌ها با توضیح بیشتر درباره‌ی جهان، آن را معنادار می‌کردند. به بیان ساده‌تر خلق تصاویر پیشاتاریخی به این منظور بوده که مثلا برای شکار مفید باشند. نقاش، تصویری از حیوانی که می‌خواست آن را شکار کند یا جایی که شکار موفق در آنجا محتمل‌تر بود را بر دیواره‌ی غارها نقاشی می‌کرد. سپس به‌واسطه‌ی این تصویر، دیگر مردمان پیشاتاریخی، جهت حرکت و شیوه‌ی شکار خود را در دنیای بیرون می‌آموختند.

اما پس از مدتی این تصاویر به جای آنکه اطلاعاتی درباره‌ی جهان بدهند، تفسیر خود را از جهان منتقل کردند. آن‌ها:

«به محض انجام این کار خود را بین انسان و جهان قرار می‌دهند. تصاویر که قرار بود نقشه‌ی راهنما باشند به یک پرده‌ی نمایش تبدیل می‌شوند: آن‌ها به جای قابل تصور نمودنِ جهان، آن را پنهان می‌کنند تا اینکه سرانجام زندگیِ انسان تابع تصاویری می‌شود که خود می‌آفریند. در این حالت، انسان رمزگشایی تصاویر را متوقف کرده و در عوض آن‌ها را رمزگشایی‌نشده در جهان، «آنجا در آن بیرون» طرح‌افکنی می‌کند تا اینکه جهان برای انسان به جهانی تصویری، بافتاری از صحنه‌ها، و وضعیتِ چیزها[3] بدل می‌شود.» (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۴)

به این ترتیب «جهان جادویی تصاویر پیشاتاریخی» شکل می‌گیرد، یعنی جهانی که داده‌های آن نه مشاهدات بی‌واسطه‌ی مشاهده‌گر از جهان خارج، بلکه تفسیری از تصاویر انتزاع یافته است. به باور فلوسر این حد از بیگانگی انسان با تصاویرش در هزاره دوم پیش از میلاد به وقوع پیوسته است.

«به همین دلیل، افرادی تلاش کردند مقصود اصلی تصاویر را به یاد آورند. آن‌ها سعی کردند با نابودکردن و از هم گسیختنِ پرده‌های نمایشِ تصاویر راهی به جهان پشت آن‌ها باز کنند. روش آن‌ها از هم گسستن عناصر تصویر (پیکسل‌ها) از سطح و مرتب‌کردن آن‌ها به صورت خطوط بود: آن‌ها نوشتار خطی را اختراع کردند و با این کارشان زمانِ مدور جادویی را به زمان خطی تاریخ تبدیل کردند. این آغاز «آگاهی تاریخی» و، به معنای محدودتر آن، آغاز «تاریخ» بود.» (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۵)

ب- مفاهیم تاریخی:

همان‌گونه که گفته شد تمامی مناسبات و ادراکات «جهان تصاویر پیشاتاریخی» تحت ویژگی‌های این تصاویر شکل

۳. «وضعیتِ چیزها یا امور»: در این مفهوم آنچه مورد توجه است ابتدا وضعیت خود چیز و سپس ارتباط آن چیز با دیگر چیزهاست. به زبان ساده می‌توان گفت: «وضعیت چیزها»، روابط بین «چیزها» را بررسی می‌کند. به‌عنوان مثال، در مورد اشیای مادی می‌توان گفت که از نظر مکان هندسی‌شان چه نوع وضعیتی با هم دارند. در فلسفه، «چیزها» و «وضعیت‌ها» دو مقوله‌ی متفاوت هستی‌شناسی هستند و جهان تنها چیزهای منفرد نیست، بلکه شامل وضعیت‌هایی است که در آن چیزها با هم در ارتباط‌اند. به باور فلوسر، تصاویر در معنای عام سطوحی هستند که چیزها را به وضعیت چیزها برگردان می‌کنند.

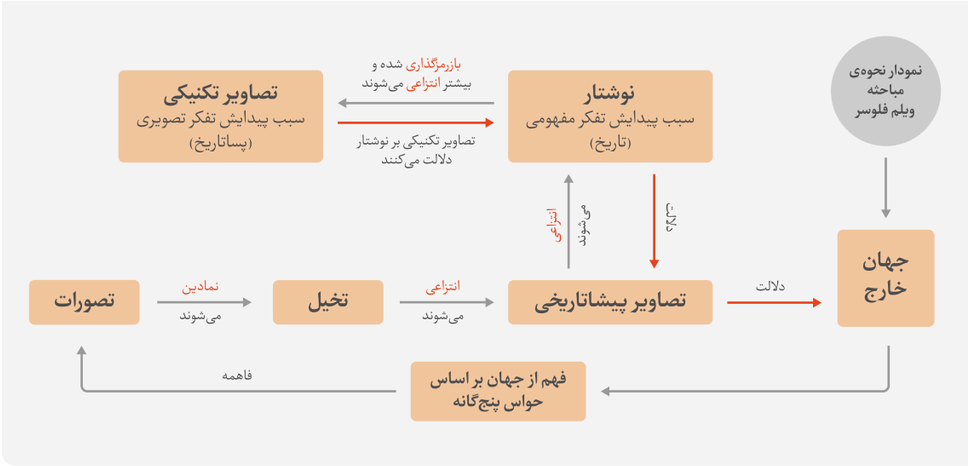
گرفتند. انسان‌ها دیگر نتوانستند از تصاویرشان رمزگشایی کنند و به این ترتیب این توهم ایجاد شد که تصاویر، خودِ واقعیت هستند. افراد از یاد بردند که تصاویر را برای پیدا کردن مسیر و جهت خود در جهان آفریده‌اند. در پی بروز چنین بحرانی، عده‌ای تلاش کردند مقصود اصلی تصاویر را به‌یاد بیاورند. آن‌ها با اختراع نوشتار خطی «آگاهی تاریخی» متون را جایگزین «آگاهی جادویی» تصاویر کردند. اختراع نوشتار خطی، انقلابی علیه تصاویر پیشاتاریخی بود که دیگر به جای آن که چیزی درباره‌ی جهان بگویند، آن را پنهان کرده و می پوشاندند. متون با گرفتن عناصر تصویر یا به قول فلوسر پیکسل‌های آن و قرار دادن آن‌ها یکی پس از دیگری در یک خط افقی، ابداع شدند. این مجموعه پیکسل‌های جدیدِ خطی، دیگر تصویری را تشکیل نمی‌دادند، بلکه متونی بودند که بایستی تصویری را که پیکسل‌ها در ابتدا از آن گرفته شده‌اند توضیح دهند. اما این همه ماجرا نبود:

«نوشتار باعث پدیدآمدن توانایی جدیدی شد که می‌توان آن را «تفکر مفهومی» نامید و شامل منتزع‌کردن خطوط از سطوح است، یعنی: توانایی تولید و رمزگشایی متون ... به این ترتیب، با اختراع نوشتار، انسان یک گام از جهان دورتر شد. متون بر جهان دلالت نمی‌کنند بلکه دلالت‌شان بر تصاویری است که خودِ متون آن‌ها را از هم گسیخته بودند، بنابراین رمزگشایی از متون به معنی کشف تصاویری است که بر آن‌ها دلالت دارند. مقصودِ متون توضیح تصاویر است همان‌طور که مقصودِ مفاهیم قابل فهم کردن تصورات است، بنابراین متون، فرارمزگانی برای تصاویر هستند.»(فلوسر،۱۴۰۱: ۲۵)

هستی تاریخی بر خلاف هستی پیشاتاریخی از گذشته دل کنده و رو به آینده دارد و در حالی که در هستی پیشاتاریخی، تبیین چیزها و رویدادها ذیل حضور مطلق همه جایی[۴] خدایان و اساطیر قابل تعریف بود، در هستی تاریخی هر چیزی در یک نظام مبتنی بر علت و معلول قابل تبیین است و از آنجایی که اندیشه‌ی انسانی قوام‌بخش چنین نظام علت و معلولی است، انسان سرور کائنات می‌شود. منتهای مراتب از نظر فلوسر این شیوه‌ی هستی که ماحصل «تفکر مفهومی» است، در رابطه‌ی بین انسان و جهان در یک انتزاع مرتبه دوم قرار دارد چرا که:

«هنگامی که نوشتار می‌خواهد به‌عنوان واسطی بین انسان‌ها و تصاویرشان عمل کند، ممکن است به جای اینکه تصاویر را بازنمایی و مجسم کند؛ آن‌ها را پنهان نماید و در واقع خودش بین انسان‌ها و تصاویر قرار گیرد. در این صورت، انسان قادر به رمزگشایی از متون و بازسازی تصاویری که متون بر آن‌ها دلالت می‌کنند نخواهد بود. بر این اساس، اگر متون به لحاظ استعاری غیر قابل تصور شوند، غیر قابل درک نیز خواهند شد و در چنین حالتی زندگی انسان تابعی از متون باقی می‌ماند.» (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۷)

۴. Omnipresence یا ubiquity مفهومی است ناظر بر «حضور همزمان در همه جا» و به معنی حضور در آن واحد در هر مکان و هر زمان، چه گذشته، چه حال و چه آینده و آگاه بودن بر همه چیز و همه‌کس است. ریشه‌ی این مفهوم در متون دینی و به‌عنوان صفتی برای الوهیت یا خداوند است. بسیاری از نظریه‌پردازان عکاسی، به‌واسطه‌ی حضور همه‌جایی تصویر عکاسانه، این مفهوم را در توصیف عکس به‌کار برده‌اند.



▲ تصویر ۱: نمودار نحوه‌ی مباحثه‌ی ویلم فلوسر

به این ترتیب دوباره بحرانی از همان نوع بحران قبلی رخ می‌دهد. همواره یک رسانه که مقصود اصلی‌اش واسط بودن بین انسان و جهان است، دچار سلطه شده و به‌جای نشان دادن اطلاعات بیشتر درباره‌ی جهان، آن را می‌پوشاند. در واقع متون تا به آن مرحله‌ای از حاجب شدن جهان پیش رفتند که جهان خودشان را ساختند: «جهان آگاهی تاریخی».

در قرن نوزدهم، متن‌پرستی به مرحله‌ای بحرانی رسید. به عبارت دقیق‌تر، تاریخ به پایان خود رسید. تاریخ، به معنای دقیق کلمه، رمزگذاری تدریجی تصاویر به مفاهیم، تبیین تدریجی تصورات، رهایی تدریجی از جادو، و فرآیند فهمیدن تدریجی است. وقتی متون غیر قابل تصور شوند دیگر چیزی برای توضیح دادن باقی نمی‌ماند و تاریخ به پایان خود می‌رسد. در همین مرحله‌ی بحران متون بود که تصاویر تکنیکی[۵] اختراع شدند تا متون را دوباره قابل تصور کنند، تا آن‌ها را تحت یک افسون جادویی قرار دهند، تا بر بحران تاریخ غلبه کنند. (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۸)

علاوه بر این، پس از اختراع نوشتار خطی رابطه‌ی بین متون و تصاویری که تاکنون آن‌ها را تصاویر پیشاتاریخی می‌خواندیم و پس از سلطه‌ی متن می‌توان آن‌ها را تصاویر سنتی نیز خواند، خود محل مباحثه است. این رابطه دچار یک ستیز دیالکتیکی است.

۵. تصویر تکنیکی: تصویری که توسط آپاراتوس تولید می‌شود.

این ستیز دیالکتیکی را این‌گونه می‌توان شرح داد: گرچه متون تصاویر را توضیح می‌دهند تا آن‌ها را از بیان بصری خود معاف کنند، اما تصاویر نیز متون را مصور می‌کنند تا آن‌ها را قابل تصور سازند. اگرچه تفکرِ مفهومی با تجزیه و تحلیلِ تفکر جادویی سعی در از میان برداشتن آن دارد، اما تفکر جادویی با نفوذ و رخنه در تفکر مفهومی سعی می‌کند تا آن را دلالت‌دهی کند. در این روند دیالکتیکی، تفکر مفهومی و تفکر جادویی یکدیگر را تقویت می‌کنند. به عبارت دیگر: تصاویر بیشتر و بیشتر مفهومی و متون بیشتر و بیشتر تخیلی می‌شوند.(فلوسر، ۱۴۰۱: ۲۶)

این سلسله تضادهای درونی و بیرونی متون و تصاویر سنتی و بحران ناشی از آن، از یک طرف باعث به خفا رفتن تصاویر سنتی در موزه‌ها و گالری‌ها شد و از طرف دیگر نوعی نوشتار علمی را پدید آورد که تنها متخصصان و دانشمندان توانایی رمزگشایی آن را داشتند. به این ترتیب:

فرهنگ به سه شاخه تقسیم شد؛ شاخه‌ی هنرهای زیبا که با تصاویر سنتی اما غنی‌شده از نظر مفهومی و تکنیکی تغذیه می‌شد، شاخه‌ی علم و تکنولوژی که توسط متون هرمتیک تغذیه می‌شد و شاخه‌ی مربوط به اقشار گسترده‌ی جامعه که توسط متون ارزان‌قیمت تغذیه می‌شد. در چنین شرایطی، به منظور ممانعت از چندپارگی فرهنگی، تصاویر تکنیکی به‌عنوان رمزی معتبر برای کل جامعه اختراع شدند.(فلوسر،۱۴۰۱: ۳۶)

ج- تصاویر پساتاریخی:

تجربه‌ی دوار و چرخه‌ای انسان پیشاتاریخی از زمان، در تجربه‌ی انسان دوره‌ی تاریخی تبدیل به زمان خطی و مستقیم شد. این همان شکل فهم رایجی است که ما امروزه از مفهوم زمان در ذهن داریم و حتی آنگاه که از تجربه‌ی غیرخطی زمان حرف می‌زنیم، با اتکا به مفهوم خطی زمان آن را درک می‌کنیم. حتی همین واژگزینی سه‌گانه‌ی پیشاتاریخی، تاریخی، پساتاریخی نیز متکی بر فهم خطی تاریخ تبیین شده است. به عقیده‌ی فلوسر با اختراع تصاویر تکنیکی، جهان تاریخی به پایان می‌رسد و جهان پساتاریخی آغاز می‌شود.[۶] در جهان پساتاریخی؛ زمان همچون «مغاکی» است که همه‌ی وجوه دیگر زمانی، در گرداب «حال» بلعیده می‌شوند. «حال» تمامیت امر واقعی است که در آن همه‌ی امور مجازی، قابلیت تحقق‌یافتگی و واقعی‌شدن دارند. در چنین جهانی، آینده معطوف به گذشته است و هیچ گذشته یا آینده‌ای مانند مدل خطی زمان وجود ندارد. آنچه اتفاق افتاده راجع به دیروز نیست، بلکه ارجاعی به فرداست و با این حال، گذشته و آینده تنها جنبه‌هایی از زمان حال هستند. چراکه همه‌ی آینده‌های ممکن اینجا و اکنون هستند و آینده، دیگر در نقطه‌ی پایانی یک خط مستقیم قرار ندارد. این همان زندگی در زمان حال است.(فلوسر، ۲۰۱۳)

چنین درکی از تاریخمندی در پرتو تغییر پارادایم رسانه از نوشتار به تصویر تکنیکی قابل فهم است. در فهم تاریخی از جهان، این نوشتار است که با فرم‌دهی اندیشه، جهان را به شکل توالی از نقاط؛ و تاریخ را مجموعه‌ای از رویدادهای مبتنی بر رابطه‌ی علت و معلولی، پیش‌رونده، پیاپی و خطی نشان می‌دهد. اما در جهان پساتاریخی، تصویر تکنیکی مبنای بنیادین شیوه‌ی نوینی از رسانه است که در آن به جای حروف الفبایی، کدهای محاسباتی شکل‌دهنده‌ی رسانه‌ی تازه و از آن مهم‌تر شکل‌دهنده شیوه‌ی انتقال و برنامه‌ی مبتنی بر رسانه‌اند.

با بسط این نگرش فلوسر می‌توان گفت که: اگر زمان «پیشاتاریخی» در گویِ دوّارِ ساحریِ کاهن اعظم و «زمان تاریخی» در گردش چرخ‌دنده‌های ساعت دانشمند، بازنمایانده می‌شد، «زمان پساتاریخی» در برهم‌کنش داده‌های درهم‌تنیده‌ی درونِ مدارهای الکترونیکی فضای اینترنت، و فضای بین‌الاذهانی هنرمندان دیجیتال بازنمایانده می‌شود.

خلاصه آنکه:

تصاویر پیشاتاریخی به‌عنوان رسانه‌ی دوره‌ی پیشاتاریخی سطحی دلالت‌گر بر پدیده‌های «جهان خارج» و به وجود آمده از تصور انسان پیشاتاریخی بودند که مقصود آن‌ها توضیح و تبیین «جهان خارج» بوده است.چنین تصاویری همچون نقشه‌ی راهنمایی بودند که انسان می‌توانست به کمک آن‌ها راه خود را در جهان بیابد. اما پس از مدتی این تصاویر خود حاجب «جهان خارج» شدند و به جای آنکه جهان را توضیح دهند، با خلق یک «جهان جادویی» خود بین انسان و جهان قرار گرفتند. برای حل این بحران اجزاء (پیکسل‌های) سطح تصاویر پیشاتاریخی از هم‌گسیخته شدند و به صورت خطی در کنار یکدیگر قرار گرفتند. بدین ترتیب نوشتار خطی به‌عنوان رسانه‌ای تازه به قصد توضیح تصاویر پیشاتاریخی اختراع شد. اما:

«نوشتار نیز، درست مانند تصاویر پیشاتاریخی، یک واسطه و تابع همان دیالکتیک درونی است. بنابراین نه‌تنها از بیرون با تصاویر پیشاتاریخی در تناقض است، بلکه دچار یک تناقض درونی نیز هست. هنگامی که نوشتار می‌خواهد به‌عنوان واسطی بین انسان‌ها و تصاویرشان عمل کند ممکن است به جای اینکه تصاویر را بازنمایی و مجسم کند، آن‌ها را پنهان نماید و در واقع خودش بین انسان‌ها و تصاویر قرار گیرد.» (فلوسر،۱۴۰۱: ۲۷)

در واقع با پدید آمدن «مفاهیم» مبتنی بر نوشتار، «جهانی مفهومی» و غیر قابل تصور شکل گرفت که مجدد خود حاجب بین انسان و «جهان خارج» شد. دیگر باره در پی این بحران ناشی از دیالکتیک رسانه، تصاویر تکنیکی اختراع شدند تا متون را قابل تصور سازند. اما تصاویر تکنیکی به طور عام و عکس‌ها به طور خاص، ماحصل برگردان مجدد مفاهیم دوره‌ی تاریخی به تصورات هستند. آن‌ها تشکیل دهنده و عنصر بنیادین «جهان پساتاریخی» هستند. جهان غیرقابل وصفی که در آن:

هیچ کنش هنری، علمی، یا سیاسی نیست که هدف تصاویر تکنیکی نباشد. هیچ فعالیت روزمره‌ای نیست که متمایل به ثبت به صورت عکس یا فیلم نباشد، چراکه همه چیز می‌خواهد برای همیشه در حافظه بماند و برای همیشه تکرار شود. هرآنچه امروزه رخ می‌دهد خودش را به سمت صفحه‌ی تلویزیون، پرده‌ی سینما، و عکس سوق می‌دهد تا بتواند خودش را به وضعیت چیزها بدل کند. هرچند که به این ترتیب هر کنشی هرگونه شخصیت تاریخی خود را از دست می‌دهد

۶. قابل ذکر آنکه این شکل از پایان تاریخ را نباید با پایان تاریخ مورد نظر فرانسیس فوکویاما اشتباه گرفت.

و هم‌زمان به یک آیین جادویی و یک حرکت تکرارپذیر ابدی تبدیل می‌شود. جهان تصاویر تکنیکی، به صورتی که در حال پدیداری در پیرامون ماست، نشان‌دهنده‌ی تکمیل اعصار است که در آن تمامی کنش‌ها و دردها و رنج‌ها به شکلی ابدی و بی‌وقفه در گردش‌اند.(فلوسر،۱۴۰۱: ۳۷)

منابع

۱. Flusser. Vilem. (2013). Post-history (S. Zielinski (ed.)). Univocal. https://books.google.com/books?id=iqS2NAEACAAJ

۲. Flusser. Vilém. (2002). Writings: Vilém Flusser, Volume 6 (A. Ströhl (ed.); Vol. 6). University of Minnesota Press.

۳. فلوسر، ویلم. (۱۴۰۱). به‌سوی فلسفه‌ای برای عکاسی (ع. صارمی (ed.)). کتاب پرگار

۲
درباره‌ی ساخت‌گشاییِ تاریخ عکاسی

احسان پویافر

اینک عکس‌ها به ما در نزدیک‌ترین فاصله قرار دارند. امروزه هرکس با دوربینی و یا موبایلی در دستش، جهانش را به تصویر می‌کشد، و آن را آشکار و پنهان می‌کند و براین اساس زندگی‌اش را می‌فهمد و با چنین فهمی مناسبات‌اش با آدم‌ها و چیزهای جهان پیرامونی‌اش ترسیم می‌شود. البته فهم چنین مواجهه‌ای با چیزها و آدم‌ها درتمام نزدیکی‌اش، از ما دور هم هست، که این دوری و نزدیکی نیاز به بازفهمی دارد.

عکس‌ها در زمانه‌ی استیلای تکنولوژی با ما چه می‌کنند؟ و چه چیزی را در عین حال آشکار و پنهان می‌کنند؟ فهم این آشکارگی و ناآشکارگی می‌تواند حقیقت و یا گشودگی بنیادین و سپس امکانات عکاسی را بر ما نمایان کند. عکس‌ها؛ غم‌ها، شادی‌ها، افسردگی‌ها، تنهایی‌ها، شادمانی ملی و غم‌های دینی و به‌طور کلی زندگی- هستیِ ما را نمایش می‌دهند. با این حال عکس‌ها در این نشان دادن‌هایشان چیزهایی از زندگی را نیز از ما می‌ربایند؛ چیزهایی از زندگی که عکاسی و عکس‌ها یا در سرآغازشان توانِ آن را ندارند که آن را نشان دهند و یا این که عکاسی و عکاس با التفات و دل‌مشغولی‌ای که به موضوعی خاص پیدا می‌کنند، چیزها را در فرم و بیانی ویژه از تصویر متحقق می‌کنند که عکاسیِ غالب و مرسوم، آن را دیدنی و فهم‌پذیر می‌کند. بنابراین در بطن این موضوع، چیزهایی که قابل دیدن و بیان در فرم مرسوم نیستند اساسا مستور می‌مانند. مثل بوها، حس‌ها، حال و هواها، اتمسفرها و

هستی چیزها که غیر از خود چیزها به مثابه یک هستنده، هستند. مثلا در خصوص حال و هواها و اتمسفرها ما خود را به نحو حسی در حال‌وهواها و اتمسفرها می‌یابیم و آن‌ها بر ما می‌روند (رخ می‌دهند) و ما آن‌ها را حس و تجربه[۱] می‌کنیم، آن‌ها پایه و اساس جهان زندگی ما هستند، که در عکاسی و عکس‌های ما ردِّ خود را به جا گذاشته‌اند، اما نمی‌توان آن‌ها را عینیت علمی و تصویری متعین بخشید و به زبانِ تصویری مرسوم آورد. بدین سبب عینیت‌سازی آن‌ها به شیوه‌ی موجود، به‌طور روشن و واضح حال‌وهواها و اتمسفرها را حذف می‌کند. بنابراین چیزهایی که بنیادین و تعیین‌کننده برای عکاسی و عکس‌ها هستند در فرم بیان عکاسی، اساسا در میانه نیستند و از میان می‌روند، که نشان دادن آن‌ها عکس‌های ما را جهان‌مند و پُر، و امکانات عکاسی را گشوده‌تر از قبل خواهد کرد.

بنابراین چیزهایی که بنیادین و تعیین‌کننده برای عکاسی و عکس‌ها هستند در فرم بیان عکاسی، اساسا میانه نیستند و از میان می‌روند، که نشان دادن آن‌ها عکس‌های ما را جهان‌مند و پُر، و امکانات عکاسی را گشوده‌تر از قبل خواهد کرد.

هر چیزی در هر موقعیتی امکان آشکار شدن نمی‌یابد. عکاس‌ها می‌توانند در جاهایی که مجال آشکارکننده دارند در بیان تصویری از جهان، امور ناآشکار را با امور آشکار قابل فهم کنند. پس عکس‌ها با این که توان نشان دادن تمامیت زندگی- هستی را در سیالیت و زمان‌مندی آن ندارند، اما می‌توانند چیزهایی را که نشان داده نمی‌شوند با فرم‌هایی از بیان به فهم آورند. در هرحال هرگونه ارجاع تصویر عکاسی به کلیت زندگی، و این ادعا که تمامیت زندگی با عکس‌ها قابل دیدن و فهم است، اراده‌ای معطوف به قدرت و ناشی از عینیت‌گرایی افراطی است که زندگی و سرزندگی را ویران خواهد کرد. نگرشی که عکس‌ها را سرآغازین‌تر از خود زندگی و تجربه‌های زیسته‌ی ناشی از اتمسفرها و حال و هواهای زندگی می‌فهمد، زندگی- هستی را تبدیل به خاطره‌ای مرده و تخیلی- نه خیالی- و آینده را نیز فاقد امکان گشودگی خواهد یافت. این نگرش البته اساسا دروغین است و به متافیزیکی شدن عکاسی ره می‌برد. متافیزیکی شدن عکاسی یعنی تقلیلِ شهود[۲] - که در عکاسی با دیدن گره خورده است - و بیان[۳] چیزها در تصویرعکاسی، که به ویران‌سازی حقیقت چیزها و تجربه ختم می‌شود و نهایتا به ختم امکان عکاسی نیز ره می‌برد.

حال بر این اساس برای اینکه عکاسی از متافیزیکی شدن گذار کند، نیاز است که هم باشندگی آن فهم شود و هم

۱. Erfarung
۲. Anschaung/ Intuition
۳. Ausdruck/ Expression

بنیادهای تاریخی آن با ساخت‌گشایی به لرزه انداخته شود. پس باید ذات یا باشندگی[۴] عکاسی درک شود، فهم این باشندگی امکانات و گشودگی بنیادین عکاسی را نشان خواهد داد و سبب می‌شود که تصویر عکاسی بستر انکشاف بنیادین خود را نمایان کند. البته باشندگی عکاسی به راحتی خود را آشکار نمی‌کند. فهم مستوریِ عکاسی را البته به شیوه‌ای به غیر از مستوری چیزهایی که در عمل عکاسی مستور می‌شوند باید نشان داد. پس ما با چند پرسش مواجه‌ایم: اول اینکه چرا برخی چیزها در عکاسی آشکار و برخی چیزها پنهان می‌مانند؟ دوم اینکه عکاسی چگونه می‌تواند در نشان دادنِ چیزها، جهان و موقعیت نادیدنی عکس‌ها را آشکار کند و به آن مجال بروز دهد؟ و سوم اینکه ذات پنهان عکاسی چیست؟ ما با تامل بر چنین پرسش‌هایی نوری می‌افکنیم بر عکاسی تا چیزهایی از عکس‌ها بتوانند خود را نشان دهند.

برای اینکه عکاسی با پنهان کردن و آشکارکردن‌هایش به نحو تاریخی فهم شود باید بتوان عمل عکاسی را به نحو پدیدارشناسانه ساخت‌گشایی[۵] کرد؛ یعنی باید تاریخ آشکارگیِ(انکشاف) عکاسی موجود که خود را مجال‌دهنده به حقیقتِ چیزها با عکس‌ها می‌پندارد، ویران‌سازی و لایه‌برداری شود تا امر ناآشکار به مثابه‌ی هستی و فضای بنیادین در تعین‌یافتگیِ جهان- زندگی- حال وهواها- اتمسفرها مجال یابد تا خود را در عکس‌ها نشان دهد. در این ساخت‌گشاییِ عنصرین عکاسی، باید بتوان فهم زندگی- هستی(آشکارگی بنیادین) را نمایان کرد که عکاسی بر مبنای آن گشوده شده است، و رد خود را در عکس‌ها به جا گذارده‌است. در این نمایان‌شدگی از یک سو « سرآغاز موجود» با ساخت‌گشاییِ تاریخ عکاسیِ رخداده-موجود که ذیل فرم‌های متعینی از بیان‌شدگی آمده است با التفات به گشودگی و زندگی- هستی‌ای که عکاسی براساس آن سرآغاز خود را گشوده، لایه‌برداری می شود تا عکاسی موجود بتواند از قید بیان‌شدگیِ فرمی که خود را آشکار کرده، رها شود و در پیوند با سرآغازش فرمی دیگر را براساس تاریخیت و معاصریت مجال بروز دهد. در این حالت عکاسی موجود گشوده‌تر به واقعیت خواهد شد و به امکانات دیگری از خودْ مجال آشکارگی خواهد داد. از سوی دیگر با ساخت‌گشایی عکاسی، امکان بروز «سرآغازی دیگر» از بیانِ تصویری که هنوز نیامده(نه-هنوز) و در فرم سرآغازینِ عکاسیِ موجود هم

باید تاریخ آشکارگیِ(انکشاف) عکاسی موجود که خود را مجال‌دهنده به حقیقتِ چیزها با عکس‌ها می‌پندارد ویران‌سازی و لایه‌برداری شود تا امر ناآشکار به مثابه‌ی هستی و فضای بنیادین در تعین‌یافتگیِ جهان- زندگی- حال وهواها- اتمسفرها مجال یابد تا خود را در عکس‌ها نشان دهد.

۴. Wesung

۵. Destruktion/ destruction

به بیان نمی‌یابد ممکن می‌شود که بروزش نه خصیصه‌ای سوبژکتیو که خصیصه‌ای رویدادی[۶] دارد یعنی به ناگهان و ناآشنا به سوی ما می‌آید و ما را دربرمی‌گیرد و کل عکاسی امروزین را دگرگون می‌کند و صورت امکانی دیگری از نمایش تصویری را مجال می‌دهد. بنابراین عکاسی با نظر به اتمسفر و جهانی که بر آن رفته است به سوی امکاناتِ دیگری از تجربه و دیدن چیزها رو می‌کند. چنین چیزی امکان گشودگی بنیادین دیگری را به نحوی رویدادی برای عکاسی ایجاد می‌کند. هر دوی این مواجهاتِ ساخت‌گشایانه اساسا عکاسی موجود را یا نابود می‌کند یا امکان دیگر از بیان تصویری به مثابه‌ی حقیقت یا آشکارگی تصویری را ممکن می‌سازد.

اگر ذات تکنیک را به ذات عکاسی که با آن نسبتی تنگاتنگ دارد نسبت دهیم، می‌توانیم با الهام از هایدگر بگوییم، ذات عکاسی، انسان را در یک موقعیت و در قالبی معین می‌ایستاند و به او تعرض می‌کند؛ یعنی به او اجازه و مجال نمی‌دهد طور دیگر ببیند، بلکه او را در قالب معینی می‌ایستاند تا امر واقعی در واقعیتی متعین در دوربین عکاسی قالب‌بندی شود.

حال بر این اساس باید پرسش را به سمت و سوی فهم ذات یا باشندگی عکاسی به مثابه‌ی بستر، فضا، افق و گشودگی‌ای که امکانات عکاسی در آن نهفته است به پیش برد. در اینجا ما به چیزی برمی‌خوریم به نام تکنیک. نظر به نسبت تنگاتنگ عکاسی با تکنیک، پرسش از ذات تکنیک در عکاسی اهمیت می‌یابد.

ذات تکنیک همان‌طور که مارتین هایدگر در نوشته‌ی «پرسش از ذات تکنیک» بیان کرده، خودْ تکنولوژیک نیست. یعنی ذات تکنیک خودش شبکه‌ی به‌هم پیوسته‌ای از ماشین‌ها نیست، بلکه قالب‌بندی خاصی از واقعیت است. ذات تکنیک گشتل[۷] است. هایدگر می‌گوید: «گشتل به معنای گردآورنده یا مجمعی است برای آنچه ناظر به کنش ایستادن است و انسان را می‌ایستاند یعنی به او تعرض می‌کند تا امر واقع را به نحوی بایستاند و به منزله‌ی آنچه که ایستاست و مستدام است، کشف کند. گشتل نحوه‌ای از انکشاف است که بر ذات تکنولوژی مدرن استیلا و ولایت دارد و خود به هیچ‌وجه امر تکنولوژیک نیست. (Heidegger, 2000: 21)[۸] اگر ذات تکنیک را به ذات عکاسی که با آن نسبتی تنگاتنگ دارد نسبت دهیم، می‌توانیم با الهام از هایدگر بگوییم، ذات عکاسی، انسان را در یک موقعیت و در قالبی معین می‌ایستاند و به او تعرض می‌کند؛ یعنی به او اجازه و مجال نمی‌دهد طور دیگر ببیند، بلکه او را در قالب معینی می‌ایستاند تا امر واقعی در واقعیتی متعین در دوربین عکاسی قالب‌بندی شود. در این موقعیت عکاسِ برآمده از آپاراتوسِ دوربینِ

۶. Ereignis/ event, enowning

۷. Gestell

8. Heidegger, Martin (2000). “Die Frage nach der Technik“ in Vorträge und Aufsätze, Band 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main

عکاسی به وسیله‌ی عمل عکاسی، امر واقع یعنی ابژه‌ها -چیزها- عینیت‌های عکاسی را به شکلی خاص می‌ایستاند و نشان می‌دهد، و این شیوه از ایستایی را مستدام می‌دارد. این ایستایی تا زمانی که نحوه‌ای از بروز چیزها باشد، تعرض نیست، اما از زمانی که امکان چیزها را به شیوه‌ی تکنیکی معینی تقلیل می‌دهد، امکان برون‌رفت اساسا پایان می‌یابد و گشودگی چیزها از میان می‌رود، که البته ذات تکنیک به این سمت‌وسو گرایش دارد. بر این اساس تنها چیزهایی در این ایستاییِ عکاسی نشان داده می‌شوند و هر چیزِ دیگری درصورتی دیدنی می‌شود که در آپاراتوس و ایستاییِ‌ای که گشتل عکاسی قابل ایستادن می‌کند، امکان بودن می‌یابد. در این نگاه عکس‌ها در عین اینکه چیزهایی را نمی‌گویند، حقایقی را به ما می‌گویند و به شیوه‌ی خاصی هم می‌گویند. مثلا آن‌ها به ما نمی‌گویند در هنگام عکاسی بو، اتمسفر چیزها و حال و هوای آدم‌ها و مناسبات جهان حاکم بر عکاسی چگونه‌اند، و اگر هم چیزی از آن‌ها می‌گویند براساس ایستایی متصوره از تصویر مرسوم می‌گویند. ایستایی چیزها در تصویر تکنیکی و از جمله تصویر عکاسی با توجه به بنیاد ریاضی‌گونه‌ی تکنیک با عدد و فرم‌های عددی و نهایتا کامپیوتری در نسبت است. در این امکان، در بهترین حالت، چیزها جلوه‌هایی زیباشناسانه به مثابه امر ابژکتیو می‌یابند و این زیبایی‌شناسی برآمده از تکنیک، ذات ایستادنگی و تعرض به چیزها را پنهان می‌کند. تعرض اساسا یعنی اینکه چیزها مجال دیده شدن به شیوه‌های خودشان را از دست می‌دهند و نشان‌دادگی چیزها براساس تجربه زیسته‌ی زندگی زنده، با مثلا زیبایی‌شناسی شدن چیزها در یک ایستاییِ متعین شده دیده نمی‌شود و از دست می‌رود.

تعرض اساسا یعنی اینکه چیزها مجال دیده شدن به شیوه‌های خودشان را از دست می‌دهند و نشان‌دادگی چیزها براساس تجربه زیسته‌ی زندگی زنده، با مثلا زیبایی‌شناسی شدن چیزها در یک ایستاییِ متعین شده دیده نمی‌شود و از دست می‌رود.

براین اساس باید به زبانی دیگر پرسید که در چه صورتی عکس‌ها با مجال دادن به چیزها می‌توانند نقش آشکارکنندگی داشته باشند، هنگامی که گشودگی بنیادین عکاسی گونه‌ای خاص از امرگشوده، یعنی تنها تصویر متعین‌شده‌ای از چیزها را، می‌تواند نشان دهد؟ آیا عکاسی می‌تواند با عبور از متافیزیکی شدنِ تصویر به سوی امکان و آشکارگی دیگری روی آورد؟ به نظر می‌رسد با رفتن در راهِ عکاسیِ ساخت‌گشایانه بتوان تصویر تکنیکی را با گشودگی به ذات خود ویران کرد و براساس امکاناتِ خودِ چیزها به طرح‌افکنی دیگری مجال طرح‌ریزی داد. چگونه؟ اول اینکه باید دوباره ساخت‌گشایی و لایه‌برداری از مفهوم واقعیت عکاسی را فعال کرد؛ یعنی عکاس باید در ناحیه‌ای قرار گیرد که بتواند در لحظه‌ای به آپاراتوس تکنیک که در عکاسی خود را ایستانده است، «آری و نه بگوید» (گلاسنهایت هایدگری). به این نحو که در عین اینکه در آپاراتوس تکنیک رخ می‌نماید، خود را از آن رها سازد، در چنین رهاسازی‌ای مطلقیت و متافیزیکی شدنِ شیوه متعینی از آپاراتوس عکاسی نفی می‌شود و در عین حال گشودگی برای مجال دادن به امکان دیگری از مواجهه با چیزها فراهم می‌شود. در این موقعیت باید با توانش خیال، عکاسی را با تغییرِ ریشه‌ای همراه کرد تا براساس نسبت‌مندی با هنرهای دیگر مثل نقاشی، مجسمه‌سازی و موسیقی سرزمینی تازه از چیزها را آشکارکند.

این مواجهه نیاز به این فهم دارد که حقیقت عکاسی چیزی منطبق بر واقع نیست و اساسا هم نبوده است، چون عکاسی از اساس مبتنی بر نحوه‌ای از گشودگی یا ایستادن و ایستاندن بوده است که در آپاراتوس عکاسی آشکار شده است. بنابراین عکاسیِ ساخت‌گشایانه مبتنی بر پیرامون‌گری و جهانمندی با همراهیِ مجال‌دهنده و نشان‌دهنده به اتمسفرها، حال و هواها، بوها، لمس‌ها و صداها و چیزهایی دیگر که به پس رفته‌اند، راه را به سوی تصویری متفاوت و نادیدنی می‌گشاید و آغشته به مجسمه‌سازی، نقاشی و سایر هنرها، و به عبارتی کلی‌تر امرخیالی می‌شود تا به ویران‌سازی مطلقیتِ عکس‌ها به مثابه واقعیتِ خام منجر شود. عکاس‌ها برای اینکه از واقعیت و مطلقیت تصویر در زمانه‌ی متافیزیکِ چشم و دیدن خارج شوند، باید به امکانات نادیدنی‌ای که در عکس‌ها مجال بروز نمی‌یابند، ولی در جوار جهان عکس‌ها حضوری آشکار دارند، با توانش خیالْ مجال بروز دهند. این مجال دادن به جهان عکس‌ها می‌تواند امکان دیگری از عکاسی را ممکن سازد و جهان عکاسی را پُر کند. عکاس باید توانشِ وارد کردن خیالِ گشوده را به تجربه‌ی عکاسی داشته باشد و عکس‌ها را از تجربه خام فراتر ببرد. البته خیال در اینجا به معنای خیال سوبژکتیو و برآمده از تجربه‌ی درخود فروبسته‌ی عکاس نیست، بلکه خیالِ برآمده از تاریخمندی، تجربه زیسته و جهان پیرامونی است که عکس‌ها را با آری و نه‌گویی به تکنیک با خیال گسترش می‌دهد و در این گسترش حال و هواها، اتمسفرها، جهان پیرامونی و حس‌های به پس رفته، مجال دیده شدن می‌یابد، تا امکانات عکاسی با پیوند با جهانِ چیزها تناورده شود و عکس‌ها حامل نسبت‌های جهانمند باشند.

عکاس‌ها برای اینکه از واقعیت و مطلقیت تصویر در زمانه‌ی متافیزیکِ چشم و دیدن خارج شوند، باید به امکانات نادیدنی‌ای که در عکس‌ها مجال بروز نمی‌یابند، ولی در جوار جهان عکس‌ها حضوری آشکار دارند، با توانش خیالْ مجال بروز دهند. این مجال دادن به جهان عکس‌ها می‌تواند امکان دیگری از عکاسی را ممکن سازد

پس باید بتوان آشکارگی و پنهان‌سازی عکاسی را با آغشتگی و هم‌جهان‌سازی با هنرهای دیگر، براساس خیالِ برآمده از جهان‌پیرامونی (البته براساس موقعیت آری و نه‌گویی به تکنیک) دچار امکان‌مندی دیگر، براساس ساخت‌گشایی سرآغاز موجود برای رفتن به سوی سرآغاز دیگر کرد تا از دیدن، شنیدن، بوییدن و لمس‌کردن و

اتمسفر و حال و هوای چیزها به نحو درهم‌تنیده با جهانِ در عکس‌ها ردپایی یافت. این موقعیت در ویران‌سازی عکاسیِ موجود و به‌سوی امکان دیگر از عکاسی رفتن، توان بروز دارد. در این امکان از عکاسی، عکس‌ها دیگر چیزی منطبق بر واقع نیستند که به منطق عینیت‌گرایی تن در دهند، بلکه گشاینده به موقعیت‌ها و لحظه‌اند. لحظه را به فضامندی و موقعیت‌مندی پیوند دادن و در لحظه‌ای تجربه‌ی چیزها را در موقعیتشان نشان دادن و گرفتار عینیت‌گرایی نشدن، امکانی برای جدی گرفتن تجربه و عکاسی است. جهان‌پیرامونی عکاسی و پروای عکاس را وارد عکس کردن و آن‌ها را با اتمسفر و حال و هوا گره زدن می‌تواند موقعیت دوربینِ عکاسی را به سوی امر خیالی ببرد و مجال بدهد عینیت‌گرایی امر واقع ویران شود و امکان دیگری از خود چیزها مجال بروز یابد. این پیرامون‌نگریِ عکاسی و عکس‌ها در صورتی ممکن است که حقیقت عکاسی از درون‌ماندگاریِ واقعیتِ محضِ قطعیت‌یافته دور شود، تا آنچه خود را در دوربین عکاسی نشان نمی‌دهد توان نشان‌دادگی یابد، یا حداقل در زمانه‌ی استیلای تصویر، امکان بودنش ناممکن نشود. این مراقبت پرواگونه از امکان و توانشِ چیزها سبب بروز امکانات دیگر از عکاسی می‌شود. بر این اساس عکاس باید نسبتش را با هنرهای دیگر در مرزهای خیال حفظ کند و همواره آماده‌ی امکانات دیگری از عکاسی باشد؛ عکاسی در چنین موقعیتی با زندگی- هستیِ گشوده گره خواهد خورد. در این صورت عکاسی نه صرفا به‌عنوان ثبت‌کننده‌ی زندگی مرده و سپری شده که ایستاده در قاب‌هاست، بلکه به‌عنوان امکانی برای از سرگیری امر ممکن چیزها در بستر زندگی خواهد بود.

۳

عکس همچون روایت

آرش حیدری

یکی از رایج‌ترین ایده‌ها در فرآیند تاریخ‌نگاری در ایران معاصر ایده‌ی «فقدان سند» است. زمانی که سخن از کار تاریخی می‌رود یک گفتار تکرارشونده وجود دارد که اسناد ناکافی‌اند. البته این سخن غلط نیست. فرآیندهای آرشیوسازی (بایگانی‌سازی) و دسترسی به اسناد در ایران امروز به دلایل مختلف اداری، ساختاری و... فرآیندی دشوار است. خود فرآیند آرشیوسازی از اسناد مسئله‌ای است بس مهم. دسترسی به سند برای محققان به خاطر کج‌سلیقگی‌های بوروکراتیک فرآیندی دشوار است. البته با دیجیتالی شدن بسیاری از اسناد بخش زیادی از این مسائل تسهیل شده‌اند اما هنوز هم با وضعیتی که در آن محقق بتواند با حداقل دغدغه به اسناد تاریخی دسترسی داشته باشد فاصله‌ی زیادی داریم.

علاوه‌بر این موانع اداری و سخت‌افزاری، یک مانع معرفتی مهم‌تر نیز وجود دارد که به مفهوم و ماهیت خودِ آرشیو(بایگانی) بازمی‌گردد. آرشیو را چه می‌دانیم؟ فهم کلیشه‌ای فقط از سند و به تبع آن از آرشیو سخن می‌گوید، گویی تنها به متونی نوشتاری نظر دارد که می‌تواند از خلال آن‌ها واقعیت تاریخی را دریابد. واقعیت تاریخی در اسناد تاریخی است و اسناد تاریخی همانا اسنادی نوشتاری‌اند که با روش‌های مختلفی قابل فهم و تفسیرند. با این تفسیر، نسبت تاریخ‌نگار و آرشیو یک نسبت از پیش موجود است.

باید آرشیوی وجود داشته باشد تا مورخ از دل آن تاریخ‌نگاری کند. اما اگر نگاهی انتقادی‌تر و غیرپوزیتیویستی‌تر به تاریخ‌نگاری بیندازیم، چه خواهیم دید؟ مسئله‌ی اصلی تاریخ‌نگاری پوزیتیویستی این است که، یک روایت اصیل داریم که از خلال آرشیو اسناد باید کشف شود. اما نگاه انتقادی‌تر به تاریخ درباره‌ی خود آرشیو نیز پرسش‌هایی بنیادین دارد. اگر تاریخ‌نگاری را نه صرفا مواجهه با آرشیو از پیش موجود که نوعی خلق و «ازآن خودسازی» آرشیو بدانیم، آنگاه چگونه می‌توانیم فهم‌مان را از سند دگرگون کنیم؟ در این چارچوب، سند نه فقط متنی مکتوب که هر شی‌ای است که خصلت تاریخی داشته باشد. این خصلت تاریخی لزوما چیزی از پیش موجود نیست، بلکه این عمل محققانه و مفسرانه‌ی مورخ است که شی را در افقی تاریخی بازآفرینی می‌کند. از این رو هر شی‌ای تا پیش از آنکه در تفسیری تاریخی قرار گیرد یک تاریخ درخود دارد و محقق و مفسر باید بتواند این تاریخ را برای خود کند. به طوری که بتواند با چینشی از اشیایی خاص، آرشیوی خاص را خلق کند و از دل آن امکان خلق یک روایت تاریخی را داشته باشد. این فعل و انفعال طبعا عملی دلبخواهانه نیست بلکه حاصل هرچه بیشتر نزدیک شدن به خصلتِ تاریخمند اشیا و قرار دادن آن‌ها در زمینه و متن تاریخی‌شان است. در این افق چینش اشیایی خاص در یک ساختار خاص امکان به سخن درآمدن آن‌ها را فراهم می‌کند و از این رو در رفت‌وبرگشتی مداوم میان مورخ و اسناد (اشیا) نوعی از روایت خلق می‌شود. این نوع نگاه عمیقا می‌باید از افق رایج سوژه-ابژه فاصله بگیرد و با اسناد (اشیا) همچون نوعی سوژه برخورد کند که روایت و گفتاری را در خود نهان کرده‌اند و عمل تاریخ‌نگاری به نوعی رهاسازی این اصوات و روایت‌ها از دل یک کولاژ خاص از اشیائی خاص است.

در این معنا، «بخشی از کار تاریخ انتقادی خلق آرشیو است. آرشیو لزوما نسبت به تاریخ‌نگاری امری پیشینی نیست. مورخ مثل کلکسیونر به مجموعه‌ی تاریخ، اشیا و چیزهایی که در لحظه‌ی ناب‌شان فاقد ارزش‌اند خصلتی آرشیوی می‌دهد؛ او به شی‌ای ارزش می‌بخشد که در لحظه‌ی فی‌نفسه‌ی خود بی‌ارزش است. از این حیث دام پوزیتیویسم جدی است. اگر آرشیو را ظرفی دارای محتوایی مشخص فرض کنیم که باید چیزی از آن بیرون کشید، تاریخ انتقادی را در نطفه خفه کرده‌ایم. تاریخ انتقادی شیوه‌ای است برای ساختن آرشیوی که ارزش انتقادی داشته باشد؛ یعنی اشیایی که خصلتی غیرآرشیوی داشته‌اند نیز می‌توانند بایگانی شوند. به این ترتیب، این رشته می‌تواند زندگی روزمره را به طرق مختلف مطالعه کند. مثلا نقاشی می‌تواند سطحی را به ما نشان دهد که هیچ‌گاه برای‌ما مسئله نبوده است. اما تاریخ انتقادی واقعی یعنی

بخشی از کار تاریخ انتقادی خلق آرشیو است. آرشیو لزوما نسبت به تاریخ‌نگاری امری پیشینی نیست. مورخ مثل کلکسیونر به مجموعه‌ی تاریخ، اشیا و چیزهایی که در لحظه‌ی ناب‌شان فاقد ارزش‌اند خصلتی آرشیوی می‌دهد.

به صحنه آوردن چیزهایی که ظاهرا ارزش تاریخی ندارند. پس خلق آرشیو یک چیز است و کشف موادی در آن چیزی دیگر. مثلا باستان‌شناسان از روی فسیل‌های اولین انسان‌نماها تشخیص می‌دهند که آن‌ها لاشه‌خوار بوده‌اند و محتوای داخل استخوان‌ها را می‌خورده‌اند؛ زیرا توان آن را نداشته‌اند که با سایر گونه‌ها بر سر تامین پروتئین [از طریق مصرف گوشت] بجنگند. این روایت چگونه خلق شده است؟ روی فسیل‌های استخوان‌ها دو علامت وجود دارد؛ یکی جای دندان است و دیگری جای ضربه. این یعنی استخوان‌های کشف‌شده در محل زندگیِ اولین انسان‌نماها شکسته و خورده شده‌اند تا بخشی از پروتئین اولین انسان‌نماها با لاشه‌خواری تامین شود. اینجا چه اتفاقی افتاده است؟ خراش‌ها و ضرباتِ روی استخوان‌ها به آرشیو بدل شده‌اند. مسئله را نباید به ایده‌ی «سند نیست» فروکاست. مسئله بر سر چشم‌اندازهای تاریخ‌نگارانه‌ای است که از خلق آرشیو ناتوان‌اند و با آن همچون چیزی حاضر و آماده و آنجاافتاده برخورد می‌کنند. صدالبته این حرف به معنای این نیست که کمبودهای موجود در منطق آرشیو را نادیده بگیریم. قطعا منطق آرشیوی موجود محدودیت‌هایی جدی دارد.»[1]

بهره‌گیری از عکس برای تاریخ‌نگاری نیازمند درک لحظه‌ی اکنونی است که عکس در آن ممکن شده است. همچنین وقتی مجموعه‌ای از عکس‌ها را حول یک ایده‌ی مشخص کنار یکدیگر می‌چینیم، امکان نوعی تاریخ‌نگاری و خلق روایت چشمک خواهد زد.

اگر با این مفروضات به عکس‌ها بنگریم چه خواهیم دید؟ چگونه می‌توان کیفیت‌های نشانه‌شناختی، روایی و پدیدارشناختی عکس‌ها را در افقی تاریخمند طرح کرد و از دل عکس‌ها روایت‌های تاریخی خلق کرد؟ در مورد نقاشی نیز چنین است. شیوه‌های ظهور و بروز فیگورها، اشیا، بدن‌ها و... با کنار هم قرار دادن عکس‌ها و نقاشی‌ها می‌توان تصویری از تخیل یک زمانه و تطورات و دگرگونی‌هایش داشت. اینکه چه چیزهایی رویت‌پذیر و چه چیزهایی رویت‌ناپذیر شده‌اند.

بهره‌گیری از عکس برای تاریخ‌نگاری نیازمند درک لحظه‌ی اکنونی است که عکس در آن ممکن شده است. همچنین وقتی مجموعه‌ای از عکس‌ها را حول یک ایده‌ی مشخص کنار یکدیگر می‌چینیم، امکان نوعی تاریخ‌نگاری و خلق روایت چشمک خواهد زد. برای مثال به آلبوم‌های خانوادگی سری بزنیم و تاریخ دگرگون شدن ژست، بدن، زیبایی و... را مرور کنیم. یا اینکه به این ایده بیندیشیم که عکاسی و منطق عکس به خاطر قابلیت تکثیر و در دسترس بودنش چگونه از پادشاهان افسون‌زدایی کرده است و هاله‌ی قدسی گرد آن‌ها را به زیر کشیده است؟[2] از این رو عکس‌ها حاوی یک قصه‌اند. اما مسئله‌ی اصلی اینجاست که وقتی عکس‌ها را از تاریخمندی‌شان جدا کنیم امکان اتصال آن‌ها با مواد تاریخی دیگر را از آن‌ها سلب خواهیم کرد. از این حیث عکس‌ها در عین اینکه تاریخ متفاوت خود را دارند، اما در دل یک اتمسفر بزرگ‌تر نیز واجد خصلت‌های روایی می‌شوند. لذا مواجهه با عکس به مثابه‌ی سند همواره در دو لحظه بی‌تابی می‌کند؛ بهره گیری از عکس برای گفتن یک قصه یا یک ایده. این فرآیند نیازمند تبدیل و تبدل تصویر است به روایت و ایده. دیگری درگیر شدن در عکس به مثابه‌ی تصویر است به شکلی که خود عکس‌ها بی‌واسطه سخن بگویند. از این رو یک نمایشگاه عکس که با چینشی خاص از عکس‌ها تصویری نو پدید می‌آورد، نوعی آرشیوسازی است. اما وقتی از تاریخ‌نگاری سخن می‌گوییم عکس همواره خصلتی میانجی دارد. عکس‌ها میانجی به سخن درآمدن یک روایت‌اند و از این رو مواجهه با آن‌ها نیازمند فهمی درست از منطق روایت‌نگاری است. یک عکس، یک لحظه‌ی خاص را در خود گیر انداخته است و این لحظه می‌تواند در منطقی نوستالژیک خوانده شود یا اینکه انرژی نهفته در آن با لحظه‌ی اکنون مشاهده‌گر اتصالی بحرانی پیدا کند. در حالت دوم است که یک عکس خصلتی انتقادی خواهد یافت. خوانش نوستالژیک از عکس‌ها، گذشته را در گذشته بودنش، دور بودنش و تمام شدنش روایت می‌کند. اما مواجهه‌ی انتقادی، درگیر در آن اتصالاتی می‌شود که نیرو-انرژی نهفته در یک عکس را در نسبتی بحرانی-انتقادی (Critical) با لحظه‌ی اکنون مشاهده‌گر بازآفرینی کند. عکس‌ها چگونه می‌توانند سایه‌ی سنگین گذشته بر اکنون را تصویر کنند؟ عکس‌ها چگونه می‌توانند امکانات رهایی‌بخش گذشته را در لحظاتی خاص برای اکنون ما تصویر-روایت کنند؟

۱. بنگرید به آقاجانزاده، هادی؛ حیدری، آرش؛ محبی، میلاد؛ مقیمی، شکوه (۱۴۰۰). سترونی خیال یا گریز از نوشتن تاریخ جبران. پروژه‌ی پوئتیکا

۲. بنگرید به کشاورز، مهدی (۱۳۹۴). عکاسی و افسون زدایی از سلطنت نقش عکاسی در فروپاشی انگاره‌ی قدرت پادشاه در انقلاب مشروطه. دوفصلنامه‌ی علمی-پژوهشی دانشگاه هنر، شماره‌ی ۱۵، صص. ۴۱-۱۷

۴

عکاسی و ایفای تاریخ*

الیزابت ادواردز / ترجمه: اشکان دانشمند

* این مقاله در ژوئیه‌ی ۱۹۹۹ در اصل به‌عنوان نطق کلیدی در کنفرانس بین‌المللی تحت عنوان «مواجهه با عکاسی» در موزه‌ی آفریقای جنوبی واقع در کیپ‌تاون ارائه شد.

▼ نگارنده در تمام طول مقاله، از واژه‌ی «Perform» و مشتقات آن به طور مکرر استفاده کرده است. با توجه به اینکه به نظر می‌رسد هدف نگارنده ایجاد جرم معنایی تازه پیرامون این واژه بوده است، و با در نظر گرفتن اینکه این واژه در معنای کلیِ «هنر اجرا/هنر نمایش» نیز در متن به کار رفته است، تلاش شد با استفاده از واژه‌ی «ایفا»، این تمایز مدنظر قرار گیرد.

می‌خواهم با دو نقل قول از دو مورخ بسیار متفاوت آغاز کنم که کارشان را بسیار می‌ستایم. نقل قول‌هایی که مضمون این مقاله را شکل می‌دهند. ابتدا الیزابت تانکین[۱] که خود از کارن باربر[۲] نقل و تاویل می‌کند:

برای درک «اوریکی»[۳] [شکلی از سرود مناجات یوروبا] باید آن را به‌عنوان گونه‌ای بسیار خاص، آتشین و تشدیدشده از گفت‌وشنود ببینید، که در آن نقش شریک خاموش [در زمینه‌ی مد نظر ما بخوانید بیننده] به اندازه‌ی گوینده حیاتی است. واضح است که ارتباط پرشور مناجات‌های اوریکی [بخوانید عکس] در مرکز جریانات گسترده‌ی کنش اجتماعی قرار می‌گیرد ... در درگیر شدن در این کنش، گذشته‌ی رمزگذاری شده برای هدفی کنونی دوباره به‌کار می‌افتد.[۴]

۱. Elizabeth Tonkin

۲. Karen Barber

۳. نام یک قوم، و البته نام زبانی که در غرب آفریقا و عمدتا در جنوب غربی نیجریه رواج دارد.

۴. E.Tonkin, Narrating Our Pasts (Cambridge, 1992),64.

سپس گرِگ دنینگ[۵] می‌گوید:

"فکر می‌کنم آگاهی به حقیقت هرگز با نقل‌شدنِ آن حاصل نمی‌شود. ما الزاما باید آن را به طریقی تجربه کنیم. این همان لطفِ همیشگی تاریخ است. در تئاتر است که حقیقت را درمی‌یابیم ... حقیقت همیشه وجود دارد، اما به گونه‌ای دیگر از آنچه ما انتظار داریم ... گاهی به طور نامطمئن، گاهی به طور متناقض، گاهی توسط نیروهایی که ما را به سمت آن سوق می‌دهند، پیچیده می‌شود؛ گاهی آن‌قدر واضح است که ما را نسبت به هر چیز دیگری نابینا می‌کند."[۶]

می‌خواهم نقش ویژه‌ی عکس‌ها را در نگاشت، پایه‌گذاری و عرضه‌داشتِ گذشته مطرح کنم. سوالی اساسی که اخیرا تمام فعالیت من را تحت تأثیر قرار داده این است که عکس‌ها چه کیفیتی از تاریخ هستند؟ لحن عاطفی‌ای که عکس‌ها به‌واسطه‌ی آن، گذشته را به حال پرتاب می‌کند چیست؟ نمودِ سطحِ به ظاهر پیش‌پاافتاده و اتفاقیِ آن‌ها چگونه می‌تواند از لحاظ تاریخی معنادار باشد؟ وقتی عکس‌ها تلاقی می‌کنند، چگونه می‌توان پتانسیل اکتشافی ویژه‌ای که شواهد انباشته‌شده در آن‌ها به نمایش می‌گذارند را رمزگشایی کرد؟ اگموند[۷] و میسون[۸] اخیرا چنین تلاقی‌هایی را به‌مثابه‌ی «محل تقاطع زنجیرهایی ریخت‌شناسانه، محل تلاقی زمینه‌ها و کنش‌های متعدد و یا دست آخر محلی که دل‌مشغولی‌های معاصر و مدرن یک‌دیگر را منعکس و تقویت می‌کنند» توصیف کرده‌اند. آیا عکس‌ها عاملیت خاص خود را در این زمینه دارند؟ اگر کیفیاتی ایفایی در عکس‌ها وجود دارد، کجا نهفته است؟ در خود عکس؟ در ساختِ آن؟ یا در محتوایش؟

اگر بتوان تشخیص داد که تاریخ‌ها، پروژه‌هایی فرهنگی هستند که علایق و شیوه‌هایی روایی را در بر می‌گیرند، دل‌مشغولی به واقعیت متعالیِ اسناد و بایگانی‌ها باید جای خود را به بحث درباره‌ی اشکال استدلال و تفسیر بدهد.

من می‌توانم فقط به گوشه‌ای از این سوالات بپردازم. می‌خواهم فراتر از شواهد سطح ظاهری بروم تا «اگر بتوان تشخیص داد که تاریخ‌ها، پروژه‌هایی فرهنگی هستند که علایق و شیوه‌هایی روایی را در بر می‌گیرند، دل‌مشغولی به واقعیت متعالیِ اسناد و بایگانی‌ها باید جای خود را به بحث درباره‌ی اشکال استدلال و تفسیر بدهد».[۹] این باید به‌عنوان ابزاری آزمایشی-اکتشافی برای امکان‌بخشی به کاوش تاریخ‌نگارانه در نظر گرفته‌شود؛ چراکه عکس‌ها شکل تاریخی عمده‌ای از اواخر

۵. Greg Dening

۶. G.Dening, Performances (Melbourne, 1997), 101.

۷. F.Egmond

۸. P.Mason

۹. N.Thomas, In Oceania: Visions, Artifacts, Histories (Durham NC, 1997), 34.

قرن نوزدهم و قرن بیستم هستند؛ در حالی که ما هنوز عملا درک نکرده‌ایم که آن‌ها درباره‌ی چه هستند و چگونه با خام‌بودگیِ[10] آن‌ها مواجه شویم. خام، به هر دو معنای کلمه: «پردازش نشده» و شاید بعضا «دردناک».[11]

چند مقدمه: من در اینجا «استعمار» را به معنای صریحِ آن در نظر می‌گیرم، اما استدلالِ من دلالت‌های گسترده‌تری دارد. این استدلال به وضوح در دوران استعمار شکل عمیق‌تری پیدا می‌کند، اما منحصر به این دوران نیست. برخی ممکن است به عکس‌هایی که در نظر گرفته‌ام برچسب مردم‌شناسانه‌بودن بزنند. بدون شک این عکس‌ها در دوره‌ای، مردم‌شناسانه بوده یا هنوز هستند؛ اما من ترجیح می‌دهم نام آن را تاریخ[12] بگذارم (هم خودش، هم کاری که با آن انجام می‌دهیم)، چراکه رهانیدنِ تصاویر از این دسته‌بندی‌ها، اولین قدم برای بیان تاریخ‌های جایگزین از طریق آن‌هاست.

استدلال من پیرامون عکس‌هایی از اقیانوس آرام در اواخر قرن نوزدهم شکل می‌گیرد. این تصاویرِ اندک، تصاویری هستند که اخیرا روی آن‌ها کار کرده‌ام و در تفکر من نقشی کلیدی ایفا کرده‌اند. در نتیجه، نه‌تنها روشنگراند، بلکه هسته‌ی مرکزی و شکل‌دهنده‌ی استدلال من هستند؛ چراکه در ابتدا من را به فکر واداشتند.

من همچون دیگران در چند فرصت در مورد شباهت‌های تاریخ شفاهی و تاریخ بصری -مانند عکس‌ها- بحث کرده‌ام. برای این بحث، می‌خواهم با برداشتن الگویی از تاریخ شفاهی -به ویژه الگویی از الیزابت تانکین، که در ابتدا از او نقل کردم- این شباهت را عینی کنم. این الگو در ارتباط با مفهوم ژانر، انتظار، و کارکرد است.[13] اگرچه لزوما نمی‌توان این الگو را به‌طور مستقیم روی عکس‌ها اعمال کرد، اما شکل صوریِ آن برای فکر کردن در ارتباط با عکس‌ها مفید است. مفهوم ژانر و انتظار در این مقاله ارتباط تنگاتنگی دارند. انتظار از رسانه ممکن است در اینجا همچون انتظاری که از عکس‌ها داریم تفسیر شود. ممکن است انتظار داشته باشیم که همچون عکس‌ها - با واقع‌نمایی فریبنده‌ی‌شان - در فضاهای نمایشی یا تفسیری معین و با مخاطبان مختلف خود، در مورد گذشته به ما توضیح دهند. ژانر یا به عبارتی گویش‌های بصریِ سبک، فرم، مقاصد، کاربردها و راهبردهای بلاغی، همگی انتظار و گمانه‌زنی در خصوص نحوه‌ی ایفا با خود به همراه دارد.

با این حال، همان‌طور که عنوان من نشان می‌دهد، این آخرین ویژگی -یعنی ایفا- است که من قصد دارم روی آن تمرکز کنم؛ برای بررسی راه‌هایی که تصور می‌شود عکس‌ها می‌توانند از طریق آن‌ها کیفیات کرداری پیدا کنند: چه به شکل تحت‌اللفظی، چه به شکل استعاری. می‌خواهم این ایده را پیش ببرم تا دریابم اگر به‌عنوان ابزاری اکتشافی به عکس‌ها اجازه دهیم تا در راستای ساختن تاریخ عمل کنند، تا چه حد ما را در راستای نوعی رهاییِ تاریخ‌نگارانه هدایت خواهند کرد. امیدوارم مثال‌هایی که به‌کار می‌برم بتوانند تا حدودی آنچه را که می‌خواهم به بحث بگذارم، مطرح کنند. در نگاه اول آن‌ها عکس‌هایی نسبتا معمولی هستند، اما امیدوارم بتوانم آن‌ها را وارد عمل کنم.

در ابتدا باید ماهیت خودِ این رسانه را در نظر گرفت؛ چرا که از ژانرها، انتظارات و ایفای نقشی که در آن تنیده شده‌است جداناشدنی‌است. در سکونی که در کادر خود حمل می‌کند، فضا، زمان و در نتیجه رویداد در هم می‌شکند و منجر به جدایی از زندگی، روایت و تولید اجتماعی می‌شود؛ سکونی که برخی مفسران آن را به مرگ تشبیه کرده‌اند. در پرداخت جزئیات، کل را به تبعیت جزء درمی‌آورد. تبعیض قائل نمی‌شود؛ و در ثبت و دربرگیرندگیِ خود تصادفی عمل می‌کند. از چنین سازوکاری، دال‌هایی ذاتا ناپایدار در تصویر ظاهر می‌شود. نکته‌ی کلیدی، سکون و محدود بودن به قاب است، چرا که پتانسیلِ نشانه‌شناختی و درنتیجه چندمعنابودگی در آن‌ها نهفته است.

* * *

«کادر» یکی از پنج ویژگی عکس است که جان سارکوفسکی[14] در کاتالوگ معروفش برای [نمایشگاه] «چشم عکاس» در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک در سال ۱۹۶۶ تعریف کرد. من نقل می‌کنم: «کنش اصلی عکاسی، عمل گزینش و حذف است. این کار توجه را بر لبه‌ی عکس - خطی که «درون» را از «بیرون» جدا می‌کند- و شکل‌هایی که توسط آن ایجاد می‌شود متمرکز می‌کند».[15] اگرچه این گزاره در چارچوب بازخوانی مدرنیستی از خلوص و ماهیت عکاسی بیان شده است، موثرتر است اگر به خود اجازه دهیم به جای حرکت به درون برای تمرکز بر ماهیت، از این ویژگیِ عکس به بیرون گذر کنیم و ارتباط میان فرم و شکل‌دهی معنای تاریخی را مد نظر قرار دهیم. استدلال من این نیست که «رسانه همان پیام است» بلکه پنداشت و انتظار فرهنگی، هم تفکر درباره‌ی عکاسی را محدود می‌کند و هم تاکید زیادی بر وجه نمایه‌ایِ آن می‌گذارد. در عوض، مانند بارت[16] می‌خواهم هستی‌شناسی را دوباره در بلاغتِ رسانه ادغام کنم. در خصوص تاریخ نیز، وارد کردنِ حس جادو، تئاتر و حتی کیمیاگری چنین ذهنیت‌هایی را در بر می‌گیرد. عکس میل به دانستنِ چیزی را که نمی تواند نشان

کنش اصلی عکاسی، عمل گزینش و حذف است. این کار توجه را بر لبه‌ی عکس - خطی که «درون» را از «بیرون» جدا می‌کند- و شکل‌هایی که توسط آن ایجاد می‌شود متمرکز می‌کند.

۱۰. Rawness

۱۱. در زبان انگلیسی، واژه‌ی Raw در نقش فعل را می‌توان «زخم زدن»، «جریحه‌دار کردن»، یا «آزار دادن» معنا کرد.

۱۲. مولف در اینجا بر کاربرد واژه‌ی «History» با «H» کوچک تاکید داشته‌است که طبیعتا انتقال آن در امر ترجمه به‌طور مستقیم میسر نیست. اشاره به این نکته ضروری‌است که «[h]istory» ناظر بر همه‌ی آن چیزی‌است که در گذشته رخ داده اما الزاما شواهدی از آن موجود نیست و در روایت‌ها و مسیرهای تاریخی بزرگ‌تر «مهم» تلقی نشده است. اما «[H]istory» ناظر بر نوشتن و مطالعه‌ی گذشته بر اساس آن چیزی‌است که می‌دانیم و به آن دسترسی داریم.

۱۳. Tonkin, Narrating Our Pasts, passim.

۱۴. John Szarkowski

۱۵. J.Szarkowski, The Photographer's Eye (New York, 1966), 9.

۱۶. Roland Barthes

دهد، بیدار می‌کند؛ چرا که شاید این یک ناشناخته‌ی نهایی است که چالش عمده‌ی تاریخیِ عکس است. ما در مواجهه با مفهوم «ناکران‌مندی» که عکس‌ها به آن اشاره می‌کنند، با محدودیت‌های ادراک خود روبرو می‌شویم. زیگفرید کراکائر[۱۷] بود که «ناکران‌مندی» را یکی از چهار هم‌نشینی [عکاسی با سینما] تلقی می‌کرد.[۱۸] حتی خودِ سارکوفسکی نیز در همین راستا اشاره می‌کند که تصویر به صفحه محدود شده است اما موضوع، به صورت سه‌بعدی از آن استخراج شده است؛ هرچند، او این ایده را پیگیری نمی‌کند.

ایده‌ی ایفا و نمود آشکارتر و رسمی‌تر آن، یعنی تئاترگونگی، بیش از آنکه به معنای کیفیات صوری نهفته در درام به‌عنوان یک ژانر باشد، به معنای بازنمایی، تشدید، مهار و به نمایش درآوردن است.

دربرگیرندگی و محدودکنندگی کادر، منجر به ایجاد و بسط گسستی می‌شود که ما را آشکارا از آنچه خارج از آن است، آگاه می‌کند. بنابراین دیالکتیکی بین مرز و بی‌نهایت برقرار است: کادربندی‌شده، محدود، کران‌مند، اما در عین حال مهارناشدنی. علت اصلی مهارناشدنی بودن عکس از نظر معنای تاریخی، کشمکش میان مرز عکس و گشودگی محتوای آن است. در اینجا استدلال دریدا[۱۹] در خصوص کارکرد قاب‌ها به نظر کارآمد است.

در حالی که عادی به نظر می‌رسد، قاب‌ها اساسا ساختگی و شکننده‌اند. کادربندی و محدودسازی، به طور ساختگی گفتمانی که مدام در خطر طغیان است را تحت فشار قرار می‌دهد.[۲۰] حتی در ظالمانه‌ترین شیوه‌های عکاسی، مانند عکاسی مردم‌شناسانه نیز به همین ترتیب است؛ جایی که در آن نشانه‌های انسانیِ فرهنگ (مانند آرایش موها) و نشانه‌گذاری فرهنگی بدن (مانند جای زخم) عینیت‌بخش بودنِ عکس را به‌واسطه‌ی تجربه‌ی سوژگی به چالش می‌کشد.[۲۱] در واقع شاید بخشی از قدرت چنین عکس‌هایی، ایجاد کشمکش میان ارائه‌ی به‌شدت عینیِ سوژه و آگاهی از ماورای آن باشد.

مهم‌ترین بحث من در اینجا، تئاترگونگی کادربندی است؛ یعنی قوت گرفتنِ آرایش فضایی و روایی که درون کادر رخ می‌دهد. اما در ابتدا ضروری‌است ایده‌ی ایفاگری و جنبه‌ی تئاتریِ عکس‌ها پیگیری شود. می‌توان استدلال کرد که تئاترگونگی با عکاسی به دو معنا مرتبط است: اول، شدتِ وجه ارائه‌ای - یعنی سهم تجربه، واقعیت، تصادف (یا هر چیزی که آن را خطاب می‌کنید) که از طریق کادربندی منتقل می‌شود - و دوم، اوج‌گیری جهان‌های نشانه‌ای که از این شدت حاصل می‌شود.

۱۷. Siegfried Kracauer

۱۸. سایر موارد، شامل «هم‌نشینی صریح با واقعیتِ صحنه‌آرایی‌نشده، تصادفی‌بودن، وعدم قطعیت» است:
Siegfried Kracauer 'Photography' reprinted in A.Trachtenburg, Classic Essays in Photography (New Haven, 1980), 263–265.

۱۹. Jacques Derrida

۲۰. J.Derrida, 'Parergon' in The Truth About Painting, transl. G.BeMington & I.McLeod, (Chicago, 1987), 70.

۲۱. E.Edwards. Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums (Oxford. 2001), 144–47.

▲ تصویر ۱: در ساحل مالِکولا، وانواتو، ۱۸۸۴؟ عکاس سروان آکلند. (برگرفته ازموزه‌ی پیت‌ریورز، دانشگاه آکسفورد.)

ایده‌ی ایفا و نمود آشکارتر و رسمی‌تر آن، یعنی تئاترگونگی، بیش از آنکه به معنای کیفیات صوری نهفته در درام به‌عنوان یک ژانر باشد، به معنای بازنمایی، تشدید، مهار و به نمایش درآوردن است: ارائه‌ای که نقشی عملکردی یا متقاعدکننده را ترتیب می‌دهد که به سوی شاهدی آگاه هدایت می‌شود.[۲۲] ماهیت رسانه‌ی عکاسی، خود حامل قدرتی است که از پیوند موقعیتِ تاریخی با همگراییِ عکس -همچون یک حکاکی- به‌وجود می‌آید؛ این همگرایی، تمرکز یا مهار، تأثیری فزاینده بر موضوع دارد. این امر باعث

۲۲. M.Fried. Theatricality and Absorption: Painting and Beholder in the Age of Diderot (Berkeley, 1980).

رویت‌پذیری، تمرکز حواس، بهادادن به مواردی که مورد توجه قرار نمی‌گیرند و مهم‌تر از همه جلب توجه در لبه‌هاست. به‌علاوه، شاید این گفته درست باشد که عکس‌ها هنگامی که به فضاهای مختلف سرایت می‌کنند، باعث بی‌ثباتی ساختارهای دلالتِ خود می‌شوند. به‌عنوان مثال، چگونه عکس‌ها «مردم‌شناسانه» می‌شوند؟ عکس‌ها دارای [مشخصه‌هایی همچون] ایفاگری، لحن عاطفی، ارتباط با بیننده، پدیدارشناسی –نه به محتوای دقیق کلمه، بلکه به منزله‌ی ابژه‌های فعال اجتماعی– هستند که به فضاها و زمان‌های دیگر سرایت می‌کنند. این [امر] چیزی فراتر از تصاویری منفعل است که در بسترهای مختلف خوانش می‌شوند؛ هرچند که به وضوح بخشی از موازنه است. بلکه می توانیم به‌عنوان یک ابزار اکتشافی، تصاویر را بخاطر ایفاگری‌شان فعال ببینیم؛ چراکه گذشته به‌واسطه‌ی ماهیت عکس و عملِ نگاه‌کردن به عکس، فعالانه به زمان حال بسط پیدا می‌کند. در اینجا از سوال میچل[۲۳] – اینکه «تصاویر (در اینجا عکس‌ها) واقعا چه می‌خواهند؟» – چیزی یادآوری می‌شود. این به معنی فروافتادن در ورطه‌ی شخصیت قائل شدن و بت‌انگاری برای عکس‌ها نیست، بلکه به معنی بازکردن فضایی برای فراتر رفتن از نشانه‌شناسی به منظور برانگیختن عکس است؛ عکسی که توانایی‌ها و امکاناتش در مواجه‌ی میان‌ذهنی نمایان می‌شود. این امر، شاید در هنگام رودررویِ نظام‌های قدرت و ارزش تشدید شود، چرا که چنین ابزاری اکتشافی از این دست، نقاط گسست را برجسته می‌کند.

اجراها مانند عکس‌ها معنا را از طریق ویژگی‌های دلالتی تجسم می‌بخشند.

پیکاک[۲۴] هنر اجرا را مانند یک زندگیِ چکیده، فشرده و متمرکز تعریف کرده است؛ عرصه‌ای که در آن توجهات به‌شدت متمرکز می‌شوند.[۲۵] عکس‌ها، همچون هنر اجرا یا تئاتر، بر دیدن و توجه‌داشتن به شیوه‌ای خاص تمرکز دارند. به‌علاوه، اجراها منفک‌شده هستند. به همین ترتیب، عکس‌ها به‌واسطه‌ی برآمدن از زمان‌ها و مکان‌های دیگر، منفک هستند. اجراها مانند عکس‌ها معنا را از طریق ویژگی‌های دلالتی تجسم می‌بخشند. آن‌ها تلاش‌هایی عمدی و آگاهانه در راستای بازنمایی و گفتنِ چیزی درباره‌ی چیزی هستند. در تحلیل شِکنِر[۲۶]، نشانه به خودیِ خود ایفاگر است، چرا یک یا چند تکه از معنا را که مرتبط هستند و به چارچوب‌های بزرگتری از اجرای تسری پیدا می‌کنند، ترتیب می‌دهد: توالی «صحنه‌هایی» از نشانه‌ها که به روایت تجسم می‌بخشند. مدل شِکنِر به ما اجازه می‌دهد تا بی‌ثباتیِ نشانه‌های عکس را به بسترهای تاریخی آن‌ها پیوند دهیم؛ به این صورت که چارچوب‌های بزرگ‌ترِ ایفا – عرصه‌ی فرهنگی‌ای که درام عکس روی آن نقش‌آفرینی می‌کند – ، متشکل از چارچوب‌های

۲۳. W. J. T. Mitchell, ‘What Do Pictures Want?’ , October (1996), 79.

۲۴. J.Peacock

۲۵. I.Peacock, ‘An Ethnography of the Sacred and Profane in Performance’ in R.Schechner and W.Appel, eds., By Means of Performance (Cambridge, 1990), 208.

۲۶. R.Schechner, ‘Magnitudes of Performance’ in Schechner and Appel, eds., By Means of Performance, 44.

▲ تصویر ۲: در ساحل مالِکولا، وانواتو، ۱۸۸۴؟ عکاس سروان آکلند. (برگرفته ازموزه‌ی پیت‌ریورز، دانشگاه آکسفورد.)

کوچک‌تر هستند که معانی را در یک رابطه‌ی متقابلِ پایدار یکی پس از دیگری منتقل می‌کند.

تئاتر هم با تماشاگر روبرو می‌شود، به بیانی دیگر فضایی برای تعمق، استدلال و امکانی برای درک فراهم می‌کند. از نظر دنینگ «تئاترگونگی در هر کنشی عمیق است ... تئاترگونگی زمانی قوت می‌گیرد که لحظه‌ی تجربه، پر از دوگانگی باشد».[۲۷] به‌واسطه‌ی ماهیت تشدیدکننده‌ی رسانه، یعنی تئاترگونگی در عکس و ثبت آن، نقاط گسست آشکار می‌شود. جزئیات تصادفی

۲۷. Dening, Performances, 109.

می‌تواند وضوحی الزام‌آور به دست دهند که به‌واسطه‌ی آن تاریخ‌های جایگزین می‌توانند ساماندهی شوند و ایفا، از طریق تعامل موشکافانه با همان نقاط گسست، امکانات تالیف تاریخ را گسترش می‌دهد. فیلم‌ساز اهل شوروی، سرگئی آیزنشتاین[۲۸]، به طور قابل ملاحظه‌ای مرزهای میان عکاسی و سینما را مشابه مرزهای میان تئاتر و سینما می‌دانست.[۲۹] ترسیم مثلث [عکاسی، سینما و تئاتر] بدون شک عکاسی را با تئاتر هم‌تراز می‌کند. عطف به نقل قول من در ابتدا «در تئاتر است که حقیقت را درمی‌یابیم». بنابراین می‌توان استدلال کرد که انبوهی از ایده‌ها به کیفیت ایفائیِ خاصی در عکس‌ها اشاره دارند.

من قصد دارم به سه روش متفاوت که در آن‌ها ایده‌ی ایفاگری در ارتباط با تاریخ و عکاسی قابل درک است نگاهی بیاندازم. ابتدا تئاترِ کادر، سپس عملِ ساختن آن و در آخر، تئاتر یا اجرا در درون کادر. این‌ها متقابلا منحصر به فرد نیستند، بلکه تماما در ایفای تاریخ به هم مرتبط هستند.

می‌خواهم دو عکس ابتدایی را که در موقعیتی مشابه در سال ۱۸۸۴، احتمالا در ماه مارس، در مالِکولا واقع در وانواتو[۳۰] (یا نیوهبرید[۳۱] وقت) گرفته شده‌اند در نظر بگیرم. این عکس‌ها، به‌عنوان تصاویری برای تفکر، از مجموع اجزای خود فراتر می‌روند. سواحل از نظر دنینگ به‌عنوان «آغاز و پایان، حدود و ثغور» توصیف شده که فضای دگرگون‌کننده‌ی تماس فرهنگی را ترسیم کرده است.[۳۲] توصیفی که از جهاتی بی‌شباهت به عکس‌ها نیست. این صحنه‌های ساحلی – استعاره‌ی تصویریِ تکراری در اقیانوس آرام – به‌واسطه‌ی عملکرد کادر تشدید می‌شود. معمولی بودنِ آن‌ها به تئاترگونگیِ ساکنی تبدیل می‌شود، که هم لحظه‌ی عکاسی و هم مواجهه‌ی استعماری در کرانه‌ی جزیره را تعریف می‌کند. این [مواجهه] از طریق مرزهای عکس به سمت میدان دید هدایت می‌شود. اما خصوصیاتِ درون کادر، از حیطه‌ی تصویر به عرصه‌ی عمومیِ فرهنگ که تئاتر کوچکی در آن در جریان است، سرایت می‌کند.

عکس اول گروهی از مردم مالِکولا را در ساحل خود در کنار ستوانی از نیروی دریایی سلطنتی به نام اچ. اس. میراندا[۳۳] نشان می‌دهد. او در حال انجام ماموریتی موسوم به «پیمایش جزیره» است (تصویر۱). این ماموریت معمولا خارج از سیدنی، به مدت سه تا چهار ماه انجام می‌شد و دربرگیرنده‌ی بخش عظیمی از اقیانوس، از طریق جزیره‌ی نورفولک[۳۴]، نیوکالدونیا[۳۵]، فیجی[۳۶]، نیوهِبریدز و از شرق به ساموا[۳۷] ترسیم شده بود. عکاس، ویلیام آکلند[۳۸]، فرمانده‌ی میراندا بود؛ مردی جوان و با نفوذ که پستی سه‌ساله را در پایگاه نیروی دریایی سلطنتی واقع در سیدنی به عهده داشت.

اما آن روز در مالِکولا چه می‌گذشت؟ چه تاریخی – هرچند ناچیز – رقم خورده است؟ در ساحل، کنشی خودآگاه، بیرون از قاب یا مرزهایش در جریان است که با قایق و قایق‌ران‌ها، با بریتانیایی‌ها و ملانزیایی‌ها پارو می‌زند.

تصاویر صحنه‌پردازی‌شده‌ای چون این، برخلاف وعده‌هایی برای آشکارکردن معانی پیشینیِ موجود در پیکربندیِ جهان، مقاصد خاصی را بروز می‌دهند. از نظر مایکل فرید[۳۹]، همچنین جنبه‌ای تئاترگونه وجود دارد که در آن سوژه‌ها خودشان یا تئاتر را به سوی چیزی بیرونی – یعنی دوربین و بیننده – پیش می‌برند. از این رو می‌توانیم به محتوای عمدی و خودآگاهانه‌ی عکس اهمیت خاصی بدهیم. در اینجا رویارویی‌های دوران دیپلماسیِ زور و قلدری را در نظر داریم. صحنه‌ی ساحل می‌تواند به منزله‌ی کاری پرتنش ناشی از موقعیتی ناپایدار خوانش شود. [ولی] به نظر می‌رسد طنز و رفاقت وضعیت را خنثی می‌کند. همانطور که دنینگ اشاره می‌کند[۴۰]، مرزها و سواحل از چیزهایی محسوس، خنده‌های گوش‌خراش – و در اینجا یک قایق – ساخته شده‌اند. صمیمیت به‌واسطه‌ی دربرداشتنِ قایق و همچنین مرزهای کادر، متمرکز کردن توجه بیننده، تشدید محتوا، و انتقال این محتوا از قلمرو اطلاع‌رسانیِ صرف به قلمرو بازنمایی و ژرف‌اندیشی مطرح می‌شود.

می‌خواهم استدلال کنم که فضامندی لایه‌لایه‌ای در این عکس وجود دارد که به‌واسطه‌ی کادربندی تشدید شده است. یک ستوان نیروی دریایی به فضای عینی ملانزیاییِ قایق، وارد شده است. اگرچه به نظر می‌رسد تئاتری که در ساحل در جریان است، در فضای ملانزیایی گسست ایجاد می‌کند و باعث آشکار شدن مناسبات قدرت استعماری می‌شود؛ با این حال غیبت یا سکوت، می‌تواند همچون حضوری پویا عمل کند؛ تدبیری آشنا هم در تئاتر و هم در عکاسی. فضای ملانزیایی ممکن است در عکس‌ها سرکوب‌شده به نظر برسد، اما در هستی اجتماعی آن‌ها تجسم یافته و در ساحل حی‌وحاضر است. در جوامع ملانزیایی، زمین به‌واسطه‌ی تولید غذا با موقعیت [اجتماعی] پیوند خورده است؛ اما اهمیت دریا نیز به همان اندازه است. یکی مکمل

۲۸. Sergei Eisenstein

۲۹. Kracauer, Photography, 256.

۳۰. مالِکولا (Malekula)، دومین جزیره‌ی بزرگ در کشور وانواتو (Vanuatu) است که در ملانزیا (Melanesia)، منطقه ای از اقیانوس آرام واقع است.

۳۱. New Hebrides

۳۲. G.Dening, Islands and Beaches: Discourse on a Silent Land: Marquesas 1774–1880 (Honolulu, 1980), 31–32.

۳۳. H M .s. Miranda

۳۴. Norfolk Island

۳۵. New Caledonia

۳۶. Fiji

۳۷. Samoa

۳۸. William Acland

۳۹. Michael Fried

۴۰. G.Dening, Islands and Beaches: Discourse on a Silent Land: Marquesas 1774–1880 (Honolulu, 1980), 20.

▲ تصویر ۳: مائوگا «مانوآما» و هوادارانش در کشتی سلطنتی میراندا، نوامبر ۱۸۸۳. عکاس سروان آکلند. (برگرفته ازموزه‌ی پیت‌ریورز، دانشگاه آکسفورد.)

دیگری است. بنابراین «واقعیت»های جغرافیایی مردم را به تاریخ و سازماندهی دانش محلی‌شان و همچنین ادراکات و تعاریف ملانزیایی از فضا پیوند می‌دهد.[۴۱] اگر ما بینندگان، اجازه‌ی بروز آن فضا را بدهیم، مالِکولایی‌ها به‌واسطه‌ی ادراک فرهنگی خود از آن فضا، آن را درون عکس نشان می‌دهند. با آنکه کادر این امر را تشدید می‌کند، الزاما نمی‌توان آن را به کنشی که در کادر رخ می‌دهد فروکاست؛ بلکه می‌توان گزاره‌های تاریخ‌های هم‌پوشان که توسط اثر تشدیدشونده‌ی کادر آشکار می‌شود را مدنظر قرار داد.

صحنه‌ی دیگری از ساحل که در همان زمان گرفته شده است به طور مشابهی به دقت کادربندی شده است (تصویر ۲). طبق پیشنهاد سارکوفسکی، برآیند شناخت و کادربندی، کنش اصلی

۴۱. L.Lindstrom, Knowledge and Power in a South Pacific Society (Washington, 1990), 51 and 71.

▲ تصویر ۴: مائوگا «لی» و هوادارانش در کشتی سلطنتی میراندا، نوامبر ۱۸۸۳. عکاس سروان آکلند. (برگرفته ازموزه‌ی پیت‌ریورز، دانشگاه آکسفورد.)

عکاس است. کنشی که - در بحث ما - حکم می‌کند چه چیزی به‌عنوان تاریخ عمل کرده است و چه چیزی خیر. دو درجه‌دار نیروی دریایی، با متراکم کردنِ گروه [مرکزی]، سمت چپ و راست کادر را سامان می‌دهند. درجه‌دار سمت راست، روی قوسِ نوک قایق ایستاده که به درون کادر رخنه کرده است. بر لب آب، دریانوردی دیگر ایستاده است که بازوهایش با دو ملانزیایی دیگر پیوند خورده است؛ بازوهایی که شاید در نوردهیِ نسبتا طولانیِ دو یا سه ثانیه‌ای ثابت مانده است.

با این حال، کنترل‌کنندگیِ کادر - چه از نظر عینی و چه استعاری - همچون یک مخزن شروع به نشتی کرده است. این نشت، یک مازاد یا تواناییِ نشانه‌شناختی است که خود را در قالب خام‌بودگی، گنگی، یا مهارنشدنی بودنِ عکس به منزله‌ی تاریخ نشان می‌دهد. ایده‌ی «ناکران‌مندی» کراکائر که به‌واسطه‌ی تصادفات برانگیخته شده است، به ورای کادر توسعه می‌یابد. در این بستر، کادر فقط محدوده‌ای موقت را مشخص می‌کند، بدین معنا که محتوای آن به محتواهای بیرون

کادر اشاره دارد. ذیلِ دربردارندگیِ عکس، جزئیاتِ کوچک اما برجسته، مانند بازوهای به‌هم پیوند خورده، و یک جفت پوتین (پوتین دربانوردی؟) که از گردن فردی آویزان است، باری استعاری و نمادین به خود می‌گیرد. نمایش دقیق به دوربین، تئاترگونگیِ بی‌سروصدایی با خود به همراه دارد؛ همراه با تمام خودآگاهی‌ای که پرده‌ی نقاشی‌ای این چنین می‌تواند داشته باشد؛ چراکه هر دو دسته فضاهای رقابتی خود را برای تصویرِ به دست آمده نشان می‌دهند. با این همه، این رسانه، ژست، گفتار و طنینی را پنهان می‌کند: همان ژست، گفتار، و طنینی که روابطی شکننده – مانند روابطِ جاری درساحل مالِکولا – به آن وابسته است. اگر امکانات نمایشیِ ژست تعلیق شده، نیم‌نگاهِ ثابت مانده، و انگشتِ بی حرکت روی ساعد را در نظر بگیریم، غیبت آن‌ها از طریق عکس‌ها به حضوری آشکار تبدیل می‌شود.

برای اینکه تاریخ خود را ارائه کند، انسجام سطحیِ صِرف عکس باید از بین برود.

این دو تصویر همان چیزی را پیش می‌کشند که دانیلز آن را «چگالی بالا» توصیف کرده است. چراکه به نظر می‌رسد این عکس‌ها «طیفی از نیروها و روابط اجتماعی را متراکم می‌کنند».[۴۲] اثر تشدیدکننده‌ی سکون درون کادر، هنگامی که لحظه‌ی تاریخی برای ما ایفا می‌شود، امکاناتی را پیش روی ما قرار می‌دهد؛ نه فقط برای اینکه ببینیم تصویر – از نظرگاه کالبدشناسانه – از چه تشکیل شده‌است، بلکه فراتر و مهم‌تر از آن؛ چراکه این جایی است که من باور دارم عکس‌ها شکلی خاص از تاریخ هستند: آن‌ها می‌توانند تجربه‌ی گذشته را پیش بکشند. کراکائر در خلال نوشتن درباره‌ی تمایز نقاشی و عکاسی، نیاز تاریخ‌نگارانه‌ی آن‌ها را خلاصه می‌کند: «برای اینکه تاریخ خود را ارائه کند، انسجام سطحیِ صِرف عکس باید از بین برود».[۴۳] عکس‌ها در عین اینکه جزء به جزء شرح می‌دهند، با چیزی فراتر از خودشان هم‌نوا می‌شوند: آن‌ها درباره‌ی چیزی از آن جهان توضیح می‌دهند که در وهله‌ی اول آن‌ها را ممکن ساخته است. این عکس‌ها فضای ملانزیایی را در نقطه‌ی بحث، میان فضا و انواع قدرت، میان آنچه به افراد نزدیک است و آن عوامل دوردست و بیرونی – مانند نیروی دریایی سلطنتی و سیاست استعماری – نشان می‌دهد که زندگی محلی در آن گرفتار شده است. عکس‌های ساحل بخشی از زنجیره‌ی بی‌پایان حوادث، کنش‌ها و فعل‌وانفعالات ریزبینانه است که واقعیتی تاریخی را ترتیب می‌دهند.[۴۴] ماهیت تکه‌تکه‌شونده‌ی عکاسی، لحظه‌ی تجربی، دیدپذیری و ارجحیت‌بخشیِ بدون تبعیض را به رخ می‌کشد. از سوی دیگر، اگر بخواهیم از مدل بارت استفاده کنیم، این استودیوم است که با دادن زمینه اجازه می‌دهد که پونکتوم – نقطه‌ای که حائز اهمیت است – شناسایی شود: مانند انگشتی که در عکس، بی‌حرکت مانده است. بدون کادر –

۴۲. S.Daniels, Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States (Cambridge, 1993), 244––245.

۴۳. Siegfried Kracauer, 'Photography' in The Mass Ornament: Weimar Essays, transl. & ed., T.Levin (Cambridge MA, 1995), 52.

۴۴. R.Barthes, 'The Rhetoric of the Image' in Image Music Text transl. S. Heath (London, 1977); D.Bamouw, Critical Realism: History, Photography and the Works of Siegfried Kracauer (Baltimore, 1994), 251.

▲ تصویر ۵: نشان‌دادنِ فرآیند سفالگری، بندر مورسبی، ۱۸۹۸. عکاس آلفرد کورت هادون / آنتونی ویلکین. (برگرفته از موزه‌ی باستان‌شناسی و مردم‌شناسی دانشگاه کمبریج)

چه فیزیکی چه استعاری – چیزی برای رسوخ کردن وجود ندارد. این همان مقصود من از اوج‌گیری تئاتریِ عکس است؛ که اجازه می‌دهد خطوط گسست ظاهر شوند و فضایی برای خوانش‌ها یا تاریخ‌هایی جایگزین بروز پیدا کنند.

این امر حتی در دو عکسی که چند ماه قبل از آن در نوامبر ۱۸۸۳ توسط همان عکاس گرفته شده است، بیشتر مشهود است (تصاویر ۳ و ۴).[۴۵] نمودِ ظاهری [عکس]، شبیه به نمونه‌ای آرمانی از تصویر استعماری است؛ مانند جزیره‌نشینان در ناوچه‌ای توپ‌دار، قایقی کارگری، کشتی‌ای تفریحی که توسط ملوانان یا گردشگران احاطه شده است، یا صرفا افرادی کنجکاو. اما باری دیگر درگیر شدن با قدرت فزاینده‌ی فضا و زمان به‌واسطه‌ی ماهیت تکه‌تکه‌ی عکاسی، فرصتی برای بروز تاریخ‌هایی

۴۵. Edwards, Raw Histories, 107– 29.

▲ تصویر ۶: نشان‌دادنِ فرآیند سفال‌گری، بندر مورسبی، ۱۸۹۸. عکاس آلفرد کورت هادون / آنتونی ویلکین. (برگرفته از موزه‌ی باستان‌شناسی و مردم‌شناسی دانشگاه کمبریج)

جایگزین ایجاد می‌کند. باز می‌توان آن را به منزله‌ی یک نمایش خوانش کرد. موجودیت عینی این عکس‌ها، به مانند دو عکس قبلی که به آن‌ها نگاه کردیم، فضای قرنطینه‌شده‌ی تاریخ‌های نوشتاری پیرامون این رویداد را می‌شکافد: دیدارِ دو رقیب که مدعی کسب عنوان ارشد ساموآ[۴۶]یی - مائوگا[۴۷]یِ توتوئیلا[۴۸] - هستند؛ که به عرشه‌ی کشتی سلطنتی میراندا[۴۹] آورده شده‌اند، تا

۴۶. ساموآ (Samoa) مجمع‌الجزایری در مرکز اقیانوس آرام جنوبی است که بخشی از پلی‌نزی و منطقه وسیع‌تر اقیانوسیه را تشکیل می‌دهند.
۴۷. نام عنوان ارشد ساموآیی‌ها.
۴۸. جزیره‌ی اصلی مجمع‌الجزایر ساموآ.
۴۹. H.M.S. Miranda

قدرت‌های استعماری بتوانند صلحی بر اساس شرایط ثانوی به آن‌ها تحمیل کنند. جزئیات خارج از حوصله‌ی این مقاله است، چراکه آنچه در اینجا دغدغه‌ی من است، شیوه‌ای است که در آن عکس، به‌واسطه‌ی محدودکنندگیِ فزاینده‌ی کادر، با روایتِ تعمیم‌دهنده‌ی تاریخ مواجه می‌شود و مجموعه‌ای جایگزین از گزاره‌های قدرت را به نمایش می‌گذارد. [عکس] ویژه‌بودن را به لحظه‌ی تاریخی باز می‌گرداند و آن را وادار به دلالت می‌کند.

در اینجا آشکارا می‌بینیم که عکس چگونه لحظه‌ای را از جریان و روند هستی می‌گیرد و به آن شدت می‌بخشد. عمل عکاسی به این رویداد، تئاترگونگی و ماندگاری‌ای بخشیده است که در سویه‌ای انتزاعی، بازتابِ اجرای خود رویداد است. همچنین، بخشِ تشدیدشده‌ی رویدادی که در عکس رخ‌داده است، منعکس‌کننده‌ی بخشِ تشدیدشده‌ی قدرت فرهنگی‌ای است که در کشتیِ توپ‌دار بریتانیایی تجسم یافته است. آکلند، فرمانده‌ی کشتی، ملاقات مائوگاها را صراحتا به منزله‌ی به‌نمایش درآوردن اقتدار سیاسی در نظر گرفته بود. تشریفات، خود بخشی جدانشدنی از آن اقتدار است که در تماشایی و آشکار بودنِ لحظه ادا می‌شود. بنابراین عکس‌ها به جوهره‌ی اصلیِ آن لحظه بدل می‌شوند.

با این حال، نقطه‌ی گسستی ایجاد شده است. علیرغم نمودِ محدودکنندگی [کادر] در فضای کشتی توپدار بریتانیایی، به وضوح نوعی بیان ساموآیی در نسبت با فضا در کار است؛ که به جای اینکه در اثر بروز قدرت استعماری در هم شکسته شود، در واقع انسجام فرهنگی خود را نشان می‌دهد و کلیت فضای سلطه‌گر را در هم می‌شکند (یا شاید واژگون می‌کند). می‌توان استدلال کرد که روند پدیدار شدن قدرت جهانی با سازماندهی هشیارانه و محلی از فضا مواجه شده است.

سلسله مراتب اجتماعی-سیاسی که از قبل در ساموآ موجود است، وضعیت فضایی دقیقی مبتنی بر انسان اجتماعی‌شده ترسیم می‌کند، که به شکلی برجسته در گردهمایی دهکده نشان داده شده است. مدعیان در اینجا به‌عنوان رئیس ارشد (مائوگا) در مرکز نشسته‌اند. در سمت راست، سخن‌گویانِ آن‌ها قرار گرفته‌اند؛ که با مویی آهک‌اندود شده و پشه‌پرانِ تشریفاتی در دست، به جای رؤسا صحبت و به‌عنوان مشاور ارشد انجام وظیفه می‌کردند. با در نظر گرفتن اینکه این هواخواهان قاطع، در آرایش فضایی‌ای قرار دارند که از نظر قوم‌نگارانه تاییدشده است، و سایر افراد بالادست در یک آرایش نیم‌دایره‌ای و گسترده در اطراف مائوگا ظاهر شده‌اند، چنین فرضی منطقی نمی‌نماید که سایر اطرافیان از نظر فضایی نمایان‌گرِ روابط سلسله‌مراتبی و خویشاوندی هستند؛ روابطی که درست در بخش تشریفاتی عرشه‌ی کشتی سلطنتی میراندا فضای ساموآیی و اقتداری که چنین آرایشی حاکی از آن است را بازتولید می‌کند. چیدمان فضاییِ آشکار در عکس‌ها از برهم‌نهی پیچیده‌ای از مقامات حکایت دارد؛ پیچیده‌تر از آنچه سوابق استعماری ممکن است نشان دهند. ما نمی‌توانیم همه چیز را بدانیم، اما شدت تجسمی که عکس ایجاد می‌کند، گسستی را پیش می‌کشد که اجازه می‌دهد نگاهی جایگزین بروز پیدا کند؛ جایگزینِ آنچه در ۱۷ نوامبر ۱۸۸۳ در ساعت ۱۰:۳۰ روی بخش تشریفاتی عرشه‌ی

[عکس] ویژه‌بودن را به لحظه‌ی تاریخی باز می‌گرداند و آن را وادار به دلالت می‌کند.

کشتی سلطنتی میراندا رخ داده است.

اکنون می‌خواهم نگاهی مختصر به ایفاگریِ عملِ عکاسی بیاندازم. این مورد از بسیاری جهات نسبت به مواردی که اخیرا بررسی شد، تجلیِ کمتر پیچیده‌ای از ایده‌ی ایفاگری‌است؛ با این حال، برای ارتباط میان عکاسی و ساختِ تاریخ بسیار مهم است. می‌توانیم این عملکرد را از طریق مجموعه‌ای بسیار متفاوت و پیش‌پاافتاده از عکس‌های گرفته‌شده در نزدیکی بندر مورسبی واقع در گینه‌ی نو بریتانیا در سال ۱۸۹۸ ببینیم. این [عکس]ها بار دیگر نشان می‌دهند چگونه محتوا می‌تواند فراتر از موضوع اصلی آن درک شود. در این عکس‌ها، به واقع می‌توانیم ایفای عمل عکاسی را ببینیم. به بیانی دیگر عکس‌ها عمل مشاهده را به ما نشان می‌دهند.

در اینجا عکاسی فرآیند مشاهده و جمع‌آوری داده‌های بصری انسان‌شناسانه که در روابط استعماری ریشه دوانده است را به معرض نمایش می‌گذارد (تصاویر ۵ و ۶). این امر، به کادر وابسته است. از سویی دیگر، ژانر عکس‌ها از نوعِ مشاهده‌ی بدون دخالت، بی‌واسطگی و جذب است که حضور بیننده را انکار می‌کند: ارزش غالب و فزاینده‌ی حقیقت در انسان شناسی در پایان قرن نوزدهم. با این همه، نحوه‌ی حرکت دوربین پیرامون زنانی که روی «تخته» کار می‌کنند، رابطه‌ای فضایی میان مشاهده‌کننده و مشاهده‌شونده را پیش می‌کشد. فرد عمل مشاهده را حس می‌کند چراکه دوربین، به منزله‌ی چشم بیننده، در اطراف گروه حرکت می‌کند «تا بهتر ببیند»، «تا بیشتر فاش کند»، تا ثبت را تشدید کند. کیفیات فضایی و جنبشی به وضوح آشکار است: هنگامی که آنتونی ویلکین، یا آلفرد کورت هادون[۵۰] پیرامون زنان حرکت می‌کنند، ناظر در خارج از کادر عکاسی تجسم می‌یابد.[۵۱] کیفیت نمایشیِ قدرتمندی در دو محور قابل مشاهده است. نخست درون گروه [زنان] که در عملِ داستان‌وارِ ساخت سفال درمی‌آمیزد و بر فاصله‌ای که از بیننده دارد تاکید می‌کند. دومی مبتنی بر تعامل است، [بدین معنا که] عمل مشاهده بر حضور بیننده و ساخت اطلاعات علمی تاکید می‌کند. این دو [محور] به طور همزمان در فضای نمایشیِ یکسانی پیش می‌رود. باری دیگر کادر، محدودیتی موقتی‌است و توسط آنچه در سوی دیگر قرار دارد در هم می‌شکند و با آن نسبتی برقرار می‌کند: گویی مخزن دوباره نشت کرده است. راستای واکنش زنان نشان می‌دهد که کانون توجه یا مکالمه ثانویه‌ای، یا شاید دوربین دیگری وجود داشته است. گویا یک افسر استعماری محلی ،یعنی دیوید بَلِنتاین[۵۲]، گه فرآیند ساخت سفال‌ها را ساماندهی می‌کرده حضور

۵۰. آنتونی ویلکین (Antony Wilkin) و آلفرد کورت هادون (Alfred Cort Haddon) به ترتیب عکاس و راهنمای هیئت اعزامی –نفراتی که میان آن‌ها عکاسی کرده‌اند.

۵۱. برای بررسی بیشتر مراجعه کنید به:

E.Edwards, 'Surveying Culture' in M.O'Hanlon & R.Welsch, eds., Hunting the Gatherers: Collecting and Agency in Melanesia (Oxford, 2000), 103–26.

۵۲. David Ballantine

▲ تصویر ۷: بازآفرینی مرگ کوئیام، ۱۸۹۸. عکاس آلفرد کورت هادون / ویلکین . (برگرفته از موزه‌ی باستان‌شناسی و مردم‌شناسی دانشگاه کمبریج)

داشته است. حسی از تعامل میان کل گروه دیده می‌شود؛ نه فقط میان ایفاکنندگان و دوربین، بلکه به‌واسطه‌ی ارجاع مداوم به آنچه فراتر از کادر، در محورهای گوناگونی از فضا وجود دارد.

ایفای عمل عکاسی همچنین در مجموعه‌ای شامل سه تصویر از فرآیند خالکوبی مشهود است. یک بار دیگر تغییر زوایای دوربین و دخالت‌های قابل توجهی در کادر به چشم می‌خورد. سایه‌ها – همان ردپای نمایه‌ای از عمل مشاهده، به عبارت دقیق کلمه سایه‌ی چشم‌دوختن – مشاهده را القا می‌کنند. آن‌ها هم فیگوراتیو هستند هم متناقض‌نما، هم نمادی از حضور، هم نمادی از غیبت. آن‌ها به فضای مسلطِ بیننده‌ی نادیده در آن‌سوی کادر اشاره می‌کنند که حاکی از مرجعیت مولف است. در اینجا جزئیاتِ ناخواسته – امر تصادفی – ماهیتِ ساخت تاریخ را آشکار می‌کند. به‌علاوه، مواجهه‌های منحصربه‌فردِ عکاسانه در چارچوب روابط استعماری شکل گرفته است؛ جایی که فرهنگ برای دوربین ایفای نقش می‌کند، و دوربین به ایفای فرهنگ می‌پردازد.

در پایان، می‌خواهم به عکسی از بازآفرینی نگاهی بیاندازم: ایفای نقشی خارج از «زمان واقعی» و «زندگی واقعی». چراکه اعتنا به آن، در مقارنه با ماهیت عکاسی، نشان می‌دهد که محتوا، فرم، و ماهیت ثبت، چگونه ذیل یک ایفای نقش، که به معنای دقیق کلمه تاریخ‌ساز است، گرد هم می‌آیند؛ و همچنین به برخی از ویژگی‌های اصلی هنر اجرا جامه‌ی عمل می‌پوشاند. ویژگی‌هایی همچون آمادگی و ارائه، که از طریق عکاسی به منزله‌ی تجربه‌ای بی‌واسطه ترجمه می‌شود. بنابراین چنین امری در خط سیر زمان‌مند و هنجارشده‌ی عکاسی به‌کارمی‌افتد؛ چراکه [در عکاسی] «آنجا-آنگاه» به «اینجا-اکنون» تبدیل می‌شود. به‌علاوه، در خصوص استدلال من در اینجا، این عکس ماهیتی تمثیلی به خود می‌گیرد: ایفای دیگری که در آن عکس‌ها وحیانی و متعالی می‌شوند. مانند عکس‌های مالِکولا، این عکس به انگاره‌ای از ارتباط میان تئاتر و کادر، و همچنین میان عکاسی و تاریخ تبدیل می‌شود. از نظر مفهوم کلی، این عکس در پیکربندیْ بسیار پیچیده است. این عکس، به‌خصوص با «قوم‌نگاریِ نجات»[۵۳] در ارتباط است، که مانند عکس، یکی دیگر از الزامات زمانی تعریف‌شده در ارتباط با تهدیدِ ناپدیدشدن را ترتیب می‌دهد. این صحنه واقع در تنگه‌ی تورس در جزیره‌ی مابویاگ در تاریخ ۲۱ سپتامبر ۱۸۹۸ است.[۵۴]

«کوئیام»[۵۵]، سوژه‌ی عکس، قهرمان توتمی‌است که آئین اسطوره‌ای او در تمامی مراسم تولد و مرگ در غرب تنگه‌ی تورس[۵۶] محوریت داشت (تصویر ۷). کوئیام، در مجموعه‌ای

۵۳. قوم‌نگاریِ نجات (Salvage Ethnography)، ثبت اعمال و رسوم اجدادی فرهنگ‌هایی‌است که در معرض انقراض قرار دارند.

۵۴. برای بررسی بیشتر مراجعه کنید به:
E.Edwards, 'Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition' in A.Herle & S.Rouse eds., Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition (Cambridge, 1998); E.Edwards, Raw Histories, 157–80.

۵۵. Kwoiam

۵۶. تنگه‌ی تورس (Torres Strait) تنگه ای بین استرالیا و جزیره ملانزیایی گینه نو است.

از تصاویر که برای «ثبت» این اسطوره‌ی محوری برداشته شده است، حضور دارد. در اینجا نه فقط با عکاسی از فضاهای مقدس یا اسطوره‌ای، بلکه با تجسم ریشه‌ی اصلیِ اسطوره مواجه هستیم: در این مورد از طریق بازآفرینی لحظه‌ی اسطوره‌ای – یعنی مرگ کوئیام – است که فضای اجتماعی و مکان‌نگارانه در تنگه‌ی تورس تعریف می‌شود. این منظره به‌واسطه‌ی پیوند با بدن کوئیام و قربانیان او، از نظر اسطوره‌ای-مکان‌نگارانه تعریف می‌شد: رد پای او در صخره است؛ تخته‌سنگ‌ها همان سرِ قربانیان او هستند. منظره به‌واسطه‌ی تعامل اجتماعی او ترسیم می‌شود: جویباری که هرگز خشک نمی‌شود، جایی‌است که او پیکان خود را در دل صخره فرو می‌کند، چنارهای پرشاخ‌وبرگ و پوشیده از پاندانوس، جایی‌است که او باغ‌هایش را داشت. بهره‌کشی‌های او، به خودی خود شامل سلاخی و سربریدن بود اما در نهایت، کوئیام توسط دشمنانش کمین خورد. او به تپه‌ای عقب‌نشینی کرد و در حالی که روی زمین چمباتمه زده بود، جان داد.

در بازآفرینی، امری که دیگر باقی نمانده یا نامرئی‌است، حتی شاید با جوهری از رستاخیز، بازسازی و احیا می‌شود؛ چراکه انفصال میان عکاسی و اثر واقعیتِ آن، شمایی از آنچه باقی‌مانده را به‌دست می‌دهد.

هادون با لغزش سخن‌سنجانه‌ی قابل توجهی می‌نویسد:

بیشتر برگ‌های بوته‌هایی که در مجاورت تپه‌ی کوئیام هستند، لک‌هایی به رنگ قرمز دارند و تعداد قابل توجهی هم به کلی به رنگ قرمز روشن درآمده‌اند؛ و این به سبب خونی‌است که در لحظه‌ی مرگ کوئیام، هنگام بریده شدن گردنش فوران کرده است. تا به امروز، بوته‌ها گواهی بر این عمل شنیع‌اند که بر یک قهرمانِ مُرده روا داشته‌شده‌است.[۵۷]

اما هادون همچنین بلافاصله پیش از این قطعه می‌نویسد:

از یکی از بومیانی که ما را همراهی کرده بود خواستم خود را در موقعیت کوئیام در حال مرگ قرار دهد تا بتوانم از موقعیتی که او اختیار کرده بود، در همان نقطه عکس بگیرم.[۵۸]

در اینجا عکس با آرمان‌گرایی افلاطونی مواجه می‌شود که به بازنمایی‌های واقعیت و در نتیجه ایفای نقش بی‌اعتماد است. از طریق تئاتر بازآفرینی که درون کادر در جریان است، کالبد فیزیکی به‌واسطه‌ی بازنمایی واقع‌گرایانه دوباره وارد فضای اسطوره‌ای می‌شود. بازنمایی واقع‌گرایانه‌ای که خود از طریق آداب رئالیستی عکاسی بیان می‌شود. عکاسی غایب را احضار می‌کند؛ نمود چیزی را که وجود ندارد به صورت فیزیکی حاضر می‌کند. ابهامات زمانیِ رویداد که از طریق مفهوم بازآفرینی بروز می‌یابند نیز توسط ماهیت چندپهلوی خودِ عکاسی تشدید می‌شوند. پاره‌ای از زمان ساکن شده است اما با این وجود، بی‌زمان گردیده و از آن جدا شده است. اکنون ابهامات از طریق ماهیت عکس منجر به فروپاشیِ تمایز میان زمانِ اسطوره‌ای[که به طور موازی جریان دارد]، زمان تاریخی و زمان معاصر می‌شود. به‌علاوه، بازآفرینی،

۵۷. A.C.Haddon, Headhunters, Black, White and Brown (London, 1901), 147.

۵۸. Ibid.

به خودیِ خود جنبه‌ی تئاتری دارد؛ نه صرفا به خاطرکپی‌برداری؛ بلکه [بازآفرینی] تشدید واقعیت به کمک شدت کران‌مند لحظه‌ی عکاسانه است؛ هم به‌عنوان کنش، هم به‌عنوان تصویر. انتظار فرهنگی از عکاسی، و تنش‌های میان ابهامات زمانی و فضایی، و قطعیتِ تقلیدی عکاسی، کیفیات تئاتری بازآفرینی در خلق جلوه‌های واقعیت را طبیعی نشان می‌دهد. محتوای کادر و تمرکز انرژی درون آن دلالت بر ناکرانمندیِ سامانی متمایز، یعنی هستیِ اسطوره‌ای دارد.

تئاتر، همچون عکاسی، صرفا برده‌ی مولدی برای دستگاهِ (آپاراتوس) ایدئولوژیکِ بازتولید است که تنها به یاری مفهوم ایفای حقیقی، می‌تواند خود را رها سازد.

مرگ کوئیام از قوم‌نگاریِ نجات -که نسخه‌ی راکد و به‌جا مانده را جمع‌آوری می‌کند - فراتر می‌رود و به وجه شرطی همچون «انگار/انگار اینطور بود» قدم می‌گذارد؛ وجهی که دنینگ آن را هم با بازآفرینی، و هم با جنبه‌ی تئاتری تاریخ، شناسایی کرده است.[۵۹] در بازآفرینی، امری که دیگر باقی نمانده یا نامرئی‌است، حتی شاید با جوهری از رستاخیز، بازسازی و احیا می‌شود؛ چرا که انفصال میان عکاسی و اثر واقعیتِ آن، شمایی از آنچه باقی‌مانده را به‌دست می‌دهد. تاریخِ اسطوره‌ای، واقعی، آشکار و ملموس می‌شود. نزد من این یک تصویرِ خارق‌العاده است. اگر از رهگذر بلاغت هستی‌شناختیِ رسانه، به همه‌ی جنبه‌های محتوا بیاندیشیم، آنگاه محتوا در روابط میان عکاسی، ایفا، تاریخ و این ادعا که « در تئاتر است که حقیقت را درمی‌یابیم» خلاصه می‌شود؛ زیرا در اینجا متقاعد شدیم که کوئیام واقعی و مسلم است.

به منظور نتیجه گیری، استدلال شد که تئاتر، همچون عکاسی، صرفا برده‌ی مولدی برای دستگاهِ (آپاراتوس) ایدئولوژیکِ بازتولید است که تنها به یاری مفهوم ایفای حقیقی، می‌تواند خود را رها سازد. استدلال کردم که به کمک مفاهیمی در ارتباط با عکس‌ها همچون ایفاگری و تأثیر فزاینده، می‌توان معنای تاریخی بنیادینی که فراتر از تقلیدی صرف حرکت می‌کند را نمایان کرد. امیدوارم به‌واسطه‌ی این کاوش تاریخ‌نگارانه و پیش‌کشیدنِ نقاط تلاقی و گسست، توانسته باشم روابط به‌خصوصی را میان عکاسی و ایفای تاریخ نشان دهم. در این مفهوم، امر پیش‌پاافتاده، معمولی و به‌حساب‌نیامده، به‌واسطه‌ی تراکم لایه‌های متعدد خود، بالقوه‌گی‌های تاریخ‌های متعددِ متراکم‌شده در درون خود را آشکار می‌کند.

مایکل فرید، پیرامون نقاشی نوشته‌است که صحنه‌های تابلوهای زنده*[۶۰] می‌توانند نشان‌دهنده‌ی این باشند که هیچ چیز نمی‌تواند به‌عنوان اثر هنری ضدتئاتر وجود داشته باشد؛ بدین معنا که هرگونه ترکیب‌بندی، با قرار گرفتن در زمینه‌های مشخص، یا کادربندی‌شده به روش‌های معین، می‌تواند در خدمت اهداف نمایشی باشد.[۶۱] در بحث من پیرامون عکاسی به منزله‌ی ایفای تاریخ، می توان ادعاهای مشابهی مطرح کرد. همچنین می‌توان ادعا کرد که چنین استدلالی لااقل تا حدودی به سویی حرکت می‌کند که به عکس‌ها ایده‌ای از بصری‌بودگی در تاریخ اعطا کند که متناسب با هستی‌شناسی آن‌ها باشد.[۶۲]

در حالی که عکس‌ها ممکن است چگالی‌های متفاوتی در نحوه‌ی گردآوری میدانی از روابط اجتماعی و ارائه‌ی محتوای خود داشته باشند، با این همه، آن‌ها مشخصه‌هایی از عکاسی به‌عنوان ابزاری برای نگاشت با خود دارند. بدین ترتیب، همه‌ی آن‌ها کمابیش در لبه‌های خود لمس می‌شوند: عکس‌های خانوادگی، عکس‌های رسمی، پرتره‌ها. محدودکنندگیِ آن‌ها پتانسیل به‌نمایش‌درآوردن تاریخ‌ها را به شیوه‌هایی دارد که شاید کمتر انتظارش را داشته باشیم، در حالی که از آن‌ها نه فقط به‌عنوان ابزاری مبتنی بر مدرک، بلکه به‌عنوان ابزاری برای تفکر پیرامون ماهیت تجربه‌ی تاریخی استفاده می‌شود. ذهنیت‌های استقراریافته در نگاه‌کردن به عکس‌ها فضایی برای صورت‌بندیِ تاریخ‌هایی دیگر بیرون از شیوه‌های تاریخی مسلط باقی می‌گذارد. در حالی که در تلاش هستیم به رابطه‌ی میان عکاسی و تاریخ بپردازیم امیدوارم در استفاده از ایفا به منزله‌ی ابزاری برای اندیشیدن، ویژگی حیاتیِ عاملیت عکس را در همه‌ی این تمهیدات پیشنهاد کرده باشم.

۵۹. Dening, Performances, 48 and possim.

۶۰. Tableaux Vivants

۶۱. Fried, Theatricality and Absorption, 173.

۶۲. Mitchell, 'What do Pictures Really Want?', 82.

۵

جایگاه عکاسی در تاریخ و تاریخ‌نگاری

گفت‌وگو با فلورا عسکری‌زاده و روزبه ملکی

سامان هادیان، علی صارمی

مقدمه

" تاریخ در لحظه‌ی فاجعه به پیش می‌آید، در زمان فاجعه‌ای که خطرِ تاریخ را سازمان و ساختار می‌بخشد."

والتر بنیامین

بدون شک از اصلی‌ترین راه‌ها برای اندیشیدن در زمانه‌ی ما، ترجمه است؛ یعنی با فکر و دیدگاه دیگری اندیشیدن. مانند تاریخ و مبحثی که پیش رو مطرح خواهد شد. ترجمه نیز انتخابی است و آن بخشِ نقل پذیرش بنابر ضرورتِ اکنون مطرح می‌شود. ما نیز با مبحث تاریخ‌نگاری عکاسانه، به سراغ اندیشه‌های والتر بنیامین رفتیم که با ترجمه‌های مختلفی در فضای آکادمیک ما مطرح است.

عکاسی و تاریخ عکاسی اهمیت ویژه‌ای در آرای بنیامین دارد. وی از روزهای ابتدای عکاسی، فضای به وجود آمده‌ی این رسانه‌ی جدید را مورد نقد و بررسی قرار داده که تاریخ‌نگاری عکاسانه قسمت مهم این اندیشه‌ها است. او تاریخ عکاسی را به دو قسمت تقسیم کرده؛ دوره اولیه پس از عکاسی که به گفته‌ی او «مه»ی آن دوره را فراگرفته است. گویی که بحران‌ها و ویژگی‌های این رسانه‌ی جدید، واضح نبوده؛ رسانه‌ای که از اصلی‌ترین پایه‌های آن (نه صرفا در روزهای اولیه) تکثیر و بایگانی است. تکثیر در نظر بنیامین، مهم‌ترینِ به چالش کشیدن اصالت در هنر آن دوره است که در آن سیاست مطرح می‌شود.

بنیامین با زبان خاص خود همواره در باب تاریخ، عکاسی و ادبیات نوشته و با این نقطه نظرات و دیدگاه انتقادی-تاریخی، پیرامون وضعیت هنر عصر خویش اندیشیده است. اندیشه‌هایی غالبا قطعه‌وار و ناتمام، پرسه‌زن، مرموز و گاه ملال‌انگیز به جریان‌های حاشیه‌ای و فراموش شده‌ی هنر. اینطور به نظر می‌آید که پراکندگی و فاقد پیوستگیِ درونی بودن نیز خصلت دیگر آرای او است. اما در مبحث پیش رو خواهیم دید که وی با سماجتی چشمگیر به مضامین واحدی پرداخته است که نشانگر سیر جهان‌بینی او است، به نحوی که "حتی گذار او از الهیات به مارکسیسم نیز بیشتر گویای تکرار است تا گسست." نزد بنیامین "تاریخ نه مجموعه روایت‌ها، بلکه انبوهی از تصاویر است، تصاویری فرار و گذرا که فقط در «اکنونِ شناخت‌پذیری‌شان» به چنگ می‌آید." شناخت‌پذیریِ تاریخ نیز وابسته به لحظات بحرانی است. یعنی لحظه‌ی آکنده از خطر که در آن وضعیت برای سوژهْ بحرانی می‌شود. "این لحظه به مقتضیات و مطالبات سیاسی حال حاضر گره خورده است. همین گذرا بودن تصویر تاریخی است که تاریخ‌نگاری را مستعد حقیقتی ورای معرفت فاضلانه و آکادمیک می‌سازد." آیا این ذهنیتِ انبوهی از تصاویر، ذهنیتِ پس از عکاسی است؟ آیا مانند عکاسی، این تصاویر در ذهن، بایگانی و صورت‌بندی و پس از آن بررسی می‌شوند؟ آیا «اکنون شناخت‌پذیری» در عکس مطرح می‌شود و نسبت آن با مرگ در عکاسی چیست؟

در این گفت‌وگو-میزگرد، با اندیشه‌های بنیامین، سوالات و چالش‌هایی به پیش کشیده می‌شود: تاریخ چگونه مطرح می‌شود؟ نمودِ رخدادِ تاریخی در عکس چگونه است؟ فراموشی‌ای که بنیامین آن را در عکاسی، تاریخ می‌خواند، چیست و چگونه اتفاق می‌افتد؟ تاریخ‌نگاری چگونه انجام می‌شود و عکاسی چگونه تاریخ‌نگاری می‌کند و در دوره پس از عکاسی، ذهنیت انسان در برابر تاریخ چیست؟

***

؟ هادیان: می‌توانیم در ابتدا از دیدگاه و جهان‌بینی بنیامین شروع کنیم و تأثیرات این دیدگاه را در تاریخ‌نگاری بررسی کنیم. پیش‌فرض‌هایی را مطرح کنیم که برای مثال، بعدتر که بحث «هاله[1]» مطرح می‌شود بدانیم پیشینه‌اش چیست و از کجا آمده است. خود بنیامین در نگاه به عکاسی، هم ویژگی‌های خود رسانه را مدنظر دارد و هم با نگاه شخصی به بررسی عکس‌های یادگاری و خانوادگی نیز می‌پردازد. از طرفی جهان‌بینی بنیامین در باب تاریخ‌نگاری نیز در این مبحث تأثیرگذار است؛ همانطور که خودش تاریخ مستقلی را برای هنر در نظر ندارد و سعی می‌کند تاریخ هنر را در بستر و نسبت با تاریخ اجتماعی و فرهنگی بررسی کند. فکر می‌کنم ابتدا به این بپردازیم که در زمان بنیامین عکاسی تا کجا پیش رفته و شرایط زمانه‌اش به چه شکل بوده و حتی خود تاریخ چطور پیش رفته است؟ این امور چه تأثیری در

۱. Aura

مفاهیم بنیامین مانند هاله‌مندی، اصالت و یگانگی داشته است؟ روح زمانه‌ی آن دوران به چه شکل بوده؟ و مهم‌تر، ضرورت ترجمه بنیامین برای ما چیست و [جهان‌بینیِ بنیامین] چقدر با شرایط حال حاضر ما در ارتباط است؟ چه تأثیری، احتمالا، می‌تواند بر مباحث ما در تاریخ عکاسی و حتی خود تاریخ‌نگاری در ایران داشته باشد؟

◄ ملکی: من همین ابتدا کوتاه عرض کنم، بنیامین ویژگی‌های زیادی دارد و به‌عنوان دانشجوی عکاسی توقع و انتظار نمی‌رود که همه‌ی این مسائل را بتوانیم حل کنیم. پیشنهاد من این است، به‌جای اینکه درباره‌ی «خود بنیامین» صحبت کنیم، راجع به این صحبت کنیم که «ما از بنیامین چه می‌فهمیم» و این مرز با حاشیه‌های مختلف خواندن و ترجمه‌هایی که از بنیامین شده چه مقدار می‌تواند برای ما قابل فهم باشد و کدام یک از مباحث می‌تواند به فهم بهتر و گسترش دید ما از عکاسی کمک کند. به‌عنوان یک فارغ‌التحصیل عکاسی، چیزی که بیشتر از همه با آن در عکاسی در مورد بنیامین درگیر هستیم، مسئله «هاله» در اثر است و چیزی که تا حد زیادی به نظر من در حوزه عکاسی اشتباه فهمیده شده این است که، از بین رفتن هاله به واسطه بازتولیدپذیری تکنیکی، انگار یک حسرت‌بارگی همراهش است؛ یعنی انگار که ما حسرت این را می‌خوریم که هاله از بین رفته و حالا باید کاری کنیم تا برگردد. اما بنیامین در همان مقاله‌ی[۲] کوتاه خود، مشخص است که برای از بین رفتن این هاله سوگواری نمی‌کند. یعنی اصلا مسئله‌اش این نیست که حالا که هاله از بین رفته ما باید چه کاری کنیم. اسم آن هم این است: اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی. مسئله این است که امروزه، اثر هنری چیست؟ اگر هاله، سنجه‌ی خوبی برای تمیز اثر هنری از اثر غیرهنری نمی‌تواند باشد، پس چه چیزی می‌تواند سنجه باشد؟ بیشترین مبحثی که در فضای عکاسی، در مورد هاله است، بیشتر هم به شکل یک بدفهمی مانده است. به نظرم می‌توانیم با همین مبحث هاله شروع کنیم و سپس به مسئله‌ی پیچیده‌ترِ تاریخ‌نگاری بپردازیم، که بنیامین از عکاسی به‌عنوان نوعی استعاره برای تاریخ‌نگاری استفاده می‌کند.

؟ صارمی: در تکمیل صحبت‌های آقای ملکی، متاسفانه یک پدیده رایجی در افرادی که در علوم انسانی به صورت عام سروکار دارند که من هم در میان دانشجویان عکاسی دیده‌ام، این است که ما با یک هاله‌ای از تفکرها آشناییم (هاله به مفهوم دیگری). یعنی اگر که دانشجویی به رشته عکاسی می‌آید و حتی در مقطع فوق لیسانس هم فارغ‌التحصیل می‌شود، اسم بارت، بنیامین و فلوسر را می‌شنود اما فقط می‌داند که هر کدام چه کاری کرده‌اند و چه مقاله‌ای نوشته‌اند و درنهایت حتی شاید مدافع دیدگاه آنان باشد. اما در موقعیت دیگری تلاش می‌کند (همانطور که آقای ملکی هم فرمودند)، آن تصویر عکاسانه‌اش در رقابت با یک نقاشی باشد، که آن نقاشی به دید بنیامین، دارای ویژگی‌هایی است که آن اثر را هاله‌مند می‌کند. هدف این گفت‌وگو بیشتر به این سمت است که وقتی دانشجوی کارشناسی این گفت‌وگو را خواند، یک آگاهی نسبی با فضای فکری بنیامین داشته باشد. با توجه به اینکه [بنیامین] فیلسوف پیچیده‌ای است و از طرفی نظراتی در حوزه عکاسی دارد، من که دانشجوی عکاسی هستم و این گفت‌وگو را می‌خوانم، متوجه این باشم که وقتی بنیامین در آن مقاله در مورد اثر هنری صحبت می‌کند، در مورد چه اثر هنری صحبت می‌کند؟ نسبت‌های آن نوع اثر هنری با عکاسی چیست؟ و با توجه به بحث این شماره که تاریخ‌نگاری و عکاسی است، در نهایت بتوانیم برسیم به ایده بنیامین در مورد تاریخ.

◄ عسکری‌زاده: راستش من خیلی با مباحث تخصصی عکاسی آشنایی ندارم ولی می‌توانم در مورد یک‌سری کلیدواژه‌ها صحبت کنم مانند هاله یا تصویر دیالکتیکی. من فکر می‌کنم فضایی که حول آثورا ایجاد شده، البته دقیق نمی‌دانم که مشخصا در عکاسی چه اتفاقی برایش می‌افتد، اما بر اساس چیزی که خود بنیامین می‌گوید، مطمئنا همه شما می‌دانید برای اینکه آن مقالات فهمیده شود که مثلا به بحث پروژه‌ی پاساژها حتما باید رجوع کنیم و به نظر من آن مقاله فهمیده نمی‌شود اگر نتوانیم به آن بحث‌های مبنایی‌ترِ آن برگردیم. دلیل این حرف به این خاطر است که می‌خواهیم ببینیم این کلمه‌ای که اینجا ترجمه کردیم، «هاله» یا حتی بعضی ترجمه کرده‌اند «تجلی» که فکر می‌کنم قطعا درست نیست. به هر حال، هاله هم مشکوک است که چقدر درست باشد، اما فرض می‌کنیم که ترجمه رایج خوب است و از آن استفاده می‌کنیم. من فکر می‌کنم مفهوم «هاله» را در صورتی می‌توانیم درک کنیم که یک قدم به عقب برگردیم و ببینیم اصلا چرا [بنیامین] به همچین چیزی می‌رسد. چرا مقاله‌ی *تاریخ کوچک عکاسی*[۳] که مقاله‌ی کوتاه و مختصری هم هست را می‌نویسد و چندین بار از آن استفاده می‌کند؟ در بحث تاریخ، وقتی پروژه پاساژها را می‌نویسد، بحث جالبی را مطرح می‌کند. این را هم مطرح کنم که بنیامین می‌گوید وقتی می‌خواست این پروژه را بنویسد، دهن‌کجی به آن سیستم دانشگاهی آن دوران هم می‌کند. مانند الان که وقتی می‌خواهیم پایان‌نامه بنویسیم اول ما را می‌فرستند پروپوزال و طرح و مسئله آماده کنیم. در بندهای اول آن مقاله، می‌پرسد: "وجه تربیتی این طرح چیست؟". مقاله نه راجع به تربیت است و نه چیز دیگری. می‌پرسد: "وجه آموزشی-تربیتی آن چیست"؛ در حد چهار کلمه. همین. یعنی

بنیامین مهم‌ترین متفکر اوایل قرن بیستم است که «ایده پیشرفت» و «Modernisation Theory» را نقد می‌کند و وقتی ایده پیشرفت را نقد می‌کند، نه تنها محتوا بلکه از نظر شکلی هم آن را نقد می‌کند.

۲. اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی / والتر بنیامین؛ ترجمه امید نیک‌فرجام، فصلنامه فارابی، زمستان (۱۳۷۷)، شماره ۳۱، از این مقاله ترجمه‌های دیگری به فارسی نیز موجود است.

۳. درباره‌ی عکاسی / والتر بنیامین؛ ترجمه آیدین رحیمی‌پور آزاد (۱۳۹۸) تهران: انتشارات حرفه نویسنده. تزهایی درباب عکاسی تاریخ / ادوارد و کاداوا، [والتر بنیامین]؛ ترجمه میثم سامان‌پور (۱۳۸۹) تهران: انتشارات رخداد نو

همه آن ساختار را می‌خواهد بشکند. این اهمیت دارد و نوشتن آن هم ساختارشکنانه بود. یعنی همانطور که وقتی می‌خواهد به تصویر نگاه کند و «غیاب پرزنتس» را حس می‌کند و می‌خواهد به سراغ هاله برود، در کلیت بحث، در بحث‌های پایه‌ای‌تر، این را احساس می‌کند و می‌پرسد: وجه تربیتی این طرح چیست. این جمله را از خودش می‌خوانم و بعد به بحث خودمان بازگردیم. می‌گوید: «تربیتِ رسانه‌ی تصویرسازِ درون ما و ارتقا آن به مرتبه‌ی نگریستنِ چندوجهی و بُعددار به درون ژرفای سایه‌های تاریخی» (برای فهم هاله کلمات چندوجهی و بعددار مهم است) یعنی من قرار است که این رساله را بنویسم، وجه تربیتی آن این است که رسانه‌ی تصویرساز درونم را تربیت کنم و به مرتبه‌ای برسانم که بتواند وجه‌مندی، بُعدها و ژرفا را ببیند. توجه داشته باشید، بنیامین مهم‌ترین متفکر اوایل قرن بیستم است که «ایده پیشرفت» و «Modernisation Theory» را نقد می‌کند و وقتی ایده پیشرفت را نقد می‌کند، نه تنها محتوا بلکه از نظر شکلی هم آن را نقد می‌کند. ایده پیشرفت می‌گوید «قدمی که ما در لحظه T2 برمی‌داریم، از قدمی که در لحظه T1 برداشتیم، قدمِ بسیار تکامل یافته‌تر، مؤثرتر و کارکردی‌تری است و حتی در جایی زیباتر (از منظر زیبایی‌شناسی). بنیامین وقتی که وجه تربیتی طرحش را مطرح می‌کند، انگار می‌خواهد بگوید وجه تربیتیِ طرح من، نقدِ ایده پیشرفت است، نقدِ Modernisation Theory است. هم به نحوِ شکلی و هم به نحو محتوایی. در نقد شکلی من می‌خواهم به «ژرفا» بروم، نمی‌خواهم به لحظه‌ی T2 بروم (به صورت خطی)؛ نقد تاریخ به شکل تاریخ خطی. اصطلاحا می‌گوییم در متافیزیک غرب، تاریخْ خطی خوانده شده بود، [بنیامین] می‌خواهد تاریخ خطی را نقد کند و وارد فضای «تاریخ دیالکتیکی» شود.

یک اکنونِ شناخت‌پذیری وجود دارد که با بقیه اکنون‌ها تفاوت دارد و در لحظه‌ی بحرانی می‌تواند خود را نشان بدهد.

پس تاریخ به نحو خطی، در شکل هم نقد می‌شود و می‌گوید که من می‌خواهم وجه‌ها و ژرفاها را ببینم. یعنی آثورا یک نسبت وثیقی با ژرفاها، وجه‌ها و ابعاد دارد. در صورتی که در تاریخ خطی ما یک وجه را می‌بینیم؛ وجه رو به جلو. یعنی وجه پسرفت یا بازگشت را اصلا نداریم. وجه ژرفارو هم نداریم. این واژه‌ی ژرفا را هم از نیچه [وام] می‌گیرد. یعنی شما هیچ جایی در ادبیات نیچه نمی‌بینید که نیچه بگوید: من می‌خواهم به جلو بروم، جایی در آینده (آینده به معنای خطی‌اش)، چیزی در آینده منتظر من است. می‌گوید من در این پروژه (در پروژه‌ی تبارشناسی که خودش اسم آن واژه را نمی‌آورد)، می‌خواهم به ژرفاها بروم. پس ما اولین چیز یا اولین قدم در بحثمان به نظرم این دو کلید واژه‌ی «چندوجهی دیدن» و «به ژرفا رفتن» است که بنیامین اینجا مطرح می‌کند.

◄ ملکی: طبق صحبت شما، در واقع اتفاقی که می‌افتد، چه در تاریخ خطی و چه در آن شکل ژرفا گرفتن، انگار ما زمان و تاریخ را به شکل یک «استعاره مکانی» تبیین می‌کنیم چون فهمش برای ما راحت‌تر است. در واقع چیزی که من از بنیامین می‌فهمم این است که انگار تاریخ‌نگاریِ سنتی شبیه به این است که یک سطح خیلی گسترده‌ای داریم؛ یعنی اگر به استعاره‌ی مکانی تبدیلش کنیم، یک صفحه‌ی خیلی پهناور تختی است که وسط آن انگار یک برج دیدبانی است که تاریخ‌نگار روی آن ایستاده و خود بنیامین از عبارت Telescoping استفاده می‌کند که آقای فرهادپور آن را «رصد کردن» ترجمه کرده است. یعنی انگار که می‌تواند این تلسکوپ را بگیرد و اطرافش را نگاه کند که این استعاره مکانی، به این شکل است که مثلا دیروز زیر پای آن برج است و هرچه دورتر می‌شویم انگار در تاریخ به عقب می‌رویم. این استعاره مقداری ظرافت‌هایی هم همراه خود دارد؛ مثلا گذشته‌ی نزدیک را با تفکیک بیشتری می‌بینیم، گذشته‌ی دور خیلی فشرده‌تر است، قطاع‌های این سطح می‌تواند مکان‌های مختلف باشد (مثلا اروپا، آمریکا و آسیا با هم ارتباط داشته باشند) و همانطور که شما گفتید روی یک انگاره‌ی پیشرفتی سوار است. یعنی از همان دور که به جلو می‌آییم، اوضاع بهتر، زیباتر و شاید حتی منسجم‌تر می‌شود. اگر انگاره‌ی پیشرفت یا پیوستارِ تاریخی بنیامین را بخواهیم کنار بگذاریم و بخواهیم این استعاره را اصلاح کنیم شبیه به این می‌شود که، آن سطح یک دریایی است و این‌ها جزیره به جزیره هستند. مثلا قرون وسطی به دوران کلاسیک وصل نیست؛ یک گسستی در آن میان وجود دارد. ولی انگار بنیامین این را هم نمی‌پذیرد؛ استعاره بنیامین شبیه به این است که این جهان وجود دارد، جزایر هم هستند ولی شب است؛ یعنی اینطور نیست که ما یک دوربین را برداریم و بتوانیم ببینیم. فقط اگر آذرخش به جایی اصابت کند ما می‌توانیم آن را ببینیم. نکته خیلی مهمی که به نظرم بنیامین در مورد تاریخ‌نگاری می‌گوید، این است که

"ما نمی‌توانیم با نور گذشته به اکنون و با نور اکنون به گذشته نگاه کنیم."

در دسترس ما نیست؛ یعنی گذشته اینطور نیست که هر وقت خواستیم به آن نگاه کنیم. یک اکنونِ شناخت‌پذیری وجود دارد که با بقیه اکنون‌ها تفاوت دارد و در لحظه‌ی بحرانی می‌تواند خود را نشان بدهد. فکر می‌کنم این متن بنیامین است که می‌گوید: "ما نمی‌توانیم با نور گذشته به اکنون و با نور اکنون به گذشته نگاه کنیم". یعنی انگار اختیاری نیست که تاریخ‌نگار تصمیم بگیرد و مثلا قرون وسطی یا هر جایی که می‌خواهد را ببیند. آن شکل دیالکتیک، انگار پیوستگی این دو برایش مهم است. این استعاره از این جهت که مکان‌مند است برای من جالب است ولی این تاکیدی که روی ژرفا داشتیم در واقع انگار در این استعاره نمی‌گنجد. بالاخره استعاره مشکلاتی را دارد. جایی مازاد دارد و جایی کاستی. به نظرم اینکه بنیامین تاکید می‌کند تاریخ تاریک است، بسیار اهمیت دارد؛ در دسترس ما نیست. در واقع نور می‌خواهد و نه تلسکوپ، و نور هم به اختیار ما روشن نمی‌شود.

◄ عسکری‌زاده: من متوجه حساسیت شما در مورد ژرفا شدم و اگر ژرفا را مکانی ببینیم، درست است. وقتی در ایده پیشرفت، لحظه‌ها را از T1 به T2 و T3 می‌رویم، یعنی پیشرفت را در نسبت با زمان تعریف می‌کنیم و آن سنتزها [دائما] اتفاق می‌افتند و ما جلو می‌رویم. ما آنقدر این را صددرصد مکانی نمی‌بینیم، یعنی باز هم با یک تمثیلی متصف به زمان کار می‌کنیم، ولی لزوما نمی‌توانیم بگوییم قطعا براساس یک نمودارِ خطیِ مکان‌مند حرف می‌زنیم. هرچند من بحث شما را قبول دارم که اگر مکانی بشود، آن ژرفارویی هم اشتباه می‌شود. البته این طرحی

که بنیامین در ابتدای پروژه‌ی پاساژها مطرح می‌کند، به‌عنوان طرح تربیتی خودش عنوان می‌کند اما از بورخارف وام می‌گیرد. می‌گوید من ژرفاروام و وجه‌مندم. این ژرفارو را اگر مکانی صرف در نظر بگیریم، بحث شما درست است...

◀ ملکی: در واقع این، کاستیِ این استعاره است. انگار این وجه را نمی‌تواند در خود بگنجاند.

◀ عسکری‌زاده: بله، ولی به نظرم بحث اصلی، اینجا، نقد ایده‌ی پیشرفت است و نقدِ نگاه تک‌بعدی یا، از منظر مارکوزه، نقد آن جهانِ تک ساحتی پوزیتیویستی است. اصلا چرا آئورا را مطرح می‌کند؟ برای اینکه نشان بدهد آن تصویرِ حی و حاضری که اینجا ما فکر می‌کنیم حی و حاضر است، فکر می‌کنیم، به نحو پوزیتیویستی، آماده مقابل ما ایستاده و حقیقتی را به ما می‌گوید (یعنی واقعیتی که دارد خود را حقیقت نشان می‌دهد)، جای شک و شبهه دارد و این شک چطور قرار است نشان داده شود؟ یعنی این تصویرهایی که در مقابل آن بنیامین اصطلاح «تصویر دیالکتیکی» را به کار می‌برد، برای نقد وجه پوزیتیویستی است. نقد به این لحظه‌ای است که گویی نه ژرفایی پشت آن است، نه تاریخ و نه وجوه دیگری. انگار تنها وجه همین وجهی است که اینجا حی و حاضر است. به همین دلیل به نظر من، این آئورا به کلمه «اتمسفر» نزدیک می‌شود. نمی‌شود آن را اتمسفر ترجمه کرد اما خیلی نزدیک به آن است. مثلا یک فیلسوف آلمانی به نام اشمیت، یک دوره‌ی کاری را به اسم اتمسفر ترتیب داده، در حوزه‌های مختلف کار کرده و کلید واژه‌ای به نام اتمسفر دارد. وقتی با این مواجه شدم احساس کردم خیلی به این کلیدواژه اتمسفرِ آن نزدیک است. آن اتمسفر کاملا وجه‌مند است؛ یعنی کاملا ژرفا دارد، وجوه مختلف دارد و اصلا قابلِ تعیّن نیست؛ یعنی نمی‌توان تعیّن‌اش کرد در یک چیزِ مشخص. به زبان بنیامین می‌توان تصویر دیالکتیکی‌اش را دریافت کرد. اما نمی‌توان یک تعیّنِ خاصِ مشخص، در یک لحظه‌ی مکانی-زمانی به آن نسبت داد. و مبحث دیگر؛ بنیامین در مقاله‌ی تاریخ کوچک عکاسی، پرتره‌ای از کودکیِ کافکا می‌آورد. و بعد پرتره‌ی کافکا را توصیف می‌کند: کافکا در عکس حاضر است (ظاهرا ۵-۶ ساله)، پشت سرش پرده‌ای است که انگار روی طرفی از آن چند شاخه نخل نقش بسته و طرف دیگرش هم یک کلاه مثلا گردشگرانِ استوایی است (تصویر۱). بعد از طریق همین [عکس] می‌خواهد به ما بگوید که آن امر غایب چیست؟ این پرتره در کلکسیون بنیامین است اما چرا اینقدر نقادانه با آن برخورد می‌کند. انگار می‌پرسد: آئورای این کجا رفته؟ به نظرم وقتی این پرسش را مطرح می‌کند در واقع می‌خواهد بگوید که آن چیزی که خودش را حی و حاضر به ما نشان می‌دهد (در قالب چند شاخه نخل و آن کلاه استوایی) لزوما نمی‌تواند اتمسفر من باشد. یعنی انگار اتمسفر «غایب» است و حضور غایب دارد و این حضور غایب را از طریق بی‌رمقی یا حزنِ چشمانِ کافکا می‌خواهد دریافت کند و نه با آن چیزی که خود را در قالب فضا و وجه، به‌زور به ما القا کند. پرتره‌ی شوپنهاور را نیز بررسی کرده بود اما این بررسی‌اش در مورد کافکا و مدلی که در تاریخ عکاسی پیش می‌برد به نظرم مهم بود و فکر می‌کنم جای بحث بیشتری دارد و می‌تواند غیاب آئورا را به خوبی نشان دهد.

آن چیزی که خودش را حی و حاضر به ما نشان می‌دهد (در قالب چند شاخه نخل و آن کلاه استوایی) لزوما نمی‌تواند اتمسفر من باشد.

◀ ملکی: در مورد اشاره‌ای که به اتمسفر کردید؛ چیزی که درباره‌ی هاله به آن فکر می‌کردم، چیزی است که بیشتر در هنرهای تجسمی به آن توجه می‌شود؛ در واقع خاستگاهش انگار چیزی شبیه به همان اتمسفر است. مثالش چنین چیزی است: اگر ما یک نقاشی دیواری را در کلیسا ببینیم؛ به‌واسطه‌ی مناسبات مکانی-زمانی، روایتی که آن نقاشی دارد، جایی که آن کلیسا است، گرایشی که به آن ارتباط دارد و... همان چیز نامتعینی که نمی‌توانیم مشخصش کنیم وجود دارد که اثر را همراهی می‌کند. این مسئله در تابلو (یعنی چیزی که روی دیوار نیست و قابل جداکردن و حمل‌ونقل است و به‌واسطه‌ی تاریخ نقاشی می‌تواند غیر دینی/آیینی باشد) هم قابل پیگیری است. این بیشتر هاله است. شاید نتوانیم بگوییم اتمسفر همراه یک اثر می‌تواند جا به‌جا شود و از این‌رو شاید هاله ترجمه بهتری باشد. و چیزی که بنیامین به آن اشاره می‌کند این است که این بازتولیدپذیری تکنیکی به این واسطه که ما می‌توانیم (البته در عکاسی‌های متاخرتر) پانصد تصویر مشابه از یک چیز داشته باشیم انگار این هاله را از بین می‌برد؛ چون کسی این نقاشی را دوباره نکشیده و یک سازوکار تکنیکی تکثیر شده است. به این معنی به نظرم، بنیامین برای اینکه هاله از دست رفته، سوگواری نمی‌کند. به نظر وی این مناسبات جدیدی در هنر ایجاد می‌کند. کسی که سوگواری می‌کند (و بنیامین نیز به آن اشاره می‌کند) بودلر است که با عکاسی تا حد زیادی مخالف است و می‌گوید که اگر به سمت هنرها برود، همه‌ی هنرها را می‌بلعد و از بین می‌برد. بنیامین خیلی با این [دیدگاه] موافق نیست. تا حد زیادی این هاله نداشتن تصویر عکاسی یک چیز مثبت و دموکراتیک است. اما در آن سال‌هایی که دوستان مطرح کرده بودند، یک مشکلی وجود دارد. این مسئله برگرداندن هاله چیزی است که فضای سرمایه‌داری انگار سعی می‌کند

▲ تصویر ۱: کودکی کافکا، عکاس ناشناس

به‌واسطه‌ی نسخه‌های محدود، مانند آن مناسبات زمانی-مکانی که در نقاشی‌های دیواری کلیسا وجود دارد را به اثر الصاق کند. مثلا اثری با قیمتی فروخته شده و الان در موزه MoMA است، به یک نوعی آن را هاله‌مند می‌کند. مثال خوب آن، تصاویر انسل آدامز است. عکس‌هایی هستند که نزدیک به چند صد کپی از خود انسل آدامز وجود دارد اما آن [عکسی] هاله‌مندتر است که در MoMA است و از همه آن‌ها چند برابر گران‌تر است. در مورد اتمسفر که گفته شد شاید اشاره به این نکته خوب باشد؛ اتمسفر وقتی وارد تابلو می‌شود، انگار مجبور است به سمت هاله برود و وقتی به سمت عکاسی می‌رود، آن را تا حد زیادی از دست می‌دهد.

صارمی: بگذارید به عقب‌تر برگردیم و من پرسشم را ساده‌تر مطرح کنم. فهمی که من به‌عنوان علاقه‌مند به مباحث نظری عکاسی دارم، وقتی مقاله بنیامین را در مورد اثر هنری تکثیرپذیر می‌خوانم که در مورد هاله صحبت می‌کند، در آن دورانی که چاپ و عکاسی اختراع شده، مثلا قرن ۱۹، یا دوره‌ای که اصلا حرف بنیامین جایگاه ندارد، این است که آن یگانگی که اثر دارد یا فاصله زمانی-مکانی که من با آن اثر دارم، مثلا حتی همین حالا هم که من نقاشی از رنوآر را که در موزه لوور است می‌بینم، برای من یک اثر هاله‌مند است چون باید فاصله‌ی مکانی‌ای را طی کنم تا به آن برسم، باید برخورداری اقتصادی داشته باشم، یعنی به لحاظ طبقه اقتصادی هر کسی نمی‌توانسته به آثار نقاشی آن دوره‌ای که بنیامین در موردش حرف می‌زند دسترسی داشته باشد. یا مثلا در همین حالِ حاضر وقتی می‌خواهم آن شهرهای باستانی یونان را ببینم. این‌ها هاله‌مند هستند و فاصله زمانی-مکانی با من دارند، هر کسی نمی‌تواند آن را ببیند. مثلا فردی که در یک روستایی در ایران زندگی می‌کند که هیچ وقت هم از آن روستا بیرون نرفته، توان دیدن آن را ندارد. یعنی باید یک جایگاه خاص اجتماعی داشته باشی تا بتوانی به اثر هنری هاله‌مند دسترسی داشته باشی و یا اینکه حتما بایستی ماحصل ذهن خلاق، کنکاش‌گر و نبوغ یک هنرمند باشد. حال اگر این را با اثری که تکثیرپذیر است و هاله از آن رخت بربسته مقایسه کنیم؛ یک عکس مانند همین عکس کودکی کافکا که حتی معلوم نیست عکاس کیست، نبوغ آن عکاس هم اهمیتی ندارد و اگر هم که ویژگی‌هایی سعی شده به آن الصاق شود تا این اثر آئوراتیک شود، این برخاسته از یک فاصله زمانی-مکانی مشخص نیست. در مورد الان خودمان؛ الان من به راحتی می‌توانم این اثر را ببینم اما نمی‌توانم آن نقاشی که در موزه لوور هست را همینطور ببینم. آن فردی هم که در روستا زندگی می‌کند، با داشتن یک گوشی موبایل، راحت می‌تواند تصاویر این شکلی را ببیند. من الان می‌توانم کپیِ آن نقاشی در موزه لوور را به دیوار خانه خود بزنم و از نگاه به آن لذت ببرم اما همچنان برای رسیدن به اصل آن اثر (با توجه به بحث اصالتِ اثری که واجد هاله است) یک حاجب‌هایی بین من و آن تصویر وجود دارد که این حاجب‌ها، یکه بودن، فاصله زمانی-مکانی‌اش با من و نبوغ آن هنرمند است که انگار بعد از اختراع عکاسی یا تصویر تکنیکی (اگر بخواهیم کمی به سمت فلوسر هم برویم) دیگر وجود ندارد. یعنی شما به راحتی دسترسی دارید، هیچ چیز یگانه و واجد اصالت نیست. با این تفاسیر فهم من از هاله این‌گونه بوده و سخت با آن ارتباط گرفتم. یعنی در مورد صحبت بنیامین و نقدی که به آن می‌کند، به قول آقای ملکی که می‌گوید سوگواری نمی‌کند و انگار این را یک ابزار سیاسی می‌بیند، که با توجه به آن نگاه مارکسیستی‌اش قرار است در برابر سرمایه‌داری قرار بگیرد و مبارزه کند که همین برای من تناقضی با ایده پیشرفت دارد. ایده پیشرفت انگار متصل به آن وجه کاپیتالیستیِ ماجراست.

هادیان: یک نکته در ادامه صحبت شما در مورد هاله، اینکه از هاله‌ی درون عکس صحبت می‌شود، یعنی اینکه احتمالا بحث فرمی است؛ به خود عکس و بیشتر زمینه انتشار و تکثیر عکس می‌پردازد و اینجا تکثیر است که هاله را از بین می‌برد. گفته شد که بنیامین برخلاف بودلر سوگواری نمی‌کند. در ادامه بنیامین شاید به نکته مثبت تکثیر اشاره می‌کند که اقشار پایین‌تر، که شاید نمی‌توانستند آثار را ببینند، حال می‌توانند این کار را انجام دهند. از طرفی هم می‌گوید که عکاسی هاله ساز است؛ «آئورا به عکاسی باز می‌گردد». وی در همین راستا، تاریخ عکاسی را به دو بخش تقسیم می‌کند: یک بخش سال‌های اولیه عکاسی که انگار مردم به ناخودآگاه، خودْ تاریخ‌نگاری می‌کردند و متوجه این نبودند. با توجه به واقع‌گرایی عکس و «اینجا» و «اکنون»بودنی که با تصویر سروکار دارد، گویی آئورایی ساخته می‌شد. برای مثال، عکس اکتاویوس هیل از زن ماهی‌فروش که انگار حالت دیگری دارد (تصویر۲)؛ یعنی همیشه آنجا است و تفاوتی با نقاشی دارد. خود این رسانه تصویرسازِ عکاسی (که فکر می‌کنم همین کلمه تصویرساز مهم باشد) را با نقاشی مقایسه می‌کند و مکان‌مند شدنی که در تاریخ‌نگاری هم از آن صحبت می‌شود. فکر می‌کنم تا حدودی مبحث پیوسته است. به نظر من هاله، چیزهایی از این قبیل دارد که بیشتر مربوط به عکاسی و تکثیر آن یا حداقل تکثیر است. ولی باز در سال‌های اولیه [از منظر بنیامین] گویی هاله به وجود می‌آید.

تصویر ۲: زن ماهی‌فروش، دیوید اکتاویوس هیل، حدود ۱۸۴۵

◀ عسکری‌زاده: گفتید که نسبت آئورا را با نقد بنیامین به ایده پیشرفت بسط دادید. یعنی اینکه انگار بین این دو تناسبی دیده نمی‌شود. به نظرم اگر بخواهیم روی نقد ایده‌ی پیشرفت بایستیم، اولین چیزی که به میان می‌آید بحث تاریخ است. یعنی آیا ما می‌خواهیم تاریخ را «آنچه واقعیت است» (یعنی آن‌چیزی که می‌گوید «واقعیت هستم») را بپذیریم، چه واقعیت در قالب تصویر باشد و چه واقعیت انضمامی که می‌گوید «من واقعیت هستم». فرقی نمی‌کند. یعنی آیا ما با خود موضوع سروکار داریم یا دنبال یک اصل می‌گردیم که اسمش حقیقت است یا هر چیز دیگری. اینجا دیالکتیک به میان می‌آید. همیشه وقتی ما می‌گوییم که: این خودِ موضوع است که بی‌واسطه خود را به من نشان می‌دهد(مثلا همین عکس)، پس من با همین کار دارم. اصلی وجود ندارد. واقعیت و حقیقت، و تمامیتش همین است. ایده پیشرفت برروی این موضوع می‌ایستد. یعنی تاریخ برای آن «امر حاضر و آماده‌ای است که نیازی به گذشته در آن دیده نمی‌شود». گذشته امری است که سپری شده، آینده هم هنوز نیامده است. یعنی وقتی گذشته سپری شده و من در بسترِ ایده‌ی پیشرفت فکر می‌کنم، پس تصویر یا آن واقعیتی که خود را حالِ حاضر معرفی می‌کند برای من محل بحث یا محل فکر یا محل مشاهده است یا از این قبیل. اصلا من از طریق همین می‌توانم بفهمم. اما وقتی [بنیامین] بحث آئورا را مطرح می‌کند، من این درک را دارم، یعنی فکر می‌کنم در بحث آئورا درست است که درگیر فاصله می‌شود (اصلا وقتی می‌گوییم آئورا، بلافاصله دیستنس و فاصله مطرح می‌شود)، اما به این دلیل در اول بحث اشاره کردم که شاید اگر کلمه دیگری را بتوان جایگزین کرد که انگار خود را بهتر نشان می‌دهد و آن کلمه به نظرم «اتمسفر» است (به منظور اتمسفر آب و هوایی مدنظرم نیست). اتمسفر به معنایی که اشمیت می‌گوید: همه عناصری که به من ارتباط دارد، اتمسفرِ من [تلقی] می‌شود؛ تمام بوهایی که تاریخ من را می‌سازند، تمام حال و هواها، تمام نسبت‌های تاریخی، تمام لالایی‌ها، تمام پرفورمنس‌ها و هرچیز که در نسبت با من است، اتمسفرِ من را می‌سازد. حالا تصویری که خود را واقعیتِ مطلق معرفی می‌کند و [خود را] حقیقت می‌داند، از نظر بنیامین این [تصویر]، آئورای خود را از دست داده است. حال آئورایی که از دست داده می‌تواند آئورای آیینی باشد – که از دست داده و خیلی سوگواری نمی‌کند به گفته‌ی آقای ملکی- که اصلا بنیامین برای آئورای آیینی سوگواری نمی‌کند. برای آئورای اتونوموس و دوران اتونوموس هم سوگواری نمی‌کند. به این عقیده است که آن هم آئورایی بود که ساختگی بود، در گالری‌ها بود، در کافه‌های خاص پاریس بود و... اما به نظر من، بنیامین در نهایت، در نگاه دیالکتیکی که دارد، دنبالِ یک «آئورای تاریخی» می‌گردد؛ یک آئورای تاریخی که بتواند وجه‌های مختلف و ژرفاها را نشان بدهد. حال اینکه این را چگونه بازسازی می‌کنند، بله این را شاید بگوییم هنوز نمی‌دانیم که دقیقا بازسازی‌اش چگونه است. اما به نظرم یک همچین مسئله‌ای دارد، یعنی با کمی نگاه تفسیری اگر آن مقاله را بخوانیم (همان مقاله‌ی کوتاهی که اشاره کردم)، به نظرم این راحت برمی‌آید که بله سوگواری نمی‌کند، اما دنبال این وجوه و این ژرفاها می‌گردد که مثلا در قالب اتمسفر یا شبیه به این بتواند ارائه دهد و ما را از دست این واقعیتی که خود را تمامیتِ حقیقت جا می‌زند، واقعیتِ پوزیتیویستی که خود را غیرتاریخی جا می‌زند، رها کند. یعنی انگار می‌خواهد ما را از دست واقعیت غیرتاریخی نجات بدهد.

اتمسفر به معنایی که اشمیت می‌گوید: همه عناصری که به من ارتباط دارد، اتمسفرِ من [تلقی] می‌شود؛ تمام بوهایی که تاریخ من را می‌سازند، تمام حال و هواها، تمام لالایی‌ها، تمام پرفورمنس‌ها و هرچیز که در نسبت با من است، اتمسفرِ من را می‌سازد.

؟ صارمی: یعنی با این حساب اگر قرار باشد مفهومِ آئورا را درک کنیم، باید حتما این را از منظر تاریخی نگاه کنیم؛ آن هم از شکل تاریخی که بنیامین مدنظر دارد.

◀ عسکری‌زاده: بله. من فکر می‌کنم اصلا این تفکر دیالکتیکی و این فرق، این فاصله‌ای که همیشه بین تصویر (حال بخوانیمش تصور (Bild)، شاید بهتر باشد bild را تصور در نظر بگیریم. ما ترجمه‌اش می‌کنیم تصویر. چون به انگلیسی هم image ترجمه شده و در فارسی ترجمه شد تصویر و کسی تصور ترجمه نکرد) بین این تصویر یا تصور و امر واقع یا اصیل یا حقیقی (که اتفاقا ما با آن فاصله‌ای داریم)، یک فاصله‌ای وجود دارد و ما نمی‌توانیم امر واقعی که خود را به ما نشان می‌دهد، همه‌ی حقیقت در نظر بگیریم. آقای هادیان گفتند که: "در جهان جدید همه تصویرها به دست همه برسد". بنیامین اصلا دغدغه‌ی دموکراتیک به این مفهوم را ندارد. اصلا جایی آموزش همگانی را آموزشِ خرده بورژوازی نام می‌برد. تا اینجاها هنوز چپ است! اتفاقا بیشتر می‌گوید (مثل بحث ترجمه که بحث زبان را مطرح می‌کند): من دردِ هستیِ زبان را دارم، درد تجلی زبان را ندارم، من کاری ندارم زبان چگونه تجلی پیدا کرد. اگر هم به سراغش می‌روم (مثلا تجلی زبان در حقوق، تجلی زبان در مجسمه‌سازی که خود را به صورت مجسمه به ما نشان می‌دهد و تجلی زبان در موسیقی)، برای این است که به هستی زبان پی ببرم و هستی، با تاریخ نسبت دارد. یعنی منظورم این است که خیلی مسئله‌ی دموکراتیزه شدن ندارد.

تصاویر دیالکتیکی در نسبت بین این تصویرِ واقع و آن حقیقتی است که خودش را نشان نمی‌دهد و اصلا باستانی نیست.

؟ صارمی: خب بگذاریدکمی به عقب‌تر برگردیم و...

◀ عسکری‌زاده: خیلی به عقب برنگردید (با خنده)

؟ صارمی: (با خنده) پس ما با این فرض که در واقع می‌خواهیم از دید تاریخی که بنیامین دارد نگاه کنیم و خب می‌دانیم که مثلا بنیامین دید غایت شناسی به تاریخ ندارد. نگاه تاریخ علم یا مثلا تاریخ هنر یا تاریخ سیاست هم ندارد. آن نگاه غایت شناسی هم ندارد که بگوید جایی تاریخ به پایان می‌رسد که مثلا از جایی شروع شده باشد (با همان نگاه خطی) و با توضیحی که شما دادید، به امر واقعی که خودش را به ما نشان بدهد، به این نوع تاریخ‌نگاری هم باور ندارد (جایی که مثلا تاریخ کارش این است که بگوید چه حقایقی یا چه فاکت‌هایی و اتفاقات صحیحی در تاریخ رخ داده). پس وقتی از تاریخ دیالکتیکی می‌گوید، منظورش چیست؟

◀ عسکری‌زاده: وقتی از تاریخ دیالکتیکی حرف می‌زند در واقع از نسبت بین این‌ها می‌گوید. از نسبت بین واقعیت (اسمش

را بگذاریم تصویر)، از تصویری، که الان ارائه می‌شود، با امری که پنهان است، همان که آقای ملکی هم گفتند: "آن شبِ عظیم". یعنی آن چیزی که در ژرفای آن شب است، [این نسبت] (این نسبتی که انگار می‌خواهد برقرار کند بین امری که خودش را نشان می‌دهد با آن چیزی که خودش را نشان نمی‌دهد) انگار چیزی شبیه به اصطلاحات عرفانی ما است. مثلا در عرفانِ ما می‌گویند می‌خواهند به «سرّ سویدا» برسند. سرّ سویدا چیست؟ سویدا از اسود می‌آید، از یک سیاهی مطلق. و [از طرفی] سرّ، روشنی است، یک هستی، نوری از دل تاریکی. حالا اینکه این نور چطور از دل این تاریکی قرار است بروز کند (حقیقت اصیل). نمی‌خواهم بگویم بنیامین در کارش لحظه‌ی عرفانی دارد. البته که این تفسیر وجود دارد. این تفسیر به‌دلیل نسبت‌هایی که [بنیامین] با الهیات یهودی می‌گیرد، وجود دارد. اما بد هم نیست از همین استعاره‌ی خودمان استفاده کنیم (همین استعاره‌ی سرّ سویدا)، انگار وقتی می‌گوییم تاریخ را دیالکتیکی بررسی می‌کند یعنی اینکه در این نسبت‌هایی که کاملا سیاه شده‌اند، در پشت سر تصویری که به زور خود را حقنه می‌کند و می‌گوید من تنها حقیقتِ ممکن هستم، بنیامین انگار می‌خواهد از طریق آن تاریکی که پشت این واقعیت است بگوید نه، در دل این تاریکی یک اصل حقیقی در نسبت به این واقعیتِ عیان شده و دیدارپذیر وجود دارد و ما می‌خواهیم این نسبت را بررسی کنیم. این نسبت کار سختی است، خود او هم به این نکته اشاره دارد. می‌گوید: "در ابعاد مختلف، در یک ژرفایی". می‌خواهم برگردم به عقب و اصلا کاری به جلوی رویم که آن ایده پیشرفت انقدر دغدغه‌اش را دارد، ندارم. من می‌خواهم به سنتزهای اصیل برگردم. حال این سنتزهای اصیل، جای دیگری در پروژه پاساژها می‌گوید که: "تصاویر دیالکتیکی، تصاویری راستین، ناب و حقیقی‌اند در مقابلِ تصاویر باستانی". چرا انقدر تاکید می‌کند؟ می‌گوید، من اگر بخواهم بروم یک تصویر دیالکتیکی پیدا کنم، از نسبت بین این واقعیت در اکنون و آن اصل، می‌خواهم به تصویر دیالکتیکی برسم. من نمی‌خواهم به یک نقطه‌ی مکانی در یک جایی مثلا X برسم که بعد بگویم من نقطه‌ی باستانی‌اش را پیدا کردم. تاریخ تکاملی نیست که برویم عقب تا ببینیم به کجا می‌رسیم؛ اینکه نیاکانِ ما در تاریخ چه کسی است. این روبه‌عقب و تکاملی است. اما بحث بنیامین این نیست. اتفاقا تاکید می‌کند، تصاویر دیالکتیکی در نسبت بین این تصویرِ واقع و آن حقیقتی است که خودش را نشان نمی‌دهد و اصلا باستانی نیست. یعنی ما قرار نیست به یک «جا»یی برویم، یک نقطه‌ای پیدا کنیم بگوییم بله، آن نقطه را پیدا کردم، در نسبت با همین می‌خواهم بررسی‌اش کنم. به همین دلیل، فاصله‌ی این دو خیلی شبیه به اتمسفر است.

ابژه تاریخی چیزی است که از طریقش، معرفت به مثابه نجات ابژه برساخته می‌شود". در ادامه می‌گوید تصویر دیالکتیکی که شکل می‌گیرد، ابژه تاریخی انگار نجات پیدا می‌کند، رها می‌شود یا به رستگاری می‌رسد.

◀ ملکی: در مورد صحبت آقای صارمی، آن فاصله‌ای که درباره‌ی هاله صحبت شد؛ اینکه ما نمی‌توانیم، در دسترس ما نیست، هزینه دارد و... این به نظر من، همان هاله‌ای است که انگار به ما غالب شده؛ هاله‌ای نیست که بنیامین در موردش صحبت می‌کند. این همان چیزی است که سرمایه‌داری می‌گوید؛ این «عکسِ اصیل» است و آن عکسی که در مانیتور شماست به هیچ دردی نمی‌خورد. مثلا Google Image صد مگاپیکسلیِ آن را هم داشته باشد به کارمان نمی‌آید. و نکته‌ی دیگری در مورد هاله اینکه؛ دوباره یک مقداری دوطرفه است. یعنی هاله همیشه متعین همراه اثر نیست. یعنی اگر تاریخ نقاشی غرب را ندانم و بروم جلوی یک چیزی بایستم. کما اینکه اگر بروم جلوی نقاشیِ چینی بایستم، احتمالا نمی‌فهمم که این برای چه زمانی است، چیست و هاله‌ای همراهش نیست که من چیزی را درک کنم. به‌واسطه‌ی اینکه این را، اگر من در یک موزه‌ای ببینم، شاید یک هاله‌ای جعل بشود ولی هاله‌ای که بنیامین درباره‌ی‌اش صحبت می‌کند، مقداری به خود ما هم برمی‌گردد که به فهم ما از آن اثر کمک می‌کند. حضور یک اثر در موزه، لزوما به فهم ما درباره‌ی آن کمک نمی‌کند. این هاله یک ارزش نقدی و جعل شده‌ی آن هاله است. و نکته‌ای در مورد صحبت خانم عسکری‌زاده؛ این تصویری که از آن ابژه‌ی تاریخ (در ترجمه‌اش به این شکل است) به دست آمده، به‌واسطه‌ی آن تصویر یا تصور می‌توانیم یک ارتباطی برقرار کنیم، نکته مهمی وجود دارد و برای من هم سوال است که چرا بنیامین آنقدر بر آن تاکید دارد این است که این تصویر «مونادیک» است. یعنی نه نفوذی می‌توانیم به آن داشته باشیم و از طرف دیگر انگار هر آنچه که می‌توانیم از آن ابژه تاریخی بدانیم، در این وجود دارد. اینطور نیست که اگر تصویر دیگری به ما برسد (منظورم سند تاریخی نیست، تصویری است که بنیامین در موردش صحبت می‌کند)، چیز دیگری از آن ابژه تاریخی بدانیم، فاصله‌ی آن ابژه تاریخی با حقیقتش همچنان برقرار است و ما به آن حقیقت به هیچ شکلی دسترسی نداریم. ولی چیزی که برای من عجیب است، که البته یک سرنخ الهیاتی برایش پیدا کرده‌ام، مونادیک بودنِ تصویرِ دیالکتیک است. البته این در دو ترجمه‌اش دو چیزِ مختلف است. در ترجمه‌ی آقای سامان‌پور آمده است که: "تصویرْ دیالکتیکی در حال سکون است" ویرگول نگذاشته‌اند اما انگار می‌توان ویرگول گذاشت. اما در ترجمه‌ی آقای فرهادپور اصلا جمله فارسی نیست. یعنی شکل ساختاری‌اش را من تا به‌حال ندیده‌ام: "تصویرْ دیالکتیکیْ در حال سکون است". که متوجه نمی‌شوم که این جمله معنی‌اش چه می‌شود. یعنی اگر بگوییم چه چیزی در حال سکون است، تصویرْ دیالکتیکیْ، که اصلا هیچ جای جمله نمی‌گنجد. حداقل شاید ترجمه‌ی آقای سامان‌پور مقداری قابل فهم‌تر باشد. و این سوال را داخل پرانتز مطرح کنم: توضیحی که بنیامین در مقاله *در باب نظریه شناخت: نظریه پیشرفت*[۴]، در یکی از آن فرازها (اگر بتوانیم اینگونه بگوییم)، می‌دهد این است که: "ابژه تاریخی چیزی است

هیچ تصویری نیست که من باشم، یعنی بگویم من به تمامی در این تصویر حضور دارم

۴. درباره‌ی زبان و تاریخ / والتر بنیامین؛ گزینش و ترجمه از مراد فرهادپور و امید مهرگان (۱۳۹۹) تهران: انتشارات هرمس

که از طریقش، معرفت به مثابه نجات ابژه برساخته می‌شود".
در ادامه می‌گوید تصویر دیالکتیکی که شکل می‌گیرد، ابژه تاریخی انگار نجات پیدا می‌کند، رها می‌شود یا به رستگاری می‌رسد (مقداری با همان پیچیدگی‌های بنیامین). به نظرم تاکید بنیامین بر مونادیک بودن این است که، بتواند به آن رستگاری کمک کند. چون اگر تصویرِ ابژه‌ی تاریخی صرفا یک بازنمایی یا نماینده‌ای از آن باشد، نمی‌تواند هیچ کمکی به ابژه تاریخی کند. انگار باید شکلی از تمامیت آن ابژه تاریخی را در خود داشته باشد، حتی به شکل تصویر. ولی در کل، در ایده‌ی تصویر دیالکتیکی، تاکید بنیامین بر مونادیک بودنِ آن، چیزی است که انگار باید تکلیفش مشخص شود. چون نیازی ندارد که روی این [مسئله] تاکید شود ولی چند جا درباره‌اش صحبت شده است.

صارمی: حقیقتا من این متن و ترجمه انگلیسی آن را چندبار مطالعه کردم و قبل از جلسه هم از خانم عسکری‌زاده پرسیدم. انگار که اینجا وقتی از تصویر صحبت می‌کند، منظورش تصویری که ما در ذهنمان داریم نیست. البته در ترجمه انگار اشتباه است. بیشتر منظورش ایماژ است. یعنی Image که...

ملکی: آنچه که از ابژه تاریخی در یک لحظه‌ای قابل درک است.

صارمی: پس وقتی که ما از تصویر دیالکتیکی حرف می‌زنیم، هیچوقت نمی‌توانیم برایش جسمیت مادی در نظر بگیریم. ما نمی‌توانیم آن را به نقاشی یا عکاسی و یا هر نوع تصویر دیگری منتصب کنیم. به نظر شما این درست است؟

ملکی: به نظر من بله، چون به نظر من، اینجا بنیامین از عکاسی به‌عنوان استعاره‌ای برای درک تاریخ کمک می‌گیرد. یعنی تاریخ، گذشته، یک تاریکی است که دوربین می‌تواند لحظاتی از آن را با یک آذرخش یا فلاشی روشن و ثبت کند، برای همین است که از پیشرفت تکنولوژی عکاسی ناراضی است. چون می‌بیند دوربین در تاریکی هم می‌تواند بدون فلش عکس بگیرد و ایده‌ی تاریخ دارد از دست می‌رود. و در مورد زوال عکاسی هم صحبت می‌کند. ولی چیزی که شما می‌گویید ابژه‌ی خاصی نیست، بله اصلا درکی که من از متن دارم این است که این اصلا استعاره است. کاوادا در متنش می‌گوید که، مطالعه‌ی تکنولوژی برای بنیامین از این جهت مهم است که به فهمی از جهان منجر می‌شود و نه اینکه آن چیزی که از تاریخ به ما می‌رسد یک تصویر یا یک نقاشی است. اینطور نیست که مثلا ما عکسی از انقلاب ۵۷ داشته باشیم که مونادیک باشد و بگوییم این همه‌ی انقلاب ۵۷ است، این همه‌ی جنگ جهانی دوم است، این نقاشی همه‌ی رنسانس است؛ منظورش اصلا چنین چیزی نیست، تصویر همان ایماژ است همان طور که شما می‌گویید، وگرنه برای آن نمی‌شود هیچ تعینی در نظر گرفت. مثال ساده‌تر آن، هیچ تصویری نیست که من باشم، یعنی بگویم من به تمامی در این تصویر حضور دارم، به نظرم در هیچ سندی یا تصویری، این نمی‌تواند باشد.

هادیان: این صحبت در مورد عکاسی، بیشتر در مورد عکاسی پرتره است تا مثلا راجع به عکاسی منظره، و آن شناخت‌پذیری مثلا در عکس آشنا یا کسی باشد، کمی احتمالا به سمت مخاطب می‌رود. این عکس‌هایی که دیدیم انگار سعی بر این دارند که ارزش آیینی را زنده نگه دارند ولی تبدیل به ارزش نمایشی می‌شوند و حالتی نمایشی دارند. این نمایش را شاید بتوانیم در تاریخ و تاریخ‌نگاری هم بررسی کنیم. مانند مثالی که در مورد سال ۵۷ زدید که از طرفی، برای خودِ کسی که به اصطلاح عکس می‌گیرد، و مخاطب عکس پرسش‌هایی به وجود می آید، اینکه از چه جهت؟ و برای چه؟ این جا خودِ رسانه هم مطرح می‌شود. آیا این در مورد پرتره است یا تمام عکاسی؟ یا آن ذهنیت لحظه‌ای بودنی که مانند کبریت زدن هم تشبیه‌اش می‌کند، با توجه به شرایط عکاسی که از اوایل تاریخ عکاسی داریم اینکه مثلا زمان نوردهی‌ها طولانی است و...

ملکی: مسئله‌ای که وجود دارد این است که خود بنیامین در متن تاریخ کوچک عکاسی از برشت نقل می‌کند. می‌گوید: "اینکه بازتولیدِ صرفِ واقعیت کمتر از هر زمان دیگری در مورد واقعیت است، وضعیت را بغرنج ساخته است" و مثالی از تبلیغات می‌زند. امروزه رسانه تکلیفش مشخص است (شاید از دهه ۷۰ به بعد). حتی در دهه‌ی ۳۰ هم اینکه این رسانه به واقعیت وفادار نیست، برای خیلی از افراد حساس مانند برشت و بنیامین مشخص بوده است. یعنی ثبت ابژکتیو، کفایت نمی‌کند که بتواند واقعیت را ثبت کند. در مورد دوره اولیه، شاید ۱۰ سال (چون به سال می‌گوید)، در دهه‌ی ۱۸۵۰، عکاس و عکاسی هم‌تراز بوده و این به مرور زمان از دست می‌رود یعنی عکاسی پیشی می‌گیرد. این سوال هم مطرح شد که آیا این متن تاریخ‌نگاری است؟ تاریخ‌نگاری است؛ به همین معنایی که خودش در مورد آن صحبت می‌کند. یک‌سری موضوعات را مانند آگوست زاندر، پرتره، منظره، چاپ روی صمغ و... با دوره‌ی خودش، یک فهمی از عکس و رسانه به دست می‌دهد. اینگونه نیست که دوباره درگیر یک‌سری اتفاقات خطی شویم؛ اتفاق خطی هم به لحاظ پیشرفت و هم به لحاظ زوال. چون فکر می‌کنم باز هم یک نقل قول از مقاله‌ی درباب نظریه ی شناخت: نظریه ی پیشرفت می‌توانیم بیاوریم. نقل قول زیاد است. صحبتی که آنجا می‌شود این است که، تاریخی که به صورت خطی انحطاط را روایت می‌کند، روی دیگر تاریخی است که پیشرفت را روایت می‌کند. یعنی مقابل این شکلِ پیشرفتِ خطیِ تاریخ این نیست که ما زوالش را نشان دهیم. هیچ روندی اصلا به این شکل وجود ندارد. به این معنی، خود بنیامین هم در تاریخ کوچک عکاسی به دنبال این نیست که بگوید عکاسی یک اوجی داشته و بعد یک افولی کرده و روندی را طی کرده و بعد به زوال رسیده است.

صارمی: دانشجوی عکاسی بیشتر دنبال پاسخ سرراست است. فرض کنیم من به‌عنوان یک دانشجوی عکاسی می‌پرسم آیا عکس از نظر بنیامین باید هاله‌مند باشد؟ آیا من که عکاسم، باید تلاش کنم تصویرم هاله‌مند باشد؟ خانم عسکری‌زاده به‌عنوان کسی که به فضای فکری بنیامین تسلط دارد؛ بنیامین چه نگاهی دارد؟ آیا می‌پذیرد، عکس یک تصویر تکثیرپذیری است که دیگر هاله ندارد و حال باید یک چیز جایگزین برایش پیدا کنیم؟ یا نه، عکس هم می‌تواند واجد ویژگی‌هایی باشد که ما بعدا به آن می‌گوییم آئوراتیک شده است.

عسکری‌زاده: اول بحثم هم گفتم که انگار هیچ برساختی

ارائه نمی‌دهد و یا نمی‌گوید که من این را نقد می‌کنم و برساختی ارائه می‌دهم. حال این برساخت آئوراتیک چه ویژگی‌هایی دارد؟ من ندیدم که مطرح کند. اگر خودم بخواهم تفسیرش کنم، اینگونه می‌فهمم که حالا با توجه به عکس‌هایی که خودش تحلیل می‌کند، با همان تحلیلی که خودش وارد می‌شود، انگار یک وجه آئوراتیک همیشه باز می‌گذارد، گویی می‌خواهد به ما بگوید یک امکان به این شکل وجود دارد و این امکان را به پای تصویری که می‌خواهد همین طوری خودش را شسته‌رفته به ما تحویل بدهد، به سادگی قربانی نکنیم، یا بگوییم می‌خواهد خودش را جای حقیقت جا بزند، خودش را کل تاریخی جا بزند. ما آن را قربانی این نکنیم. به نظر من شبیه به یک هشدار است که می‌خواهد برای این قضیه متوجه‌ات کند.

صارمی: سوالم را از آقای ملکی هم می‌پرسم. آیا منِ عکاس، به‌عنوان کسی که تمایل دارم کار هنریِ عکاسانه انجام بدهم و نه کار رسانه‌ای، آیا حتما باید واجد ویژگی‌هایی باشد که بشود گفت این تصویر آئوراتیک است؟ یا لزوما آئورا دیگر از نظر بنیامین، از تصویر عکاسانه رخت بربسته؟

ملکی: سوال خیلی کلی است. به نظر من برساخته‌ای از آئورا، صرفا به‌واسطه‌ی محدود کردن نسخه‌ها وجود دارد. به‌عنوان مثال من سه عدد کار چاپ می‌کنم، امضایش می‌کنم، روی فلان کاغذ است و فقط هم اگر بخواهید آن را بخرید، باید از گالری بخرید. یعنی بسیار فاصله‌گذاری می‌کنید بین خودتان و کسی که این را می‌تواند داشته باشد و بدین واسطه یک «ژست»ی از هاله به وجود می‌آید. یک مثال جالب؛ ما دو عکاس خیلی مهم در تاریخ عکاسی داریم که آرشیوشان امروزه موجود است. یکی آگوست زاندر (که آرشیوش دست نوه‌اش است یعنی بنیاد خانوادگی دارد) و یکی هم انسل آدامز که بنیاد خود را دارد. نکته‌ای در مورد زاندر وجود دارد که بنیامین هم به آن در مقاله‌اش اشاره می‌کند؛ اساسا عکس‌ها را گرفته که کتاب منتشر کند، یعنی به‌تعداد زیاد، در نسخه‌هایی که عکس‌ها کنار یکدیگر و با قیمت مناسب هستند و چیزهایی شبیه به این. اگر شما یک چاپ اصل از زاندر بخواهید داشته باشید (البته بخش عمده‌ی شیشه‌های زاندر در جنگ جهانی، مهاجرت و مانند این‌ها از بین رفته و بخش زیادی از آن هم هنوز موجود است) قیمتش خیلی خیلی پایین‌تر است تا از آدامز بخواهید. چرا؟ چون آدامز غیر از عکس‌هایی که برای کارت‌پستال می‌فروخته، درگیری تاریک‌خانه‌ای داشته است. یعنی نگاتیوهایی موجود است از آدامز، که چند صد عکس با کارهای مختلف وجود دارد، و این‌ها به چه شکلی هستند؟ Dodge و Burn می‌کرده، دستش را جلوی نور می‌گرفته، یک‌جایی کاغذی نگه می‌داشته، یعنی خیلی شبیه به نقاشی، عکس‌هایش تاش داشته، به این دلیل همین الان، اگر پولش را هم داشته باشیم و بتوانیم سفارش دهیم، عکس انسل آدامز انگار هاله‌مندتر از عکس زاندر است. در صورتی که هیچ‌کدام نباید چنین چیزی داشته باشند، چون

ما فقط به‌عنوان عکاس هنری (اگر بتوانیم اینگونه بگوییم) بخواهیم تصویر هاله‌مند درست کنیم، باید خیلی خوب ژستِ نهادهای سرمایه‌دارانه را بلد باشیم و هیچ هاله‌ای غیر از این در دسترس ما نیست.

از هر کدامشان چند صد نسخه وجود دارد. انگار یک فیگوری وجود دارد که آدامز خیلی به آن آشنا بوده، فارغ از وسواس تکنیکی که می‌خواسته به بهترین تصویر برسد، این سازوکارِ دستی که روی عکس انجام داده، انگار باعث شده عکس یک هاله‌ای پیدا کند، که حالا باعث می‌شود عکس او نزدیک به یک میلیون دلار در حراجی‌ها قیمت داشته باشد. اگر بخواهم سرراست جواب سوالتان را بدهم، ما فقط به‌عنوان عکاس هنری (اگر بتوانیم اینگونه بگوییم) بخواهیم تصویر هاله‌مند درست کنیم، باید خیلی خوب ژستِ نهادهای سرمایه‌دارانه را بلد باشیم و هیچ هاله‌ای غیر از این در دسترس ما نیست.

صارمی: من از فحوا و لحن کلام شما فهمیدم که در واقع یک نگاه انتقادی به این مسئله دارید، یعنی انگار که شما عکاسی (رسانه یا خود عکاسی) و ویژگی‌هایش را در یک بنیاد، در تضاد می‌بینید که مثلا سرمایه‌داری به زعم شما، می‌خواهد به آن الصاق کند. من اگر بخواهم...

ملکی: مسئله این است که عکاسی را همان سرمایه‌داری به ما رسانده، یعنی ما در هر صورت در زمین آن‌ها بازی می‌کنیم. انگار راهکار دیگری (یعنی اگر بخواهیم از فروش عکس کسب درآمد کنیم یا زندگی را بچرخانیم) جز اینکه تعدادش را محدود

بازار هنر همانی است که نهاد هنر را می‌گرداند، همانی که به ما می‌گوید عکس باید چه چیزی باشد و چه آشکالی از عکس را بیرون حوزه خودش نگه می‌دارد. در واقع زمانی بنیامین درباره‌ی هاله‌ی عکس می‌گوید (اصلا همان هاله‌ی نقاشی نیست!) که موضوع عکس و عکاسی هم سنخ‌اند.

کنیم، نداریم یا حتی اگر محدود نکنیم باز همچنان به‌واسطه‌ی قانون کپی رایت، درگیر هاله هستیم. یعنی اجازه می‌دهیم این عکس در این اندازه برای سه‌هزار نسخه به چاپ برسد (البته طبعا نه در ایران). برای نسخه‌ی هزار و یکمی، می‌توانید شکایت کنید. یعنی حتی اگر تیراژ بالا برود، انگار یک چیزی این هاله‌ی مولف را دور آن برجسته می‌کند و آن را نگه می‌دارد. اثر را به چیزی وصل می‌کند.

صارمی: این در بنیاد با آن مفهوم تکثیرپذیری تضاد ندارد؟ یعنی من اگر بخواهم مثالی که شما گفتید را طور دیگری بگویم، مثلا من یک تصویر از یک ساختمان را با گوشی موبایل می‌گیرم، نفر دیگری با یک دوربین ویوکمرا و تجهیزات حرفه‌ایِ نورپردازی می‌رود آن عکس را می‌گیرد. ما هر دو آن ساختمان را ثبت کرده‌ایم اما آن فرد به‌واسطه‌ی تجهیزاتی که به‌کار می‌گیرد، به‌واسطه‌ی آن سازمان و نهادی که با خودش همراه می‌کند (به‌واسطه‌ی نهاد گالری و امثال این‌ها). ما هم در لغت در مورد این ویژگیِ هاله‌مند می‌گوییم: می‌چسباند، الصاقش می‌کند. انگار که در ذاتِ خودِ این رسانه وجود ندارد. یا اگر بخواهم مثال دیگری بزنم، همین نمایشگاهی که الان در موزه‌ی هنرهای معاصر[5] در

۵. نمایشگاهی با عنوان «مینی‌مالیسم (کمینه‌گرایی) و کانسپچوال آرت (هنر مفهومی)» در موزه هنرهای معاصر تهران، از تاریخ ۳۱ خرداد تا ۲۷ شهریور ۱۴۰۱

حال برگزاری است؛ چند عکس از بخرها را آنجا داریم. این عکس‌ها را من در اینترنت هم می‌بینم. وقتی به نمایشگاه می‌روم و این عکس‌ها را روی دیوار گالری می‌بینم و کمی هم با دقت نگاه می‌کنم، احتمالا شک خواهم کرد که آیا این‌ها همان عکس‌های خود بخرها است یا تکثیری است که مثلا همین دو هفته پیش تکثیر شده. آیا اصلا شکِ من نسبت به تصویر عکاسانه معنا دارد؟ وقتی من شک می‌کنم یعنی فرضم بر این است که یک اثر اصیل وجود دارد، و مثلا نهاد موزه، آمده و یکی را کپی کرده و به نام آن گذاشته است. این به این معنی است که من همچنان باور دارم که اثر عکاسانه باید هاله‌مند باشد اما انگار با فهمی که ما از مقاله‌ی اثر هنری در دوران تکثیرپذیری تکنیکی به دست می‌آوریم این است که ذات رسانه‌ی عکاسی هاله‌مند نیست یا مخصوصا در دوران دیجیتال و امثال این‌ها.

◀ ملکی: درست است، ولی یک مسئله‌ای که درباره‌ی هاله وجود دارد این است که هاله برساخت‌پذیر است. یعنی همان چیزی که شما گفتید که مثلا رفتن به موزه‌ی لوور، یک هزینه‌ای و هزار مناسبات دارد؛ این یعنی انگار ما در جهانی حضور داریم که هاله را به این واسطه می‌بینیم. هاله به فهم بیشتری از اثر منجر نمی‌شود. یعنی این تصویری که در موزه هنرهای معاصر است، اگر یک کپی خیلی با کیفیت از آن وجود داشته باشد به فهم درست‌تری منجر نمی‌شود. به این معنی، انگار هاله‌ی مورد نظر بنیامین کارکرد اصلی خودش را از دست داده است. هاله آن چیزی نیست که به ما کمک می‌کند تا اثر را بهتر بفهمیم. آن مناسبات، آن تاریخ‌مندیِ اثر، انگار فقط به ارزش آن کمک می‌کند و نه به فهمش.

از نظر بنیامین سوژه‌ی انقلابی، سوژه‌ای است که می‌تواند مرز بین تصویر پوزیتیویستی و تصویر دیالکتیکی را بفهمد. سوژه‌ی انقلابی سوژه‌ای است که فاصله‌ی بین این دو را می‌فهمد و می‌داند که آئورای غالب شده با آئورایی که اصیل است فرق دارد.

؟ هادیان: تاکید به این شکل بر هاله و هاله‌مندی، آیا فرم عکاسی را به رسانه تقلیل نمی‌دهد و فقط رسانه مدنظرش نمی‌شود؟ یعنی شئ بودگی اثر خودش را از دست بدهد و نشانه‌شناسی اهمیت پیدا کند.

◀ ملکی: مثلا روزنامه هم شئ است. بالاخره نهاد هنری، تلاشش این است که از شما «کالا» تحویل بگیرد؛ چه مجسمه، چه نقاشی، چه عکس. یعنی نمی‌تواند بپذیرد چیزی که تحویل می‌دهید، صرفا یک‌سری نماد صرف و بدون شیئیت باشد. در دوره دیجیتال، خودِ این شئ بودگی پیچیده‌تر شد. نهایتا باید قابل خرید و فروش باشد، تاریخی را با خودش داشته باشد. یک مسئله‌ای که کلا برای من مهم است اینکه، این‌ها اصلا از هم جدا نیستند. یعنی بازار هنر همانی است که نهاد هنر را می‌گرداند، همانی که به ما می‌گوید عکس باید چه چیزی باشد و چه آشکالی از عکس را بیرون حوزه خودش نگه می‌دارد. در واقع زمانی بنیامین درباره‌ی هاله‌ی عکس می‌گوید (اصلا همان هاله‌ی نقاشی نیست!) که موضوع عکس و عکاسی هم سنخ‌اند. زمانی که عکاسی خیلی کُند است، برای اینکه به تاریکی نفوذ کند نیازمند یک فرآیند است. این‌ها کمی کار را سخت می‌کند. به نظر من حرف بنیامین در این مقاله این است که، عکس در سال‌های ابتدایی هاله دارد اما نه آن هاله‌ای که نقاشی دارد. هاله به این معنی که چیزی در خود دارد، که به فهم بهتر از اثر کمک می‌کند، و این همان هاله‌ی نقاشی نیست.

؟ صارمی: من سوال را از وجهی دیگر مطرح می‌کنم که به آن بحث تاریخ هم متصل شود. از خانم عسکری‌زاده می‌پرسم؛ بنیامین جمله‌ای دارد: "هیچ سندی از تمدن وجود ندارد که در عین حال سندی از بربریت نباشد". پس با این تفاسیر می‌توانیم بگوییم در عین حال که ما بنیامین و این نوع نگاهش را می‌پذیریم، می‌فهمیم و تسلیم مناسبات ساختار سرمایه‌داری، موزه، گالری و امثالهم می‌شویم، می‌توانیم بگوییم که باز ما همین دیالکتیک را تکرار می‌کنیم. یعنی در عین حال سند تمدن (که اینجا فهم بنیامین است) دوباره درگیر سند بربریت، یعنی مناسبات کاپیتالیستی می‌شود.

◀ عسکری‌زاده: اینکه ما نمی‌توانیم هیچ چیزی را به‌عنوان تمدن نام‌گذاری کنیم، تمدن که نشانی از توحش درونش نباشد، به نظرم نقد تاریخِ لایه‌مند است؛ یعنی آن لایه‌های تاریخی که ما ثابت می‌کنیم و بعد می‌گوییم که این لحظه، در این نقطه‌ی زمانی، در این T مشخص، اسمش می‌شود اروپا محوری‌ای که هگل می‌گوید و اروپا محوری، آن لحظه‌ی تاریخیِ تکامل‌یافته و متمدنانه‌ی ما است. هگل این درک را دارد. در مورد آن لحظه‌ی ایران باستان، مثلا ایران در دوره‌ی تاسیس دولت برای اولین بار می‌گوید: "وقتی دولت فراگیر تاسیس شد، نشانه‌هایی از تفکر آنجا بروز کرد" و بلافاصله ادامه می‌دهد: "فقط همان دوره بود". بعد جلوتر تاریخ را لایه لایه بررسی می‌کند تا به لایه‌ای که خودش آنجا ایستاده می‌رسد. هگل می‌گوید: این لحظه‌ی اروپا محوریِ ذیل ایده‌ی پیشرفت، آن لحظه‌ای است که ما می‌توانیم اسمش را لحظه پیشرفت بگذاریم. این از زبان هگل نیست، مضمونِ آن مدنظرم است. این لحظه، لحظه‌ی پیشرفت است، لحظه‌ی اروپا محوری. حال آیا آن لحظات آفریقایی که نتوانسته به آن لحظه‌ی اروپا محوری برسد یا مایی که اینجا هستیم یا دیگری‌ها، آن لحظه را درون خودش دارد یا خیر؟ [آیا] ما اصلا بیرون بازی هستیم؟ از نظر هگل بیرون بازی هستیم. مثلا آفریقایی بیرون بازی است. آن محقق اروپایی شانسی دارد و شانسش چیست؟ اینکه می‌تواند برود از آن آفریقایی عکس بگیرد. می‌تواند برود مطالعه‌اش کند، مشاهده‌اش کند، شکلش را بکشد یا جمجمه‌اش را بررسی کند و... تا بتواند مرز این آفریقایی با منی که در لحظه‌ی پیشرفت ایستاده‌ام را مشخص کند. اگر اینگونه نگاه کنیم که هر لحظه‌ی پیشرفتی، تاریخ توحش هم در خودش دارد، این خیلی تفسیر رادیکالی است. یعنی اینکه واقعا نقدهای بنیامین را نمی‌بینیم. اما به نظرم اگر کمی به متن بنیامین نزدیک‌تر شویم، هر لحظه‌ای که اسمش را می‌گذاریم پیشرفت و مُهر تکامل را

نکته‌ای که در مورد تاریخ عکاسی ایران وجود دارد این است که، ما حتی هرچقدر هم نقد داشته باشیم هم‌دل با بنیامین، با تاریخ خطی مبتنی بر پیشرفت، من فکر می‌کنم هرچقدر هم تلاش کنیم، نمی‌توانیم تاریخ مبتنی بر پیشرفتی از عکاسی ایران بنویسیم.

رویش میزنیم (تکامل به معنی آن تطور تاریخی پیشرفته شدن) و خروج از آن لحظه بربری همواره درون خودش آن حماسه را دارد. همواره درون خودش آن پنهانی، آن پوشیدگی، آن ظلمت، اسمش را هرچه بگذاریم، را دارد و هیچ سندی نمی‌تواند اعلام کند که من سند نهاییم، من سند انقلابم. یعنی در واقع به نوعی اعلام می‌کند که سوژه انقلابیِ کدام سوژه است. سوژه‌ای که اعلام می‌کند من در لحظه‌ی پیشرفت ایستاده‌ام و تمام شد، پیشرفت حاصل شد و این علم یا تکنولوژی، پایان است یا مثل هگل حتی بگوید فلسفه را تبدیل به علم کردیم و کار تمام است. آن سوژه انقلابی کدام است؟ از نظر بنیامین سوژه‌ی انقلابی، سوژه‌ای است که می‌تواند مرز بین تصویر پوزیتیویستی و تصویر دیالکتیکی را بفهمد. سوژه‌ی انقلابی سوژه‌ای است که فاصله‌ی بین این دو را می‌فهمد و می‌داند که آئورای غالب شده با آئورایی که اصیل است فرق دارد. من خیلی بر آن بحث آئورایی که مطرح کردید که مثلا در مورد موزه لوور بود و یا خرید فلان چاپ از فلان مجموعه، تسلط و آشنایی ندارم. من از موضع فلسفی، از منظر بنیامین که نگاه می‌کنم، می‌بینم که آئورا یک‌جور مرز بین واقعیتی که اعلام حضور می‌کند و اصل تصویری که نمی‌تواند اعلام حضور کند، است. این فاصله را پرکردن و به آن فکرکردن (نه لزوما اینکه به قول آقای ملکی مونادیک‌اش کند، یعنی بیاید و بگوید بله این نیست، این هم نه) و به نوعی انگار درون ایده پیشرفت و به ژرفای آن رفتن. من این را اینگونه می‌فهمم. بحث ایده پیشرفت یک نسبت خیلی مستقیمی با بحث‌هایی دارد که آدورنو مطرح می‌کند. هر دو فرانکفورتی هستند، آدورنو در بحث هاله، خیلی بنیامین را نقد کرده است. البته نقد هم نه ولی یک گفت‌وگوی جدی بین این دو در بحث هاله وجود دارد. در ایده پیشرفت هم همینطور، بنیامین وقتی می‌خواهد در مورد تصویری که روشنگری (روشنگری منظور دوره‌ی روشنگریِ قبل از انقلاب فرانسه است، قرن ۱۸) ایجاد کرده صحبت کند، می‌گوید: دوران روشنگری طوری از عقل و تصویرهای عقلانی از جهان سخن می‌گوید که گویی اسطوره، فارغ از هرگونه عقلانیتی است و طوری از عقلانیتِ خودبنیاد و اتونوموسِ خودش صحبت می‌کند که گویی اصلا ما نمی‌توانیم در تاریخ نسبتی بین عقلانیت و غیرعقلانیت یا حس، شور و اشتیاق یا هرچیز دیگری برقرار کنیم. در آخرِ آن بحث به آدورنو می‌گوید که: همان‌قدر که اسطوره درون خودش حماسه دارد، درون خودش آن چیزی را دارد که ما غیرعقلانی می‌بینیم و حتی جایی مهر بربربودن بر آن می‌زنیم (یعنی یک وجهی از تاریخ که ما اعلام می‌کنیم این بربر است، این تصویری که ارائه می‌دهد در مرتبه‌ی پایین‌تری است) همان‌قدر که دوران اسطوره یک همچنین نسبتی با حماسه دارد، دوران روشنگری هم دارد. در ادامه می‌گوید: همان‌قدر که مثلا تصاویر خدای پوزیدئون در اسطوره‌ها می‌تواند حماسی باشد و دور از واقعیت عقلانی که امروز روشنگری ادعا می‌کند، به همان اندازه عقل خودبنیاد دوران روشنگری هم حماسی است. یعنی ما اصلا عقلی با این خودبنیادی نداریم؛ این اتونوموس بودن عقل و به طبع، وقتی ما می‌گوییم اتونوموس بودن عقل زیر سوال رفته است، اینجا تصویری هم که از جهان دارد، زیر سوال می‌رود. می‌گوید این خودش یک حماسه است، یک وجه اسطوره‌ای دارد و در همان کتاب دیالکتیک روشنگری بحث می‌کند و می‌گوید که این دو، به همان اندازه‌ای که از هم دوراند (یعنی همان بُعدی که بینشان است)، به همان اندازه به هم نزدیک‌اند و می‌توانیم جاهای مختلف این بحث را پی بگیریم. می‌خواستم نسبت این بحث با آدورنو را هم مطرح کنم. چون در بحث هاله، آدورنو هم نظر دارد و البته نظری که شاید خیلی هم در توافقش نیست ولی خیلی هم دور نمی‌شود.

هادیان: بحث دیگر در مورد تاریخ‌نگاری در عکاسی ایران و ارتباط، و یا احتمالا، نسبت آن با آرای بنیامین را مطرح می‌کنم. از طرفی دیدگاه بنیامین که به فاشیسم در دوره خود پرداخته، این جمله‌ی کلیشه‌ای که تاریخ را فاتحان می‌نویسند. با این دیدگاه به تاریخ عکاسی ایران بپردازیم. می‌دانیم که خود عکاسی یک رسانه وارداتی بوده که با اختلاف زمانی کمی پس از اختراعش به ایران آمده است. از طرفی این رسانه را غربی‌ها به کشورهایی مانند کشورهای آسیای شرقی و هند آوردند که از این جریان، به واسطه تصویر اطلاعات از دنیای شرق کسب کنند. گویی که تصویرِ شرق برایش جالب بوده که حتی از این تصاویر در کارت ویزیت هم استفاده شده است. این صورت‌بندی و مجموعه داشتن از همان ذهنیت اروپا محوری که خانم عسکری‌زاده هم گفتند نشات می‌گیرد که کاملا استعماری پیش رفته است. ایران نیز از این جریان به‌عنوان سرزمین ناشناخته شرقی جدا نبوده و از طرفی هنر ایران در آن دوران انگار پشتوانه‌ی بصری برای پرداختن به این واقع‌گرایی که عکاسی می‌کند را نداشته که انتقاداتی هم نسبت به آن مطرح است. مثلا تا قبل از قاجار، گویی تصویر چندانی از افراد، به غیر از شاهان و درباریان وجود ندارد. از این‌رو، فردیت نیز اهمیتی نداشته و تاریخ‌نگاری برای مردم گویی وجود چشم‌گیری نداشته است. این دیدگاه‌های بنیامین که از طریق عکس کودکی کافکا و عکس کودکی خودش مطرح می‌کند، این وجه از تاریخ‌نگاری را مطرح می‌کند که مردم هم به عرصه آن آمدند. می‌توانیم این‌ها را در مورد عکاسی ایران بررسی کنیم. در مورد جریان عکاسی هنری که در ایران شکل گرفته که در آن تلاش‌هایی برای خلاقیت اتفاق می‌افتاد که می‌توان پرسید آن دیدگاه آقای ملکی در مورد خلاقیت در چاپ و ارزش اثر چگونه بوده و چه چیزی رخ داده است؟ بحث دیگر هم می‌تواند با این حرف بنیامین باشد: "تاریخ‌نگاری در لحظه بحرانی شکل می‌گیرد". این لحظه بحرانی تا چه حد عکاسی است؟ آیا این لحظات بحرانی به شکل تصویر در یاد ما می‌ماند؟ در تاریخ خودمان این لحظات بحرانی احتمالا چگونه بوده و آیا اصلا این لحظات در تاریخِ ما تجربه شده است؟

ملکی: در مورد اینکه به واسطه عکاسی اسناد بیشتری از رویدادهای تاریخی و اتفاقاتی که در گذشته افتاده، دراختیار داریم گزاره‌ی درستی است، با دنیایی از تبصره که در واقع این همان مثالی است که زدم. مثلا چه عکسی است که نماینده‌ی جنگ جهانی دوم است؟ حالا اگر ۱۰ هزار یا ۲۰۰ هزار عکس داشتیم، آیا این لزوما به فهم دقیق‌تری از آن اتفاق منجر می‌شود یا نه. اما نکته‌ای که در مورد تاریخ عکاسی ایران وجود دارد این است که، ما حتی هرچقدر هم نقد داشته باشیم هم‌دل با بنیامین، با تاریخ خطی

مبتنی بر پیشرفت، من فکر می‌کنم هرچقدر هم تلاش کنیم، نمی‌توانیم تاریخ مبتنی بر پیشرفتی از عکاسی ایران بنویسیم. در واقع پوزیتیویسم یک جریانی است که به خیلی از چیزها شکل داده و وقتی به عقب نگاه می‌کند خودش را می‌بیند. چنین جریانی در عکاسی ایران حداقل وجود ندارد که یک انگاره پیشرفتی باشد و آجرهایی را روی هم بگذارد و به عقب برگردد و بگوید عکاسی ایران این است و یک نفری بیاید یک گسست‌ها و خوانش‌های دیگری را مطرح کند و بگوید عکاسی ایران آن چیز دیگری غیر از این چیزی که شما می‌گویید هم است. یعنی ما یک چالشی که داریم این است که، آن تاریخ مبتنی بر پیشرفت اصلا برای عکاسی ایران قابل نوشتن نیست چون یک ملغمه‌ای است که از آن یک انباشتی صورت گرفته؛ انگار بایگانی، به معنای فوکویی بایگانی، در اختیار نداریم. فقط انباشت یک‌سری تصویر در اختیار داریم. برای همین شاید صحبت کردن از تاریخ‌نگاری مدنظر بنیامین درباره‌ی عکاسی ایران خیلی دور و حتی غیرمنطقی یا غیر واقع‌بینانه باشد. این چیزی است که من از دورنمای عکاسی ایران متوجه می‌شوم. ولی صحبت کلی که گفتید، طبقه‌ای یا افرادی که هیچ سندی از خودشان نمی‌توانستند در تاریخ به جای بگذارند، به واسطه عکاسی می‌توانستند این کار را بکنند (حتی در ایران و جاهای دیگری هم داریم)؛ مثلا یک استودیو عکاسی که تعطیل شده، عکس خانوادگی می‌گرفته؛ عکس تولد و پرسنلی و امثالهم. شما می‌توانید بروید آرشیو آن را بخرید و تا زمانی که شاکی خصوصی نداشته باشید کسی کاری با شما ندارد. این به یک معنی امکانی است که ما افرادی را ببینیم که هیچ‌وقت قرار نبوده در تاریخ باشند. حالا مخصوصا به واسطه فرهنگ ما شاید هم اصلا دوست نداشته باشند عکس تولدشان به‌عنوان یک سند تاریخی بررسی شود. به این معنی، بله عکاسی کمک کننده است و خب، چالش‌های خودش را هم دارد. ولی اگر بخواهیم با تاریخ‌نگاری، همراهی با بنیامین از عکاسی ایران داشته باشیم به نظرم شاید نشدنی باشد.

هر دوران کودکی‌ای که بر انسان سپری می‌شود، دستاوردی عظیم و جایگزین‌ناپذیر برای بشر دارد. یعنی این دورانی که اسمش را می‌گذاریم دوران بربریت، در کودکی سپری شده.

؟ صارمی: دلیل اینکه ما این انباشت را داریم و نه آن شکل تاریخ‌نگاری عکاسانه که در غرب رایج است، چیست؟ مثلا می‌توانند دلیلش فاصله ذاتی باشد که ما همواره با غرب داشتیم؟ یعنی حتی در عصر اینترنت، در جهان امروز و در ۱۰ تا ۱۵ سال اخیر هم ما همچنان قرار است این فاصله ذاتی را با جهان غرب داشته باشیم. حالا اینجا می‌خواهد اسمش پوزیتیویسم باشد یا سرمایه‌داری یا هر چیز دیگری.

◀ ملکی: به نظرم بله. زمانی که ما ایده‌ی ترجمه را به واسطه تاکید کردن بر همین فاصله می‌پذیریم. مثلا در متون فلسفه این خیلی پذیرفته شده است که ما هیچ اشتراکی با ۳۰۰ تا ۴۰۰ سال گذشته در فلسفه غرب نداریم. جاهایی چیزهایی را خواندیم و جاهایی چیزهایی را ترجمه کردیم. ولی در هنر چنین چیزی پذیرفته شده نیست. یعنی جامعه هنری یک ایده‌ی جهانی شدن هنر را دست‌مایه خود قرار داده، و ما الان با هنر جهانی روبرو هستیم و اینکه غرب این کار را می‌کند ما چرا نتوانیم انجام دهیم، انگار خیلی سردستی با آن برخورد می‌شود. در صورتی که در حوزه فلسفه اصلا اینگونه نیست که ما جهانی شدیم و از فردا مثل آن‌ها فکر کنیم یا دیگر شوروی فرو پاشیده ما همه یک شکل می‌شویم. این خیلی دم‌دستی و بی‌معنی است. ولی در هنر می‌بینیم که خیلی جدی پیگیری می‌شود. بینال در هنر برای ما خیلی چیز مثبتی در نظر گرفته می‌شود ولی اگر از یک دورنمایی نگاه کنیم بعضا مضحک است. در واقع اجازه نمی‌دهد ما کاری جز تقلیدِ آنچه که حتی غرب هم نمی‌شود به آن گفت، که خیلی متمرکزتر چند ابرنهاد هنری انتظار دارند، انجام دهیم.

؟ صارمی: با این حساب پس ما نمی‌توانیم این را به فال نیک بگیریم. باید بپذیریم همان ماجرایی را که در ترجمه متون فلسفی و ادبی وجود دارد، در هنر همان گسست را بپذیریم تا یک زمان که ممکن است به قول بنیامین یک رخدادی شکل بگیرد.

◀ ملکی: یک تفاوتی وجود دارد. در مورد تفکر می‌شود به گسست اشاره کرد ولی در مورد رسانه و آن جهانی که در آن زندگی می‌کنیم انگار محاط شده‌ایم. یعنی همان چیزی که فلوسر می‌گوید. اینطور نیست که ما به بیرون برویم و از بیرون با آن مخالفت کنیم. ما باید درون این حوزه (به معنای فلوسری‌اش) به بازی بپردازیم. این نکته مهمی است که فلسفه به خودی خود چیزی نیست که همه‌ی آدم‌ها را در بر بگیرد ولی چیزی مثل رسانه چیزی نیست که آدم بتواند زندگیِ بیرون از آن و بدون تأثیر خیلی شدیدِ آن را متصور شود.

◀ عسکری‌زاده: بنیامین یک بحثی دارد؛ مثلا وقتی درباره‌ی ورود تکنولوژی به‌عنوان یک لحظه بحث می‌کند- منظور از ورود تکنولوژی این نیست که یک لحظه‌ی تاریخی مشخص کنیم و اسمش را بگذاریم ورود تکنولوژی. چون ما از دوران یونان و قبل‌تر از آن هم در هر دوره، می‌توانیم تولید هر چیزی را تکنولوژی در نظر بگیریم (در یونانی، تکنولوژی با ریشه کلمه‌ی تخنه). یعنی مثلا بیل را می‌توانیم یک تکنولوژی برای تسهیل زندگی در نظر بگیریم- در همان بحث (یعنی پروژه‌ی پاساژها) می‌گوید که هر دوران کودکی‌ای که بر انسان سپری می‌شود، دستاوردی عظیم و جایگزین‌ناپذیر برای بشر دارد. یعنی این دورانی که اسمش را می‌گذاریم دوران بربریت، در کودکی سپری شده و پس از حتی دوران ماقبل تاریخ، آن کلمه‌هایی که به‌کار می‌بریم برای قبل از ورود تکنولوژی، می‌تواند ارزشی باشد، می‌تواند نباشد. معمولا طبق ایده‌ی پیشرفت کلمه‌ها ارزشی هستند و بار ارزشی دارند. هر کودکی‌ای یک دستاورد عظیمی برای انسانیت دارد. هر کودکی‌ای به لطف علاقه‌اش به پدیده‌های تکنولوژیک، به لطف کنجکاوی در مقابل اختراعات و ماشین‌ها، یک پیوندهایی برقرار می‌کند که با امور تکنولوژیک ارتباط دارد. یعنی در هر دوره‌ای (اینجا بنیامین می‌گوید کودکی می‌توانست در کانتکسِ ایده پیشرفت بایستد و بگوید بربریت یا ماقبل تکنولوژیک) به عمد می‌گوید، هیچ چیزی در عرصه طبیعت نیست که از همان بدو امر مصون از چنین پیوندی باشد. یعنی ما نمی‌توانیم یک لحظه‌ای در تاریخ تصور کنیم و بگوییم این لحظه تاریخی همان لحظه‌ای است که اصلا این‌ها

هیچ پیوندی با تکنولوژی نداشتند و هیچ کنجکاوی درباره‌ی‌اش نداشته‌اند. اینجا لحظه صفر است. لحظه سفر الهیاتی برایش وجود ندارد. چرا اینطور می‌بینند؟ ارتباطش با تاریخِ ما بسیار مهم است و جالب. چون ما همواره با یک نگاه خاصی تاریخ ایران را می‌خوانیم. هنگام مطالعه تاریخ ایران، لحظه‌ی خاصی به‌عنوان «مواجهه عباس میرزا با غرب» وجود دارد که با آه کشیدن عباس میرزا که: «ای وای ما چرا غربی نشدیم»، همراه است. لحظه‌ی دیگر «انقلاب مشروطه» است و... ما این شکل به تاریخ نگاه می‌کنیم. ولی این بحث را طور دیگری نگاه می‌کند و پایان آن بند می‌گوید: "اما نکته این است که این چیست؟ نه در هاله‌ی امر بدیع بلکه در هاله‌ی امر مانوس، امر آشنا و امر خانگی شکل می‌گیرد". وقتی هاله‌ی امر آشنا و خانگی، و هاله‌ی امر بدیع را از هم جدا می‌کند و می‌گوید: "در خاطره، در کودکی و در رویا". پیوند میان تصاویری که ما را در بر گرفته‌اند، تصویری که من از تاریخ دارم، تصویری که من از لحظه مدرن شدنم دارم، تصویری که من از لحظه‌ی ورود دوربین به ایران دارم، تصویری که من از کشته شدن فلان امام دارم و هر کدام از این‌ها. این تصویر از نظر بنیامین در یک لحظه نیست. یعنی ما در هر لحظه تاریخی که ایستاده‌ایم، در نسبت با کودکیِ آن لحظه هستیم و کودکیِ هر تصویری در نسبت با آن چیزی است که برای آن دوره تکنولوژی به حساب می‌آید (نه تکنیک و روحیه تکنیکی، همان تکنولوژی که برای آن دوره قابل تصور بوده). حالا چه نگاره‌هایی که روی غارها کشیده می‌شد تا امروز که بحث‌های تخصصی درباره‌ی عکاسی و چیزهای دیگری می‌شود. این فاصله مهم است. فاصله‌ای که می‌خواهیم هاله را بفهمیم و عنوان می‌کنیم، به نحو تاریخی باید آن را بفهمیم. یک‌سری عنصر به ما معرفی می‌کند. می‌گوید: "کودکی، خاطره، رویا. این سه مولفه کمک می‌کند". این کودکی، هم کودکیِ شخصی من است؛ یعنی فرویدی هم می‌توان به آن نگاه کرد، که در مورد یک ناخودآگاه دیدارناپذیر یا دیداری حرف بزنیم و هم می‌توانیم راجع به کودکی تاریخی حرف بزنیم. مرحله‌بندیِ تاریخی کنیم، طبق ایده پیشرفت، که رایج هم بوده، به یک مرحله‌ای برسیم به اسم کودکی تاریخی یا بربریت تاریخی یا هر چیز دیگری. در نهایت همان ترکیب مورد علاقه‌ی مکتب فرانکفورتی‌ها است. بنیامین انگار از همان ترکیب مورد علاقه آن‌ها استفاده می‌کند؛ فروید و نیچه را پیوند می‌دهد. فروید به‌عنوان ناخودآگاه و کودکی، نیچه به دنبال آن، فراموشی و لحظه‌های فراموشی است. لحظه‌ی فراموشی که می‌گوید: من می‌خواهم این پدیداری که آنقدر خود را به من حقنه می‌کند را پس بزنم و آن را فراموش کنم. بین این‌ها پیوند برقرار می‌کند و این کلمه خاطره، رویا و کودکی که به‌کار می‌برد، به ما برای فکرکردن، پرکردن این لحظه‌هایی که انگار خالی است و چیزی آن را پر نکرده، کمک می‌کند. ما با یک‌سری تصویرهای مشخص و معین مثل «عباس میرزا آه کشید» که روسیه ما را شکست داد و دلیلش را پرسید و گفت: "ارتش منسجم نداریم". ما اینطور تصویری داریم. انگار تمامیت آن لحظه تاریخی با این تصویر، با این Bild پر شده و انگار ما هیچ غنایی برای این لحظه نمی‌توانیم متصور باشیم. در صورتی که می‌گوید نه، کودکی همین دوره، خاطرات و رویایش کمک می‌کند. حالا اینکه شما بگویید نسبت این با هاله‌ی خانگی چه بود، جایی که گفت اینْ نه در هاله‌ی امر بدیع، بلکه در هاله‌ی امر مانوس وجود دارد. منظورش امری است که نزدیک است اما نه به معنای نزدیک مکانی. منظورش چیزی است که در اتمسفر است، آن چیزی که در تاریخِ من است اما فعلا پنهان است و اعلام حضور نکرده اما آشنا است. مثلا وقتی از تهران به شهر خود برمی‌گردید، آنجا بویی احساس می‌کنید. شاید برای خود شما اولین‌بارها خیلی ملموس نباشد ولی آن فضایی که این را القا می‌کند، مانوسیت خود را اعلام می‌کند. حال این را چگونه می‌توانیم در هاله عکس، تاریخ و تصویر دیالکتیکی بیاوریم، که بنیامین می‌خواهد با آن تصویر پوزیتیویستی را نقد کند، جای بحث دارد. به نظر من تاریخ‌نگاری نشده؛ تاریخ‌نگاری به معنایی که بنیامین می‌گوید هم وجود نداشته است. یک نکته دیگر؛ اگر قرار است تاریخی نوشته شود، اتفاقا براساس ایده پیشرفت نوشته می‌شود چون حاضر و آماده‌تر است. به قول آقای ملکی، یک‌سری اسناد داریم که می‌تواند عکس یا نوشته باشد. یک‌سری تصویر داریم؛ تصاویر پراکنده از یک دورانی. شاید بتوانیم با ایده پیشرفت این‌ها را درست کنیم و بگوییم، بله غرب پیشرفته بود و به ما اینطور نگاه کرد و ما اینجوری شدیم. این ایده پیشرفت است. اما اگر بخواهیم از نگاه بنیامین وارد شویم، احتمالا تصویرهایی که داریم، تصویرهایی هستند از فاتحان تاریخ یا حداقل کسانی که نگاه فاتحانه به تاریخ ما داشته‌اند. ما تصویر از بدنه‌ی اجتماع نداریم. یعنی حفره‌های خیلی عظیمی داریم برای اینکه به نحو بنیامین تاریخ‌نگاری انجام دهیم. ما شاید در نهایت بتوانیم یک تاریخ پوزیتیویستیِ مبتنی بر ایده پیشرفت بنویسیم؛ مثلا از طریق سفرنامه‌های فرانسوی‌ها و آلمانی‌ها، و عکس‌هایی که داریم و نوشته‌هایی که مبتنی بر ایده پیشرفت باقی مانده است. ولی تاریخ مبتنی بر کودکی، رویا و خاطره (منظور خاطره جمعی است)، فکر می‌کنم بسیار کار داشته باشد. این قصه به نظرم با این وضعیت غیرممکن است!

چیزی که من از بیرون می‌بینم به این شکل است: هر چیزی که ایدئولوژیک نباشد انگار برای ما پذیرفتنی است و آن نسبتی که به آن حقیقت بتوان دست پیدا کرد. ایماژِ آن تصویر انگار هیچ اهمیتی برای تاریخ‌نگار امروزیِ ایران ندارد.

◄ ملکی: آیا با توجه به اینکه نمی‌توان یک تاریخ‌نگاری نسبتا مفصلی از ایران داشت، می‌شود به یک خرده تاریخ‌هایی فکر کرد که ما انگار فقط یک تصویر را (ولی به روش بنیامینی) در نسبتی که با خاطره دارد، در نسبتی که با کودکی دارد، داشته باشیم؟ یعنی ایده پیشرفت نیازمند این است که انگار ما باید یک جامعیتی داشته باشیم. آیا با ایده بنیامین، می‌شود نقطه‌ای به تاریخ نگاه کرد؟

◄ عسکری‌زاده: به نظر من بله درست است. ایده پیشرفت دنبال این است که با یک نگاه خاص، یک تاریخ کلی، منسجم و جامع بنویسد. نگاهی که از صفر شروع کند و به جایی رود. با این نگاه می‌شود از بالا یک‌سری اسناد را (از بالا یعنی از سوی پیش‌بینی‌پذیر و کاملا برنامه‌ریزی شده) طبق نگاه هگل جمع‌آوری کنیم. اما برای بحثی که بنیامین دارد. ما نیاز داریم که به دوره صفویه برگردیم. چرا؟ چون تصویرِ ایدئولوژیکِ حاکم، از یک‌سری عناصر فرهنگی ما، آنقدر هژمونیک و قوی است که کاملا وضعیت آن دوره را پوشانده است. یعنی فرض کنیم ما

هیچ تصویری از کاشی‌کاری صفویه که حرفی برای گفتن داشته، نداریم و دسترسی به آن تاریخِ نقطه‌ای هم برای ما محدود شده است. یک‌سری اِلمان‌های خیلی هژمونیک‌شده داریم، یعنی به دید بنیامین اینجا سیاست کاملا زیبایی‌شناسانه شده و ما باید هنر را سیاسی کنیم. حال چگونه می‌توانیم هنر را سیاسی کنیم؟ تنها راهی که وجود دارد این است، فاصله‌ای که بین امر پوزیتیو یا هژمونیک یا ایدئولوژیک با امر اصیل است را بتوانیم نوری به آن بتابانیم. به نظرم خیلی بعید است که بتوانیم به راحتی این کار را بکنیم. نمی‌گویم که محال است ولی می‌گویم بعید است. حالا شاید شما بهتر از من بدانید که ما چقدر حداقل در حوزه عکاسی، غنی هستیم و می‌توانیم این کار را انجام دهیم. با این چیزهایی که ما از بیرون می‌بینیم، بعید می‌دانم.

◀ ملکی: نکته خیلی مهمی که به آن اشاره کردید این است که، تاریخ‌نگار به دنبال آن فاصله‌ای باشد که از حقیقتش دارد. مشکلی که ما داریم، به واسطه یک فضای پست‌مدرن که ناگهان وارد فضای هنری شده این است که، باید بفهمیم، هر خوانش غیرمبتنی بر پیشرفتی، صرفا یک وسواس نشانه‌شناسی یا نماد پیداکردن یا ارتباط دادن چیزهای مختلف به هم و دغدغه‌ای که آن فاصله را پر کنیم، نیست. تنها ایده ما این است، که چیزی غیر از آن چیزی که نگاه ایدئولوژیک می‌خواهد، بگوییم. چیزی که من از بیرون می‌بینم به این شکل است: هر چیزی که ایدئولوژیک نباشد انگار برای ما پذیرفتنی است و آن نسبتی که به آن حقیقت بتوان دست پیدا کرد. ایماژِ آن تصویر انگار هیچ اهمیتی برای تاریخ‌نگار امروزیِ ایران ندارد. از این جهت من کاملا با شما موافقم. یعنی هر چیز غیر ایدئولوژیکی، صرفا یک خوانش آلترناتیو است، فقط برای اینکه ایدئولوژیک نباشد.

؟ صارمی: من فکر می‌کنم که در عمل، در خودِ جهان غرب هم که بنیامین متفکرِ آن جهان است، این تحقق پیدا نکرده و این شکل از خوانش، از تاریخ یا تاریخ عکاسانه، رخ نداده است. انگار همان مولفه‌هایی که بنیامین به آن‌ها تاکید دارد و می‌گوید: این‌ها تاریخ مسلط بودند و منظورم از تاریخ، این‌ها نیست؛ همان‌ها مانع از این می‌شود که هر نوع تاریخ‌نگاری بر مبنای آن ایماژ دیالکتیکی که بنیامین می‌گوید، شکل بگیرد. چون بالاخره تاریخ خطی مطلوبش نیست، تاریخ مسلط فاتحان هم مطلوبش نیست. همچنین شکل تاریخ‌نگاری که عکاسی برای خودش انجام بدهد، نقاشی برای خود انجام بدهد، سیاست برای خود انجام بدهد را هم نقد می‌کند. بنابراین ما اگر بخواهیم این شکلی از تاریخ‌نگاری که مطلوب بنیامین باشد را انجام دهیم، باید اولا یک مجموعه‌ای از آدم‌ها باشند که بتوانند بینارشته‌ای کار کنند. نه فقط تاریخ‌نگار یا فقط هنرمند یا فقط اهل سیاست باشند، به همه ماجرا اشراف داشته باشند. همچنین باید به یک‌سری داده‌های میدانی و داده‌هایی از گذشتگان دسترسی داشته باشند که این داده‌ها، داده‌های مسلط نیستند؛ داده‌هایی که توسط فاتحان جمع‌آوری شده، نیستند. این داده‌ها دیگر

> اگر بخواهیم ظهور کاپیتالیسم واقعی را جایی نشان دهیم باید در غرب نشان دهیم. اما مقاومت در برابر آن هم، در خودش تولید می‌شود.

عملا وجود ندارد. یعنی انضمامی نیستند و انتزاعی هستند. بنابراین انگار این شکل از تاریخ‌نگاری مدنظر بنیامین در عمل امکان‌پذیر نیست.

◀ عسکری‌زاده: این بحث که شما می‌گویید امکان‌مند نیست، اگر منظور شما این است که اینجا به طور خاص امکان‌مند نیست، بحث دیگری است. ولی منظورتان از بُعد نظری بود؟

؟ صارمی: نه، بالاخره این شکل از تاریخ‌نگاری با توجه به فاصله زمانی که ما با جهان معاصر غرب داریم، می‌توانیم آن را ببینیم. همان‌طور که در حوزه هنر به آن‌ها نگاه و تقلید می‌کنیم، فرض کنید بخواهیم خیلی سردستی و ساده‌لوحانه در این شکل از تاریخ‌نگاری هم، به آن‌ها نگاه و تقلید کنیم. در همان فضای فکری غرب هم این شکل از تاریخ‌نگاری اتفاق نیفتاده است. حالا می‌توانیم بگوییم در آنجا ایده پیشرفت آنقدر مسلط بوده که امکان نداده یا اگر هر وقت اتفاق افتاده، در بستر همین نگاه‌های پست مدرنی که جناب ملکی اشاره کردند، رخ داده است. اما به نظر من انگار خود این مسائلی که بنیامین مطرح می‌کند و شکل نقدی که تاریخ‌نگاری می‌کند، خود این‌ها مانع از این می‌شوند که ما بتوانیم آن شکل از تاریخ‌نگاری را در عمل انجام دهیم. می‌توان در فضای نظری در مورد آن بحث کرد، می‌شود انتزاعی به آن فکر کرد اما در عمل، من به داده‌های تاریخی فرودستان دسترسی ندارم، به آن‌هایی که سرکوب شدند دسترسی ندارم که بخواهم بگویم مثلا در دوره صفویه تاریخ مسلط این بوده یا در دوره قاجاریه تاریخ مسلط این بوده، فاتحان این‌ها را نوشته‌اند و تاریخ‌نگاری که در تلاش بوده که استناد کند، اینگونه نوشته است. پس من چه داده‌های دیگری باید داشته باشم که اینگونه تاریخ‌نگاری نکنم و یا منی که می‌خواهم کار تحقیقی-تاریخی انجام دهم، این‌ها را ثبت نکنم. این داده‌ها کجا هستند؟ این داده‌ها انگار انضمامی نیستند.

> تاریخ‌نگاری پوزیتیویستی طبق ایده پیشرفت، آنجا تسلط بیشتری دارد و دوره‌ای سردمدار بوده اما، تاریخِ لایه‌مند نوشتن، تاریخ جبران نوشتن و... (نوشتن منظور تصویر را هم در بر می‌گیرد) هم آنجا بیشتر رواج داشته است. مثلا آیا ما در ایران می‌توانیم راجع به تاریخ اینگونه [سخن] بگوییم؟

◀ عسکری‌زاده: اینکه می‌گوییم در غرب هم طبق ایده پیشرفت تاریخ‌نگاری شده؛ ما نمی‌توانیم از یک غربِ یک‌دست حرف بزنیم. یعنی حرف شما درست است، می‌توانیم بگوییم «تسلط ایده پیشرفت». به قول هگلی‌ها که می‌گویند: مگر جایی در جهان وجود دارد که هگلی نباشد؟ مگر جایی در سیاست وجود دارد که هگلی نباشد؟ تسلطش درست است اما مثل همه چیزِ دیگرِ غرب، تضادش را هم در خودش دارد. سرمایه‌داریِ قَدَر که در ایران نیست؛ در غرب است. یعنی اگر بخواهیم ظهور کاپیتالیسم واقعی را جایی نشان دهیم باید در غرب نشان دهیم. اما مقاومت در برابر آن هم، در خودش تولید می‌شود. اگر بخواهیم بگوییم که بیشترین ضربه را چه کسی به محیط‌زیست می‌زند؟ ما که در این طرف جهان هستیم می‌زنیم؟ یا نه، آن کشورهایی که جهان اول، سفید و یا توسعه‌یافته (یا هر اسمی

که هر دوره بر آن گذاشتیم) هستند. اگر آن‌ها آسیب می‌زنند، مقاومتش هم درون خودش بیشتر رشد کرده است. اتفاقا، کاملا دیالکتیکی است و آنجا مقاومت بیشتری نسبت به ما دارند، آنجا جنبش‌های زیست‌محیطی بیشتری نسبت به ما وجود دارد. تاریخ‌نگاری هم همین‌گونه است. ایده پیشرفت در آنجا مسلط است؛ تاریخ‌نگاری پوزیتیویستی طبق ایده پیشرفت، آنجا تسلط بیشتری دارد و دوره‌ای سردمدار بوده اما، تاریخِ لایه‌مند نوشتن، تاریخِ جبران نوشتن و... (نوشتن منظور تصویر را هم در بر می‌گیرد) هم آنجا بیشتر رواج داشته است. مثلا آیا ما در ایران می‌توانیم راجع به تاریخ اینگونه [سخن] بگوییم؟ حداقل امروز می‌توانیم ادعا کنیم یا حکومت ادعا می‌کند که مذهبی‌ترین کشور دنیا هستیم. آیا ما توانسته‌ایم تاریخِ خدا بنویسیم؟ چنین چیزی غیرممکن بوده ولی در غرب نوشته شده است. هم بروز آن ممکن بوده و هم تاریخِ آن نوشته شده و طبق ایده پیشرفت هم نبوده است. یا مثلا می‌گوییم: «در ایران از دهه ۲۰ یخچال وارد شده.» آیا ما تاریخ همین یک ابزار را می‌توانیم بنویسیم؟ این را که دیگر می‌توانیم بنویسیم! منظورم این نیست که لزوما برویم طبقه فرودست را پیدا کنیم. می‌توانیم از رمان پیدا کنیم یا لالایی یا شعر یا ترانه یا رقص و... لزوما در مورد تصویر موجود صحبت نمی‌کنیم؛ تصویری که می‌توان از رقص‌های سنتی یا ترانه‌های محلی کشف کرد. این تصاویر و تاریخ فرودستان را می‌توان پیدا کرد (منظور از فرودستان بیشتر تاریخ غیرفاتحانه است. یعنی آن‌هایی که در راس سیاست و حکومت بوده‌اند، لزوما تاریخ را ننوشته‌اند. تاریخِ بدنه یا تاریخِ مردمان را بتوانیم بنویسیم). به نظرم حداقل در غرب این اتفاق افتاده، شاید دسترسی ما به آن محدود باشد یا تسلط تاریخ نویسی به نحوه‌ی ایده پیشرفت، شاید، برای ما ملموس‌تر باشد. ولی به نظرم امکان تاریخ نقطه‌ای برای ما محال نیست اما به همان دلیل که گفتم راه خیلی سختی است. به دلیل پوشش هژمونیک آن تاریخ فاتحانه‌ای که روی این‌ها را پوشانده و گویا همه چیز از یک طریق می‌تواند تحریف شود؛ از یک پرسپکتیو تاریخی می‌توانیم آن‌ها را ببینیم. پرسپکتیوهای دیگر انگار مسدود است. به نظرم این از طریق نوعی دیالکتیکی دیدن یا حتی تقابلی دیدن [امکان‌پذیر است] (حتی به مرحله دیالکتیک هم نرسد). یعنی یک تقابل ساده، که در مقابل یک واقعیت می‌تواند یک حقیقت پنهانی وجود داشته باشد. حتی از طریق این تقابل ساده هم شاید بتوان راهی باز کرد. ولی من منکرِ این که سخت است، نیستم.

اینطور نیست که به واسطه موبایل داشتن یا امکان تولید اسناد متنوع، ما همچنان بتوانیم با آن به تاریخ‌نگاریِ قبلی دسترسی داشته باشیم. تاریخ‌نگاری همزمان با این اشکال جدید سند، معنای خودش را تغییر می‌دهد.

؟ هادیان: بحث آخر را با یک جمله از فیلمساز شیلیایی، پاتریشیو گوسمان[۶]، شروع می‌کنم که می‌گوید: فهم حقیقتِ دور، بسیار آسان‌تر از فهم حقیقتِ نزدیک است. شاید این جمله خیلی هم درست نباشد چرا که حقیقت چیزی نیست که ما مستقیم به آن برسیم یا از نظر خیلی‌ها شاید دست نیافتنی باشد. ولی باتوجه به جمله‌ای که گفته، این فاصله‌گذاری بین حقیقتِ دور و حقیقت نزدیک؛ فکر می‌کنم خیلی درباره‌ی رسانه عکاسی و تصویر مکانیکی صدق می‌کند. یعنی تأثیری که بعد از اختراع عکاسی باید در تاریخ‌نگاری لحاظ کنیم. می‌خواهم بحث را کمی عامی‌تر کنم و تفکر انتقادی را بیشتر داخلش بیاورم. صحبتی شد راجع به اینکه اگر بخواهیم از داده‌های تاریخی، تاریخ غیرفاتحانه یا همان تاریخ غیرمسلط را بنویسیم، به جای پرداختن به گذشته دور، به نظرم لازم است بپرسیم امروزه این داده‌های تاریخی ما کجا هستند؟ با یک مثال شروع می‌کنم. مثلا در همین جریانات اجتماعی-تاریخی اخیر، همین اتفاقاتی که اخیرا اتفاق افتاد، مانند اعتراضات سال ۹۶، ۹۸ و ۱۴۰۰، تصویری که ما از آن اتفاق‌ها داریم، خیلی مبتنی است بر تصاویری که خود مردم آن‌ها را ثبت کرده‌اند و نه تصاویر خبرگزاری‌ها یا تصاویر ژورنال‌ها یا تصاویر ثبت شده به‌دست عکاسان حرفه‌ای. تصاویری هستند که ما در اینستاگرام می‌بینیم، مانند اتفاق متروپل که در آبادان افتاد. این سوال را مطرح می‌کنم که، اگر بخواهیم تاریخ محذوفان، تاریخ غیرفاتحان و تاریخ فرودستان را بنویسیم، کیفیت و نقش این داده‌های تاریخی که امروزه در شبکه‌های اجتماعی هم پخش می‌شود، در مقابل آن تصاویری که خیلی جنبه ایدئولوژیک هم دارد و معمولا از رسانه‌های جریان اصلی و غالب، و با یک هدف مشخص منتشر می‌شود (منظور صرفا صداوسیما نیست و رسانه‌های فارسی زبانِ غرب را هم شامل می‌شود)، این‌ها چه نقش و تأثیری، می‌تواند در تاریخ‌نگاری آینده ما داشته باشد؟

◄ ملکی: مسئله‌ای که در مورد بنیامین وجود دارد که خانم عسکری‌زاده هم به آن اشاره کردند، این است که بنیامین در یک نقل قول از آراگون، در همان تاریخ کوچک عکاسی می‌آورد، که می‌گوید: اختراعات به نسبت جریان‌ها و اتفاقاتی که پی‌درپی پشت سر آن‌ها به وقوع می‌پیوندد، خیلی چیزهای کوچکی هستند. چیزی که به نظر من می‌رسد و به آن شک دارم این است که، زمانی که رسانه‌ی عکاسی در طول تکوینش (اگر نگوییم پیشرفتش) به چیزی شبیه به شهروند-خبرنگار می‌رسد، اساسا تاریخ‌نگاری مانند تاریخ‌نگاری صد سال گذشته هم دیگر وجود ندارد. اینگونه نیست که ما تاریخ‌نگاری نخواهد بود. تاریخ‌نگاری فاتحان که به یک زوالی می‌رسد، کل تاریخ‌نگاری هم با آن یک زوالی را تجربه می‌کند. اینطور نیست که به واسطه موبایل داشتن یا امکان تولید اسناد متنوع، ما همچنان بتوانیم با آن به تاریخ‌نگاریِ قبلی دسترسی داشته باشیم. تاریخ‌نگاری همزمان با این اشکال جدید سند، معنای خودش را تغییر می‌دهد. یعنی آنقدر سریع نمی‌توانیم خوشحال باشیم که یک امکانی الان در دسترس ما است که ما بر آن شکل ایدئولوژیک تاریخ‌نگاری پیروز شده‌ایم.

انگار زمانی که درون یک اپیستمه هستیم، نمی‌توانیم همان اپیستمه را بررسی کنیم و انگار یک دید خارجی نیاز داریم.

◄ عسکری‌زاده: نظر من در مورد چیزی که فرمودید را با نقل قول از بنیامین در تزهای تاریخش، عنوان می‌کنم. او به ما اطمینان می‌دهد و می‌گوید: «ما نمی‌توانیم به گذشته‌مان

۶. Patricio Guzmán

به‌طور تمام و کمال دسترسی پیدا کنیم.» یعنی از نظر بنیامین هیچ‌کس نمی‌تواند کاملا بنیادگرایانه بگوید: بله، من آن لحظه‌ی مشخص زمانی و مکانی در دستانم وجود دارد. مثلا داعش بروز می‌کند، همه چیز را بی‌زمان می‌کند و می‌گوید، آن چیزی که من بروز می‌دهم همان ولایت فلان است در فلان سال در تاریخ. فقط نگاه بنیادگرایانه یا پوزیتیویستی یا بنیادگرای صرف می‌تواند ادعا کند که تاریخ را تمام و کمال در دست دارد. اما از نظر بنیامین تاریخ هیچ‌وقت نمی‌تواند بگوید، من در دستان تو هستم و تو هم برو گزارشش بده. ما همیشه یک وجهی از تاریخ را می‌خواهیم نشان دهیم. حال نامش را بگذاریم تاریخ‌نگاریِ نقطه‌ای یا غیرِجامع یا غیرِکلی یا هرچیز دیگری که گفته شد. پس آن وجه تاریخی یا یک لایه‌ای از عمقش را می‌توانیم نشان دهیم. مثل گردوخاکی که روی چیزی گرفته و تو می‌توانی یک لایه‌هایی از این گردوخاک را کنار بزنی. هیچ‌وقت نمی‌توانیم ادعا کنیم که من به آن نقطه عتیقه و باستانی مشخص در گذشته مثلا در سال ۸۰ یا ۷۰ یا ۵۷ رسیدم و این تاریخ آن است. اما می‌توانیم وجوهی از آن را برملا کنیم. شاید این تصویرنگاری با موبایل (خارج از بحث‌های فنی) بتواند لایه‌هایی را برملا کند اما به قول آقای ملکی من هم خیلی خوش‌بین نیستم به اینکه این واقعا می‌تواند تأثیرگذار باشد چون تاریخ‌نگاری فقط صرف این تصویرهایی که آنی هستند یا عکاسی‌های آنی نیست. یک نسبت وثیقی با حوزه‌های دیگر دارد که آن‌ها هم دچار بحران هستند. اینگونه نیست که اینجا خالی است و جای دیگر خیلی غنی است. نسبتی با آن‌ها دارد و همه جا همین است. من هم خیلی خوش‌بین نیستم ولی اگر شما از امکان نظری بحث می‌کنید، بله یک لایه‌هایی را می‌شود برملا کرد کسی هم دنبال این ادعا نیست که، من می‌خواهم کل گذشته را ارائه بدهم. پس این‌ها هم می‌توانند کمک کنند.

صارمی: البته در دل خودش همزمان علاوه بر وجه مردمی، وجه نظارت را هم دارد. یعنی این شکل از تکنولوژی که به توده می‌رسد، همزمان به شکلی از نظارت و نظام نظارتی یا در وجه عامی‌ترِ آن، ساختار هدایت افکار عمومی، در دست فاتحان است. صرفا این نیست که موبایل در دست من است و می‌توانم ثبت کنم. آن‌طرف وجه نظارتی در دست آن‌ها است و ساختارها، حکومت‌ها، دولت‌ها و نظام‌های مسلط می‌توانند به افکار عمومی جهت بدهند که حتی ما اصلا متوجه رخدادِ یک واقعیت تاریخی نشویم. این چیزی بود که در گذشته ممکن بود اتفاق نیفتد و...

عسکری‌زاده: بله آن هاله‌ی آشنا و مانوس را از دست بدهیم. خودش اشاره دارد که نه هاله‌ی بدیعی دارد و نه هاله‌ی آشنا. یک هاله‌ی هژمونیکی را می‌تواند نشان بدهد.

ملکی: چیزی که آقای صارمی گفتند به شکل سرراستش را، امروزه می‌توانیم ببینیم. ویدئویی که شهروندی از اعتراضی می‌گیرد و آن‌هایی که در آن اعتراض حضور دارند، شناسایی و چند نفر از آن‌ها حتی بازداشت هم می‌شوند. یعنی از همان ویدئو، امکان استفاده دو کارکرد کاملا متضاد برای دو طرف قضیه وجود دارد. اما اشاره‌ای به آن صحبت ابتدایی که مطرح شد، می‌کنم. اینکه ما چیزهایی که دورتر هستند را انگار بهتر می‌توانیم مطالعه کنیم؛ شاید شبیه به آن چیزی باشد که فوکو به آن اشاره می‌کند. انگار زمانی که درون یک اپیستمه هستیم، نمی‌توانیم همان اپیستمه را بررسی کنیم و انگار یک دید خارجی نیاز داریم. نمی‌دانم آن نقل قول به چنین چیزی اشاره دارد یا نه ولی برای من این تداعی شد که یک فاصله‌ای نیاز است که بتوانیم موضوعی را مورد مطالعه و بررسی قرار دهیم.

۶

اینک اما روایت‌ها داریم

سوژه‌ای به نام عکاس؛ تاریخ از پایین یا تاریخ‌های از پایین؟

کبوتر ارشدی

وقتی بالیبار و ماشری برای مقدمه‌ای با عنوان «در باب ادبیات، به مثابه‌ی شکلی ایدئولوژیک»، درباره‌ی رویه‌های اجتماعی و نسبت‌شان با تولید آثار هنری و ادبی می‌نوشتند، از سنت آلتوسری برای آنالیز این مواجهه وام گرفتند. آنان در این مقدمه(به ترجمه ماندانا منصوری)، میزی برای نقد پیش‌روی خواننده می‌چینند. میزی که غذای اصلی آن آلتوسری‌ست و پیش‌غذایش را رنه بالیبار مهیا می‌کند. کسی که پای این میز نشسته، نمی‌تواند درد معده نگیرد. پرسش‌ها، همچون لقمه‌هایی حجیم، بیخ گلوی فهم ما می‌مانند. مثل این ثقلت در بافت پرسش-مفهومی از این دست: «آیا هیچ واقعیت مادی وجود دارد که در مغزی که تعیین‌کننده اندیشه است، بازتاب یابد؟ چگونه می‌شود با متنی یا اثری تجسمی درافتاد اما ایدئولوژیک نبود؟»

اگر بنا بر سنت آلتوسری، بپذیریم که ایدئولوژی یعنی نظامی مادی از رویه‌های اجتماعی، که به تناسب دوران‌های تاریخی دچار تغییراتی می‌شوند و در نسبت مستقیم با تاریخ‌اند، این تعریف آلتوسر وضعیتی کلیدی‌تر پیدا می‌کند: «سوژه‌ها همواره از طریق فراخواندن فرد به جایگاه سوژه وجود دارند. فراخواندنی که فاعل، سوژه‌ای است که فرد را می‌نامد».

و اما مسئله دقیقا همین جاست؛ بدین معنا که پدیده‌های ادبی-هنری خارج از شرایط اجتماعی و تاریخی‌شان وجود ندارند. پس یادداشت پیش‌رو بر این صغرا-کبرای مجمل تلاش دارد به

فاعلی که در مقام سوژه، پدیده‌ها را نام‌گذاری می‌کند، بپردازد و نشان دهد که هیچ ابژه‌ی استعلایی جاودان و تحول ناپذیری در کار نیست و متن یا اثر بیرون از ذهن معنایی ندارد.

در این واکاوای، البته چیزی که پس رانده می‌شود، روایت برتر است و نیز پرهیز از خوانش هر اثر هنری به ویژه عکاسانه توسط خوانشی گشتالتی که سعی بر طبقه‌بندی‌های غیر قابل تغییر دارد. وقتی معتقد باشیم ابژه‌ی استعلایی وجود ندارد، جایی موضع‌گیری کرده‌ایم که لازم است از جناب دلوز بپذیریم «کار هنر بازنمایی ایده‌های فلسفی نیست، بلکه تلاش برای تولید نیروهایی خارج از ضمانت درون گفتمانی فلسفه است» و به همین اعتبار، ایدئولوژی هم نمی‌تواند در سرکوب چنین وضعیتی چندان موفق باشد.

و اما دوربین چیست؟ چیزی‌ست غیر از بدنه و لنز؟

ابزاری که دوربین نام گرفته یا در مقام دوربین‌های مداربسته به طور خودکار تنظیم شده یا در مقام مگاویزورهای فراجَوی برنامه‌ریزی‌شده و یا در مقام ابزاری‌ست در دست فاعل (حرفه‌ای یا آماتور) که آن را به کار می‌گیرد. اینجا با دوربین‌های ماهواره‌ای و تلسکوپ‌ها و مداربسته‌ها کاری نداریم. می‌خواهیم بحث را پیرامون فاعلی که کادربندی می‌کند و شاتر را می‌فشارد، صورت‌بندی کنیم و بحث را به سمت ثبت‌های تاریخی ببریم؛ از جمله تاریخ فرودستان و یا به عبارتی؛ «عکاسی با ایده ثبت تاریخ از پایین».

تاریخ فرودستان، ابژه‌ی عکاسی

فرانسوا سولاژ[1]، در اثر معروف‌اش (زیباشناسی عکاسی) که خوشبختانه به فارسی سره ترجمه شده است، به آلتوسر ارجاع می‌دهد. آنجا که آلتوسر در تماشای عکس‌هایی از مادرش، خاطره را به عکس نزدیک می‌کند: «مادرم ریزجثه، موطلایی، با سیمایی معمولی و سینه‌هایی بسیار زیبا که با نوعی دافعه در خاطرم، یعنی در عکس‌هایش، به نظرم می‌رسد قطعا مرا عمیقا دوست می‌داشته».

عکاسی چه رابطه‌ای با امر واقعی دارد؟ آیا عکاسی واقعا گواهی است از یک رویداد، یک پدیده، یک وجود، یا این که همواره و پیش از هرچیز صحنه‌پردازی است؟

سولاژ با ذهنی نقاد و خلاق، پرسش‌هایی طرح می‌کند: عکاسی چه رابطه‌ای با امر واقعی دارد؟ آیا عکاسی واقعا گواهی است از یک رویداد، یک پدیده، یک وجود، یا این که همواره و پیش از هرچیز صحنه‌پردازی است؟ در این باره جان تامسون و فدریکو چاتلانی نیز دعوی بازسازی ابژه عکاسی یا دست‌کم نمایش و امکان پذیر ساختن شناخت آن از طریق عکاسی را داشته‌اند. اما درست بعد از بیانیه‌ی معروف هنری لوس در سال ۱۹۳۴، مبتنی بر این

۱. فرانسوا سولاژ، استاد زیباشناسی عکاسی در دانشگاه پاریس هشت و مولف کتاب زیباشناسی عکاسی، مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، نشر چشمه، ۱۳۹۸

گزاره:"دیدن زندگی، دیدن جهان"، با نقدی بسیار موثر از رولان بارت مواجه می‌شویم. بارت ما را تا سرحد مرگ دچار ناامنی می‌کند چراکه با گستاخی تمام می‌پرسد: «کدام زندگی و کدام جهان؟». آیا زندگی یا جهان واحدی وجود دارد یا زندگی‌ها و جهان‌ها وجود دارند و به عبارتی دقیق‌تر؛ دیدگاه‌های خاص درباره‌ی این زندگی‌ها و این جهان‌ها. اینجاست که دقیقا به سادگیِ این گزاره که عکاسی می‌تواند بود و باش فرودستان را نشان‌مان دهد، شک می‌کنیم. یعنی با پرسشی دقیق‌تر مواجه می‌شویم: «کدام بود و باش و براساس کدام دیدگاه خاص؟». سوژه‌ای باید باشد تا پدیده‌ای مرئی را به نشانه‌ای از ابژه‌ی عکاسی مبدل کند و این سوژه برای دست‌یابی به حقیقت ابژه‌اش، باید آن را در نظامی معرفتی جای دهد. هر نوع بازنمایی از چیزی که واقعیت نامیده می‌شود، واجد امکانی برای دستکاری ذیل نظام‌های سیاسی، اقتصادی و زیباشناسانه است، تا جایی که به قول کارتیه برسون، حکایت عکاس مبتنی است بر برداشت به‌خصوصی که از ساختار زمان در نظر دارد. اگر بپذیریم که واقعیت هرگز به تمامی فراچنگ نمی‌آید، آنگاه چگونه به مستندنگاری به مثابه‌ی امکانی برای قرائت تاریخ فرودستان، شک نکنیم؟

روایت، ابزار شناختی قدرتمندی است و در خیلی از جنبه‌های شناختی ما نقشِ محوری دارد. ما به میانجی روایت‌های منثور یا بصری به یاد می‌آوریم و به قول آگوستین قدیس:«عظیم است قدرت حافظه!».

این جمله را بر سردر حافظه‌مان نگه داریم:"دوربین عکاسی حتی یک چشم هم نیست، چه رسد به یک جفت چشم". با حفظ این گزاره می‌خواهیم باهم دوباره به عکس‌هایی که به نام واقعیت برای ما ثبت شده‌اند، نگاه کنیم. به عکس‌هایی که از جنگ‌های جهانی در دسترس است یا از اردوگاه‌های مخوف فاشیسم. هر عکس، تصویری‌ست که چشم یک عکاس به ما ارزانی داشته است و نه الزاما چیزی غیر از این. وقتی عکاسی از واقعیت یا امر واقع -از به کار بردن عکاسی مستند پرهیز می‌کنیم، چراکه ژانر دیگری برای‌مان باز می کند و ما را پرت می‌کند- فقط عکسی از چیزی‌ست که واقعیت نام گرفته، آنچه اهمیت پیدا می‌کند، بررسی و بیرون کشیدن نگاهی است که پشت لنز قرار داشته است. چراکه این تنها چیزی‌ست که به طور مادی در اختیار ماست نه آن چه از آن عکاسی شده است. لازم است همواره به خاطر بیاوریم که به گفته فرانسوا سولاژ، شرایط امکان‌پذیری عکس(ابژه عکاسی، سوژه عکس گیرنده، ابزار عکاسی)، هم‌بسته‌ی هم‌اند: نظارت سوژه‌ای بر عکس برداری؛ سوژه‌ای زنده که در واکنش به ابژه عکاسی، عمل می‌کند. بر اساس نظریات تودورف در بوطیقا، این مفهوم پیش‌روی ما نهاده می‌شود آنچنان که دور زدن آن دشوار می‌نماید، ما دیگر با عکاسی ممکن یا حتی توانش های عکاسانه از طریق مفهوم عکسیت روبه‌روییم و این بالقوگی‌ها تا بی‌نهایت گسترش‌پذیر است و عکسیت ترکیب امر بازگشت‌ناپذیر و امر پایان‌ناپذیر است.

و کمی بیشتر درباره‌ی تاریخ از پایین-موضوع عکس

روایت، ابزار شناختی قدرتمندی است و در خیلی از جنبه‌های شناختی ما نقشِ محوری دارد. ما به میانجی روایت‌های منثور یا بصری به یاد می‌آوریم و به قول آگوستین قدیس:"عظیم است قدرت حافظه!". تاریخ از پایین بر همین روایت‌ها استوار است، به تکثر آن‌ها و گستردگی‌شان میان راویان مختلف از طبقات و اقشار مختلف اجتماعی و نه تولید روایت برتر. تاریخ از پایین، علیه فراموشی ایستاده است و مبتنی است بر به یادآوردن! اگر تاریخ در برهه‌هایی متمادی، تاریخ شاهان و فرادستان و عالیجنابان بوده، تاریخ از پایین برای استخراج هرچه بیشتر سویه‌های پنهان زیست و تجربه انسان‌ها در دوره‌های مختلف، در به صدا درآوردن بی‌صدایان کوشیده‌است: صداهای خفه‌شده، روایت به‌حاشیه‌رانده‌شدگان، اقلیت‌ها، ترسیدگان، رنجیدگان، سرکوب‌شدگان، زنان و ....

اما ساده‌انگاری محض است اگر بنا را بر این بگذاریم که این نوع روایت، مطلقا چیزی در بیرون است -مثل یک ماهی که می‌شود به تمامی صیدش کرد، همچون بدنی لیز و لغزنده اما به چنگ آمدنی- و به راوی و ایستادنگاه نظری و سیاسی و زیباشناختی و شرایط مشاهده یا میدان انتخابی او برای گردآوری روایت‌ها وابستگی ندارد. اجتماع انسانی پر از پیچیدگی‌ها و لایه‌های ارتباطی و اتفاقی و متکثر است که گرچه علم اجتماع سعی می‌کند آن را صورت‌بندی کند، اما همواره بیرون از نظریه‌ها، همچون نمودی مبهم و مشکوک، یقه نظریه‌ها را می‌گیرد.

در ادامه برای گشایش انضمامی بحث، به پاراگراف‌هایی از تورج اتابکی و آصف بیات ارجاع می‌دهیم[۲].

۱) تورج اتابکی: از شناسه‌های تاریخ‌نگاری کارگری نوین، بسنده نکردن محض به کنشگری کارگری، و تدوین و تحلیل بودوباش کارگران است. تاریخ‌نگاری کارگری وام‌دار تلاش همه‌ی آنانی است که با ثبت زندگی روزمره‌ی کارگران، به گسترش این سویه از تاریخ‌نگاری یاری می‌کنند.

۲) آصف بیات: در حالی که علاقه به مطالعه‌ی مسائل کارگری در سال‌های اخیر افزایش یافته، تصویر واقع‌گرایانه از قلمرو کار و کارگر به ندرت یافت می‌شود.

در نگاه اتابکی تعریفی از کنش کارگری وجود دارد. او برای مستندسازی بود و باش کارگری به میانجی عکاسی، به مخاطب گوشزد می‌کند که ثبت زندگی روزمره‌ی کارگران به تاریخ‌نگاری نوین کمک کرده است.

یادآور می‌شویم هرآنچه در نقد یا تایید نظر اتابکی و بیات در این مجال می‌آید، همه از منظر امکان عکاسانه است که البته به طور پیشینی مستلزم تحلیل نظری این دو پاراگراف است.

تورج اتابکی، در اینجا به "تاریخ‌نگاری کارگری نوین" اشاره دارد. فرض را بر این می‌گذاریم که ایشان از تاریخ‌نگاری کارگری نوین تعریفی ارائه داده و مولفه‌های چنین ژانری را شناسایی کرده‌است. اما در نظر کوتاهی که از او پشت جلد کتاب نقل شده، فقط شاید بتوانیم به نوروایت‌گری به‌عنوان روشی در تاریخ‌نگاری که بیشتر از نقد مکتب آنال بیرون آمده و مبتنی بر نظریات جدید نقد ادبی‌ست، ارجاع بدهیم چراکه زمینه‌ای برای نظر اتابکی نداریم.

جدای از نیت خوانی، در مواجهه با نگاه اتابکی به

۲. زنده باد کارخانه-محمد مالجو،آیدین باقری-نشر اختران-۱۴۰۰

"بسنده نکردن محض به کنشگری کارگری، و تدوین و تحلیل بودوباش کارگران"، قطعیتی بیرونی وجود دارد. ابتدا اینکه کنشگری کارگران از بودوباش آنان تفکیک شده است، و این در حالی‌ست که نگاه دیگری می‌گوید، کنش کارگری دقیقا مبتنی بر بود و باش آنان است و این همه تفکیک‌پذیر نیست. در نگاه اتابکی تعریفی از کنش کارگری وجود دارد. او برای مستندسازی بود و باش کارگری به میانجی عکاسی، به مخاطب گوشزد می‌کند که ثبت زندگی روزمره‌ی کارگران به تاریخ‌نگاری نوین کمک کرده است. در همه‌ی این عبارات که دربردارنده‌ی نوعی نگرش است، اتابکی روزمرگی زیست کارگران را واجد ارزشی جدا از کنشگری آنان می‌داند که داده مناسبی برای تاریخ نگاری نوین کارگری ست. اگر این تفکیک را از اتابکی پذیرفتنی بدانیم، با صورت مسئله بحث این یادداشت روبه رو خواهیم شد: «روزمرگی کارگران بر اساس کدام روایت؟».

این بود و باش را چه کسی و بر اساس چه ایده‌ای کادرکشی می‌کند؟ در نقدی که مشخصا به پروژه "زنده باد کارخانه"-کتابی شامل عکس‌هایی از کارخانه چینی نسترن با ایده کارفرمای خوب- وارد است یکی همین که در این عکس‌ها آن چه مستندنگاری شده-گویی از مدار بسته دوربین- می‌تواند وجهی در تایید کارفرمای خوب باشد و نه وجوهی دیگر. آیا ایده‌ی کارفرمای خوب، زیرساخت بود و باش و روزمرگی کارگران در ایران ۱۴۰۱ است؟ اتابکی به احتمال زیاد متوجه نیست که لازم است بگوید بخش مورد نظر ایشان که در این ایده مستند می‌شود، به کار پروراندن گفتمان چانه‌زنی است و نه گفتمان اعتراضی! و عکس‌های مداربسته‌ی کتاب زنده باد کارخانه هم بر اساس ایده‌ی کارفرمای خوب، می‌تواند به چنین پروژه‌ای کمک کند. اما این همه‌ی ماجرا نیست. می‌شود در همان کارخانه و در همان تاریخ مشخص روایت‌های دیگری را به میانجی عکسیت و نوروایتگری عکاسانه در بود و باش کارگری ظاهر کرد که بر زیرساخت نظری دیگری استوار باشد.

نمی‌شود یک ژانر و یک نگاه را در رویکردی استیلاگرانه و قطعیت‌ساز، به کلیت چیزی به‌عنوان عکاسی از روزمرگی نسبت داد تا به این واسطه، ژانرهای دیگر را سرکوب کرد. چنین عملی، در عکاسی بیرون از عکسیت و در جهت استیلا و سرکوب روایت‌ها و روایتگری است.

لازم است این جدل را به رسمیت بشناسیم تا برای شفاف سازی آغازه‌های نظری و معرفتی ایده پردازان و عکاسان پرسش‌های جدی مطرح شود. پرسش‌هایی برای تفکیک ایستادنگاه‌های سیاسی و فلسفی و زیباشناختی و کنشگرانه. نمی‌شود یک ژانر و یک نگاه را در رویکردی استیلاگرانه و قطعیت‌ساز، به کلیت چیزی به‌عنوان عکاسی از روزمرگی نسبت داد تا به این واسطه، ژانرهای دیگر را سرکوب کرد. چنین عملی، در عکاسی بیرون از عکسیت و در جهت استیلا و سرکوب روایت‌ها و روایتگری است.

در پاراگرافی که از بیات آورده‌ایم، با وجه دیگری از مچاله کردن روایتگری مواجه می شویم. بیات می‌گوید:"در حالی که علاقه به مطالعه‌ی مسائل کارگری در سال‌های اخیر افزایش یافته، تصویر واقع‌گرایانه از قلمرو کار و کارگر به ندرت یافت می‌شود". گویا نویسنده با مبادی سواد بصری و پیچیدگی‌ها و ظرایف تحلیلی عکس و عکاسی به هیچ رو یا دست کم به اندازه‌ی کافی آشنا نیست. تصویر واقع‌گرایانه از نظر ایشان کدام است؟ چطور می‌شود بعد از این همه مستندنگاری از کار و کارگر و زیست روزمره‌شان، کسی بگوید چنین سویه‌ای در عکاسی به ندرت رخ داده است؟ پس پیداست که چیزی مد نظر است؛ یعنی تعریفی از زیست روزمره. ما می‌پذیریم مستندنگاری از هر دست در کارخانه‌ها با ممنوعیت روبه‌روست. این از خطوط قرمز امنیتی‌ست و راهیابی به هر شکل به دل کارخانه‌ها و به خصوص دسترسی به تصاویر مدار بسته دوربین‌ها حائز اهمیتی آرشیوی و قابل اعتناست. گرچه در طول سال‌های متمادی از دوران شکوفایی صنعت نفت و شرکت گاز و کار کارگران در فابریک‌های بزرگ، تصاویر فراوانی در دسترس است که حذف این همه و نادیده گرفتن‌شان، قطعا دلیلی مبتنی بر ایده یا ایدئولوژی یا امرسیاسی دارد. همان‌طور که در ابتدای این یادداشت با ارجاع به آلتوسر آوردیم، "سوژه‌ها همواره از طریق فراخواندن فرد به جایگاه سوژه وجود دارند. فراخواندنی که فاعل، سوژه‌ای است که فرد را می‌نامد".

عکاس در توضیح چرایی اهمیت مجموعه از «غیاب بازنمایی و فقدان تصاویر» برای برخی قشرها و طبقات اجتماعی سخن می‌گوید که «امکان و مجال ظهور در نظام بازنمایی را نداشته است».

آرمان اسعد[۳]، عکاس و پژوهشگر کنش عکاسانه، در نقدش به عکس‌های مورد نظر اتابکی و بیات در پروژه سیاسی "زنده باد کارخانه" می نویسد: «از آنجا که با خواندن عکس‌ها متوجه شدم که پژوهشگران بالا تا چه اندازه با جهان عکاسی و عکس‌خوانی بیگانه‌اند، بر آن شدم به‌جای دیدن عکس‌ها از دریچه‌ی ملاحظات مطرح‌شده، مستقیم به خود مجموعه، و آنچه بیان می‌کند بپردازم و آن‌گاه از دریچه‌ی عکس‌ها در آنچه گفته شده، تامل کنم». در ادامه همسو با نظرم درباره‌ی‌فراوانی تصاویر، به پاراگراف دیگری از نقد اسعد ارجاع می‌دهم که آن را با هم مرور کنیم:" عکاس در توضیح چرایی اهمیت مجموعه از «غیاب بازنمایی و فقدان تصاویر» برای برخی قشرها و طبقات اجتماعی سخن می‌گوید که «امکان و مجال ظهور در نظام بازنمایی را نداشته است». در جهانی که روزانه میلیاردها عکس در آن تولید و منتشر می‌شود، سخن گفتن از غیاب بازنمایی و فقدان تصاویر پیرامون یک موضوع (هر موضوعی) کمی عجیب است و به نظر می‌آید عکاس با وجود داعیه‌ی پژوهشگری، در آرشیو عکس‌های کارگری جستجو نکرده است یا شاید عامدانه تلاش کرده آرشیوها را نادیده بگیرد و خود را اولین بنامد. مجموعه عکس‌های شناخته شده‌ای چون «کارگر»

۳. زنده باد جزئیات! نقد مجموعه عکس کتاب زنده باد کارخانه-آرمان اسعد- منتشر شده در سایت عکاسی به تاریخ ۱۸ دی ۱۴۰۰

کاوه گلستان، «به ما نگاه کنید» مهشید نوشیروانی، یا «سنگ و نمک» یوریک کریم مسیحی، نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد سخن گفتن از غیاب بازنمایی و فقدان تصاویر از کارگران، مبنای محکمی ندارد". در این باره بیش از این سخن گفتن، آب ریختن در "چاه ویل" سر "کوچه علی چپ" است و ترجیح می‌دهم از آن بگذرم.

سخن آخرالزمانی!

هیچ حقیقت مطلق عکاسانه‌ای در بیرون وجود ندارد. هر اتفاقی به میانجی کنش عکاسانه می‌تواند حتی به "عکس" خودش تبدیل شود. از سوی دیگر، عکس‌ها چیزی بیشتر از چشم ما هستند -با این که حتی یک چشم نیستند چه رسد به دو چشم- و این یعنی همان مومنتوم خلق اثر هنری! پس بهتر است به جای این که دنبال یک حقیقت و یک نوع از واقعیت باشیم، سوژگی به خرج دهیم و جایگاه‌های نظری و سیاسی‌مان را در نسبت با امر زیبا بازنمایی کنیم. کارگران مشغول به کاراند؛ عکاسان و نظریه پردازان و منتقدان هنری نیز. همه در نسبت با امر سیاسی، چیزهایی را می‌بینند و چیزهایی را کتمان می‌کنند، همان‌طور که اتابکی و بیات. اما کجا می‌شود این جدل را سامان داد وقتی به جای گفتمان چانه‌زنی، در گفتمان اعتراضی و طبقاتیِ کارگران، شکل دیگری از نسبت کار و کارگر و کارخانه را در مواجهه با چیزی به نام واقعیت، بازمی‌نمایانیم؟ جدل بر سر ایده‌ها و طریق بازنمایی‌هاست و بهتر است شهامت سوژگی را چه در مقام عکاس و چه در مقام پژوهشگر تاریخ داشته باشیم. انسان باسواد، عمدتا انسانی آگاه بر انتخاب‌های نظری و سیاسی خود است و نیز لازم است بدانیم پرسشِ "از چه عکس می‌گیریم"، ناگزیر فلسفه را فرامی‌خواند[۴].

با ارجاع به مقاله‌ی مورد نظر از بالیبار و ماشری در ابتدای این یادداشت، مجددا اشاره می‌کنیم:"آیا خود فکر نیز واقعیتی است که به لحاظ مادی تعین‌یافته است؟ مادی‌گرایی دیالکتیکی بر عینیت بازتاب و عینیت فکر به‌عنوان بازتاب صحه می‌گذارد، یعنی بر تعیین‌کنندگی یک واقعیت مادی که مقدم بر فکر است و قابل تقلیل به آن نیست و بر واقعیت مادی خود فکر". و نیز این پرسش که اگر فکر، یک واقعیت موجود را بازتاب می‌دهد، این بازتاب تا چه حد می‌تواند صحت داشته باشد؟ مدام به ما چشمک می‌زند! به عبارتی دیگر، تحت چه شرایطی می‌توان بازتابی دقیق فراهم آورد؟ (که البته منظور از شرایط، شرایط تاریخی است که از طریق آن دیالکتیک میان "حقیقت مطلق" و "حقیقت نسبی" وارد می‌شود).

۴. نقل قول از محمدرضا ابوالقاسمی، مترجم

۷

عکاسی خانوادگی به‌عنوان کارمایه‌ی تاریخِ تأثیرگذار: در سال ۱۹۷۳

مِت سندبای / ترجمه: سامان هادیان، سید علی مدنی

ما معمولا ایده‌ی عکاسی «همه جا حاضر[۱]»[۲] را با تکنولوژی‌های دیجیتال، اینترنت و گوشی‌های هوشمند برابر می‌بینیم. اما گسترشِ عکاسی در زندگی روزمره در طی مراحل و قدم هایی متعدد از زمانِ ابداع عکس‌های کارت ویزیت در سال ۱۸۵۴ اتفاق افتاده، زمانی که چهره‌نگاری به‌عنوانِ بخشی از زندگی قشر متوسط، هویت‌یابی و واسطه‌ای در روابط اجتماعی درآمده بود[۳]. جهش قابل توجه در قالب تولید، مصرف، و فراگیر بودن عکاسیِ همه جا حاضر در دهه ۷۰ میلادی در کنار ارتقا پی در پی و توسعه‌ی رفاه سرمایه‌داری و جامعه‌ی مصرف‌گرا در دنیای غرب و تکاملِ تکنولوژیکیِ آن در صنعتِ دوربین شکل گرفت. در هر صورت، در این دوره اولیه در تاریخ عکاسی شخصی، نسبتا تحقیق مختصری شده است.

در اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی، عکاسی آماتور طیِ انفجاری به دوره‌ای وارد شد که من آن را "عکاسیِ همه جا حاضرِ شخصی"

۱. Ubiquitous

۲. هَند در کتاب Ubiquitous Photographyمعتقد است که: "این اولین بار در تاریخ نیست که عکاسی، همه‌جا حاضر تلقی می‌شود."

۳. ر.ک. Elizabeth Anne McCauley, A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph

▲ تصویر ۱: ناشناس، میز جایزه کلیسا که با دوربین کداک اینستامتیک گرفته شده، دانمارک، ۱۹۷۲

می‌نامم، که بعد ها منجر به انقلاب دیجیتال می‌شود. هدف این فصل این است که به اهمیت عکاسی این دوره در تاریخ عکاسی روزمره اشاره کند و در آن واحد، استدلالی به نفعِ عکاسیِ خانوادگی به‌عنوان یک منبع مهم برای دست‌یابی به درکی مادی و تأثیرگذار از نوشتار تاریخ است. من این امر را از طریق بررسی نمونه‌ای مشخصی در یک سال معلوم، ۱۹۷۳، در یک کشور اروپایی مشخص، دانمارک. با الهام گرفتن از کتاب هانس اولریش گومبرشت به نام «زندگی در مرز زمان» در سال ۱۹۲۶، به عمل می‌رسانم. به سادگی این سوال را مطرح می‌کنم که چگونه یک بررسی در مورد عکس‌های شخصی خانوادگی می‌تواند تعریفی از یک سال به‌خصوص ارائه کند. با در نظر گرفتن سال ۱۹۷۳ به‌عنوان نقطه‌ی مبدأ، نمونه‌هایی از عکس‌های اسنپ‌شات روزمره شخصی را به مقصود آنالیز چیزی که می‌توان تأثیرات پیچیده‌ی هرروزه خواند، بررسی می‌کنم. با الهام گرفتن از «برداشتِ» گومبرشت از تاریخ، هدف من استخراج تکه‌ای از تاریخ روزمره‌ی دانمارک در دهه ۷۰ میلادی است که با نگاهی پدیده شناختی به تأثیر، احساسات، اعضای بدن، اشیاء رنگ‌آمیزی و از دنیل میلر(Daniel Miller)، ریچارد شافن (Richard Chalfen) و ریمند ویلیامز (Raymond Williams) و... غیره الهام گرفته شده است.

بدین شکل، ادعا می‌کنم که همه جا حاضر بودنِ عکاسی بسیار پیش‌تر از پیدایش تکنولوژی دیجیتال و اینترنت آغاز شده است. در حالی که تکنولوژی نوین -دیجیتال- و دستورالعمل‌های آن -و دیگر علوم بصری مشابه آن- باعث می‌شوند که عکاسی را صرفا به‌عنوانِ یک تکنولوژی بازنمایی در نظر نگیریم. بلکه، آن‌ها باعث می‌شوند که ما به وجوهی از عکاسی که با وجود غیر بازنمایانه بودنشان، همچنان بسیار پر اهمیت هستند، توجه کنیم. به این شکل که به عکاسی به‌عنوان امری نسبی، پویا و گذرا نگاه می‌شود که اشیاء مادی را تولید می‌کند و به احساسات و پدیده‌شناسی مرتبط است. به همین شکل، ایده‌ی عکاسیِ همه جا حاضر مربوط به کل تاریخ عکاسی است. با نگاهی به دوره های مختلف، از اوایل اوج کداک تا دهه ۷۰ تا دوره «عکاسی دیجیتالِ کنونی»، می‌توانند یکدیگر را طی روندِ تاریخی‌شان تقویت کنند. به طریق بسیاری، پیدایش عکاسی دیجیتال است که محققان را وادار به تحقیق در مورد عکاسی به‌عنوان یک «عمل» مربوط به «بودن» در زندگی اجتماعی و در دنیا کرده است (Larsen and Sandbye, ۲۰۱۳; Sandbye, ۲۰۱۳). یا، به بیانِ دو ویراستارِ مجموعه‌ای که اخیرا منتشر شده در بابِ *عکاسیِ دیجیتال و زندگیِ روزمره*[۴]: "ما اظهار می‌کنیم که عکاسی همانطور که به دو طریق دیدن و بازنمایی کردن مرتبط است، از طریق بازیگری و اجرا کردن نیز چنین است." (Cruz and Lehmuskallio, ۲۰۱۶: ۴) بینشی که عکاسیِ دیجیتال و عکاسیِ شبکه‌های اجتماعی برای ما فراهم کرده‌اند، باعث شدند که ما بازگشتی به تاریخ داشته باشیم، و

۴. Edgar Gómez Cruz and Asko Lehmuskallio, “Why Material Visual Practices?” in Digital Photography and Everyday Life: Empirical Studies on Material Visual Practices, eds Edgar Gómez Cruz and Asko Lehmuskallio (London: Routledge, 2016), 1–16.

همانطور که ریچارد شافن که پیشرو در این زمینه است این سوال را مطرح می‌کند، ما هم بپرسیم: "مردم عادی با دوربین هایشان و عکس‌های شخصیشان، به‌عنوان عضوی از زندگی روزمره، چه‌کار می‌کنند؟" (Chalfen, ۲۰۱۶: xv).

تکنولوژی دیجیتال باعث می‌شود که به تاریخ نگاه کنیم

با اینکه امر عکاسیِ روزمره و شخصی مربوط به به‌تصویر کشیدن خانواده است، تا دهه‌های اخیر، تعداد کمی به تحقیق در مورد عکاسیِ خانوادگی علاقه نشان داده‌اند. این ژانرِ حاضرِ عکاسی در غالب های دوگانه‌ای تعریف می‌شوند. آن‌ها تعریف‌شان به این شکل است که یا به شدت سنتی، تشریفاتی و گزینشی در مفاهیمی که به شدت در مواردی مثل قشر اجتماعی، جنسیت و جغرافیا، تزئیناتی می‌باشند؛ یا با همراه با مفاهیمِ روانشناختی به شدت احساسی، فردی و شخصی است. این دوگانگی در برداشت‌های مخالفِ پیر بردیو جامعه شناس و رولان بارتِ پدیده شناس در موردِ عکاسی، به ترتیب در کتاب‌های تأثیرگذارشان عکاسی: هنری میان مایه (۱۹۶۵) و اتاق روشن (۱۹۸۰) دیده می‌شود. در حالی که بارت به ویژگی‌های به شدت شخصی و احساسی عکاسی، که شاملِ "عکس باغ زمستانی" که هرگز دیده نشده، اشاره می کند. بوردیو و جامعه‌شناسانِ همراهش- که خانواده و عکاسی آماتور در اواخر دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ را بررسی می‌کردند- معتقدند که عکاسی خانوادگی یک ژانر به شدت کدگذاری شده، کنترل شده، سنتی و تشریفاتی است. بوردیو می‌نویسد که: "ساده ترین عکس، جدا از انگیزه‌های واضح عکاس، بیانگرِ یک سیستم ادراک، تفکر و ستایشگر است که در یک گروه مشترک است." بوردیو ادامه می دهد: "هیچ چیز سنتی‌تر و کنترل‌شده‌تر از امر عکاسی و عکس های آماتور نیست." (بوردیو، ۱۹۹۰:۶-۷)

بوردیو می‌نویسد که: "ساده ترین عکس، جدا از انگیزه‌های واضح عکاس، بیانگرِ یک سیستم ادراک، تفکر و ستایشگر می‌باشد که در یک گروه مشترک است."

در مقاله ای از سال ۱۹۸۰ در مجله‌ی محقق آمریکایی (American Scholar)، جیمز سی. ای. کافمن (James C. A. Kaufmann) این دوگانگی را در استدلالی علیه اشتیاق به "یادگیری از فتومت[۵]" به‌تصویر می‌کشد. مقاله‌ی کافمن پس از انفجارِ عکاسی روزمره که در تحقیق من مرکزیت دارد، نوشته شده است. کافمن با به رسمیت شناختنِ فراگیر بودنِ عکاسی خانواده و آلبوم عکس‌های خانوادگی شروع می‌کند، اما هشدار می‌دهد که "هدف آلبوم عکس خانوادگی هرگز تاریخِ جامع نبوده است". (کافمن، ۱۹۸۰:۲۴۴) او معتقد است که این نوع عکس‌ها قطعا نشانگرِ احساسات هستند و به خدمتِ حافظه‌ی شخصی درمی‌آیند. به این شکل می‌توانند ارزش شخصی عظیمی برای افرادی که آن را گرفته‌اند و مالک آن هستند، داشته باشد. اما، برای غریبه ها، به نظر "اعمالی پایان ناپذیر از هنجارهای اجتماعی" می‌آید." زیرا که اسنپ‌شات‌های خانوادگی تنها برای کسانی که به شکلی

۵. Fotomat: فتومت کیوسک‌های کوچک و زنجیره‌ایِ پارکینگی است که در دهه ۶۰ آمریکا تاسیس شده بود.- م

در تولید آن‌ها شرکت داشته‌اند معنی عمیقی دارد. آن‌ها درهای نقد را برای غریبه‌ها در همه ی موارد به‌جز موارد سطحی می‌بندند". کافمن معتقد است که در نتیجه "ما در نقد اسنپ‌شات‌های خانوادگی در این آلبوم ها تردید کنیم. آن‌ها، به‌عنوان ردپایی از گذشته، ماورای درک ما هستند، مگر اینکه آلبوم های خودمان باشند."

پیش زمینه‌ی نقدِ کافمن، مجموعه عکس اسنپ‌شات آمریکایی است که در سال ۱۹۷۷ منتشر شده (Graves and Payne, ۱۹۷۷). این کتاب اشتیاقِ سازمانیِ بدوی به اسنپ‌شات‌های روزمره را نمایش می‌دهد که در دهه ۹۰ و اوایل ۲۰۰۰ به نظر می‌رسید رو به رشد است[۶]. مانند اکثر کتاب‌ها و کاتالوگ‌های نمایشگاه‌های موزه که در این دوره به وجود آمده‌اند، این کتاب فاقد یک نقد عمقی‌تر از این عکس ها بود که شامل روایت جامعه شناسی است. این اسنپ‌شات‌های عادی به‌عنوان نوعی شعر، آماتوریسمِ شبه هنری، مبهم مثل شعرهای هایکو و یا عکس‌های باز[۷] با روایتی نامعلوم، دیده و برخورد می‌شد. به‌عنوان مثال، کیوریتورِ موزه هنر معاصر در سن فرانسیسکو، داگلاس آر. نیکل (Douglas R. Nickel)، اینگونه آن‌ها را در کاتالوگ موزه در سال۱۹۸۸، به اسم اسنپ‌شات‌ها: عکاسی زندگی روزمره، توصیف می‌کرد (Nickel, ۱۹۹۸). متناوبا به بیان توماس والتر در کاتالوگ نمایشگاهِ اسنپ‌شات‌های شخصیِ موزه هنر متروپولیتن در سال ۲۰۰۰ ،این عکس‌ها اینگونه دیده می‌شدند که به شدت معصوم، ساده و عکس‌های صریحی هستند (Walther,۲۰۰۰).

اما پیدایش عکاسی و آلبوم‌های وب ۲٫۰ در دهه ۲۰۰۰ باعث شد جامعه‌ی آکادمیک درک و استفاده‌ی عکاسی روزمره را به رسمیت بشناسد و در نتیجه درک تئوری دیرینه‌ی عکاسی را بازبینی کند. این استفاده‌ها و انتشار عکاس‌های دیجیتال به ما آموختند که عکس‌های اسنپ‌شات را عمدتا به‌عنوان عکس‌هایی اجتماعی - و بعضی اوقات به شدت سیاسی- در نظر بگیریم که برای این ساخته شده‌اند تا با بقیه مردم به اشتراک گذاشته‌شده و دیده شوند، تا اینکه به‌عنوان لحظه هایی تنها، شاعرانه و کمیاب از زندگی خانوادگی در نظر قرار بگیرد. کروز و له‌موسکالیو (Cruz and Lehmukallio) در مورد عکاسی دیجیتال بحث می‌کنند:

"تمرکز محتوایی بر روش‌های مادی و بصری به ما در بازبینی هم عکاسی (چیست؟ چگونه باید درک شود؟ مخصوصا زمانی که در مورد فرم‌های دیجیتال صحبت می‌کنیم) و هم زندگی روزمره (عکاسی دیجیتال در زندگی روزمره چه نقشی دارد؟) کمک می‌کند. عکاسی دیجیتال، با درک کلی آن،

۶. Snapshots: The Photography of Everyday Life (San Francisco Museum of Modern Art, 1998); Other Pictures (Metropolitan Museum of Art, 2000); Close to Home: An American Album (J. Paul Getty Museum, 2004); Snapshots: From the Box Brownie to the Camera Phone (Museum of Photographic Arts, 2005); The Art of the American Snapshot (National Gallery of Art, 2007); Michel Frizot and Cédric de and Veigy, Photos trouvées (Phaidon, London: 2006); Christian Skrein, Snapshots: The Eye of the Century (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004)

۷. Open Images

▲ تصویر ۲: ناشناس، تم خانوادگی: پدر با کالسکه ست کرده است، ۱۹۷۲

می‌تواند به‌عنوان نقطه‌ی مرکزی مورد بررسی قرار گیرد که مردم را به شیوه‌های مهمی به‌عنوان یک گروه خانوادگی و یا گروهی از دوستان، همچنین شدیدا به جنبش‌های سیاسی اجتماعی آن دوره متصل کند. (Cruz and Lehmuskallio,۲۰۱۶:۴)

رویه‌های نوین دیجیتال می‌توانند به این شکل کارایی آلبوم‌ها و عکس‌های قبل وب ۲٫۰ را برایمان روشن سازد. به این منظور، می‌توان گفت که رویه‌های آماتور و اسنپ‌شات در دوره ی دیجیتال می‌تواند عکاسی را تئوریزه کند که باعث می‌شود ما متوجه وجه‌هایی شویم که تا پیدایش عکاسی دیجیتال برایمان واضح یا روشن نبود. اینجا عکاسی به‌عنوان

یک پدیده‌ای که به‌طور عمده اجتماعی، مشارکتی، اجرایی و فرهنگی، دیده و استفاده می‌شود.

با صنعتی‌شدن و شهرسازی در قرن ۱۹، خانواده‌های کوچک شهرنشین به‌عنوان واحد اصلی خانواده تثبیت شدند. آلبوم عکس خانوادگی به اواخر دهه ۱۸۵۰ باز می‌گردد. هم در اروپا و هم در ایالات متحده در دهه ۱۸۶۰ در میان قشر متوسط شهرنشین رایج شد. در این دهه‌های اولیه آلبوم معمولا هم شامل پرتره‌های کارت‌ویزیت بود و هم پرتره‌های افراد مشهور که با هدف بازاری تولید و خرید و فروش می‌شد. با معرفی دوربین کداک در سال ۱۸۸۸، آلبوم خانوادگی حتی رایج‌تر و شایع‌تر شد، و به فرمتی شخصی که معمولا شبیه به دفتر خاطرات با شکلی روایتی‌تر تبدیل شد که خانواده به‌عنوان یک پدیده و یا داستانِ یک عضو آن را گرامی می‌دارد. رویه‌ی تهیه آلبوم‌های خانوادگی در طول قرن ۲۰، با ثبات رشدکرد، تا هنگامی که در اوایل دهه ۲۰۰۰ تولیدات به همراه بایگانی دیجیتال، فراگیر شد. (با اینکه مفهوم «آلبوم» همچنان در فرمت‌های بایگانی دیجیتال استفاده می‌شود.) با اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، «آلبوم عکس» پدیده‌ای شد که معمولا مخاطب بیشتری را در بر می‌گرفت، در حالی که - تا آن زمان- آلبوم عکس، یک وسیله شخصی در خانه بوده که اعضای خانواده را مورد خطاب قرار می‌داد. از اواخر قرن ۱۹ اعضای قشر متوسط به‌عنوان مصرف‌کنندگان اصلی آلبوم مورد هدف قرار گرفتند. معمولا، مردها عکاس خانواده بودند، اما از نظر تاریخی، زنان

آلبوم عکس خانوادگی، مربوط به تعامل و به اشتراک گذاری اجتماعی می‌باشد، و عملی نشانگر عشق و تعلق داشتن است.

تهیه‌کنندگان اصلی درون مایه‌ی آلبوم‌ها بودند. (Siegel, ۲۰۱۰)

آلبوم عکس خانوادگی، مربوط به تعامل و به اشتراک گذاری اجتماعی است، و عملی نشانگر عشق و تعلق داشتن است. به بیانی فلسفی، با بررسی تاریخی عکس‌های خانوادگی، با دیدی که از رسانه‌ی دیجیتال حاصل می‌شود، ممکن است مفهوم ما درباره‌ی اینکه اصالت و هویت در رابطه با عکاسی چه معنایی دارد را تغییر دهد. این امر باعث می‌شود که به درکی کامل‌تر از عکاسی برسیم که در آن واحد یک مدیوم زیبایی شناسی، یک مدرک تاریخی، یک رویه احساسی، اگزیستانسیال و پویا است. امروزه عکاسی که با دوربین گوشی موبایل گرفته و از طریق شبکه‌های اجتماعی به اشتراک گذاشته می‌شود، به‌عنوان سازنده‌ی حضور، تبار شناسِ خانوادگی، هویت‌ساز، خود درمان‌گر، عزادار، و عملِ اجتماعی ارتباط برقرار کردن، و موارد متعدد دیگری استفاده و بازنمایی می‌شود. در مواجهه با این رویه‌های متنوع و مقارن، ما مجبور شده‌ایم که رویه‌های موزه‌ایی که بالاتر بازگو شده را بازبینی کنیم و به مواردی که کافمن با آن‌ها در نقد خود از کتابِ اسنپ‌شات آمریکایی مخالفت کرده، نگاهی دیگر بیاندازیم.

رویه عکاسی دیجیتال خواستار دیدگاه‌هایی نوین به عکاسی است، که وجوه بسیاری از عکاسی را زنده نگه می‌دارد. در آنِ واحد، عکاسی دیجیتال و شبکه اجتماعی مشکلات جدیدی را به وجود آورده‌اند که مربوط به بایگانی و آرشیو کردن عکس‌ها و متعاقبا حافظه‌ی تاریخی است. در نتیجه من استدلال می‌کنم که ضروری است در حالی که به دیدهای نوین‌تر آگاهیم، نگاهی به فرم‌های قدیمی‌تر عکاسی کنیم تا حافظه‌ی شخصی و جمعی را زنده نگه‌داریم. همانطور که نانسی ون هاوس(Nancy Van House) بر این عقیده است: "من معتقدم کارایی سنتی عکس که مورد تهدید واقع شده، حافظه ی شخصی و جمعی است [...] ترس من این است که، به‌عنوان اعمالی بدوی، تکنولوژی دیجیتال و شبکه اجتماعی سازمان حافظه و تمامیت آرشیوهای شخصی و جمعی ما را در هم گسیخته و نقش سنتی عکس به مثابه اشیای حافظه را تهدید کند." (Van House, ۲۰۱۶:۲۷۶)

نگه داشتن دوگانگی مادیت

مارتا لنگفورد (Martha Langford) و الیزابت ادواردز (Elizabeth Edwards) هر دو به طریقی اشاره دارند که عکس‌های خانوادگی به وجه شفاهی عکاسی و به امر صحبت کردن در مورد عکس مربوط هستند. ادواردز آن‌ها را "اشیاء اجرایی" می‌نامد و ما را دعوت می‌کند که آن‌ها را به‌عنوان اشیاء مادی در نظر بگیریم و روندِ هدف، تهیه، پخش، مصرف، حذف، و بازیافت عکس را نیز لحاظ کنیم. (Langford, ۲۰۰۱; Edwards, ۲۰۰۵:۳۹)

حائز اهمیت است که دو وجه عکاسی روزمره را به‌عنوان دیدگاه‌های جدا و متفاوت نبینیم، بلکه به‌عنوان وجوهی ببینیم که همزمان در کنار هم وجود دارند: وجوه جامعه شناختی، کلی و فرهنگی، به همراه وجه شدیدا شخصی عکاسی خانوادگی به مثابه عملی مربوط به وجوه پدیدارشناختی همچون احساسات و تأثیرگذاری. دنیل میلر(Daniel Miller) به‌عنوان یک انسان‌شناس که به فرهنگ مادی علاقه‌مند است، در جهت بررسی مداومِ تنوعِ مادیت استدلال می‌کند. میلر در کتاب *مسائل*[۸]، که در سال ۲۰۱۰ نوشته شده، تقسیم بندی فلسفی بین ویژگی به‌خصوص و جامع بودن را نقد می‌کند. وی استدلال می‌کند: " یکی از خطرهای اصلی دنیای امروز در افزایش جدایی این دو قطب است" (Miller, ۲۰۰۸:۹)

در حالی که کافمن وجوه احساسات را به چیزی منحصرا شخصی جدا می‌کند، تحقیقات اخیر به ما می‌آموزد که به احساسات به‌عنوان چیزی نگاه کنیم که عمیقا در تجربه ما، به همراه درکمان از اجتماع قرار دارد[۹]. حائز اهمیت است که عکاسی خانوادگی را به‌عنوان «ساختار احساس» در نظر بگیریم. این اصطلاح از ریموند ویلیامز (Raymond Williams) که بسیار مورد استفاده قرار گرفته شده، قدمتش به درون‌مایه‌ی موضوع تحقیق من باز می‌گردد. در مقاله‌ای که در سال ۱۹۷۷ با همان موضوع چاپ شده، ویلیامز بر خلاف روشِ مطالعات فرهنگی مارکسیستی استدلال می‌کند که منحصرا بر ایدئولوژی، موسسات و سیستم‌ها تمرکز دارد و باعث حذف خودآگاهی، تجربه‌ی زیسته، احساسات، روابط اجتماعی روزمره، "چیزی که در حقیقت زیست می‌شود" - و در کل ساختارهای احساس، می‌شود. ویلیامز می‌نویسد: "ما از عناصر شاخص برانگیختگی،

۸. Daniel Miller, Stuff (Cambridge: Polity Press, 2010)

۹. Sianne Ngai, Sarah Ahmed, Judith Butler, and Lauren Berlant

خویش‌تنداری و لحن سخن می‌گوییم، مشخصا عناصر تأثیرگذار خودآگاهی و روابط، نه به تقابل احساس در برابر تفکر، بلکه به تفکر احساس شده و احساس تفکر شده، مدلی نوین از خودآگاهیِ عملی، در استمراری زنده و مرتبط با یکدیگر."

"جهش سوم" در عکاسی روزمره

دفاع ویلیامز از احساس و متصل‌کردن احساس و تفکر به‌عنوان خودآگاهی، عملی بسیار مرتبط با موضوع تحقیق من است: سال ۱۹۷۳. اجازه دهید به این دوره بازگردم که در وهله اول باعث‌شد کافمن به ویژگی همه‌جا حاضربودن "فوتومت" عکس‌العمل نشان دهد. "فتومت" نامی است که وی بر کثرت درون مایه عکاسی خانوادگی گذاشته‌بود. تاریخ‌دان عکاسی فرانسوی، بارترند مری (Bertrand Mary)، در کتابی که در سال ۱۹۸۳ با نام عکس *روی شومینه: تولد یک مکتب مدرن*[10] منتشرشده، دو «جهش» اصلی و معروف عکاسی را مورد بررسی قرار می‌دهد. اولین مورد در نتیجه‌ی عرضه‌ی دوربین کداک و فیلم رول در سال ۱۸۸۸ بود که با شعار تبلیغاتی "شما دکمه را فشار دهید، بقیه را ما انجام می‌دهیم"، عکاسی را برای عموم مردم آسان و در دسترس کرد. به گفته‌ی مری (که اصولا بر اروپا تمرکز دارد) دومین جهش پیرامون جنگ جهانی اول بود، زمانی که همه‌ی سربازان و خانواده‌هایشان می‌خواستند قبل از اعزام به جنگ از آن‌ها عکاسی شود. به نظر بنده، جهش سوم در راستایی که مری بنیان‌گذاری کرده، باید در اواخر دهه ۶۰ و دهه ۷۰ باشد؛ در دوره فیلم رنگی، فیلم کاست، فلاش دوربین، و عرضه‌ی مدل‌های ارزان قیمت دوربین، اول در ایالات متحده و کمی پس از آن در اروپا.

ویکتوریا دگرازیا (Victoria de Grazia) در کتاب *امپراتوری غیر قابل مقاومت*[11] توضیح می‌دهد که چگونه "هژمونی آمریکا در محدوده‌ی اروپایی نهادینه شده". زیرا ایالات متحده یک داد و ستد ارزشی به همراه کالایی در سطح جهانی طی قرن بیستم آغاز کرده است (de Grazia, ۲۰۰۵:۴). چیزی که وی آنالیز می‌کند شکلی است که "امپراتوری بازاریِ" ایالات متحده یک دموکراسی مصرف‌گرایی اروپایی (که قشر متوسط را هدف قرار داده) را بنیان‌گذاری کرده و شکلی که جامعه‌ی آمریکا یک فرم جذاب اجتماعی و زندگی مدرن برای مصرف‌گران اروپایی مخصوصا در دهه ۵۰ و ۶۰ بوده است. این امر در محبوبیت عکاسی خانوادگی در اروپا نیز قابل مشاهده است. هم در اروپا و هم در ایالات متحده، قشر وسیع متوسط به‌عنوان مصرف‌کننده‌ی اصلی عکاسی و آلبوم عکس مورد هدف واقع شده بودند.

مری اظهار دارد که از پانزده میلیارد عکس شخصی که در تمام دنیا گرفته شده، شش بیلیون فقط متعلق به ایالات متحده است، می‌توان استدلال کرد که این اولین دوره‌ی "همه‌جا حاضر بودن عکاسی" واقعی است. جهش چهارم، یقینا امروزه است، زمانی که اسنپ‌شات های آماتور روزانه در اینترنت در تعداد میلیاردی گرفته می‌شود (sandby, ۲۰۱۴:۳-۴) اما، همانطور که اشاره شد، چیز زیادی در مورد جهش مهم سوم در تاریخ اسنپ‌شات خانوادگی نوشته نشده است. دلیل اصلی، که بالاتر ذکر شده، جای‌گیری دوگانگی این مدل کارمایه به‌طور کلی است. دلیل دیگر این است که کارمایه‌ای که از دهه ۶۰ و ۷۰ موجود است به طور جدی در آرشیو های عمومی شامل نشده‌اند. همچنان این کارمایه‌ها در خانه‌های شخصی یافت می‌شوند. به علاوه، احتمال آن می‌رود که تعداد زیادی به دلیل رشد تعداد عکس‌های گرفته شده از دهه ۷۰ به بعد، دور ریخته شدند.

در سال ۱۹۶۳، کداک سری دوربین های ارزان قیمت و اینستامتیک[12] ۱۲۶ و ۱۱۰ را وارد بازار کرد که به آسانی بارگذاری می‌شد و بلافاصله در دانمارک هم مورد استقبال قرار گرفت (Sandby,۲۰۰۴). (تصویر ۱) بین سال های ۱۹۶۳ و ۱۹۷۰، بیش از پنجاه میلیون دوربین اینستامتیک فروخته شد، این آمار بزرگترین موفقیت در تاریخ کداک بود (Tobin, ۲۰۱۳). تا اینجای کار، مردم با اینکه خودشان فیلم را در دوربین قرار دهند مشکل داشتند؛ چیز های زیادی می‌توانست مشکل‌ساز شود، که شامل نفوذ نور کاذب، نچرخیدن رول فیلم از هر نوردهی بود. فیلم اینستامتیک کداک یک محفظه داشت که به آسانی بارگذاری می‌شد. در همین زمان عکاسی در دسترس

▲ تصویر ۳: ناشناس، تم خانوادگی: خانواده من، دانمارک، ۱۹۷۲

۱۰. Bertrand Mary, La Photo sur la Cheminée: Naissance d'un Culte Moderne (Paris: Métailié, 1983)

۱۱. Victoria de Grazia, Irresistible Empire: America's Advance Through Twentieth-Century Europe (Cambridge, MA: Belknap Press, 2005)

۱۲. Instamatic

مردمی قرار گرفت که قابلیت کار کمی با تکنولوژی داشتند، حتی برای کودکان. در این زمان پدیده‌ی «جعبه سیاه[۱۳]» در مورد عکاسی اتفاق افتاد، یعنی پیشرفت تکنولوژی عکاسی دیده نمی‌شد، پروسه‌ای که به نظر می‌رسد در عکاسی دیجیتال امروزه با گوشی های هوشمند به اوج خود رسیده است (Liser, ۲۰۱۶:۲۶۹). در سال ۱۹۷۰، کداک، فلاش مکعبی[۱۴] را به بازار عرضه کرد و در سال ۱۹۷۲، اینستامتیک جیبی فشرده (کامپکت) که بسیار کوچک‌تر بود عرضه شد. بیش از بیست و پنج میلیون اینستامتیک جیبی در کمتر از سه سال تولید شد. از زمان عرضه‌ی «دختر کداک[۱۵]» درست بعد از دوربین براونی[۱۶] در سال ۱۹۰۰، کداک دوربین‌هایش را به‌عنوان تکنولوژی در دسترس معرفی کرد، و حتی در سال‌های اول، تبلیغاتش شامل کودکانی بود که کارگزار دوربین بودند. اما در مورد دوربین های اینستامتیک، کداک مستقیم‌تر کودکان را در تبلیغاتش مورد هدف قرار داد. آن‌ها یا به‌عنوان عکاس نشان داده می‌شدند، یا با اسطوره‌هایشان، مانند مایکل لاندن(Michael Landon) بازیگر اصلی سریال محبوب آن دوره، خانه کوچک چمنزار (Little House on the Prairie)، مقابل دوربین ژست می‌گرفتند. برای گرامی‌داشت صد سالگی کداک در سال ۱۹۸۰ به‌عنوان "قصه‌گوی آمریکایی (American Storyteller)"، که نام آن کمپین بود، چندین تبلیغ در مجله‌های متعددی مانند نشنال جئوگرافی (National Geographic) ، پیپل تایمز (People Times)، اسپورتس ایلاسترتد (Sports Illustrated)، ریدرز دایجست (Reader's Digest)، و تی‌وی گاید (TV Guide) به چاپ رسید که در آن بازیگرانی خندان با دوربین جیبی در دستشان از تجربیاتشان با جملاتی مانند "به همین آسونی" دیده می‌شدند.

با نگاهی به تبلیغات دوربین های دانمارکی در اواخر دهه ۶۰ و ۷۰، این راحتیِ مربوط به استفاده از تکنولوژی بسیار دیده می‌شود (Sandbye, ۲۰۰۴). در سال ۱۹۷۷، شش برنامه در تلویزیون ملی دانمارک با عنوان "تصاویر بهتر[۱۷]" پخش شد، همگی آن‌ها نو عکاس های آماتور را مورد هدف قرار می‌دادند، که به آن‌ها "شوتر[۱۸]" گفته می‌شد. در دهه ۶۰، حداقل ۲۰ درصد از شهروندهای دانمارک دوربین داشتند، رقمی که در دهه‌های آتی به رشد ادامه داد (۲۳۹).

"دهه ۷۰ شما چه شکلی بود؟": یک مطالعه پژوهشی

از سال ۱۹۹۴، یک سازمان شخصی، که توسط حمایت عموم تامین مالی می‌شود، یک فستیوال تاریخی را در کپنهاگ، پایتخت دانمارک، با عنوان "روز های طلایی" سالی دوبار (و حال سالی یک بار) برگزار می کند. هر فستیوال متمرکز بر یک دوره ی تاریخی به‌خصوص است. شروع این فستیوال ها با تمرکز بر نیمه ی دوم قرن ۱۹ بود، که به آن در دانمارک " روز های طلایی" می‌گفتند، اما از آن زمان دوره‌هایی در قرن ۲۰ را هم پوشش داده است. در سال ۲۰۱۶، مضمون فستیوال دهه ۷۰ بود. سازمان فستیوال حکم مرکزی را دارد برای رخدادها، کنسرت‌ها، و نمایش‌هایی که توسط موزه‌ها و موسسات فرهنگی دیگر برگزار می‌شوند. این رویدادها تمرکز بر تاریخ و هنرهای زیبا (Fine Art) دارند و این موزه‌ها و موسسات خود اندک رخدادهایی را نیز کیوریت می‌کنند. من روی اسنپ‌شات های خانوادگی از دهه ۶۰ و ۷۰ کار کرده‌ام ولی با مشکلاتی در زمینه‌ی پیدا کردن متریال تحقیق در بایگانی‌های عمومی مواجه شدم، در نتیجه پیشنهاد پروژه‌ای کوچک را به فستیوال برای همکاری دادم که در آن از مردم درخواست کردیم که عکس های شخصی خود را تحت عنوان "دهه‌ی ۷۰ شما چگونه بود؟" ارائه دهند. در طول تابستان، مردم می‌توانستند عکس های شخصی خود را در سایت فستیوال، که در آن به نمایش عموم گذاشته می‌شد، آپلود کنند. زمانی که فستیوال در سپتامبر آغاز شد (از ۹ تا ۱۳ سپتامبر)، ما گزیده‌ای از آن عکس ها را کیوریت کرده بودیم تا در روزنامه‌ی فستیوال منتشر شود (بیست هزار کپی)، درنمایشگاه کتابخانه‌ی اصلی عمومی کپنهاگ، و به‌عنوان پوسترهایی که مردم می‌توانستند از نمایشگاه با خود به خانه ببرند. زمان آپلود کردن، مردم می‌توانستند توضیحات کمی نیز اضافه کنند، که در ارائه‌های عمومی مختلفی نیز از آن‌ها استفاده می‌شد[۱۹]. قبل از نوشتن فراخوان، من چهار مضمون ضمنی یا موتیف‌های تکراری که در عکاسی خانوادگی مرکزیت داشت را شناسایی کردم: تعطیلات، خانواده، خانه، جشن. مردم عکس‌های خود را تحت این موضوعات آپلود کردند. نمایشگاه با استقبال رو برو شد، پوسترها و روزنامه‌ها به شکل گسترده‌ای پخش شدند و من در کتابخانه، برداشتی عمومی از این عکس‌ها را به مردم ارائه دادم.

مطالعه ۱۹۲۶ گومبرشت

۱۳. Black-Boxing: پدیده‌ای که در آن، موفقیت‌های یک تکنولوژی یا پدیده علمی، نادیده گرفته می‌شود.- م.

۱۴. Flash Bulb Cube

۱۵. Kodak Girl: زنی شیک پوش، جوان، سرزنده و مستقل که اغلب در تبلیغات کداک با لباس راه راه آبی و سفید ظاهر می‌شد.- م.

۱۶. Box Brownie Camera

۱۷. Better Images

۱۸. Shooters

۱۹. زمانی که مردم عکس‌هایشان را آپلود می‌کردند، با اینکه آن‌ها در فستیوال منتشر بشوند موافقت کردند. هر شخص می‌توانست حداکثر تا ده عکس را آپلود کند. در مورد اینکه آسان ترین راه برای جمع‌آوری اطلاعات چیست، بحث کردیم و به این نتیجه رسیدیم که با در نظر گرفتن مسائل اقتصادی و عملی، آپلود دیجیتال بهترین گزینه است. عکس های شخصی مردم از دهه ۱۹۷۰ آنالوگ بودند. درنتیجه مجبور بودیم متکی بر این باشیم که مردم زحمت اسکن کردن و یا عکاسی مجدد از آن‌ها را بکشند. هم به این دلیل و هم به دلیل اینکه فراخوان در تعطیلات تابستانی اعلام شد، تنها حدود شصت نفر عکس‌های خود را ارسال کردند. متوجه هستم که این به هیچ وجه یک پژوهش کلی از عکس خانوادگی دانمارکی(اگر این لفظ وجود داشته باشد) نیست. به هر حال، متریال کافی بود و تنوع آن به اندازه ای بود که نمایشگاه را برگزار کرده و به خود این اجازه را بدهم که این نتیجه‌گیری‌ها را بکنم.

من دسترسی مستقیم به صاحبان کارمایه پژوهشم ندارم (حداقل دیگر ندارم)، اما یادداشت‌های مکتوبشان را دارم. رویه‌های نظری و عملی زیادی را می‌توان برای عکاسی روزمره به کار برد. برای پیدا کردن جایگاه خود نسبت به این کارمایه گوناگون، از کتاب هانس اولریش گومبریشت (Hans Ulrich Gumbrecht) به اسم *در ۱۹۲۶: زندگی در آخر زمان*[۲۰] الهام گرفتم. این پژوهش در مورد یک سال (که ظاهرا به صورت اتفاقی انتخاب شده) یعنی ۱۹۲۶ است. گومبرشت نگاهی به وجه حسیِ تجربه تاریخی، در پژوهشی درباره‌ی دنیاهای روزمره، تجربه‌ی زیسته، و فرهنگ عمومی در این یک سالِ به‌خصوص دارد. او زیرنویس کتاب را بدین شکل می‌نویسد: "مقاله‌ای درباره همزمانی تاریخی" با قصد اینکه "ادراکِ سطحیِ قالب را همانطور که توسط پدیده‌های مادی داده می‌شود، مطرح کند" و می‌پرسد "با داناییمان از گذشته چکار می‌توانیم کنیم وقتی امید «یادگیری از تاریخ» را رها کرده‌ایم؟" (Gumbrecht, ۱۹۹۷, ix,xi)

در حالی که کافمن سطحی بودن عکاسی را بعنوان مانعی حتی برای صحبت کردن در مورد عکس‌ها می‌بیند؛ مگر زمانی که عکس‌ها برای خودمان باشد، گومبرشت توجه‌ها را به سمت سطح می‌برد، اما نه سطحی که برای رسیدن به "حقیقت" باید مورد نفوذ قرار گیرند. (۴۲۱) اشتیاق گومبرشت به این سطوح مرتبط به بیرون کشاندن "وجه احساسی تجربه تاریخی" است. (۴۱۹) طبق گفته‌ی گومبرشت، ما از ایده‌ی یادگیری و درک گذشته فراتر رفته‌ایم. در نتیجه، در کل می‌توانیم در مورد هر سالی بنویسیم؛ ما نیازی نداریم لحظه‌ی دقیق گذشته‌ای که تصمیم داریم در موردش بنویسیم را اثبات کنیم و این، دلیلِ آن است که او به سادگی تصمیم گرفته در مورد سال ۱۹۲۶ بنویسد. با تمرکز بر "پدیده سطحی" و "تجربه زیسته" (Erleben) در مقابل "تجربه" (Erfahrung) (۴۳۱)، کتاب گومبرشت ساختاری دایرةالمعارف شکل دارد که قصد در ساختن "یک ریزوم[۲۱] به‌جای یک تمامیت" دارد (۴۳۵)، چرا که او به غیر ممکن بودن به‌تصویر کشیدن گذشته پی برده. با الهام گرفتن از آرکید ز پراجکتِ (Arcade Project) والتر بنیامین(Walter Benjamin) و دیکشنریِ ایده‌های دریافتیِ(Dictionary of Received Ideas) گوستاو فلوبر (Gustave Flaubert)، او با ترتیبی الفبایی، ظواهر سطحی و ابژه‌هایی که به "دنیای روزمره"[۲۲] مربوط‌اند را صورت‌بندی می‌کند. (۴۱۸) آن‌ها در سه بخش اصلی به ترتیب حروف الفبا طبقه‌بندی و معرفی شده‌اند. اولین مورد چیزی است که او آنرا "آرایه (ارری،Array)" می‌نامد، که به معنای تمام پدیده های ملموس و ابژه‌هایی همچون هواپیما، گاو بازی، و تلفن است. نقطه‌ی مشترک آن‌ها این است که همگی به

۲۰. Hans Ulrich Gumbrecht, In 1926: Living at the Edge of Time (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997)

۲۱. Rhizome

۲۲. مفهوم دنیای روزمره از مفهوم "Lebenswelt" از هوسرل الهام گرفته شده.

▲ تصویر ۴: ناشناس، تم تعطیلات: سفر با خودرو به اتریش، دانمارک، ۱۹۷۲

محصولات و فعالیت هایی مرتبط‌اند که بدن‌مند هستند. در مورد دوم، گومبرشت آن‌ها را تحت "کدها" دسته‌بندی می‌کند که جفت‌هایی احساسی و یا توانایی مرتبط به آرایه‌ها می‌باشند، مانند عمل/عجز ، مرد/زن، سکوت/صدا، و اصالت/مصنوعیت. او همچنین از لفظ "گفتمان" و سنت روزمره در ارتباط با این "کدهای جفتی" استفاده می‌کند، که وی به‌عنوان "اصول نظم در همزمانی، بدون ساختار دنیاهای روزمره" می‌بیند. (۴۳۵) نهایتا، به‌عنوان سومین مورد در این دایرةالمعارفِ اوایل مدرنیته، او به دنبال پدیده‌هایی است که اشاره به چیزی دارد که وی "کدهای فروپاشی شده" می‌نامد(۳۴۹). این حوزه‌ای است که "کد"هایی که ظاهرا به آسانی شناسایی می‌شوند، در"حوزه های سوء عمل و

آنتروپی" محو می‌شوند (۴۳۵). از مقابله‌ی مرد-زن می‌توان به‌عنوان یک مثال یاد کرد، که نتیجه‌ی آن مشکلات جنسی است که معمولا اشاره به "پتانسیل تغییر" دارد. فروپاشی کدهای مرد-زن -به بیان گومبرشت- همانطور که در دهه ۲۰ رایج بود (برای مثال، مفهوم زن جدید)، در دهه ۷۰ نیز بود (در پی جنبش آزادی بخش زنان). کارمایه پژوهش من هم این امر را نشان می‌دهد، اما جفت‌های اصالت/مصنوعیت یا فردیت/جمعیت نیز قابل مشاهده‌اند.

این روش، که در آن یک سالِ تمام و به طور غیر مستقیم دوره حوالی آن، بعنوان چهارچوب فرض می‌شود، همانطور که من قصد دارم در مقیاس کوچکتر نیز انجام دهم (با اینکه گومبرشت به سختی در مورد برداشت‌های دو وجهی هشدار می‌دهد)، در مقدمه به‌عنوان "دستور عمل کاربر" و همچنین در فصلی که "پس از یادگیری از تاریخ" نام دارد و در اواخر کتاب است، توضیح داده شده. گومبرشت در این دو فصل شرح می‌دهد که قصد دارد گفتمانی مخصوصا توصیفی بوجود بیاورد تا ادراک سطحی که از متریال بدست می‌آید، به ملموس‌ترین حالت ممکن، مطرح کند تا از ایده ی سنتی و تعلیمی "یادگیری از تاریخ[۲۳]" دوری کند.

به طرز عجیبی، گومبرشت علاقه‌ای به ضمیمه کردنِ عکس در مجموعه‌اش از پدیده "سطحی" و اشیا در سال ۱۹۲۶ ندارد چرا که به بیان خودش "آن‌ها حس ضرورتی دارند که به آسانی قالب می‌شود" (۴۲۵). او همچنان تاکید می‌کند که روشی برای نقد تاریخ بوجود نمی‌آورد. به هر طریق، در جست‌وجویِ برداشتی از کارمایهِ من از رویداد روز های طلایی، من از روش "ترتیبی" گومبرشت الهام گرفتم، در کنار اینکه بی‌میلی او به عکاسی را به چالش بکشم. برداشتی که از گومبرشت دارم، توجه دوگانه‌ای است که هم به گفتمان یا کدها، که در آن عکس‌های عادی درگیرند، و هم به پیچیدگی همان گفتمان‌ها و یا کد ها دارد، که عادی‌ترین عکس‌ها هم به آن کمک می‌کنند، و در نتیجه باعث می‌شود آن‌ها از لایه های سنتی اجتماعی عبور کنند. عکس‌ها از گفتمان بسیار بیشتراند.

عکاسی روزمره در دهه ۷۰

عکس‌های پژوهش من از تمام طول دهه هستند. اما سال ۱۹۷۳ سالی مرکزی در این دوره است. پس از رفراندوم سال ۱۹۷۲، دانمارک در ژانویه سال ۱۹۷۳ عضو اتحادیه اروپا شد؛ دولت با قانونی در مورد آزادی سقط جنین موافقت کرد؛ برای سه ماه، در اواخر سال به دلیل بحران جهانی نفت تردد ماشین ممنوع شد؛ یک زوج همجنس‌گرا به طور زنده در تلویزیون ملی عروسی کردند. اینها تنها نمونه هایی هستند که به این حقیقت اشاره می‌کنند که "زمانه در حال تغییر است"، همان‌گونه که باب دیلن (Bob Dylan) در سال ۱۹۶۴ پیش بینی می‌کند.

۲۳. در آن واحد، گومبرشت نظریه گفتمان فوکو، سوژگیِ "شاعرانهِ" تاریخ‌نگاری نوین و سازندگی‌گرایی [Constructivism به ترجمه محمدتقی فرامرزی- هنر در گذر زمان، هلن گاردنر] را نقد می‌کند. بازگویی این نقد فضایی بیشتری را می‌طلبد.

تمامی این حقایق در کتاب های تاریخی موجود هستند، اما من معتقدم که یک پژوهش "سطحی" از همه‌جا حاضر بودن عکاسی از دهه ۷۰ می‌تواند مکمل کتاب‌های تاریخی باشد و جزئیات و دید دقیق‌تری -"ساختارهای احساسی"- معرفی کند که مرتبط به بدن و فعل و انفعالات آن با اشیا روزمره در زندگیشان است.

اجازه دهید دو جفت عکس را که هم برای روزنامه و هم برای نمایشگاه انتخاب شده بودند، برایتان توصیف کنم. اولین جفت با مضمون "خانواده" دیده می‌شود. هر دوی این عکس ها از سال ۱۹۷۲ می‌باشند. (تصویر۲ و ۳)

نام یکی « پدر با کالسکه ست کرده است »؛ و دیگری «خانواده من». عکس پدر توسط مادر کودکی که در کالسکه است ارسال شده. در متن نسبتا طولانی که در کنار عکس فرستاده، او توضیح می‌دهد که پدر وقت مراقبت کردن از بچه را داشت چون از رفتن به خدمت سربازی ممانعت کرده بود، و اینکه کالسکه بچه به‌عنوان کمک اجتماعی به آن‌ها داده شده بود. آن‌ها کالسکه که سیاه بوده را زرد و قرمز کرده بودند. این زوج از همان کالسکه در اعتراضات علیه رفراندوم اتحادیه اروپا در همان سال استفاده کرده بودند؛ مادر از تعجب مردم می‌گوید زمانی که به داخل کالسکه نگاه می‌کردند و به‌جای متریال پروپاگاندا یک بچه می‌دیدند. پدرِ مو بلندی را می‌بینیم که کلاه و تیشرتی زرد و شلوار قرمز پوشیده که با رنگ های کالسکه ست است. آن‌ها در حال قدم زدن در یک باغ سرسبز هستند. در عکس دیگری از سال ۱۹۷۱ زوج تازه عروسی کرده‌ای را می‌بینیم که با لباس‌هایی غیر رسمی، پانچو و لباس‌های به اصطلاح زنانه-مردانه یا یونیسکس، رو به روی تالار شهر ایستاده‌اند. عکس خانوادگی دیگر همراه با متنی کوتاه است که توسط دختری که هم‌اکنون بزرگ شده نوشته شده: "این عکس در استودیو عکاسی گرفته شده و خانواده‌ی من را نشان می‌دهد (قبل از طلاق در سال ۱۹۷۵)". به طریق بسیاری، این عکس شباهت بیشتری به یک خانواده‌ی قشر متوسط "عادی" دارد، در مقایسه با عکسی که پدر "هیپی" در آن است. آن‌ها نزدیک به هم ایستاده‌اند و یکدیگر را در یک واحد مثلثی با مادری خندان در مرکز در آغوش گرفته‌اند. در حالی که زوج "هیپیِ" به تازگی عروسی کرده، به ایده‌ی خانواده‌ی هسته‌ای بیشتر نزدیک‌اند، زوج دوم به سوی طلاق می‌روند. درحالی که پدر هیپی موی بلند دارد، اینجا مادر به نظر می‌رسد که به آرامی در حال شکاندن رسم و رسومات است؛ با موهای کوتاه و بلیز گشاد طرح دارش. مادر این خانواده مدیر مهد کودک است و از پدرِ خانواده درآمد بیشتری دارد، که این امکان را به او داد که پس از طلاق به خانه‌ای بزرگ‌تر نقل مکان کند. اینجا ما یادآور کدهای جفتی گومبرشت می‌افتیم که در آن مرد عادی در مقابل زن عادی قرار می‌گیرد و فروپاشیِ این کدها که در فرهنگ روزمره قابل مشاهده است.

جفت دوم از بخش "تعطیلات" است. (تصویر ۴ و ۵) موضوع عکس اول "نان پیچ سوئدی، ۱۹۷۷" است. متنی که توسط مردی هفتاد و دو ساله نوشته شده، توصیف می‌کند که "من و همسرم معمولا تعطیلات‌مان را در مزرعه‌ای در سوئد به همراه دوستان خوب سوسیالیستمان می‌گذراندیم". عکس از ما می‌خواهد که به کپه سیگارها و سیگار برگ های وسط عکس و کلاهِ چینی پسر بچه،

▲ تصویر ۵: ناشناس، تم تعطیلات: نان‌پیچ سوئدی، دانمارک، ۱۹۷۷

که پدرش از یک سفر طولانی از کپنهاگ به هنگ‌کنگ آورده، دقت کنیم. در این عکس، زن و پسری را می‌بینیم که در حال درست کردن نان پیچ روی اجاق می‌باشند. در وسط، مردی را می‌بینیم که به جهت عکاسِ "نان پیچ سوئدی"، عکس می‌گیرد. هم پسرِ کوچک و هم مردِ عکاس، موی بلند دارند و کلاه سرشان است. کلاهِ مرد، شبیه وسایل تزییناتی قرن نوزدهم است، اما در آن دوره مد سوسیالیست‌ها بوده. همگی بدون در نظر گرفتن جنسیت و سن، جین و ژاکت به تن دارند. عکس دیگر"سفر زمینی به اتریش،۱۹۷۲" نام دارد. متن آن توسط یکی از دخترهایی که در عکس دیده می‌شود و هم اکنون بزرگ شده، نوشته شده است، "عکس از تجهیزات چادر زدنِ پدر و دو خواهر بزرگم است، من لباس سنتی باواریایی به تن دارم". این عکس نشانگر موج اصلی مردم عادی که به جنوب اروپا در اواخر دهه ۶۰ و ۷۰ سفر می‌کنند است، چه با ماشین خودشان چه با پرواز های چارتری، همانطور که بسیاری از عکس های رنگی دیگر در پژوهشم نشان می‌دهند. (یادداشت دیگری در یکی از عکس‌ها به این شکل است"اولین سفر به جنوب". عکاسی همیشه به سفر مرتبط بوده، اما در این دوره، که توریسم و سفر کردن توسعه یافته بود، عکاسی به بخشی بسیار مهم و معروف از فتح و درک چیزهای جدید و خارجی تبدیل شد. برعکس امروز که مردم معمولا نهارشان را به این حد نزدیک وسایل کمپ و ماشینشان میل نمی‌کنند، در تعداد زیادی از عکس‌ها، غرورِ به‌خصوصی در بودن ماشین در عکس ها دیده می‌شود. این امر کنار سمبل‌هایی که به تازگی پیدا شده بودند وجایگاه اجتماعی فرد را نشان می‌دهد: مثل یخچال، تلویزیون، و ضبط‌صوت، در عکس های این دوره زیاد دیده می‌شود. به علاوه‌ی تغییری که در کدهای پوششی در لباس های کوتاه به اصطلاح "استیم لاین(Steamline)" که دخترهای بزرگ تر می‌پوشیدند، دیده می‌شود.

البته، نمونه‌های پژوهش من هم شامل ژست‌های رسمی و هم تشریفاتی است. با این حال، بیشتر عکس‌ها در واقع موقعیت‌ها، اشیاء و فضاهای داخلی بسیار عادی‌تری را نشان می‌دهند: آشپزی (با تجهیزات جدید الکتریکی) در میان پدر و مادر ها و کودکان: پدر و پسری که در حال بیل زدن خاک جلوی خانه؛ گرامافون جدید، کل خانواده که با اولین برف سال در حال برف بازی کردن هستند، عکسی که یک نوجوان از اتاق خودش گرفته که در آن یک پوستر گربه است ، اسباب اثاثیه جدید و هوشمند، و پسر عموی بزرگترش که لباس بنفش، صورتی و زرد به تن دارد، دیده می‌شود ؛ خردسالی که با " کثیف کاری" و حالتی مستقل در حال غذا خوردن است، رو به روی پوستر کارل مارکس و یک قطعه اسباب اثاثیه قشر متوسط مانند و قدیمی؛ پدری که سیگار به لب با دخترش شطرنج بازی می‌کند؛ به فستیوال موسیقی رفتن؛ کلوز آپ از لباس‌های جدید (که معمولا دست‌ساز و رنگارنگ‌اند)؛ پدری که در چهل سالگیش است و با دختر نوجوانش در حال بافتنی بافتن‌اند. این موتیف‌ها به همه‌جاحاضر بودن عکاسی آن دوره اشاره می‌کنند. به این منظور که تولید آن ارزان‌تر و در نتیجه بخش عادی از زندگی روزمره بود، جایی که مردم امور روزمره‌شان را عکاسی می‌کردند.

آرایه‌ها (Arrays)، کدها، و فروپاشی کدها

کار زمانبری است که تمامی این عکس‌ها و متن‌های کوتاهشان را مورد بررسی عمیق و نزدیک قرار دهیم. در نتیجه، ارائه‌ی من اینجا نمونه‌ای است و بیشتر به منظور الهام دادن صورت گرفته تا اینکه همه جانبه باشد. اخیرا، فیلم های زیادی درباره‌ی دهه ۷۰ ساخته شده، که معمولا درباره‌ی شورشِ جوان‌های هیپی علیه پشتوانه‌ی قشر متوسط و یا والدینشان بود. این دوگانگی در عکس‌ها نیز دیده می‌شود. بعضی از این عکس‌ها با همین

منظور گرفته شده، چرا که این وجه به‌خصوص و پر از حاشیه دهه ۷۰، به‌عنوان دوره‌ی اغتشاش و آشوب را مورد توجه قرار می‌دهد. اما، همانطور که دو مورد "متضاد" من نشان می‌دهند، این تضاد ها آنقدر ها هم واضح نبودند.

هم‌گام با ایده‌های گومبرشت، چندین "آرایه" در این داده‌ها دیده می‌شود. اینها شامل فرم‌های جدیدِ لباس، طرح و رنگ؛ بدن‌های جدید، مانند زن‌های برهنه در سواحل، مردهای مو بلند؛ مردی که کالسکه بچه را تکان می‌دهد، مردی که لباس عروسی غیررسمی می‌دوزد؛ علاقه‌ای به ایده‌ی "عجیب و غریب" در مورد سفرکردن، مانند رقص عربی، شتر سواری، هواپیما، کوهستان‌ها؛ ابزار و وسایل مدرن، که ناگهان قابل خرید شده بود مثل ماشین، گرامافون، خانه‌های یک طبقه‌ای در اطراف شهر، وسایل جدید الکترونیکی. کدهای متفاوتی را می‌توان در مورد این موتیف‌ها و مضمون‌ها در نظر گرفت: ارزش‌های جاودان در برابر مدرنیته، غیر مادی‌گرایی (رفاه اجتماع و مصرف کننده) در برابر مادی‌گرایی، گذشته در برابر حال، علاقه به مناطق محلی در برابر علاقه‌مندی به تنوع و چیزهای عجیب و غریب، اصالت در برابر مصنوعیت، زنان فعال در برابر زنان خودنما، زیبایی در برابر بی اهمیتی، رسمیت در برابر غیر رسمیت، کودک به‌عنوان کودک در برابر کودک به‌عنوان آدم بالغ کوچک، مردان زنانه در برابر مردان فعال و مردانه.

این تضاد ها لزوما در عکس‌های متفاوت دیده نمی‌شوند، می‌توان آن‌ها را در یک عکس دید، که به این ترتیب به "فروپاشی کدها" در این دوره اشاره می‌کند. این فروپاشی‌ها به ایده‌های جنسی (مرد-زن)، نسلی (کودک-نوجوان-بالغ-میان سال)، ارزشِ کالاهای جامعه‌ی مصرف‌گرا مثل دوربین، ماشین و وسایل آشپزخانه مربوط است. به‌عنوان مثال در عکس ۱ (۱۹۷۲) که میزِ هدایای کلیسا را نشان می‌دهد، واضحا در یک خانه‌ی نوساخت، استاندارد و متوسط یک طبقه در اطراف شهر گرفته شده. می‌توان یک دوربین کداکِ اینستامتیکِ نو، یک ضبط صوت، پوستری از کارتون آمریکایی اسنوپی، طیف رنگی سبز، قهوه‌ای، نارنجی، و در نهایت جعبه‌ای بزرگ که با سلفون بسته بندی شده را در این خانه دید. آن بسته یک جعبه‌ی آبجوی چوبی و قدیمی است که همانطور که متن به آن اشاره می‌کند، توسط عموی خانواده که یک سوپر مارکت دارد تهیه شده. در دهه ۷۰، این چینش اشیاء و متریال "عادی" پر طرفدار بود و در آن واحد، به‌عنوان بیانیه سیاسی نیز دیده می‌شد. (همانطور که امروزه نیز به همین شکل است).

در عکسی از سال ۱۹۷۰، دو زن نیمه برهنه (یک مادر و دخترش) را می‌بینیم که به همراه دوست پسرانشان در ساحل هستند (شریکِ مادر، پدرِ دختر نیست). دختر در عکس می‌نویسد که مادرش بعد از بیش از بیست سال زندگی مشترک، درخواست طلاق کرد، "چون مادر از زنِ خانه بودن خسته شده بود". او و شریک جدیدش در عکس (که در عکس دیده می‌شود) "طرفدار رودالف اشتاینر و گیاهخوار" بودند. در عکسی دیگر، زنی به همراه دو پسرش در پذیرایی خانه‌ی جدیدشان ژست می‌گیرند. اسباب اثاثیه خانه ترکیبی از این وسایل می‌باشند: صندلی های سنگین دهه ۳۰ (که به احتمال زیاد به ارث رسیده شده)، اسباب اثاثیه طرح استیملاینِ(Steamline) جدید از جنس چرم و فولاد، متکای چرمی "مراکشی" (که احتمالا در سفری خریداری شده)، یک فرش دیواری که "کالسکه ی خورشید" را به تصویر می‌کشد، این فرش دیواری یک اثر معروف در موزه‌ی ملی آثار باستانی دانمارک است که قدمتش به عصر مفرغ بر می‌گردد. پذیرایی پنجره‌ی بزرگی دارد که به احتمال زیاد رو به حیاط است. پرده‌ای نازک و سفید که از جنس مدرنی از پلی‌استر است، آن را پوشانده، و در حالی که دید به بیرون را بسته است، کمی نورِ بیرون را به داخل راه می‌دهد. در اینجا، جفت کد گومبرشت که متکی بر اصالت/مصنوعیت است بسیار مرتبط است، همینین مدرنیته/سنت. در همین عکس به تنهایی، بسیاری از کدهایی که بالاتر ذکر شدند و فروپاشی آن‌ها دیده می‌شود. اسباب اثاثیه قدیمی و سنگین، پرده‌ها و موتیف کالسکهْ خورشید، به حفظ سنت: همچون تاریخ و خانواده به‌عنوان واحد خصوصی که از دنیای بیرون، مدرنیته و تغییر به دور است، اشاره می‌کند. متکای مراکشی، اسباب اثاثیه‌ی مدرن استیم لاینی، و بسیاری از عناصرِ مدرن خانه همگی به مدرنیته و مقبولیتِ چیز های جدید و نا آشنا اشاره دارد -همانطور که دو عکس مسافرتی بالا همین کار را می‌کنند.

چیزهای زیادی از بررسی دقیق این عکس‌ها می‌توان فهمید، از نحوه‌ی ژست گرفتن، رفتار کردن، لباس پوشیدن، لمس کردن یا نکردنِ دیگران، چیزهایی که مردم به اندازه‌ی کافی مهم می‌دیدند که از آن عکس بگیرند، از دکوراسیون خانه‌ها، و غیره. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، از حیث تاریخی، زنان تهیه‌کنندگان آلبوم بودند و از این رو راویانِ اصلیِ تاریخ خانواده. در کتاب جنسیت مدرنیته (Gender of Modernity)، ریتا فلسکی (Rita Felski) اظهار دارد که باید به تجربه‌ی خانوادگی و همچنین پیامد چیزهای دیگری که تجربه ی زنان را بیان می‌کنند، مانند دفترچه خاطرات و رمان های مجله‌ای بیشتر توجه کنیم. دلیل این کار این است که روایت مدرنیسم و مدرنیته‌ای که از دید مردانه و فرهنگ آوانگارد نوشته شده را تکمیل کنیم(Felski,۲۰۰۹). همانطور که دنیل میلر در پژوهش خود درباره‌ی فرهنگ مادی در خانوارهای بریتانیایی اشاره می‌کند، مهم است که بر تنوع چیزی که مورد تحقیق قرار گرفته تمرکز کنیم، تا اینکه یک فرد "به گروه‌بندی و یا برچسب‌های اجتماعی، و یا گروه‌بندی‌های محاوره‌ای تقلیل پیدا نکند". مسئله‌ی اینکه "یک فرد چه چیزی از آشنایی با قشر اجتماعی، جنسیت و ریشه‌ی مردمش می‌آموزد" به اندازه‌ی "چیزی که آن فرد از این مسائل نمی‌آموزد" اهمیتی ندارد. (Miller,۲۰۰۸:۲۹۲)

نتیجه گیری

عکس‌های خانوادگی و روزمره، هم بیانگر تفاوت‌های فرهنگی و هم اقشار اجتماعی هستند. این عکس‌ها علاوه بر بازنمایی کردن تفاوت بیان نشده، تلاش‌های جهانی‌تر و فلسفی در باب مطرح کردن سوال‌های مربوط به احساس، هویت، خاطرات و خانواده را نیز بازنمایی می‌کنند. از این عکس‌ها، که چه توسط یک کودک و چه توسط یک بزرگسال گرفته شده‌اند، استفاده شده تا که بهتر کدهای این دوره را درک و قبول، و در مورد آن بحث شود. بسیاری از نمونه‌های من از دهه ۷۰ در یک قاب، اطلاعات دقیق و فروپاشی این

کدها را بازگو می‌کنند. این نوع درونمایه بدرستی در بایگانی‌های عمومی جمع آوری نشده‌اند. همانطور که من اظهار دارم، این دوره احتمالا اولین دوره‌ی عکاسی روزمره همه‌جا حاضر است. به این دلیل، ممکن است هرگز در "بایگانی‌ها"، به دلیل حجم زیاد عکس‌های این دوره در خانه‌ها و بایگانی‌های شخصی، شامل نشوند. یا به دلیل اینکه دور ریخته شده‌اند.

در نتیجه، همه‌جا حاضر بودن عکاسی روزمره دوگانه است. "دوره‌ی دیجیتالِ" آن، به‌خصوص دید ما را به رویه‌هایی جدید به عکاسی به مثابه یک واقعه‌ی اجتماعی و ارتباطی، باز کرده است. دستاوردی بزرگ در کلیتِ سنتِ مطالعاتِ فرهنگِ بصری، تغییر علاقه از مسائل ساختاری به مسائل فرهنگی‌تر در سطح زندگی روزمره است. به علاوه، همانطور که آنالیز کوتاهم نشان می‌دهد، تاکید بر عکس نه به‌عنوان یک موجودیت ثابت، بلکه به مثابه اشیاءِ پویا اجتماعی و اعمال فرهنگی. همانطور که لیزا کارترایت (Lisa Cartwright) و ماریتا اشتورکن (Marita Sturken) در کتاب *خواننده‌ی فرهنگ بصری*[۲۴] اشاره می‌کنند:

همه‌جا حاضر بودن عکاسی روزمره دوگانه است. "دوره‌ی دیجیتالِ" آن، به‌خصوص دید ما را به رویه‌هایی جدید به عکاسی به مثابه یک واقعه‌ی اجتماعی و ارتباطی، باز کرده است.

> *ما به‌عنوان انسان به اشیاء معنا می‌بخشیم، همچنین اشیائی که می‌سازیم، به آن‌ها نگاه می‌کنیم، و یا برای ارتباطات و حتی برای لذت استفاده می‌کنیم، قدرت این را دارند که به ما معنا ببخشند، همچنین در تبادلات پویای شبکه‌های اجتماعی. تبادل معنا و ارزش در میان مردم، از یک طرف، و اشیاء و تکنولوژی در دنیایشان، در طرفی دیگر دو طرفه و پویاست. این به آن معناست که محصولاتی همچون عکس و تکنولوژیِ عکاسی، سیاست و اختیار دارند. (Cartwright and Sturken, ۲۰۰۹: ۳)*

اما، این رشد و توسعه عواقبی هم داشته، و نه تنها در گرو مسائل روشمند بلکه مسئله ذخیره سازی هم هست. اینکه عکس‌ها را به‌عنوان محافظان حافظه و حامیان هویت، هم در سطح شخصی و هم در سطح اجتماعی زنده نگه داریم. به نظر می‌رسد که زوال بایگانی‌کردنِ عکاسی به رشد همه‌جا حاضری عکاسی دامن می‌زند. این امر تا حدودی به دلیل حجم عظیمی از عکس است که می‌توانند ما را زیر کوهی نامرتب دفن کند که تا حدودی مربوط به چالش های مربوط به تکنولوژی آن دوره است- به این شکل که از عکس‌های رنگیِ دهه ۷۰ (کیفیتشان را از دست می‌دهند) گرفته تا سرعتی که سیستم‌های ذخیره جدید دیجیتال از هم پیشی می‌گیرند. نانسی ون هاوس، مارتین هَند (Martin Hand)، و دیگران به این مشکل در مورد عکاسی دیجیتال اشاره کرده‌اند. اما، یکی از نکته‌های من، اینجا این است که توجه‌ها را از حیث تاریخی حتی به پیش‌تر ببرم. به "دوره‌ی همه‌جا حاضر" دهه ۶۰ و ۷۰ که همچنان برای ساختِ حافظه زندگی مدرن در دهه‌های واپسین مهم است. اشاره به عکاسی به مثابه یک «عمل» و به مثابه یک فعالیت اجتماعی، حافظه و بایگانیِ مربوط به عکاسی را پس نمی‌زند و ما باید هر دو هدف را زمانی که با عکاسی زورمره و همه‌جا حاضر سر و کار داریم، در نظر بگیریم.

عکاسی خانوادگی از دهه ۷۰ هنوز به بایگانی‌های عمومی عرضه نشده است. امروزه، در حالی که عکس‌های شخصی در قالب دیجیتال ذخیره و در شبکه های اجتماعی به اشتراک گذاشته می‌شوند، ضروری است که درون‌مایه‌های گذشته را جمع آوری کرده و مورد توجه قرار دهیم. در غیر این صورت، این درونمایه‌ها در انباری و یا سطل آشغال ناپدید شده و نقش خود به‌عنوان «آینه‌ای با حافظه»، که لفظی است که پیشگامان اولیه عکاسی نسبت به آن استفاده می‌کردند، از دست می‌رود.

۲۴. Lisa Cartwright and Marita Sturken, Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 2009)

۸

عکاسی به مثابه‌ی فرهنگ؛

بازنگری تاریخ فتوژورنالیسم

کوین جی. بارن هرست* / ترجمه: امیرصالح شاپوریان

Kevin G. Barnhurst

عدم قطعیت درباره‌ی آینده، نوشتن یا ننوشتن از تاریخ فتوژورنالیسم را تحت تأثیر قرار داده است. زمانی که مجله‌ی لایف و دیگر مجله‌های عکس تعطیل شدند، آینده فتوژورنالیسم در اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی در ابهام فرورفت(شانمن، ۱۹۷۲). این نگرانی‌ها تا حد زیادی در دهه‌ی ۸۰ میلادی از میان برداشته شد؛ لایف[۱] دوباره چاپ شد. USA Today دغدغه‌ی [وجود] تصویر را بخش مهمی از روزنامه‌نگاری قرار داد و به نظر می‌رسید تصویر فتوژورنالیست، (عکاس-خبرنگار) مانند شخصیت animal در سریال تلویزیونی Lou Grant، در تخیل عمومی کاملا جا افتاده است[۲]. طی یک برآورد تا پایان دهه، دوره‌های فتوژورنالیسم، در ۸۳ درصد مدارس خبرنگاری و ارتباطات جمعی تدریس می‌شد(هلر، ۱۹۹۱). اما این رشته با چالش‌های دیگری هم روبرو شد. سردبیران پیش‌بینی کردند که تعداد جداول و نمودارها بر عکس‌ها در روزنامه‌ها

۱. Life Magazine

۲. سریال درام آمریکایی(۸۲ - ۱۹۷۲) درباره‌ی یک آژانس خبری و مسائل حرفه‌ای و اخلاقی گریبان گیرشان. شخصیت انیمال، عکاس آن آژانس دنیس پرایس است که بخاطر ظاهر ژولیده و کثیفش و خانه‌ای نامرتب و کثیف توسط همکارانش انیمال(جانور، وحشی) لقب گرفته بود. او پیش‌تر عکاس جنگ ویتنام بوده. برخلاف آشوب زندگی شخصی‌اش، عکس‌های در سطح جهانی داشت.(م.)

پیشی خواهد گرفت (ترل، ۱۹۸۹). ویرایش تصاویر دیجیتال و دوربین‌های ویدیویی ثابت[۳] به نظر تهدیدی برای اخلاقیاتی که در شخصیت جیمی اُلسِن در فیلم سوپرمن تعریف شده بود و حتی زنده نگه داشتن این حرفه می‌آمد.

با وجود (یا شاید به خاطر) این عدم قطعیت‌ها، تاریخ فتوژورنالیسم در سال‌های گذشته توجه بیشتری را به خود اختصاص داده است. بعد از انتخاب آثار و برگزاری یک نمایشگاه در موزه‌ی بین‌المللی عکاسی در راچِسترِ نیویورک، ماریان فلتن[۴] یک تاریخ بازبینی شده فتوژورنالیسم را برای موزه جرج ایستمن[۵] در تاریخ ۱۹۸۸ آماده چاپ کرد. مجله تایم یک ویژه نامه تحت عنوان "یکصد و پنجاه سال فتوژورنالیسم" را در ۱۹۸۹ و کتابی دیگر توسط ریچارد لاکایو[۶] و جرج راسل[۷] که هر دو از سردبیران تایم بودند، در ۱۹۹۰ به چاپ رساند. این نسخه‌ها چهل سال بعد از مقاله‌ی مهم ویلسن هیکس[۸] (۱۹۵۲) و بیش از دو دهه بعد از برگزاری نمایشگاه «از مطبوعات تصویر»[۹] جان سارکوفسکی[۱۰] (۱۹۷۳) در موزه هنرهای مدرن نیویورک انتشار یافتند.

حال زمان ارزیابی مجدد تاریخ فتوژورنالیسم رسیده است. عدم قطعیت ادامه‌دار در این زمینه و توجه مضاعفی که دریافت می‌کند، فرصتی برای تفکر مجدد درباره‌ی شیوه‌های اثرگذاری عکاسی در ترویج و پیشرفت فتوژورنالیسم در فرهنگ عامه فراهم کرده است (شوارتز، ۱۹۹۲). رابطه عکاسی و خبرنگاری، نشان‌دهنده‌ی کشمکش بین هنر زیباشناسانه و تصویر به مثابه‌ی کنش سیاسی است. تاریخ فتوژورنالیسم، صرف نظر از آینده‌ی آن، می‌تواند بینشی بر مسائل وسیع‌تر درباره‌ی تصویر در فرهنگ بگشاید. این مقاله با ارزیابی جایگاه تصویر در فرهنگ آغاز می‌شود، در ادامه به بررسی خاستگاه‌های عکاسی پرداخته و نهایتا به یک ارزیابی مجدد از ایده‌ها و اعمالی که با فتوژورنالیسم مرتبط هستند خواهد رسید.

تاریخ سنتی تصویر

اهمیت عکس‌ها در روزنامه‌نگاری، تا حدی از مقاصد و مفاهیم گسترده‌تری از تصویر در فرهنگ ناشی می‌شود. تاریخ‌نگاران تحت طرح کلی کلان‌روایاتی کار می‌کردند که مفاهیم را در روایت‌شان از عکس‌ها القا می‌کرد.

یک تفسیر از تاریخ ساخت تصویر، از غارنگاره‌ها تا به امروز،

۹. From the picture press، از ۳۰ ژانویه تا ۲۹ آوریل ۱۹۷۳ (م.)

۳. Video still camera
۴. Marianne Fulton
۵. George Eastman
۶. Richard Lacayo
۷. George Russell
۸. Wilson Hicks

۱۰. John Szarkowski

حاکی از حرکتی بی‌وقفه به سمت انعکاسی هرچه دقیق‌تر از دنیای واقعی است. این روایت مرسوم به طور ضمنی در بسیاری از تاریخچه‌های هنر بیان شده و همچنین [در بسیاری دیگر از نسخه‌ها] به صراحت هم نقد شده است (برای مثال اوینس، ۱۹۶۹ و پانوفسکی، ۱۹۵۵). بسیاری از تاریخچه‌های عکاسی (برای مثال اِدِر، ۱۹۴۵ و گرشایم، ۱۹۵۵) و شرح‌های مختصر تاریخ فتوژورنالیسم (مثل: گراچی، ۱۹۷۳ و هوی، ۱۹۸۶) نیز بر این باور ضمنی استوار اند که قرون متمادی پیشرفت تکنولوژی تمدن را به سوی بازتولید هرچه دقیق‌تر واقعیت سوق داده است.

در تاریخ مرسوم (سنتی)، تکامل [تصویر] از [دوران] غارنشینی تا رومیان این آرمان را ایجاد کرد که تصویر خوب، چیزها را آن‌چنان که هستند نشان می‌دهد. پلینی، ادیب رومی، این آرمان را در داستانی درباره‌ی رقابتی بین نقاشان نشان می‌دهد (هاردین، ۱۹۸۹). پیروز این رقابت، تنها یک پرده را ترسیم کرده بود، اما آنچنان واقع‌نما که حریفش از او خواست تا پرده را کنار بزند که نقاشی زیرش را ببیند. داستان پلینی نشان می‌دهد چگونه تصاویر نه تنها واقعیت را تقلید می‌کنند بلکه داستان‌گویی هم می‌کنند. ایده‌آل کلاسیک، تصویر را به‌عنوان وسیله‌ای برای بازگویی وقایع تعریف می‌کند که از صحنه‌ی ترسیم شده قابل دریافت بود (گریفین، ۱۹۸۶). در تاریخ سنتی [هنر]، این آرمان کلاسیک از آن زمان تا کنون پیشرفت تکنیکی تصویر را به پیش برده است. هر نسل تکنیک‌هایی را ارائه کرد، تا آرام آرام تصویر به واقعیت نزدیک‌تر شد.

در تفسیر سنتی (مرسوم) تاریخ (هنر)، دو پیشرفت بزرگ رخ داد. اولی، توسعه پرسپکتیو خطی در دوره رنسانس بود (پانوفسکی، ۱۹۹۱). هنرمندان ساختاری هندسی را در بنیان بینایی کشف کرده و آن را به طور نظام‌مند برای واقع‌نماتر کردن هرچه بیشتر تصاویرشان بر آن اعمال کردند. لئو باتیستا آلبرتیِ انسان‌گرا، در قرن پانزدهم این فن را به دقت تشریح کرد. بسیاری پیشرفت‌های مهم دیگر، ساخت تصویر را بهبود بخشید؛ رنگدانه‌ها و لعاب‌های جدید رنگ‌ها را با دقت بیشتر درآوردند؛ متد کیاروسکورو، تأثیرات نور و سایه را شبیه‌سازی کرد و برآیند این تکنیک‌ها ، نقاشی رنگ روغن را به تصویر اصلی دنیای مدرن در حال ظهور تبدیل کرد (برجر، ۱۹۷۲).

در عین حال، تصور می‌شود که پیشرفت علوم مشاهده را دقیق‌تر کرده است (کرری، ۱۹۹۰). تلسکوپ گالیله نقش مهمی ایفا می‌کند اما دستگاه اصلی در تاریخ سنتی، اتاق تاریک است. اتاقی تاریک با روزنه‌ای بر یک دیوار که نور فضای خارجی را داخل می‌کند و تصویری را بر دیوار مقابل می‌اندازد. عدسی‌ها تصویر را فوکوس و شارپ کردند و اصلاحات بیشتر، اتاق تاریک را به وسیله‌ای کمکی و قابل حمل برای مشاهده و همچنین نقاشی تبدیل کرد. علم در نتیجه‌ی مطالعه‌ی عدسی‌ها و چشم پیشرفت‌های بیشتری را در دقتِ مشاهده و در نتیجه‌ی یافته های نیوتون، در فیزیک نور رقم زد.

ظاهرا جریان ایجاد تصویر در قرن نوزدهم با جهش بزرگ دوم به اوج خود رسید: کشف فرآیندهای عکاسانه (نور نگاشت). عکس، در این تفسیر از تاریخ، غایت تحقق [آن] آرمان کلاسیک بود. مخترعان مبتکر توانستند با مهار تأثیر طبیعی نور بر برخی مواد شیمیایی مشخص، جهان مرئی را ثبت کنند. دوربین [به محض تولدش] تمام جلوه‌های واقع‌نمایی نقاشی‌ها را در قیاس، بسیار ساختگی جلوه داد (نیوهال، ۱۹۴۹). در عوض، ماشین(دوربین) تأثیری از دنیا را ضبط می‌کند که به وسیله خورشید نگاشته شده و تقریبا همه چیز را در حالت واقعی آن ثبت می‌کند. نقاشی که از نقش اصلی اش [که برای خود قائل شده بود] در بازنمایی جهان محروم شد، به سوی انتزاع[11] و بیانگری[12] حرکت کرد و عکاسی را به‌عنوان شکل اصلی تصویر در قرن بیستم تنها گذاشت (شوارتز، ۱۹۴۹).

تاریخ های انتقادی تصویر

این تاریخ مرسوم (سنتی)، که در اینجا فقط به طور کلی بیان می‌شود، ایرادهایی دارد که در درک فتوژورنالیسم اهمیت پیدا می‌کنند. مهم‌ترین آن‌ها این تصوّر که تصویر، بازتولید واقعیت است؛ بسیاری از پژوهشگران این ایده را که تصاویر سرشت [چیزها را] بیش از پیش صادقانه (بی دخل و تعدیل) ارائه می‌کنند، رد می‌کنند و در عوض نشان می‌دهند که هر نسل مجموعه‌ی جدیدی از قراردادهای [تصویری] را تحمیل کرده اند. (برای مثال: اشنایدر، ۱۹۸۰) ، یا آنچه آرنولد هاوزر[13] جامعه‌شناس می‌گوید «معادل ساختگی جدید از حقیقت در قیاس با طبیعت»[14] (۱۹۵۹، ص ۴۰۵). یک ایراد مرتبط دیگر ایده‌ی رقابت عکاسی و نقاشی در نمایش واقعیت است. برخی از مورخان این باور را زیر سوال می‌برند(برای مثال: کُک، ۱۹۷۲ و گلسی، ۱۹۸۱) و بحث می‌کنند که نقاشی و عکاسی در ارتباطی در هم تنیده، همان‌طور که والتر بنیامین[15] می‌گوید، شیوه های ادراک مردم را تغییر داده است. از این نقدهای گسترده، تفسیرهای دیگری از تاریخ سربرآورد. به جای افسانه‌ی تکامل و ترقی به سوی حقیقت، منتقدان تاریخ ساخت تصویر خودشان را به مثابه یک ایدئولوژی بازگو می‌کنند، حکایت ایده‌ای که غالب شد.

بسیاری از پژوهشگران این ایده را که تصاویر سرشت [چیزها را] بیش از پیش صادقانه (بی دخل و تعدیل) ارائه می‌کنند، رد می‌کنند و در عوض نشان می‌دهند که هر نسل مجموعه‌ی جدیدی از قراردادهای [تصویری] را تحمیل کرده اند.

ایده‌ی غالبی که بیشتر این تاریخ‌های انتقادی به آن حمله می‌کنند این استعاره است که: آنچه انسان با چشمانش می‌بیند، [خود] تصویری از دنیاست. این باور که بینایی انسان شبیه تصویر است، در فرهنگ غرب آنچنان ریشه دوانده، که جایگزینی برای آن غیر قابل تصور می‌نماید. به نظر می‌رسد که بینایی به سادگی تصاویری از دنیای واقعی ارائه می‌دهد. تصاویر شامل نقاشی، حکاکی، طراحی، عکس و مواردی این‌چنین، اغلب شبیه تصاویری هستند که پیش چشم ما ظاهر می‌شود.

۱۱. Abstraction
۱۲. Expressionism
۱۳. Arnold Hauser
۱۴. A new fictitious of truth to nature
۱۵. Walter Benjamin

ولی یک تصویر با ویژگی‌هایی چون سطحی تخت با موضوع مشخص[۱۶]، دارای جهت افقی و عمودی، قاب مداری، توهم بُعد، دارای سیستمی هندسی برای نمایش عمق فضایی و دیگر ترفندها، خود را از بینایی متمایز می‌کند. مورخان انتقادی پیرو ارنست گامبریچ[۱۷] (۱۹۶۹) و نلسون گودمن[۱۸] (۱۹۷۶) استدلال می‌کنند، که تصاویر جانشین مجموعه‌ای از قراردادهای بصری مصنوعی می‌شوند که جامعه آن‌ها را طبیعی درنظر می‌گیرد و نه به‌عنوان بازتولیدی از بینایی انسان.

تصاویری که تاریخ سنتی آن‌ها را، گام‌هایی بدوی یا ناییف به سوی واقعیت نام‌گذاری می‌کرد، با رویکرد انتقادی تاریخ، [همچون] جایگزینی برای استعاره‌ی تصویر کلاسیک می‌شود. به جای ساماندهی اشیا (موضوع تصویر) به طور افقی یا عمودی، هنر پارینه‌سنگی جهت‌های دیگری را هم شامل می‌شد؛ [یا] بخش زیادی از هنر خاورمیانه در نهایت نمایش اشیا را به نفع [هنرهای] زینتی کنار گذاشت. یک فریم(قاب) یک تأثیر تئاتریکال(نمایشی و ساختگی) است، مثل پروسنیوم[۱۹] (صحنه تیاتر) های یونانی، که اشیا را در یک فضای جدا، مجزا می‌کرد و روایتگری و خیال انگیزی درامتیکی را تلقین می‌کرد. زمانی که تصاویر بر دیوارها و وسایل خانه نقش می‌شد قاب‌های دایره‌ای، قوس‌دار و بیضوی رواج بیشتری داشتند.

در قابِ تصویر، در نقاشی مصری برخلاف پیکره سازی آن، [تلاش برای] حجم نمایی تقریبا وجود نداشت. نهایتا، هنر شرق و هنرمندان اروپایی صده‌های میانه به‌جای استفاده از هندسه برای ایجاد توهم فاصله از تناسب (مقیاس) و اندازه برای القای اهمیت چیزها استفاده کردند.

هیچ‌کدام از این شیوه‌ها نزدیک‌تر از دیگری به دید طبیعی نبود. ولی میان گزینه‌ها، منتقدان شی‌ای روی محوری دقیق را به‌عنوان روال پذیرفته‌شده در غرب در نظر می‌گیرند. (نقطه محو)[۲۰] هنرمندان این جلوه‌ها را با تغییر تدریجی میزان تیرگی و روشنی در قاب‌های عموما مستطیلی درآمیختند، تا نظام پرسپکتیو (ژرف‌نمایی) را ایجاد کنند که اشیای بزرگِ نزدیکِ پایینِ قاب، نزدیک‌تر [به بیننده] معنا می‌شود و اشیاء کوچک و کمتر واضح بالای تصویر، دورتر از بیننده درک می‌شوند. مثال‌های متعدد کارکرد این شیوه در حل تناقضاتش را نشان می‌دهد؛ مثل اینکه هر چیز کوچک و کم رنگی لزوما دورتر نیست.

نسخه‌های انتقادی تاریخ، توسعه‌ی نظام پرسپکتیو را از غارنگاره‌ها تا اوایل دوره‌ی مدرن، بیشتر نتیجه‌ی گسترش یک آرمان (ایده‌آل) می‌دانند تا پیشرفت‌های تکنیکی. استعاره تصویریِ دوران کلاسیک مسیر این تغییر جهت را تعیین کرد

۱۶. Defined objects
۱۷. E.H. Gombrich
۱۸. Nelson Goodman
۱۹. proscenium
۲۰. ر.ک. Andreas Mantegna, Dead Christ

و باعث دگرگونی تکنیک (اسلوب) شد. در یک نگاه انتقادی، رنسانس نه تنها آرمان کلاسیک را پیشرفت داد، بلکه استعاره [اش] را معنا کرد. نقش آلبرتی[۲۱] تصریح عناصر استعاره تصویری، به طرزی بود که طبیعی به نظر آمده و به سادگی قابل فهم باشند. دیدن یک تصویر به‌مثابه‌ی منظره‌ای بیرون یک پنجره آنچنان که آلبرتی مطرح می‌کند، وقتی تمهیداتی چون جهت، قاب، اشیاء (موضوع) و فضا را پنهان کنیم - بدیهی به نظر می‌آید. با این حال یک پنجره هم حتی در نوع خود ساختگی است، و نه یک پدیده‌ی طبیعی.

آن‌طور که تاریخ‌شناسان بیان می‌کنند، آنچه رنسانس به انجام رساند، تعریف نسبت‌های فضایی به‌طور هندسی بود. پرسپکتیو خطی تمام عناصر طراحی بصری را به‌کار می‌گیرد تا یک جهان متناقض را به ایده‌آل منطقی و خطی تبدیل کند. این دگرگونی نیازمند دیدی متفاوت از بینایی انسانی است. در عوض، نقاشان نسخه‌ای از چیزها را ساختند که [انگار] از دید تک چشمِ بی حرکت یک سیکلوپ[۲۲]، جزئیات را به‌طور یکسان در هنگام نگاه کردن به جعبه‌ای که لبه‌های میدان دیدش را به‌طور دقیق و هندسی مشخص می‌کند، ثبت می‌کرد.

یادگیری و پیاده‌سازی این روش پیچیده است و به نظر می‌آید که این مشکلات انگیزه‌ی لازم برای جستجوی ابزاری مکانیکی که به کار طراحی کمک کند را فراهم کرد. تکنیک‌هایی مثل طراحی بر کاغذ شطرنجی یا داشتن یک نقطه دید [خاص] و قاب [تصویر، نگاه] (همانطور که وودکات‌های [چوب‌تراش] اغلب بازتولید شده‌ی دورر نشان می‌دهد) به دیگر ابزارها پیوست تا هنرمندان را در وظیفه خطیر بازسازی هندسی جهان یاری کنند. پرسپکتیو خطی، به‌عنوان سیستم عاملی برای استعاره تصویر، تأثیر شگرفی بر فناوری ساخت عدسی ها داشت. خطوط عمودی و افقی، قاب تصویر، خطوط مورب صاف، کوتاه کردن بیضی شکل منحنی‌ها و جزئیات یکنواختی که بر توسعه ابزارهای نوری حاکم بود، نهایتا منجر به [تولید] دوربین عکاسی شد.

نسخه‌های انتقادی تاریخ، توسعه‌ی نظام پرسپکتیو را از غارنگاره‌ها تا اوایل دوره‌ی مدرن، بیشتر نتیجه‌ی گسترش یک آرمان (ایده‌آل) می‌دانند تا پیشرفت‌های تکنیکی. استعاره تصویریِ دوران کلاسیک مسیر این تغییر جهت را تعیین کرد و باعث دگرگونی تکنیک (اسلوب) شد.

منتقدان در مورد نقش دقیق این ابزارها در تاریخ اختلاف نظر دارند. خوئل اشنایدر[۲۳] (۱۹۸۰)، مثل بیشتر تاریخ‌دانان عکاسی، اتاق تاریک را پدر دوربین عکاسی می‌داند.

۲۱. Alberti
۲۲. غول‌های خشنی در اساطیر یونانی/رومی که فقط یک چشم در میان پیشانی داشتند(م.)
۲۳. Joel Snyder

بااین‌حال جاناتان کرری[۲۴] (۱۹۹۰) استدلال می‌کند که مدل عقل‌گرایی[۲۵] که ساختار اتاق تاریک را پیکربندی می‌کرد در دهه ۱۸۲۰ جایگزین شد. کرری اظهار می‌کند که نیمه‌ی اول قرن نوزدهم به‌جای یک ناظر بیرونی که چیزهایی در دنیای فیزیکی را مشاهده می‌کند، دیدی سوبژکتیو را که با تصاویری جدای از مبدأشان در دنیای فیزیکی روبرو می‌شود جایگزین کرد. این تغییر نگرش‌ها یک قرن پیش از جنبش‌های انتزاعی و اکسپرسیونیست در هنر بود، که نه چندان ناشی از رقابت بین عکاسی و نقاشی، بل به‌خاطر دگرگونی ادراک بود. علی‌رغم تمام اختلاف نظرها، بیشتر منتقدان به این نتیجه می‌رسند که پیشرفت‌های فنی لزوما به نحوی خطی به دنیای واقعی نزدیک نشده است.

در دیدگاه سنتی، تصاویر پنجره‌هایی گشوده به جهان بودند؛ ولی در نگاه انتقادی، آن‌ها به اقلام مصرفی مرسوم تبدیل می‌شوند که به همان اندازه که واقعیت را آشکار می‌کنند، بیانگر ایده‌آل‌ها هستند.

تاریخ‌های انتقادی، این مسئله را طرح می‌کنند که استعاره‌ی تصویر نه تنها نحوه‌ی برداشت عمومی را متأثر کرده، بلکه نقش تصاویر در جامعه را هم تغییر داده است. برخی مورخان استدلال کرده اند که با بازتعریف [شیوه‌های] دیدن به نفع ایده‌آل کلاسیک، متفکران اوایل دوره‌ی مدرن تصویر را از وسیله‌ی عبادت و تقدیس تغییر شکل دادند. در حالی که تصاویر ارزش خود به‌عنوان گواهی بر ثروت و مقام را حفظ کردند، به کالاهایی برای تجارت و فروش نیز تبدیل شدند. (ماکرجی، ۱۹۸۳) در دیدگاه سنتی، تصاویر پنجره‌هایی گشوده به جهان بودند؛ ولی در نگاه انتقادی، آن‌ها به اقلام مصرفی مرسوم تبدیل می‌شوند که به همان اندازه که واقعیت را آشکار می‌کنند، بیانگر ایده‌آل‌ها هستند.

مفهوم تئوری تصویر در ژورنالیسم

بحث گسترده‌تر بین تاریخ سنتی و انتقادی پیامدهایی بر نحوه استفاده و درک تصاویر توسط خوانندگان و روزنامه‌نگاران دارد. هم‌سازان با نگاه سنتی، که معتقدند تصویر، دنیای واقعی را نشان می‌دهد، احتمالا عکاس-خبرنگاری را که بگوید: «اول عکس بگیر، بعد سوالات را بپرس» تحسین خواهند کرد. آن‌ها همچنین شاید این احتمال را بپذیرند که تصاویر تبلیغاتی [دست‌کم] بخشی از واقعیت را تصویر می‌کنند، فارغ از اینکه تا چه حد دور از دسترس هستند. کسانی که رویکرد انتقادی را اتخاذ می‌کنند ممکن است عکاس-خبرنگار را به‌خاطر هرگونه تظاهر به بی‌طرفی و انعکاس واقعیت (ادعای بدون جهت‌گیری بودنِ عکس) محکوم کنند. در عوض، آن‌ها استدلال می‌کنند که عکاس-خبرنگار به طور فعالی نسخه‌ی خاصی از واقعیت را ترویج می‌دهد. این منتقدان ممکن است

۲۴. Johnathan Crary

۲۵. مکتب اصالت عقل، به‌خصوص در مورد اندیشمندان قرن ۱۷ به‌کار می‌رود که تنها منبع و سنجه آگاهی را عقل و استدلال عقلی/قیاسی می‌دانستند و با واقعیت شهودی و حسی مخالفت می‌کردند. آن‌ها حقیقت را دارای ساختاری ذاتی و منطقی می‌دانستند که عقل توانایی کشف آن را دارد. (م.)

نسبت به تبلیغ‌کنندگانی که سعی در ایجاد تصویری واقعی از محصولات، خدمات یا جهان‌بینی‌شان را دارند نیز بسیار بدبین باشند.

در اکثر این استدلال‌ها، هر طرف بخشی از حقیقت را با خود دارد. شباهت بسیاری از تصاویر به دنیای واقعی به‌سختی قابل انکار است. روانشناسی ادراکی پیوند میان تصاویر و بینایی را حمایت می‌کند. جیمز جی.گیبسونِ[۲۶] روانشناس (۱۹۵۰) در حالی‌که قاطعانه علیه اختلاط تصاویر و انگاره‌های [پشت] شبکیه، با واقعیت بحث می‌کند و اعتقاد دارد عمل تشخیص تصاویر با تجربه دیدن چیزها در دنیای فیزیکی منطبق است. و در ادامه آن دیوید مار[۲۷] (۱۹۸۲) عملیات‌های ادراکی را [به این ترتیب] شرح داد: خطوط کناره‌نما، افزودن عمق و بعد، شناسایی شیئ. آزمایش در فرهنگ و محیط های مختلفی که تحت تأثیر قراردادهای تصویری نبوده اند، ظاهرا این را تایید می‌کنند که توانایی تشخیص تصاویر از تجربه جهان واقعی سرچشمه می‌گیرد و نه از آموخته‌های اجتماعی. (مسریس، ۱۹۹۲)

با این حال، حتی با وجود یک ارتباط بنیادین بین تصویر و واقعیت، روانشناسی ادراکی[۲۸] نمی‌تواند نقش قراردادها [تصویری] را تکذیب کند. امکان این بحث و استدلال وجود دارد که حتی ساده‌ترین عملیات تشخیص(چشم) توسط آنچه دیوید نویتس[۲۹] (۱۹۷۷) در فلسفه آن را قراردادهای چتری می‌خواند، متأثر شده یا کنترل می‌شوند. اما اگر حق با گیبسون و مار هم باشد و ساخت و تشخیص تصاویر به تجربه بصری وابسته باشد، همچنان جا برای قراردادها(تصویری) وجود دارد.

چشم و مغز انسان که [حتی] نقاشی‌های خط خطی کودکانه را به آسانی عکس‌ها درک می‌کنند، بخش عمده‌ای از تصویر را تحت کنترل هنری و اجتماعی قرار می‌دهند. تأثیرات قدرتمند هنجارها و نگرش اجتماعی در تمام جزئیاتی که ورای آنچه برای تشخیص(تصاویر) ضروری است، حضور دارند. [مفهوم] انتقادیِ قراردادی بودن [تصاویر] هم مثل [مفهوم] واقعیتِ مرسوم(سنتی)، به سختی قابل انکار است.

حال این (موضوع) فتوژورنالیسم را به کجا می‌رساند؟ موضعی میانه، ممکن است به واقعیت پشت تصاویر خبری (و تبلیغاتی) اجازه بروز دهد، نیت خوب یا بی‌طرفانه سازندگان آن را تصدیق یا از آن قدردانی کند ولی با مطالعه‌ای موشکافانه، ایده‌های پیدا و پنهانی که از آن‌ها حمایت می‌کنند را کشف می‌کنند. منتقدان و خوانندگانی با آگاهی بصری، برای ورود به یک تحلیل دقیق انتقادی از عکاسی، نیازی به رها کردن واقعیت عینی ندارند.

۲۶. James J. Gibson
۲۷. David Marr
۲۸. Perceptual Psychology
۲۹. David Novitz

تاریخ‌های عکاسی

در چارچوب وسیع‌تر ساختِ تصاویر، تاریخ عکاسی مرحله‌ای متاخر است که عموما شروع آن را از ۱۸۳۹ می‌دانند. تاریخ‌های متقدّم عکاسی تقریبا به‌طور کامل بر علم و تکنولوژی متمرکز بود (مثلا استنجر، ۱۹۳۹ و اِدِر، ۱۹۴۵). جزئیات فنی در این تاریخ‌ها، با داستان‌هایی در مورد مخترعانی که موضوع افتخار ملّی معرفی می‌شدند، پیوند می‌خورد. (گرنزهایم، ۱۹۵۵) با ظهور عکس‌ها درگالری‌ها و موزه‌ها، تفسیر زیباشناسانه از تاریخ عکاسانه، پدیدار شد (مثلا نیوهال ۱۹۳۷و۱۹۸۲ . سارکوفسکی ۱۹۶۶ . بایر ۱۹۷۷). نویسندگان متعددی برای گسترش محدوده (موضوعی) تاریخ تا زمینه اجتماعی که عکاسی در آن شکوفا شد، تلاش کردند. (مثلا: تفت، ۱۹۶۴ و بریو، ۱۹۶۶ و فروند، ۱۹۸۰)

از نگاهی کاملا فنی، تاریخ عکاسی، شرح پیشرفت (علم) مواد در فیزیک و شیمی و (فرآیندهای) مکانیک ساخت دوربین است. مانند تاریخ سنتی تصویر، این تاریخ فنی هم مجموعه‌ای از اکتشافات را بازگو می‌کند که پیشینه‌اش از یونان باستان آغاز و با اولین نفرات قرن هجده و نوزده شتاب گرفت. این نوع تفکر در تاریخ اولیه و مهم نوشته شده توسط شیمی‌دان آلمانی، ژوزف ماریا اِدِر[۳۰]، غالب است. گزارش او که بازخوانی وقایع را در سایه‌ی پیشرفت علمی و مهندسی می‌دید، الگویی ناگسستنی برای تاریخ‌های نوشته شده بعدی بود. مباحث فنی نه به این خاطر که دانشمندان تاریخ‌ها را نوشته اند بل به‌علت اقتدار عظیم علـــم در فرهنگ معاصر، نقش اصلی را در اوان تاریخ عکاسی بر عهده می‌گیرد.

تأثیرات قدرتمند هنجارها و نگرش اجتماعی در تمام جزئیاتی که ورای آنچه برای تشخیص (تصاویر) ضروری است، حضور دارند. [مفهوم] انتقادیِ قراردادی بودن [تصاویر] هم مثل [مفهوم] واقعیتِ مرسوم (سنتی)، به سختی قابل انکار است.

نوع دیگر از این تاریخ‌نگاری‌ها، جنبه تالیفی دارد و با اعتبار دادن به فیلسوفان، دانشمندان و متفکران مستقلی که در پیشرفت فنی و دسته بندی ادعاهای رقیب (نظریات دیگر) مشارکت کرده‌اند، مربوط می‌شود. این فرآیند یک ملی‌گرایی ماندگار را آشکار می‌کند؛ اِدِر از نقش آلمان دفاع می‌کند، نویسندگان فرانسوی از برتری کشورشان اطمینان دارند، بریتانیایی‌ها از نادیده گرفته شدن دلخور می‌شوند و آمریکایی ها هم ادعای برتری فنی خود را اظهار می‌کنند. این مورخان پیشگامان اصیل و معتبر را با حفظ آن‌ها در زندگی‌نامه‌هایی پیروزمندانه و تراژیک، محترم می‌شمارند. اِدِر، افرادی چون جان هاینریش شولتز را برای کشف شیمیِ عکاسی در ۱۷۲۷، نیسفور نیپس را برای ابداع عکاسی با دوربین در ۱۸۲۲، لوئی داگر را بخاطر تکامل این فرآیند از ۱۸۲۹ تا ۱۸۳۷ و ویلیام فاکس تالبوت را برای اختراع نگاتیو و عکاسی با کاغذ پوزتیو در ۱۸۳۹ و افرادی دیگر را تقدیس می‌کند.

تاکید بر دست‌آوردهای فردی، در سنتِ «مردان بزرگ»[۳۱]

۳۰. Josef Maria Eder

۳۱. Great men tradition

تاریخ، به بیشتر نوشته‌های در باب عکاسی گسترش پیدا می‌کند.

جنبه‌ی دیگری از تاریخ عکاسانه زیباشناسی است، داستانِ عکس‌هایی که به‌عنوان کارِ هنری مورد تحسین قرار گرفتند. تاریخ زیبایی‌شناسانه همچنین ترقی عکاسان پیشروی این حرفه را تا ردیفِ هنرهای زیبا دنبال می‌کند. اولین آثار تاریخ عکس زیباشناختی، نه از لابراتوارها (جنبه‌ی علمی عکاسی) بلکه از موزه‌های هنری سرچشمه گرفت. یکی از آثار کلاسیک در این زمینه از بومونت نیوهال، کتابدارِ وقت موزه هنر مدرن، بود که کاتالوگش برای یک نمایشگاه در ۱۹۳۷، در ادامه به یک تاریخچه هنری کامل از عکاسی بدل شد. نیوهال با اتاق تاریک آغاز و دائما به تاریخچه فنی تثبیت شده عکاسی رجوع می‌کند. بخش زیادی از تاریخِ نوشته او بر مساله‌ی تالیف (در عکاسی) متمرکز بود.

مساله اساسی در تاریخِ نوشته‌ی نیوهال، مثل بیشتر تاریخ‌های زیباشناختی، رابطه میان عکاسی و هنر است. تاریخ‌های زیباشناسانه، علاوه بر حمایت از برابری عکاسی و دیگر هنرهای تصویری، معیارهایی برای نقد هم پیشِ دست می‌گذارند. نیوهال بنای انتخاب‌هایش را بر جزئیات بصری و ارزش تُن‌های شیمیایی قرار داد، که هردو برای ایجاد لذت[بصری] توسط عکاس استفاده می‌شد. تاریخ‌های زیباشناختی توضیح می‌دهند که هنرمندان چطور علی رقم محدودیت‌های رسانه عکاسی، شور و احساسات خود را با ترکیب‌بندی بروز می‌دهند. هنرمندانی که معمولا در این نوع تاریخ‌ها حضور دارند شامل آتژه، نادار، پرتره‌نگاران قرن نوزدهم و استگلیتس و همکارانش در گروه عکاسان جدایی‌طلب مثل واکر اونز، پل استرند و دیگر مدافعان عکاسی صریح هستند.

مساله اساسی در تاریخِ نوشته‌ی نیوهال، مثل بیشتر تاریخ‌های زیباشناختی، رابطه میان عکاسی و هنر است. تاریخ‌های زیباشناسانه، علاوه بر حمایت از برابری عکاسی و دیگر هنرهای تصویری، معیارهایی برای نقد هم پیشِ دست می‌گذارند.

گونه‌ی دیگری از تاریخ، از منظر اجتماعی است، که با توجه به شرایط و اتفاقات جامعه همزمان با اکتشافات و پیشگامان آن به بررسی ماوقع می‌پردازد. اگرچه ویرایش‌های متاخرتر اِدِر به ظهور جوامع عکاسی اشاره می‌کند و نیوهال هم به تشریح شرایطی مثل [افزایش] تقاضای عمومی برای عکس‌ها می‌پردازد اما پیشگامانه‌ترین تاریخ اجتماعی، نوشته رابرت تافت(۱۹۶۴) است. کتاب او که نخست در ۱۹۳۸ منتشر شد، نگاهی آمریکایی دارد و متیو برادی و دستیارانش را مبدع ایده‌ی تاریخِ تصویری، در خلال جنگ داخلی و ویلیام اچ. جکسون را اولین ثبت کننده صحنه‌های خشن مناطق مرزی(خط مقدم) معرفی می‌کند.

تاریخ‌نگاران اجتماعی، مانند تافت به کشف راه‌هایی که مردم از عکاسی در آلبوم‌های خانوادگی و استریوسکوپ‌ها استفاده کردند می‌پردازند. برای مثال میشل بریو[۳۲] (۱۹۶۶) بر روی مسافران و کسانی که برای عکس پرتره مراجعه می‌کنند مطالعه می‌کند.

۳۲. Michel Braive

این تاریخ‌ها همچنین به نقش نهادهای اجتماعی ای که از عکاسی استفاده می‌کنند از جمله رسانه‌های جمعی، اشاره می‌کنند. برای مثال ژیزل فروند[۳۳] (۱۹۸۰) راه‌هایی را که جامعه از عکاسی در هنرها و سیاست استفاده می‌کند بررسی کرده است. عکاسی مستند و خبری در این زمینه نقش پررنگ تری را به نسبت (نقشش در) تاریخ فنی یا زیباشناختی بازی می‌کند، که [احتمالا] با تصاویر راجر فنتون از جنگ کریمه آغاز شد و با تلاش‌های مصرانه‌ی جیکوب ریس و لوئیس هاین ادامه یافت.

گرچه رویکردهای اجتماعی و زیباشناسانه به تاریخ، به‌عنوان واکنشی در برابر تاریخ‌های فنی اولیه ارائه شد، ولی در مجموع داستان عکاسی به نظر کامل می‌آید. بازیگران و عوامل موثر آنجا عبارتند از: عکس، دوربین، عکاس و یک زمینه اجتماعی. تاریخ‌های فنی دوربین را تشریح می‌کند، تاریخ زیباشناختی عکس و تاریخ اجتماعی شرایطِ (اجتماعی) معاصر (وقایع مرتبط با عکس و عکاسی) را. تاریخ‌شناسانی که در میانه قرن بیستم فعالیت می‌کردند ظاهرا تمام عرصه را به شکلی کامل توصیف کرده‌اند.

تاریخ‌های انتقادی عکاسی

با همه این‌ها، هنوز هم موارد مهمی چون ارزش‌ها و اسطوره‌های فرهنگی که صحنه عکس در آن رخ می‌دهد، اهمیت عکس به‌مثابه اطلاعات، قدرت سیاسی و اقتصادی بازیگران [پشت پرده] و قواعد زد و بند میان آن‌ها در صحنه عکاسانه باقی مانده اند. گواه این چشم‌پوشی ها اینکه: توجه چندانی به مردمی که مقابل دوربین می‌نشینند نمی‌شود. در خلال دهه ۷۰ میلادی، مقالات سوزان سانتاگ[۳۴] (۱۹۷۳) و الن سکولا[۳۵] (۱۹۸۴) و همچنین برنامه تلویزیونی شیوه‌های نگریستن[۳۶] از جان برجر[۳۷] (۱۹۷۲) در شبکه بی.بی.سی، مفروضات ساده‌ای که تاریخ عکاسی را کامل جلوه می‌داد به پرسش گرفتند. پیش از این نیز منتقدانی چون مارشال مک‌لوهان(۱۹۶۴) در طرح مسائل اجتماعی در دهه‌ی ۶۰ و حتی قبل از او توسط والتر بنیامین(۱۹۸۶)، تاکید بر تکنیک، تالیف(مولف)، زیباشناسی و توصیف اجتماعی را به چالش کشیده بودند.

در پاسخ به [تلاش‌های] این منتقدان، نوع دیگری از تاریخ‌نویسی عکاسی پدیدار شد (مثال: شلاس، ۱۹۸۷ و بولتون، ۱۹۸۹و گایموند ۱۹۹۱). تاریخ انتقادی معنای عکاسی در فرهنگ را، مثل دیگر مفروضاتِ انواع تاریخ، زیر سوال می‌برد. تاریخ انتقادی جاناتان گرین (۱۹۸۴) از قرن بیستم، هرچند هنوز به تبار مولفانه عکاسان مشهور و شأن عکس در میان هنرها می‌پردازد، شامل فصل‌هایی‌ست که به مطالعه‌ی عکاسی در فرهنگ عامه و آگاهی زمانه‌ی آن (عکاسی) می‌پردازد. نظریات نشانه‌شناختی رولان بارت[۳۸] (۱۹۸۲) و این ایده میشل فوکو[۳۹] (۱۹۷۳) که نوع نگاه [خالق تصویر] می‌تواند کنترل اجتماعی[۴۰] را تحمیل کند، بیشتر مورخان انتقادی را تحت تأثیر قرار داده است.

بسیاری از آنان به‌طور مشخص با دیدگاهی آمریکایی کار کرده و در عکس‌ها به دنبال کشف شواهدی از ایده‌های غالب در یک زمان و مکان مشخص هستند. برای مثال الن تراشتنبرگ[۴۱] (۱۹۹۰) دریافت که درست همانطور که پرتره‌های قرن نوزدهمی آمریکا یک آرمان جمهوری‌خواهانه را نمایان می‌کند، هر دوره بعدی از عکاسی هم روایتی از برخی ایدئولوژی‌های آمریکایی با خود دارد. مایلز اورول[۴۲] (۱۹۸۹) از عکاسی استفاده می‌کند تا کشف کند فرهنگ آمریکایی چطور اثر اصیل را از کار تقلیدی جدا کرد. جیمز گایموند[۴۳](۱۹۹۱) نشان می‌دهد عکس‌ها چطور ایده‌ی رویای آمریکایی را تصویر کرد. دیگر نویسندگان هم راه‌های دیگری که قدرت ایدئولوژیک بر تصاویر اعمال می‌شود را کاوش می‌کنند. (بولتون ۱۹۸۹)

یک ضعف نظریه انتقادی، که توسط گرین و دیگرانی ذکر شد، این است که زبان را در جایگاه ارجحی نسبت به تصاویر قرار می‌دهند. به‌عنوان مثال روایت‌های نویسندگانی چون سانتاگ و دیگران در مقالاتشان، بسیار دقیق‌تر و قوی‌تر از برداشت‌های مبهم و خلاقیت‌های عکاسان است. گرین این میل به تخفیف و نزول عکس را «متعصبانه»[۴۴] خواند (۱۹۸۴:۲۰۰). تصور عکاسی به‌عنوان تابع محض ایدئولوژی، طنین اندازِ (نوعی) شمایل شکنی (نخبه زدایی و اعتقاد به جریان نه فرد) است و می‌تواند توانایی عکس در فراهم کردن یک تجربه را از بین ببرد. هرچند منتقدان ممکن است بر اینکه شمایل شکنی می‌تواند رهایی بخش باشد اصرار ورزند. خبرنگاران و خوانندگان انتقادی، که تشخیص می‌دهند عکس‌ها چطور اسطوره های بزرگتری را انتقال می‌دهند ممکن است عکس‌ها را با حساسیتی بیشتر نسبت به قدرت و تبعات آن درک کرده و آن‌ها را آگاهانه‌تر خلق کنند.

مردان بزرگ، اتفاقات مهم، تصاویر شاهکار

تاریخ فتوژورنالیسم، تا این اواخر، [مثل] پاورقیِ حاشیه‌ای بود در تاریخچه عکاسی، که بیشتر غیاب آن حس می‌شد تا حضورش. اولین تاریخچه‌های فتوژورنالیسم در کتب راهنما و درسی‌ای چاپ شد که برای دانش آموزان و آماتورهایی که

۳۳. Gisele Freund
۳۴. Susan Sontag
۳۵. Allan Sekula
۳۶. Ways of Seeing
۳۷. John Berger

۳۸. Roland Barthes
۳۹. Michel Foucault
۴۰. Social control
۴۱. Alan Trachtenberg
۴۲. Miles Orvell
۴۳. James Guimond
۴۴. Puritanical

پیگیر ورود به این حرفه بودند تهیه شده بود (ازیکسن، ۱۹۸۳ و کینکِید، ۱۹۳۶). به دنبال جنبشی که در چاپ کتاب‌های راهنمای متعدد به راه افتاد، مقالات تأثیرگذاری هم به وجود آمدند. مقاله ادیبانه و فلسفی ویلسون هیکس(۱۹۵۲) فتوژورنالیسم را در چارچوب اندیشه‌های معاصر قرار داد. در مقابل اما، آرتور روتشتاین(۱۹۵۶) بر سوابق فنی عکاسی مطبوعاتی[۴۵] تاکید کرد. این‌ها به علاوه‌ی برخی کتب دیگر (مثل گیدال، ۱۹۷۳) برگرفته از یادداشت‌های نویسندگان این حوزه است. هرچند گاهی تاریخ‌های فتوژورنالیسم در کتب درسی سرشار از حقایق تاریخی هستند، اما از زمان هیکس تا امروز به ندرت درک بهتری از سازوکار تغییر به دست داده اند. (برای مثال گراچی، ۱۹۷۳ و کُبری، ۱۹۸۰ و هوی، ۱۹۸۶)

تاریخ فتوژورنالیسم همچنین در مجموعه‌هایی از تصاویر که در کتب چاپی منتشر شده، انباشته [و رها] گشته اند. این‌ها شامل عکس‌هایی برای خبرهای مهم است که در واقع به‌عنوان تاریخ فتوژورنالیسم (مثل: نوربک و گری، ۱۹۸۰ و فبر، ۱۹۷۸) یا به‌عنوان تاریخ‌های عمومی قرن بیستم (مثل: اونس، ۱۹۸۱ و شانمن، ۱۹۷۲) یا برندگان مسابقاتی مثل National press Photographers Association و جوایز پولیتزر (مثل:Best Leekley and Leekley ،۱۹۷۶ ۱۹۸۲) یا مجموعه پورتفولیوهایی از فتوژورنالیست‌ها یا درباره‌ی آن‌ها (مثل: کاپا، ۱۹۸۵ و فِلیگ، ۱۹۷۷ و آیزنشتاد، ۱۹۹۰) تولید شده‌اند.

روزنامه‌ها، مجلات و آژانس‌های عکس نیز تاریخ‌های سازمانی مصوّر را منتشر کرده‌اند (مثل: Images ،۱۹۸۷ Kee ،۱۹۸۹ Manchester ۱۹۹۰). برخی از این‌ها به تاریخ عمومی این حوزه می‌پردازند. (مثل: لکیو و راسل، ۱۹۹۰)

در نهایت، عکس‌های خبری گاهی نقش مهمی در نمایشگاه‌های موزه، مثل نمایشگاه خانواده بشر که استایکن در دهه ۵۰ میلادی انتخاب آثار و برگزاری آن را عهده‌دار بود، بازی می‌کنند. نمایشگاه‌های متعاقب دیگری هم با تمرکز بر تصاویر خبری به طور اخص، توجه و تحلیل را برمی‌انگیزد (مثل: پینز، ۱۹۷۱ و فلتن، ۱۹۸۸). مهم‌ترین این نمایشگاه‌ها که توسط جان سارکوفسکی(۱۹۷۳) سازمان‌دهی شد، با بسیاری از روش‌های مرسوم این حوزه در تعارض قرار گرفت. این کاتالوگ‌های نمایشگاهی پیش‌نویس‌های ارزشمندی برای تاریخ فتوژورنالیسم هستند.

فتوژورنالیسم مدرن که از دهه ۲۰ ظهور کرده، در میان ژانرهای عکاسی نسبتا جدید است؛ در نتیجه اولین تاریخ‌نگاران آن مجبور شدند داستانی را از تلفیق تاریخ‌های دیگر بسازند. به‌عنوان منبعی برای حقایق، آن‌ها قطعات زیادی را به هم پیوند زدند: یک جستجوی سرسری از ریشه‌های ارتباط بصری که از غارها آغاز می‌شود، خاستگاه عکاسی از اتاق تاریک،

یک ضعف نظریه انتقادی، که توسط گرین و دیگرانی ذکر شد، این است که زبان را در جایگاه ارجحی نسبت به تصاویر قرار می‌دهند. به‌عنوان مثال روایت‌های نویسندگانی چون سانتاگ و دیگران در مقالاتشان، بسیار دقیق‌تر و قوی‌تر از برداشت‌های مبهم و خلاقیت‌های عکاسان است. گرین این میل به تخفیف و نزول عکس را «متعصبانه» خواند.

۴۵. Press Photography

ماجرای تصاویر روزنامه از اولین حکاکی‌ها و وودکات، تاریخچه چاپ هافتُن عکس‌ها در مطبوعات و رشد حرفه فتوژورنالیسم و خبرگزاری‌ها. آنچه این موضوعات مختلف را در کنار هم قرار داد، تعریفی از فتوژورنالیسم بود: به تصویر کشیدن رویدادهای واقعی و انتشار نتیجه برای طیف گسترده ای از مخاطبان.

به‌عنوان منبعی از ایده‌ها، تاریخ‌های مختصر در کتابچه‌های راهنما، تاریخ سنتی تصویر را منعکس می‌کنند. از غارها، به واسطه آزمایشات هنرمندانی مثل گویا و هوگارث، تا عکاسیِ مدرن، تمدن ظاهرا بر تمام موانع فنی و مکانیکی برای بازنمایی واقعیت آنطور که هست، غلبه کرد. به تدریج دوربین‌هایی کوچک‌تر، با کاربری آسان‌تر و تطبیق‌پذیری بیشتر پدید آمدند. در لنزهای جدید جزئیات بیشتر و عکاسی از فاصله‌های دورتر امکان پذیر شده، فلش‌ها بر تاریکی فائق آمدند وفیلم‌ها حرکت و نهایتا رنگ را ثبت کردند. با این انعطاف‌پذیری بیشتر، عکاسان توانستند ژست‌های ساختگی را با عکس‌های بی‌هوا[۴۶] که به تولید عکس-مقاله می‌انجامید، جایگزین سازند. [حال] عکاسان تنها یا با جسارت خود و یا [چارچوب‌های] آژانسی که برایش کار می‌کردند محدود می‌شدند. به نظر می‌رسید که ایده‌آل کلاسیک، پس از سیر طولانی پیشرفت فناوری با فتوژورنالیسم نهایتا به نقطه اوج خود دست پیدا کرد.

اولین روایات همچنین جنبه‌هایی از ماجرا را روشن کردند، که نویسندگان بعدی را مجذوب خود ساخت. فناوری به‌طور پیوسته نقش غالب را ایفا کرده است.کتاب‌های درسی گاها تا آنجا پیش‌رفته اند که رویدادها را با نام تجهیزات ساخته شده نام‌گذاری و دسته بندی کرده‌اند: دوره اسپید گرافیک[۴۷] یا عصر ۳۵ میلیمتری. علاوه بر پیشرفت‌های فنی، تاریخ‌ها باعث پیدایش گروهی از عکاسان بزرگ ، کاتالوگی از وقایع تاریخی‌ای که آن‌ها پوشش داده اند و اطلاعاتی از لحظات کوچکی که فتوژورنالیست از روی انسان‌دوستی و یا خوش اقبالی ثبت کرده، می‌شوند.

به‌عنوان منبعی از ایده‌ها، تاریخ‌های مختصر در کتابچه‌های راهنما، تاریخ سنتی تصویر را منعکس می‌کنند. از غارها، به واسطه آزمایشات هنرمندانی مثل گویا و هوگارث، تا عکاسیِ مدرن، تمدن ظاهرا بر تمام موانع فنی و مکانیکی برای بازنمایی واقعیت آنطور که هست، غلبه کرد.

مجموعه‌های بسیاری از عکس‌های تاریخی و نمونه آثار عکاسان مطرح، آژانس‌ها و نشریات به این نوع از تاریخ اهمیت می‌دهند. جرگه‌ی عکس‌های مهم و معتبر از میان برندگان مسابقات یا از طریق ارتباطشان با وقایع به‌یادماندنی تاریخی و یا نهایتا از میان صحبت‌های کاری آن‌ها، که تجربیات حرفه‌ای‌شان را برای هم بازگو می‌کردند مشخص می‌شد. همه این‌ها در نتیجه‌ی رشد فرآینده‌ی حرفه‌ای‌گری در این رشته است.

اولین مجموعه از این عکس‌های شاهکار از جامعه‌ی افراد حرفه‌ای بیرون آمد. عکس‌های روزنامه‌ای که به‌عنوان تاریخی

۴۶. Candid photographs

۴۷. Speed graphic camera for press works by Graflex company produced 1912 to 1972

عمومی جمع‌آوری می‌شوند، کاری بیش از بازگو کردن وقایع آشنا انجام می‌دهند. آن‌ها اهمیت فتوژورنالیسم و دست‌اندرکاران آن را مطرح می‌کنند. همچنین به تصادفاتِ در هنگام عکاسی که به لحاظ تاریخی حائز اهمیت شدند [عناصر و حوادث ناخواسته در عکس‌ها] ارزش داده و شجاعت و ریسک پذیری فتوژورنالیست‌ها را تحسین کردند.

فارغ از فلسفه‌ای که این کتاب‌ها بر آن بنا شده‌اند، عکس‌هایی که بازتولید می‌کنند -تصاویر انفجار هیندنبرگ یا تسخیر ایوو جیما توسط تفنگداران دریایی- با وجود افراط در استفاده‌شان، همچنان تأثیرگذاری زیادی دارند. متن نوشته‌ی همراه مجموعه عکس‌ها نیز لحظات درخشانی را نمایش می‌دهد. دیباچه‌ی هانری کارتیه برسون[۴۸] بر [کتاب] مجموعه آثارش(۱۹۵۲) یک نمونه قوی و موثر از این مورد است. او با فصاحت، مسائل اخلاقی و اجتماعی را در حالی که فروتنی‌اش در تقابل با زمینه‌ی ذاتی «مردان بزرگ» در کتاب او و دیگر مجموعه‌های فتوژورنالیستی قرار می‌گیرد، مطرح می‌کند.

تاریخ فتوژورنالیسم

جایی که مقاله کارتیه برسون تلاشی در جهت تاریخ [نگاری] ندارد، دیگران این کار را انجام می‌دهند. هیکس(۱۹۵۲) مطرح می‌کند که پیش از دهه ۲۰ میلادی عکاسان وارد دنیایی شدند که تنها فلسفه نقاشی، -و هنرهای گرافیکی زیبا مثل حکاکی- برای تدارک نظامی در جهت درک تصاویر وجود داشت. هرچند تعداد زیادی عکس آگاهی‌بخش پیش از آن گرفته شده بود، اما کمتر مورد توجه و درک واقع شدند. ویراستارانی که در استفاده از عکس‌ها خودداری می‌کردند، ذهنیت و تحصیلات ادبی داشتند و عکس برایشان [چیز] جدی‌ای تلقی نمی‌شد. عکس در فرهنگی که به دیدن هنر در مقابل متن عادت نداشت، بی تناسب و بدقواره به نظر می‌آمد. این موضوع روشن می‌کند که چرا تا اوایل قرن بیستم عکس با چیزهایی مثل حاشیه و قاب محصور می‌شد. همان‌طور که مطبوعات تصویری قرن نوزدهم به قول آلن هات[۴۹]، با روزنامه‌نگاری متمرکز بر تایپوگرافی، از تصویرسازی‌ها استفاده می‌کرد.(بِینز، ۱۹۷۱)

کِن باینس[۵۰] در مقدمه ای که برای نمایشگاه «خبر دست اول، رسوایی، درگیری»[۵۱] نوشت، استدلال می‌کند که ظهور نخستین روزنامه‌های جنجالیِ عکس محور[۵۲] (شامل شایعات سلبریتی‌ها و اخباری غیر مهم) در ۱۹۰۴، حاکی ازتغییری بود که علاوه بر فنی بودن، مفهومی نیز بود. ویراستاران روزنامه‌های جنجالیِ محبوب راه تازه‌ای برای اندیشیدن درباره‌ی عکس‌ها

۴۸. Henri Cartier-Bresson
۴۹. Allen Hutt
۵۰. Ken Baynes
۵۱. Scoop, Scandal and Strife
۵۲. Photographic tabloid

ابداع کردند که به‌جای تصویرسازی‌های فرعی از متنِ نوشته شده، عکس‌ها به‌عنوان دسته دیگری از محتوا تعریف شدند. ویراستاران محتوای تایپوگرافی و عکاسی، رسانه جدیدی خلق کردند، هرچند تا به امروز به ندرت تصدیق شده که رسانه تایپوگرافی موجود، در تقابل با روزنامه‌ی جدی قرار گرفته است. هات متذکر می‌شود که روزنامه جنجالی عکس محور جدید، تایپوگرافی و عکاسی را از هم مجزا ولی باهم برابر در نظر می‌گیرند.(بِینز، ۱۹۷۱)

این تغییرات پای عکس‌ها را به رقابتی که در روزنامه‌نگاری آن زمان در جریان بود باز کرد. به گفته هیکس(۱۹۵۲) رقابت عکاسانه منجر به پوشش اخبار با تک عکس‌ها شد. دوربین‌های بهینه شده، فلاش‌های پودری و سندیکاهای عکس در اوایل قرن بیست، تک عکس را حمایت می‌کردند. دوربین‌های کوچکتری که عکاسان خبری از آن استفاده می‌کردند، ورود و خروج آن‌ها از وقایع را تسریع می‌کرد. آنچه هیکس آن را مکتب نوظهورِ «اخبار داغ و دست اول» می‌خواند، تقلید و تکراری بودن را نیز تشویق می‌کرد. اگرچه دوربین‌ها در دهه‌ی اول قرن بیستم کوچک اندازه‌تر شده بودند اما همچنان بزرگ بوده و بخاطر وضوح و قابلیت تکثیر ارزشمند شمرده می‌شدند. وقتی عکاسی به محلی وارد می‌شد، به صحنه مسلط بود، طوری که مردم ایستادند، به دوربین نگاه کردند، خودشان را [برای عکس احتمالی] مرتب کردند یا دست به اعتراض زدند. در مقابلِ ژست‌های خشک [مردم در عکس‌ها]، عکاسان خبری در تصور کلیشه‌ای عامه، توصیفِ جانورِ بد بویِ ژولیده را به دست آوردند.(هیکس، ۱۹۵۲، ۱۰)

فتوژورنالیسم مدرن در دهه سوم و چهارم قرن بیستم به خاطر تغییر نگرش و تفکرات پیرامون مطبوعات ظهور کرد. بنابر نظر ریموند ویلیامز (۱۹۶۱) افزایش تیراژ، شیوه‌های تازه تبلیغات و تمرکز مالکیت صنعتی(انحصار)، منجر به تغییرات بصری در روزنامه‌ها شد. فرهنگ توده ای جدیدی که بعد از جنگ اول جهانی بین سال ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸، ظهور کرد در روزنامه‌ها سهولت و کارایی داشت. هیکس اظهار می‌کند که این تفکرات به محبوبیت دوربین کمک کرده و شیوه کار فتوژورنالیست‌ها را تغییر داده است. لایکا[۵۳] که در این شرایط به بازار عرضه شد، توانست فرآیند عکاسی را به یک واکنش (ساده) کاهش دهد، امکان عکاسی پی در پی را فراهم کرد و احتمال گرفتن عکس خوب را افزایش داد. رابطه‌ی بین عکاس و مردم هم تغییر کرد. از وقتی دوربین‌ها کمتر دست و پا گیر شدند، عکاسان بدون همکاری موضوعشان توانستند تصویر تولید کنند. تعهد [این] فرهنگ به سهولت و کارآیی به نفع عکاس-خبرنگار بود. اریش سالمون با مبهوت

ظهور نخستین روزنامه‌های جنجالیِ عکس محور (شامل شایعات سلبریتی‌ها و اخباری غیر مهم) در ۱۹۰۴، حاکی ازتغییری بود که علاوه بر فنی بودن، مفهومی نیز بود. ویراستاران روزنامه‌های جنجالیِ محبوب راه تازه‌ای برای اندیشیدن درباره‌ی عکس‌ها ابداع کردند که به‌جای تصویرسازی‌های فرعی از متنِ نوشته شده، عکس‌ها به‌عنوان دسته دیگری از محتوا تعریف شدند.

۵۳. Leica

نکردن سیاستمدارانِ جامعه ملل[۵۴]، توانست خوانندگانی را که به پوشش سریع و با ادبیات غلوآمیز دیپلماسی عادت داشتند را شگفت‌زده کند.

سالمون و مبدعان فتوژورنالیسم مدرن، نه تنها شیوه کارشان را تغییر دادند بلکه، شکل تصویر خروجی را هم دگرگون کردند. در مقایسه با خروجی گزارش‌های تک عکسی، تصاویر بی‌هوا وضوح و قابلیت تکثیر کمتری نیاز داشتند و عکس‌ها به‌خاطر اینکه حامل جزئیات و احساسات اند ارزشمند شمرده شدند. سارکوفسکی(۱۹۷۳) فتوژورنالیسم مدرن را رُک و بی‌پرده توصیف می‌کند که احساس را بر عقل ارجح کرده و بر امر ذهنی(سوبژکتیو) تاکید می‌کند، در حالی که حریم خصوصی را بازتعریف کرده و گمنامی را محدود می‌کند. این تصاویر مدرن بخاطر قدرت عاطفی و عینیت ظاهری‌شان، اعتبار و نفوذ زیادی پیدا کردند. انگار که عکس، خودِ خبر بود. بنابر نظر هیکس(۱۹۵۲) مجله‌های تایم و لایف رویکرد جدیدی در قبال عکس‌ها در پیش گرفتند. ویراستاران تمام تصاویر را مورد توجهی نقادانه و جدی قرار می‌دادند و از هرگونه رتوش چاپ‌ها یا تزئین حواشی آن‌ها خودداری می‌کردند. عکس‌ها با متون ادغام شده و با آن‌ها طوری رفتار شد که انگار یکی هستند. همانند واژگان، عکس‌ها هم می‌توانستند در کنار هم دست به روایتگری بزنند. این باورها ویراستاران را بر آن داشت تا عکس‌ها را بزرگ‌تر کرده و آن‌ها را به صورت یک مجموعه [تصویری] در هیات یک مقاله ارائه کنند.

دگرگونی در برخورد با عکس‌ها در نهایت موقعیت فتوژورنالیست‌ها را نه تنها در صنعت خودشان که حتی در موزه‌ها هم بهبود بخشید و برای‌شان ارج و قربی فراهم کرد. نمایشگاه‌هایی که در دهه‌ی ۵۰ آغاز شدند، صرفا به عکاسان بزرگ و عکس‌های شاهکار که در میان عده‌ای متعصبانه ارزش‌گذاری می‌شدند، اختصاص نداشت. در نمایشگاه «از مطبوعات تصویری»، سارکوفسکی(۱۹۷۳) عکس‌های تاریخی را با عنوانِ صرفا حاصل شانس بودن، رد کرد. او گفت: برتری آنچه فتوژورنالیست‌ها عمر حرفه‌ای‌شان را صرف تولید آن می‌کنند، از نوع دیگری است. [ولی] در مجموع، تصاویر خبری حامل جریانی رنگارنگ از چهره‌هایی به‌خصوص در چند نقشِ ثابت است. سارکوفسکی در میان دیگران، به یاری دایان آربس "گیراترین" و "اصیل‌ترین" تصاویر را که بر اساس سهم صوری و موضوع‌شناسی‌شان در این واژه‌نامه‌ی نقش‌ها[۵۵] قضاوت شد، انتخاب کرد. سازماندهی نمایشگاه تعدادی از این موارد (نقش‌ها) را به نمایش گذاشت: شرکت کنندگان در مراسم، برنده و بازنده، قربانیان فاجعه، افراد عجیب و غریب، مرفهین، معترضان، قهرمان. این نقش‌ها چیزی شبیه به آنچه که بارت آن را کلی‌گویی مرسوم[۵۶] می‌نامد را بروز می‌دهند.(تامپسون، ۱۹۹۲) سارکوفسکی نشان می‌دهد که ویژگی‌های خاص تصویر خبری برای نمایش این ساختارهای کلی ایده‌آل است.

فتوژورنالیسم علاوه بر پرکردن نقش‌های دائمی با چهره‌های گذرا، صفحات را نیز از تصاویر کافی رویدادهای روزانه برای رفع نیازهای نظام چاپ، علایق خواننده و تبلیغات ، سرشار می‌کند. شیوه‌هایی که صنعت روزنامه با آن کارش را سامان می‌دهد، می‌تواند خروجی‌اش را متأثر کند.(تاچمن، ۱۹۸۰ و فیشمن، ۱۹۸۰) سارکوفسکی (۱۹۷۳) اظهار می‌کند که در فتوژورنالیسم، هدف گزارش، فرم تصویر را دیکته می‌کند. برای مثال در اوایل قرن بیستم فتوژورنالیست‌ها با انتخاب تجهیزاتی به‌خصوص، دنیایی را به تصویر کشیدند که در آن بیشتر رویدادها در فاصله ۱۲ فوتی (۳،۶ متر) دوربین رخ می‌داد. در هر روزنامه‌ای، بیشترین تصاویر، از رویدادهای برنامه‌ریزی‌شده، تشریفات برنامه‌ریزی‌شده و مراسم‌هایی صحنه‌پردازی شده، تشکیل شده است. با این حال، همانطور که سارکوفسکی مطرح می‌کند، معانی هر تک عکس، آنقدر که ممکن است تصور کنیم یا شرح‌ها[۵۷] ممکن است ادعا کنند، واضح نیست.

مطالعه و بررسی تاریخ فتوژورنالیسم بسیار ضروری به نظر می رسد زیرا کتاب ها و نمایشگاه‌های اخیر عمدتا به سنت «مردان بزرگ، تصاویر شاهکار» بازگشته اند.(مثل: لاکایو و راسل، ۱۹۹۰ و فلتون، ۱۹۸۸) کتاب‌های راهنمای عملی اولیه برای نشان دادن تلاش ناشران و مخترعان برای فراهم‌کردن امکان بازتولید تصاویر در روزنامه‌ها، شامل تاریخ هم بود. درس‌های تاریخ این‌ها بود؛ عکس‌ها روزنامه‌ها را رقابتی‌تر کردند و عکس‌ها باعث افزایش تیراژ شدند. بدون فوتوژورنالیسم، ناشران نمی‌توانستند به عظمت (شهرت و اعتبار) روزنامه‌نگارانه دست یابند. در دهه‌ی ۷۰، با جمع شدن مجلات عکس، کتاب‌های درسیِ تاریخ در این ادعاها تجدید نظر کرده و فتوژورنالیسم را به‌عنوان پاسخی به تلویزیون ارائه کردند. تاریخ مورد بهره‌برداری‌های فراوانی بوده است، هم [به جهت] مشاجرات نوشتاری و هم [استفاده‌های] ابزاری. مانند بسیاری موارد دیگر، هیکس متقاعدکننده‌ترین استدلال را برای [لزوم] فهم عکس‌های تاریخی ارائه کرد؛ برای درک نگرش‌ها و کاربردهای فتوژورنالیسم امروزی، باید چگونگی استفاده و نگریستن به عکس‌ها را در گذشته بررسی کرد.

سارکوفسکی(۱۹۷۳) فتوژورنالیسم مدرن را رُک و بی‌پرده توصیف می‌کند که احساس را بر عقل ارجح کرده و بر امر ذهنی(سوبژکتیو) تاکید می‌کند، در حالی که حریم خصوصی را بازتعریف کرده و گم‌نامی را محدود می‌کند.

۵۴. League of Nations
۵۵. Vocabulary of roles
۵۶. Cannonic generality
۵۷. caption

۹

دژاووی ۱۱ سپتامبر؛ جستاری در باب بینا-شَمایِلیت[۲]

کلمان شقوو* / ترجمه: سودابه شایگان

تصاویر استفاده شده در این جستار، به جز تصویر دهم، توسط مترجم اضافه شده‌اند.

Inter-iconicity

Clement Cheroux: کیوریتور عکاسی در موزه ملی هنر مدرن فرانسه است که در مرکز پمپیدو در پاریس واقع شده‌است و مدیر اجرایی مجله‌ی فتوگرافیک اتودز است و برای برخی نشریات عکاسی دیگر نیز می‌نویسد.

گرچه نمی‌دانم «چیزهایی که تکرار می‌شوند به قول معروف، لذت‌بخش هستند یا نه»، اما باور دارم که آن‌ها مهم هستند.

رولان بارت، اسطوره‌شناسی‌ها[۱]

ما واقعا از ۱۱ سپتامبر چه دیدیم؟ یک هواپیمای در حال پرواز در ارتفاع کم در آسمان نیویورک، انفجار مخازن سوخت هواپیما در اثر برخورد با برج‌های تجارت جهانی، یک ابر ضخیم از دود، صحنه‌هایی از هراس در شهر و حضور فراگیر پرچم آمریکا. طبق آماری که از ۴۰۰ روزنامه آمریکایی در ۱۱ و

۱. Barthes, Roland, Mythologies (Paris, 1957), p.10

THE GLOBE AND MAIL

CANADA'S NATIONAL NEWSPAPER • FOUNDED 1844 • GLOBEANDMAIL.COM • WEDNESDAY, SEPTEMBER 12, 2001

Bush promises swift revenge as hijackers strike the world's financial heart, killing thousands and ushering in a chilling new age of terror

A day of infamy

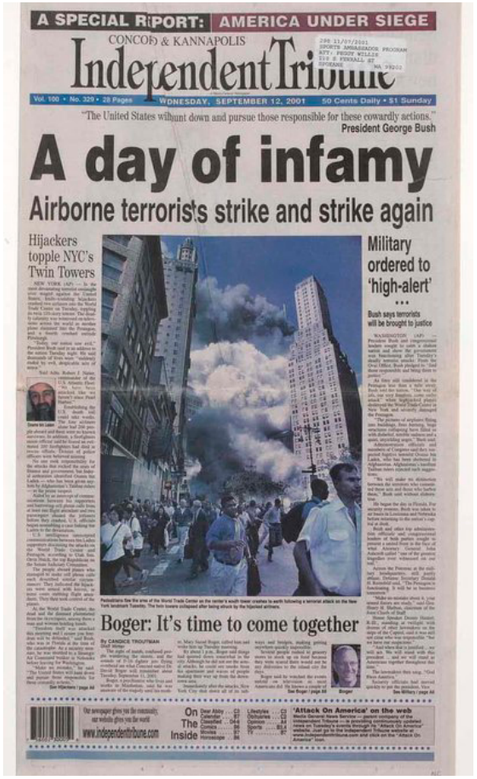
INSIDE

45 PAGES OF COVERAGE

U.S. will never be the same

Markets are paralyzed, banks try to ease jitters

▲ تصویر ۱: روزنامه ملی کانادا، گلوب اند مِیل، ۱۲ سپتامبر ۲۰۰۱



A SPECIAL REPORT: AMERICA UNDER SIEGE

Independent Tribune

A day of infamy

Airborne terrorists strike and strike again

Hijackers topple NYC's Twin Towers

Military ordered to 'high-alert'

Bush says terrorists will be brought to justice

Boger: It's time to come together

'Attack On America' on the web

▲ تصویر ۲: روزنامه ایندیپندنت تریبون، ۱۲ سپتامبر ۲۰۰۱

۱۲ سپتامبر سال ۲۰۰۱ گرفته شده‌است، ۹۵ درصد نشریات یکی از این تصاویر را در صفحه‌ی اول چاپ کرده‌اند[۲]. همین تصاویر در صفحه‌ی اول روزنامه‌های اروپایی و خاورمیانه چاپ شده‌اند. واقعه‌ی ۱۱ سپتامبر بدون شک حادثه‌ای است که بیشترین عکس در تاریخ فتوژورنالیسم را به خود اختصاص داده‌است؛ و با این حال حتی با وجود دوربین‌های بی‌شماری که از این تراژدی عکاسی کردند، تنها شش عکس مشخص در صفحه‌ی اول تقریبا تمام نشریات بین‌المللی چاپ شدند. علی‌رغم حجم زیاد عکس‌ها ما همچنان به دیدن چندباره‌ی همان تصویر اشتیاق داشتیم.

ما می‌توانیم با تحلیل چگونگی گردش تصاویر، نوری بر این پارادوکس بتابانیم. از دهه‌ی ۱۹۹۰ شاهد ادغام آژانس‌های نشر تصاویر هستیم. آژانس‌های کوچکتر برخی محو شدند و یا به آژانس‌های بزرگتر ملحق شدند و برخی دیگر زیرمجموعه‌ی مطبوعات عمومی و یا هُلدینگ‌ها شدند. حملات ۱۱ سپتامبر گواهی می‌دهند که از چند سال پیش آژانس‌های بزرگ انتشار اخبار به ویژه در زمان‌های بحران اهمیتی تأثیرگذار یافته‌اند؛ آژانس‌هایی مانند "رویترز"، "فرانس پرس" و به ویژه "اسوشیِتدپرس". مطالعه‌ی صفحات اول نشریات آمریکایی نشان داده‌است که ۷۲ درصد عکس‌ها از اسوشیتدپرس آورده شده‌اند. آنچه ۱۱ سپتامبر نشان داد نمونه‌ی روشنی بود از تأثیر

The News-Gazette

TUESDAY, SEPTEMBER 11, 2001

‘SECOND PEARL HARBOR’

2 airliners hit World Trade Center

Terrorists also crash plane into Pentagon

Two United planes crash; 1 flight near Pittsburgh

4 airliners lost

President’s statement

Flight bound for Seattle told to land at Willard

▲ تصویر ۳: روزنامه نیوز گزت، ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱

۲. The analysis here is an extension of previous research, statistics and conclusions; cf. Clément Chéroux, ‘11 septembre 2001, l’événement à l’ère de la globalisation,’ in Régis Durand, Michel Poivert (eds.), L’Evénement. Les images comme acteurs de l’histoire, Paris, Hazan/Jeu de Paume, 2007, pp. 122-143. The two essays were further developed in a volume on photographic representations of September 11: Clément Chéroux, Diplopie. L’image photographique à l’ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001. (Cherbourg, 2009)

جهانی‌شدن بر بازنمایی‌های رسانه‌ای. بازار تصویر در چند سال اخیر به شکل قابل ملاحظه‌ای محدود شده‌است و در حال حاضر تحت کنترل تعداد انگشت‌شماری از خبرگزاری‌هاست. منابع بصری به شکلی پیوسته هر روز محدودتر، تکراری‌تر و یکدست‌تر می‌شوند.

گرچه این شکل از تکرار به خودی خود نکته‌ی محوری در پژوهش ما نیست. عمل تکرار تصاویر بلافاصله پس از واقعه با شکل دیگری از تکرار نیز مرتبط است؛ تکراری در مقیاس زمانیِ تاریخی. تصاویر خودشان را تکرار می‌کنند اما تکرارشان چیزی فراتر از خودِ تصویر را بازنمایی می‌کند. بسیاری از مفسران به تجربه‌ی وقایع به مثابه‌ی دژاوو اشاره کرده‌اند. برای مثال، دانیل اشنایدرمن (خبرنگار فرانسوی) نوشته‌است که «در مورد ۱۱ سپتامبر به محض آنکه تصاویر را می‌بینیم (چه تصاویر زنده و چه در روزنامه‌های عصر) احساسی از دژاوو را تجربه می‌کنیم.[۳]» چه چیزی در پسِ این احساس دژاوو نهفته است؟ یا به بیان دیگر این تصاویرِ مکرر در واقع چه چیزی را تکرار می‌کنند؟

کلید درک این پدیده در نوشته‌هایی که عکس‌های خبرگزاری‌ها را همراهی می‌کنند نهفته است. در ایالات متحده، بسیاری از صفحات اول روزنامه‌های ۱۱ و ۱۲ سپتامبر کلمه‌ی "ننگ[۴]" را دربرداشتند. برای مخاطبان آمریکایی کنایه‌ی این کلمه واضح است. این کلمه خطابه‌ی به‌یادماندنی "فرانکلین روزولت" یک روز پس از حمله‌ی ژاپن به "پرل هاربر" را به

SPECIAL LATE EDITION

The Washington Post

Terror Hits Pentagon, World Trade Center

N.Y. Skyscrapers Collapse After Hijacked Planes Hit

‘This Is on the Scale of Pearl Harbor’

Nightmare Shatters Manhattan Morning

Nation’s Capital, Area Hurled Into Gridlock

▲ تصویر ۴: روزنامه واشنگتن پست، ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱

۳. Schneidermann, Daniel, Le Cauchemar médiatique (Paris, 2004), p. 135.

۴. Infamy: این لغت در این سخنرانی روزولت به شکل‌های گوناگونی ترجمه شده برخی آن را فتنه، رسوایی و برخی ننگ ترجمه نموده‌اند.

ذهن می‌آورد: «دیروز ۷ دسامبر ۱۹۴۱ -تاریخی است که در ننگ و رسوایی زندگی خواهد کرد- ایالات متحده‌ی امریکا ناگهانی و عامدانه تحت حمله‌ی دریایی و هوایی امپراتوری ژاپن قرار گرفت.[۵]» بنابراین زمانی که سرتیترهای صفحه‌ی اول روزنامه‌های آمریکایی اعلام کردند که: «یک روزِ ننگ دیگر» یا برخی صریح‌تر اعلام کردند که «دومین پرل هاربر»، این یک دعوت آشکار بود که مخاطبان حمله‌ی غافلگیرانه‌ی دیگری را از گذشته به یاد بیاورند[۶]. پوشش رسانه‌ای ۱۱ سپتامبر با این مقولات اساسی تشخص یافته است. همانطور که یک مطالعه‌ی اخیر نشان داده؛ حمله‌ی ژاپن، بیشترین مقایسه‌ی تکرار شده در روزنامه‌های امریکایی برای توصیف حمله‌ی ۱۱ سپتامبر بوده است[۷]. (تصاویر ۱-۳)

رتوریک شمایل‌نگارانه‌ای که توسط خبرگزاری‌ها برای پوشش این خبر به کار گرفته شده بود نیز از منطق ارجاعی مشابهی پیروی می‌کرد. در *جنگ با اسحله*[۸]، یک اثر مهم درباره‌ی عکاسی جنگ که در سال ۱۹۸۹ منتشر شد؛ سوزان مولر، تاریخ‌نگار، توضیح می‌دهد که حافظه‌ی بصری از پرل هاربر بر پایه‌ی «گلوله‌های آتش و دود سیاه» بنا شده که از آتش گرفتن کشتی جنگی در بندر و انفجارهایی حاصل از مخازن سوخت و انبار مهماتِ در حال سوختن ایجاد شده بودند[۹]. از این دیدگاه می‌توانیم فرض کنیم که تصاویر آتش و خاکستر که توسط نشریات آمریکایی در ۱۱ و ۱۲ سپتامبر چاپ شدند، آن روز ننگ پیشین را تداعی کردند. این فرضیه توسط یادداشت‌هایی که تصاویر را همراهی می‌کردند تقویت می‌شود. برای مثال یکی از

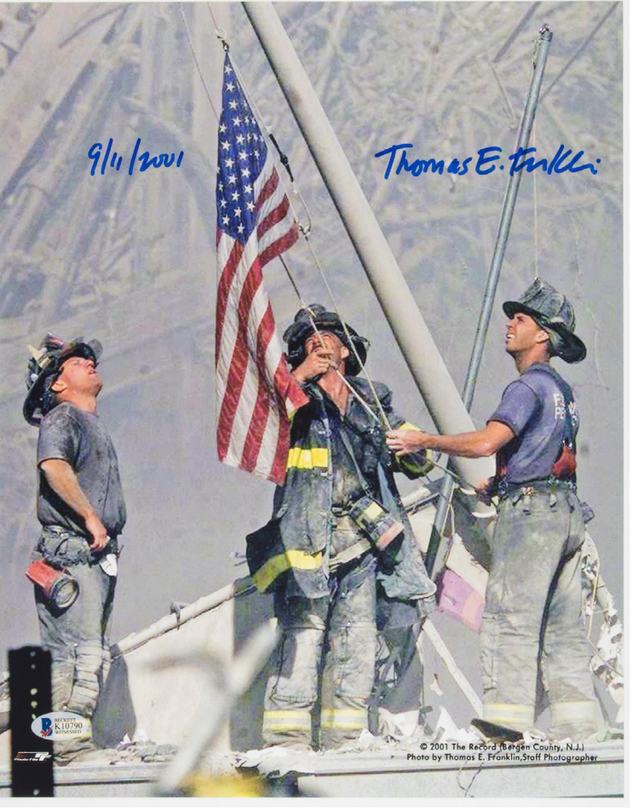
۵. Franklin D. Roosevelt, 'Proposed Message to the Congress,' December 7, 1941, p. 1, Franklin D. Roosevelt Library. The original manuscript of Roosevelt's address is reprinted in Emily S. Rosenberg, A Date Which Will Live. Pearl Harbor in American Memory, Durham, Londres, Duke University Press, 2003, p. 32. My emphasis. On the use of the word 'Infamy,' see also William Safire, 'On Language, Infamy, Words of the War on Terror,' New York Times Magazine, September 23, 2001, p. 32.

۶. See for example, 'A New Day of Infamy,' The Bakersfield Californian, September 12, 2001, p. 1; 'Second Pearl Harbor,' The News-Gazette, September 11, 2001, p. 1.

۷. Cf. Betty Houchin Winfield, Barbara Friedman, Vivara Trisnadi, 'History as the Metaphor through Which the Current World Is Viewed: British and American newspapers' uses of history following the 11 September 2001 terrorist attacks,' Journalism Studies, vol. 3, n°2, 2002, pp. 289-300. On the comparison between September 11 and Pearl Harbor, see Emily S. Rosenberg, op. cit.; and essential articles by Geoffrey M. White: 'War Memory and American Patriotism: Pearl Harbor and 9-11,' in Laura Hein and Daizaburo Yui, Crossed Memories: Perspectives on 9/11 and American Power, Center for Pacific and American Studies, The University of Tokyo, 2003, online at http://www.cpas.c.u.-tokyo.ac.jp; id., 'National subjects: September 11 and Pearl Harbor ,' American Ethnologist, vol. 31, n°3, 2004, pp. 293-310; as well as Marcia Landy, 'America under Attack, Pearl Harbor, 9/11, and History in the Media,' in Wheeler Winston Dixon (ed.), Film and Television after 9/11, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004, pp. 79-100; James J. Wirtz, 'Deja Vu? Comparing Pearl Harbor and September 11,' Harvard International Review, vol. 24, n°3, Autumn 2002, pp. 73-77; Bonnie Brennen, Margaret Duffy, 'If A Problem Cannot Be Solved, Enlarge It': an ideological critique of the 'Other' in Pearl Harbor and September 11 New York Times coverage,' Journalism Studies, vol. 4, n°1, 2003, pp. 3-14; Tom Brokaw, 'Two Dates Which Will Live in Infamy,' The San Diego Union-Tribune, December 7, 2001, p. B 13.

۸. Shooting war

۹. Moeller, Susan D., Shooting War. Photography and the American Experience of Combat (New York,1989), p. 235



▲ تصویر ۵: توماس فرانکلین، پرچم آمریکا بر ویرانه‌های برج‌های تجارت جهانی، ۲۰۱۱

ژورنالیست‌های *نیوزویک*[۱۰] نوشته است: «ابرهای غلیظ دود و غبار بر فراز جایی که زمانی برج‌های تجارت جهانی ایستاده بودند، به شکلی شگفت‌آور یادآور عکس‌های حملات ژاپن به پرل هاربر بودند[۱۱]» حتی از این واضح‌تر برخی روزنامه‌های امریکایی تصاویری از این دو واقعه را در کنار هم چاپ کردند[۱۲]. (تصویر ۳ و ۴) بنابراین بخش بزرگی از این دژاوو، در بندر در حال سوختن در قلب جزایر اقیانوس آرام نهفته است[۱۳].

یک تصویر دیگر ارتباط ملموس‌تری را بین این دو واقعه برقرار می‌سازد. عکس توماس فرانکلین از سه آتش‌نشان نیویورکی که پرچم آمریکا را در میان ویرانه‌های همچنان پر از دود و غبار برج تجارت جهانی برافراشته‌اند .(تصویر۵) به طرق بسیاری یکی از برجسته‌ترین شمایل‌های جنگ جهانی دوم را تداعی می‌کند. عکس شش نیروی دریایی که پرچم آمریکا را بر فراز ایوو جیما[۱۴] برافراشته‌اند.(عکس۶) درباره‌ی این تصویر که توسط جو روزنتال در ۲۳ فوریه ۱۹۴۵ طی یورش آمریکایی‌ها به جزیره‌ی کوچک اما استراتژیک

۱۰. Newsweek

۱۱. Thomas, Evan, 'A New Date of Infamy' , Newsweek, Extra Edition, America under Attack (13 September 2001), p.24

۱۲. Cf. The Sun (12 September 2001), p. 1.

۱۳. نویسنده در ارتباط به چاپ عکس از این دو واقعه در کنار یکدیگر به صفحه‌ی اول روزنامه‌ی سان در روز دوازدهم سپتامبر اشاره نموده است اما در جستجوی مترجم در صفحه‌ی اول این روزنامه در آن روز چنین تصویری یافت نشد و جایگزینی برای آن یافت شد.

۱۴. Iwo Jima

▲ تصویر ۶: جو روزنتال، پرچم آمریکا بر فراز ایوو جیما، ۱۹۴۵

ایوو جیما گرفته شده‌است، می‌توان بسیار نوشت[۱۵]. اما برای ما مهم‌ترین جنبه‌ی آن این است که عکس توسط اسوشیتِد پرس انتشار یافته بوده و از جانب آمریکایی‌ها نه تنها به‌عنوان یک نماد پیروزی، همچنین نمادی از کیفرِ پرل هاربر مورد استقبال قرار گرفت. این تصویر به خودی خود به شکل‌های گسترده‌ای انتشار یافته است؛ نیروی دریایی برای کمپین‌های سربازگیری از آن استفاده کرده، نقش مهمی در هفتمین وام جنگ[۱۶] [تشویق مردم برای خریدن اوراق جنگی] برای تامین مالی تلاش‌های آمریکا در آن‌سوی آب‌ها داشت (تصویر۷) و در مجموع در سه و نیم میلیون پوستر و پانزده هزار بیلبورد از این عکس استفاده شد. بیش از صد و پنجاه میلیون تمبر پستی با این تصویر فروخته شد. بنابراین عکس روزنتال به پرتکثیرترین عکس تاریخ بصری امریکا تبدیل شد[۱۷].

چگونه می‌توانیم هم‌پوشانی فرم و معنا را در تصاویر ۱۱ سپتامبر ارزیابی کنیم؟ مارک لاسن از *گاردین* از «تصاویر پالیمپسست[۱۸]» [کاغذ یا پوست آهو یا لوحه که برای صرفه جویی متن آن را به طور ناقص پاک کرده و روی آن دوباره یا چند باره نگاشته اند] صحبت کرده که «تصاویر دیگری از حافظه‌ی تصویری ملت[۱۹]» را منعکس می‌کنند. این بیان جذاب است اما کافی نیست. برخلاف چندنگاره‌ها، اولین لایه‌ی بازنمایی(ارجاع شمایلی) شمایل‌های بصری ۱۱ سپتامبر ساییده یا پاک نشده‌اند تا با لایه‌ی تصویری دوم پوشانده شوند.(ارجاع نمایه‌ای) تصویر اصلی به طور کامل محو نشده‌است. بلکه روی هم رفته، از طریق سیستم ارجاع و مشارکت یا حتی می‌توان گفت پیوند،

۱۵. On this photograph, see Karal Ann Marling, John Wetenhall, Iwo Jima, Monuments, Memories, and the American Hero, Cambridge, London, Harvard University Press, 1991; Parker Bishop Albee Jr., Keller Cushing Freeman, Shadow of Suribachi, Raising the Flags on Iwo Jima, Wesport, London, Praeger, 1995; Tedd Thomey, Immortal Images, A Personal History of Two Photographers and the Flag Raising on Iwo Jima, Annapolis, Naval Institute Press, 1996; James Bradley, Ron Powers, Flags of our Fathers, New York, Bantam Books, 2001; as well as Rosenthal's own remarks: Joe Rosenthal, W. C. Heinz, 'The Picture that Will Live Forever,' Collier's, February 18, 1955, pp. 23, 62–67, 98.

۱۶. Seventh war loan

۱۷. This is noted, among others, by: Joe Rosenthal, W. C. Heinz, art. cit., p. 62; James Bradley, Ron Powers, op. cit., p.3; Stanley E. Kalish, Clifton C. Edom, Picture Editing, New York, Toronto, Rinehart & Company, 1951, p. 18.

۱۸. Palimpsest images

۱۹. Lawson, Mark , 'The Power of a Picture,' The Guardian (13 September 2001) at: http://www.guardian.co.uk/wtccrash/story/0,1300,551047,00.html (accessed 18 February, 2016).

▲ تصویر ۷: پوستری طراحی شده برای هفتمین وام جنگی

به روشنی قابل دیدن است. آنچه در اینجا قرار است مطرح شود بینا–شمایلیت است؛ مفهومی بر پایه‌ی بینامتنیت. ژرار ژنت در کتابی که عنوان مناسبِ *پالیمپسست‌ها (ادبیات در درجه‌ی دوم)* را برای آن انتخاب نموده، بینامتنیت را این‌گونه تعریف می‌کند، ارتباط همزمان میان دو یا چند متن. به عبارت دیگر حضور واقعیِ روشن و معمول یک متن در دیگری[۲۰]. شمایل‌های ۱۱ سپتامبر در مسیری بسیار مشابه عمل می‌کنند. آن‌ها به همان اندازه و یا شاید بیشتر از آن که، واقعه‌ای را که به شکل مستقیم آن را چاپ می‌کنند نشان دهند، تصاویر دیگر را فرامی‌خوانند.

در زمینه‌ی ۱۱ سپتامبر تصاویر آرشیوی بر آن بودند که سهمگینی وقایع را برجسته سازند. با استفاده از یک روش روان‌شناسی ثابت شده که مشاهده‌گران با موقعیت‌های آشنا بهتر ارتباط برقرار می‌کنند. تکرار درزمانیِ شمایل‌ها روشی برای افزایش آگاهی از اهمیت تاریخی واقعه بود. رسانه‌ها با به‌کارگیری یک میان‌بر دوگانه و با فراخوانی جنگ در اقیانوس آرام، از ابرهای دود در پرل هاربر تا پرچم بر فراز ایوو جیما، به اصرار این پیام را به مخاطبان می‌رسانند که شما در حال مشاهده‌ی تاریخِ در حال ساخته شدن هستید و این از همان اهمیت وقایع پیشین برخوردار است. بنابراین بینا–شمایلیت، تاریخ را احضار می‌کند، نه هر کنایه‌ی تاریخی‌ای را. از میان تمام وقایعی که ایالات متحده را تحت تأثیر قرار دادند، این جنگ در جزایر اقیانوس آرام بود که انتخاب شد.

تمرکز بر پرل هاربر و ایوو جیما تمایل به برخورد با ۱۱ سپتامبر به‌عنوان یک حرکت جنگی را فاش می‌سازد[۲۱]. هواپیماربایی و برخورد عامدانه‌ی چهار هواپیمای تجاری می‌توانست توسط رسانه‌ها به شکلی دیگر مطرح شود؛ برای مثال به‌عنوان عملی جنایی. باوجوداین یک دیدگاه جنگ‌طلبانه غالب شد همان‌گونه که تیترها گواهی دادند: عملی جنگی، حمله

۲۰. Genette, Gerard, Palimpsestes. La litterature au second degré)Paris,1997), p. 8. Genette himself makes use of ideas developed by Julia Kristeva, Sèmèiôtikè (Paris, 1969).

۲۱. On this question see Amy Reynolds, Brooke Barnett, '"America under Attack," CNN's Verbal and Visual Framing of September 11,' in Steven Chermak, Frankie Y. Bailey, Michelle Brown (eds.), op. cit., pp. 85–101; Jenny Edkins, 'The Rush to Memory and the Rhetoric of War,' Journal of Political and Military Sociology, vol. 31, n°2, Winter 2003, pp. 231–250; Douglas Kellner, "9/11, Spectacles of terror, and media manipulation. A critique of Jihadist and Bush media politics," Critical Discourse Studies, vol. 1, n°1, April 2004, pp. 41–64.

▲ تصویر ۸: نیوزویک، شماره‌ی ویژه، ۱۳ سپتامبر ۲۰۰۱

به آمریکا یا تیتری واضح‌تر؛ این جنگ است[۲۲]. (تصاویر۸-۱۰) با استناد کردن به پرل هاربر رسانه‌ها اشاره داشتند که تلافی کردن تنها راه واکنش نشان دادن است همان‌طور که حمله‌ی ژاپن به پرل هاربر به وارد شدن امریکا به جنگ انجامید.

استفاده‌ی رسانه‌ها از بینا-شمایلیت در دوره‌ی معاصر درباره‌ی وقایع کنونی خودش هم نوعی پدیده‌ی تکرار است. پیرِ نورا (مورخ فرانسوی) استفاده از سرنمون‌ها[۲۳] یا بسترهای[۲۴] وقایع را این‌گونه توصیف می‌کند: تصورات متداولی مجهز و آماده از بطن جامعه‌ی صنعتی بیرون جهیدند که تاریخ معاصر آن‌ها را بازتولید می‌کند و بی‌وقفه از آن‌ها کپی می‌سازند[۲۵]. این یک بخش اساسی از فرآیند رسانه‌ای شدن است. درحالی‌که رسانه قطعا بر مبنای قواعد تکرارِ ساختاری عمل می‌کند، استفاده از عملِ تکرار در پانزده سال گذشته پررنگ‌تر شده‌است. باربی زلیزر[۲۶] (خبرنگار سابق و استاد رشته ارتباطات دانشگاه پنسیلوانیا) در کار قابل ملاحظه‌ای که در مورد حافظه‌ی عکسیِ هولوکاست انجام داد بیان می‌کند که چگونه تصاویر آشوویتز و اردوگاه کار اجباری برگن بلزن[۲۷]، گتو(گتو از نظر تاریخی در اروپا به محله‌هایی گفته می‌شد که اقلیتی

۲۲. See for example: 'Act of War,' USA Today, September 12, 2001, p. 1; 'Assault on America,' The Wichita Eagle, September 12, 2001, p. 1; 'It's War,' Daily News, September 12, 2001, p.

۲۳. Prototypes

۲۴. Matrices

۲۵. Nora, Pierre, 'Le retour de l'événement,' in Jacques Le Goff, Pierre Nora (eds), Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes (Paris, 1974), p. 288. Regarding this point, see also Paul Rock, 'News as eternal recurrence,' in Stanley Cohen, Jock Young (eds.), The Manufacture of News, (London 1981), pp. 64-70.

۲۶. Barbie Zelizer

۲۷. Bergen-Belsen

▲ تصویر ۹: شماره‌ی ویژه‌ی یو اس آ تودِی، ۱۲ سپتامبر ۲۰۰۱

از یک قوم یا یک مذهب خاص خصوصا اقلیت یهودی در آن ساکن بودند) و اعدام‌ها دسته‌جمعی در طول جنگ جهانی دوم اغلب به‌عنوان نقاط قابل قیاس با درگیری‌های معاصر در بازنمایی‌های رسانه‌ای استفاده شده‌اند[۲۸]. پوشش نسل‌کشی رواندا[۲۹] و جنگ در یوگسلاوی سابق تقریبا بر همان کلیشه‌هایی استوار بود که نیم قرن پیش استفاده می‌شدند: سیم‌خاردار، گورهای دسته‌جمعی و بولدزرهایی که اجساد خمیده را در چاله‌هایی روباز خالی می‌کردند.

چه توضیحی می‌توانیم برای شیوع روزافزون استفاده از تکرارِ شمایل‌ها بیابیم که در ۱۱ سپتامبر حالتی انفجاری گرفته‌است؟ آیا این یک نمونه از این مثل است که «تاریخ خودش را تکرار می‌کند»؟ عبارتی که برخی وبسایت‌هایی که شمایل روزنتال و فرانکلین را کنار هم قرار دادند از آن استفاده کردند[۳۰]. پاسخ این است که اصلا. تاریخ خودش را تکرار نمی‌کند بلکه تاریخ توسط رسانه‌ها در حال تکرار شدن است. این موضوع ما را به شکل‌دهیِ دوباره به پرسش آغاز پاراگراف هدایت می‌کند. بازنگری و ارزیابیِ منتقدانه‌ی کارهای بیناشمایلی چه چیزی را در مورد رابطه‌ی خبرگزاری‌های غربی با تاریخ فاش می‌کند؟ رسانه‌ها، ۱۱ سپتامبر را از دریچه‌ی تکرار تحلیل می‌کنند و این نشانه‌ای است از اینکه رسانه‌ها تاریخ را به‌عنوان یک فرآیند چرخشی می‌بینند. با این‌حال کلود لوی استروس، میرچا الیاده

۲۸. Zelizer, Barbie, Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye (Chicago, London,1998), pp. 202-239.

۲۹. Rwandan genocide

۳۰. See for example: http://vegas68.tripod.com/09-11-2001/TwoFlags.html; http://www.montney.com/graphics.html

و دیگران بیان کرده‌اند که مفاهیم مربوط به زمان بر اساس اسطوره‌ی بازگشت جاودان می‌توانند به سادگی «غیرتاریخی» در نظر گرفته شوند[۳۱]. اگر ایده‌ی رسانه درباره‌ی تاریخ تا این اندازه با مورخان متفاوت است، شاید مشکل اصلی چیزی به غیر از مسئله‌ی تاریخ باشد؛ مثلا حافظه.

برخلاف تاریخ، حافظه بر اساس تکرار کار می‌کند. همان‌طور که از یک نقطه‌نظر فردی دیده می‌شود تعریف لغت‌نامه‌ای حافظه این است: «قدرت حفظ کردن و فراخواندن تجارب گذشته»[۳۲]. فعلِ به یاد آوردن یا حتی استفاده از ابزارهای مربوط به حافظه شامل فرآیندِ تکرار هستند. ژیل دلوز در کارش درباره‌ی تکرار به روشنی حد و اندازه‌ای را که حافظه توسط عادت شکل داده می‌شود نشان می‌دهد[۳۳]. از یک دیدگاه جمعی، استفاده‌های عمومی و سیاسی از حافظه مانند بزرگداشت‌ها و یادبودهای تقویم پیوند محکمی را میان حافظه و تکرار ثابت می‌کنند. پل ریکور با متوسل شدن به عبارت متداول «تروپ مموری»(حافظه‌ی بیش از حد پرشده) حتی اصطلاح «حافظه-تکرار[۳۴]» را به کار می‌گیرد. در چند سال گذشته گرایش به یادبود به طور قاطعانه‌ای افزایش یافته همانطور که پیر نورا نوشته است: جوامع غربی وارد «دوره‌ی بزرگداشت[۳۵]» شده‌اند

SPORTS ★ ★ ★ ★ FINAL

DAY OF TERROR • SPECIAL EDITION

DAILY NEWS

NEW YORK'S HOMETOWN NEWSPAPER

IT'S WAR

Just an instant before the second jetliner hit the south tower of the World Trade Center

ABC VIA AP

▲ تصویر ۱۰: روزنامه دیلی نیوز، ۱۲ سپتامبر ۲۰۰۱

۳۱. Lévi-Strauss, Claude, The Savage Mind (Chicago, 1968); Eliade, Mircea,The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History (Princeton, NJ,1954).

۳۲. 'Memory,' American Heritage Dictionary of the English Language: Fourth Edition, 2000.

۳۳. Deleuze, Gilles, Différence et répétition (Paris,1968), pp. 96-115.

۳۴. Paul Ricoeur, paul, La Mémoire, l'histoire, l'oubli (Paris,2000), p. 96.

۳۵. Nora, Pierre, 'L'ère de la commémoration,' Les Lieux de mémoire, III Les France 3. De l'archive à l'emblême (Paris,1992), pp. 997-1012.

دوره‌ای که مورخ امریکایی جی وینتر به شکلی کمتر احساساتی آن را «توسعه‌ی حافظه» نامیده است[۳۶]. همین تورم حافظه است که موجب رواج کارهای بینا-شمایلی در دو دهه‌ی گذشته بوده است.

۱۱ سپتامبر در پرتوی این وسواس حافظه و فرم‌های تماشاییِ جالبی که به خود می‌گیرد، سزاوار بررسی است. سالی که در آن این واقعه رخ داد باید از نظر یادبودهایی که در آن برگزار شده مورد توجه قرار گیرد چرا که ۲۰۰۱ شصتمین سالگرد واقعه‌ی پرل هاربر بوده است. خیلی پیش از روز بزرگداشت که هفتم دسامبر بوده، در ژانویه و فوریه، رسانه‌های امریکا شور و وجد عمومی را به سوی خاطره‌ای جلب کردند و مخاطبان را با کتاب‌ها، فیلم‌ها، تلویزیون و برنامه‌های رادیویی اختصاص یافته به «روز ننگ» اشباع نمودند. از میان انبوهی از تولیدات فرهنگی که ساخته شدند، یکی از آن‌ها به‌طور مشخص در اینجا کارآمد است: اثر پرفروش و اثرگذار دیزنی با عنوان ساده‌ی پرل هاربر[۳۷].

شمایل ایوو جیما نیز جایگاهی اساسی در حوادث سال ۲۰۰۱ داشت. یک سال قبل، جیمز بردلی، پسر یکی از شش نیروی دریاییِ عکاسی شده توسط روزنتال، کتابی را [تحت عنوان پرچم‌های پدران ما] منتشر کرد که موفقیت آن به افزایش شهرت عکس روزنتال در تاریخ حافظه‌ی امریکایی انجامید. بر اساس سال‌ها پژوهش و مصاحبه *پرچم‌های پدران ما* تاریخ نبرد ایوو جیما، شرایطی که تحت آن شش مرد پرچم را برافراشته‌اند و تأثیر این عکس بر سه بازمانده را مجدد مورد ردیابی قرار داد. این کتاب که در سال ۲۰۰۰ چاپ شد به سرعت به صدر لیست پرفروش‌ترین‌های نیویورک تایمز رسید و برای حدود چهل هفته تا جولای ۲۰۰۱ در صدر این لیست باقی ماند و تنها نسخه‌ی جیبی همین کتاب جایگزین آن شد.

تاریخ خودش را تکرار نمی‌کند بلکه تاریخ توسط رسانه‌ها در حال تکرار شدن است.

بنابراین در ماه‌های منتهی به سپتامبر ۲۰۰۱ فرهنگ بصری آمریکا تحت نفوذ پرچمِ بر فراز ایوو جیما و ابرهای دود پرل هاربر قرار گرفته بود. این پیش زمینه‌ی یادبودی، ریشه‌ی بیناشمایلیتی است که در تصاویر ۱۱ سپتامبر شاهد آن بودیم. عکس سه آتش‌نشان که پرچمی را بر فراز ویرانه‌های برج‌های تجارت جهانی برافراشته‌اند به خودی خود سربازان نیروی دریایی ایوو جیما را فرانمی‌خواند اما در عوض توصیف بردلی از قهرمانی و فداکاری آن‌ها را به یاد می‌آورد. تصاویری از گلوله‌های آتش حاصل از انفجار مخازن سوختی پرواز ۱۷۵ یا ابرهای دود سیاه که نیویورک را فراگرفتند ما را بیشتر به یاد

۳۶. Winter, Jay, 'The Generation of Memory: Reflections on the 'Memory Boom' in contemporary Historical Studies,' Bulletin of the German Historical Institute 27 (Autumn 2000), pp. 69-92.

۳۷. My analysis of the film is primarily informed by Geoffrey M. White's article, "Disney's Pearl Harbor: National Memory and the Movies," The Public Historian, vol. 24, n°4, Autumn 2002, pp. 97-115; by the chapter Emily S. Rosenberg devotes to the film, op. cit., pp. 163-173; by the book released at the same time as the film: Linda Sunshine, Antonia Felix (eds.), Pearl Harbor, The Movie and The Moment, New York, Hyperion, 2001, as well as by the DVD.

تفسیر نمایشی دیزنی از حمله‌ی ژاپن در هفتم دسامبر ۱۹۴۱ می‌اندازند تا خود این حادثه. تصویر رسانه‌ای ۱۱ سپتامبر به تاریخ ارجاع نمی‌دهد، بلکه به حافظه ارجاع می‌دهد. شکلی از حافظه که از طریق لنزهای هالیوودی و پوشش تماشایی خبرهای معاصر شکل گرفته است.

سالی که در آن این واقعه رخ داد باید از نظر یادبودهایی که در آن برگزار شده مورد توجه قرار گیرد چراکه ۲۰۰۱ شصتمین سالگرد واقعه‌ی پرل هاربر بوده است.

این واقعیت که حافظه توسط کدهای تصویری هالیوودی طرح‌ریزی می‌شود فقط یکی دیگر از نتایج جهانی شدن است. سازمان‌ها و شرکت‌هایی که صنعت سرگرمی را می‌گردانند، اغلب همان‌هایی هستند که خبرگزاری‌ها را می‌گردانند[۳۸]. اگر تنها گروهِ کانال‌های تلویزیونی، روزنامه‌ها و مجلات دیزنی بودند که پوشش خبری ۱۱ سپتامبر را با اصلی‌ترین واقعه‌ی سال گذشته‌شان که فیلم پرل هاربر بوده گره می‌زدند، این امری طبیعی بود. اما این پدیده تنها به دیزنی یا حتی به ایالات متحده محدود نبود. در کل به نظر می‌رسد فرهنگ غربی در حال فاکتورگیری برای رسیدن به کوچک‌ترین واحدِ مشترکی است که از طریق آن پوشش خبری، سرگرمی‌ها را به اطلاعات-سرگرمی بدل می‌کند. این به این دلیل است که رسانه‌ها تحت فشار یکپارچگی هستند. همچنین به این دلیل است که گویا دیدِ هالیوودی، ارجاعات یادبودی در گردش در سراسر جهان را دیکته می‌کند. به چه شکل دیگری می‌توانیم این واقعیت که خبرگزاری‌های اروپایی به شکلی غالب تصویر سه آتش‌نشان را استفاده کرده‌اند توجیه کنیم در حالی که حافظه‌ی ملیِ آن سوی آتلانتیک به هیچ شکلی از آن ارجاع مطلع نیست؟

در پسِ یکپارچه‌سازی حافظه شکل دیگری از جهانی شدن پنهان است که کمتر به چشم می‌آید. تأثیر جهانی شدن اغلب از نظر جغرافیایی و مکانی در نظر گرفته می‌شود. ما در مقدمه‌ی این مقاله به چشم‌انداز جغرافیایی اشاره کردیم و مشاهده کردیم که اکثر روزنامه‌های آمریکایی، اروپایی و حتی خاورمیانه تصاویری مشابه از ۱۱ سپتامبر چاپ کردند. مباحث پیشین نیز ترسیم نمود که چگونه دریافتِ هالیوود از حافظه در تمام جهان گسترده شده‌است. بااین‌حال تحلیل بیناشمایلیت نشان می‌دهد که پدیده‌ی یکپارچه‌سازی همچنین وابسته به زمان عمل می‌کند. به همان شکلی که بازار تصویر به شکل جغرافیایی یکپارچه می‌شود به شکل زمانی نیز در یک مقیاس تاریخی و با فعالیت حافظه به‌عنوان یک میانجی یکپارچه می‌شود. به شکل روزافزون، بازنمایی رسانه‌ها از رویدادهای امروز شبیه دیروز است. با واکاوی دقیق پوشش خبری ۱۱ سپتامبر دریافتیم که دهکده‌ی جهانی در جهت عمودی نیز مانند جهت افقی گسترش می‌یابد. فرآیند یکپارچه‌سازی هم ویژه بودنِ وقایع تاریخی و هم روش‌های منحصربه‌فرد برای درک این وقایع در هر کشور را شکل می‌دهد. به طور خلاصه در جهانی‌شدن حافظه هم مانند سرزمین‌ها بی‌مرز می‌شود.

۳۸. Regarding these points, see Ben H. Bagdikian, The New Media Monopoly, Boston, Beacon Press, 2004; Erik Barnouw et alii, Conglomerates and the Media, New York, The New Press, 1997; Observatoire français des médias, Sur la concentration dans les médias, Paris, Liris, 2005; Oliver Boyd-Barrett, Terhi Rantanen (eds.), The Globalization of News, Londres, Sage Publications, 1998; Stig Hjarvard (ed.), Media in a Globalized Society, Copenhague, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2003.

۱۰
نسخه‌ی تلویزیونی تاریخ*

مارک ماس / ترجمه و تلخیص: گلرو علی‌آبادی‌زاده

* Televising History: این متن بخشی خلاصه‌شده از فصل ۶ کتاب Toward the Visualization of History نوشته‌ی مارک ماس است.

به نظر می‌آید امروزه تلویزیون به شکلی خوب و بد؛ همان چیزی را در اختیار دانشجویان می‌گذارد که به‌عنوان فرهنگ مشترک در اختیار خود دارند.

پل کانتر[۱]

بسیاری از مردم در سرتاسر دنیا که هیچ کتاب تاریخی را ورق نمی‌زنند، دیدگاه‌های خود را از برنامه‌های تلویزیونی اتخاذ می‌کنند.

تیلور دنینگ[۲]

نقل قول اول، به‌هیچ‌وجه گزاره‌ی تعجب‌آوری نیست. حقیقتی از واقعیت را بازتاب داده و وضعیتی را در فرآیند توسعه‌ی انسانی توصیف می‌کند. صحت این گزاره توسط مشاهده‌های مشابه دیگری نیز تایید شده است و انکار کردنش به طرز قابل توجهی سخت‌تر است. تلویزیون به‌عنوان شکل غالب برقراری ارتباط و «موردی که میلیون‌ها نفر» در آن اشتراک دارند، تأثیرات گسترده‌ای دارد. تلویزیون فارغ از دغدغه‌ها و نقدهایش، تسهیل‌گر اصلی‌ای است از آنچه که «دانش عمومی» نامیده می‌شود. در اصل، نقشی که تلویزیون بازی می‌کند نقش واسطه‌ای از دانش،

۱. Paul A. Contor
۲. Taylor Downing

اطلاعات و داده‌هایی است که به تعداد زیادی از مردم منتقل می‌شود و به آن‌ها کمک می‌کند تا ایده‌ها و نگرش‌هایی را براساس گستره‌ی وسیعی از باورها، ارزش‌ها و هنجارها شکل دهند. این مسئله منجر شده است که تلویزیون مقدار قابل توجهی از قدرت تأثیرگذاری را درون خود جای داده باشد؛ قدرتی که گاهی اوقات جذابیت‌های جزئی رایج در اکثر رسانه‌ها را به مرحله‌ای فراتر می‌برد. نقل قول دوم که توسط تیلور دنینگ گفته شده است، اذعان دارد که تلویزیون بسیار بیشتر از یک وسیله‌ی سرگرمی، محتوایی برای ارائه دارد. خواه ناخواه، تلویزیون جایگاه راویان قبلی تاریخ را از آن خود کرده و به‌عنوان سرآمد انتقال‌دهنده‌های اطلاعات تاریخی بر سر جا مانده است. تلویزیون طلیعه‌دار شیوه‌ای اساسا نوین از دریافت و درک واقعیت است که به طور محسوسی با فرهنگ درون کتاب‌ها و هنر تمایز دارد؛ چرا که «آرام‌تر، لطیف‌تر، سریع‌تر و چندجانبه» است.

همانند مشاهدات دیوید مارک[۳]، تلویزیون یک «حافظه‌ی عمومی تپنده است و به طور مداوم حافظه را انتقال می‌دهد و می‌سازد». اکثر آنچه که حافظه را تشکیل می‌دهد؛ آن است که در تلویزیون مشاهده شده بوده یا در حال مشاهده شدن است. تمام وقایع تاریخی در برنامه‌های تلویزیونی نشان داده شده یا به طریقی تعریف می‌شوند. این خصوصیت، به سرعت به‌عنوان یکی از کارکردهای خود تلویزیون شناخته شد. در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و به خصوص در اوایل ۱۹۶۰، تاریخ با آنچه که در تلویزیون دیده می‌شد برابر گرفته شد. به بیان ماری ان واتسون[۴]، «غیرممکن است که بتوان وقایع مهم تاریخ آمریکا در ۱۹۶۰ را از توسعه‌ی تلویزیون آمریکایی جدا دانست. آن‌ها به طوری ناگسستنی درهم‌تنیده‌اند». این نتیجه‌ی قدرت تلویزیون است که برای بسیاری از مردم، یک رویداد رسانه‌ای[۵] یا شبه رویداد[۶] با تاریخ هم‌ارز است؛ چرا که به تاریخ تبدیل می‌شود و به بیان دیگر، خود تاریخ است. این رویدادها شامل اکثر نقاط عطف تاریخ در ۵۰ سال گذشته هستند.

تلویزیون یک «حافظه‌ی عمومی تپنده است و به طور مداوم حافظه را انتقال می‌دهد و می‌سازد». اکثر آنچه که حافظه را تشکیل می‌دهد؛ آنچه است که در تلویزیون مشاهده شده بوده یا در حال مشاهده شدن است.

تاریخی که تلویزیون ارائه می‌دهد، از ثبت فوری و آنی گذشته تا ضبط رویدادهای مهم؛ تا مجسم‌سازی و از نو طرح انداختن اطلاعات تاریخی به شیوه‌هایی هم قدرتمند و هم کم‌مایه را شامل می‌شود. بر اساس آنچه که جفری شوئر[۷] گفته است، «تلویزیون در یک معنا جوهره‌ای تاریخی دارد: گذر زمان و مکان را ضبط می‌کند».

۳. David Marc
۴. Mary Ann Watson
۵. media-event: فعالیت یا تجربه‌ای است که به منظور نمایش در رسانه انجام می‌شود. همچنین می‌تواند هر رویدادی در نظر گرفته شود که در رسانه‌های جمعی تحت پوشش قرار می‌گیرد.
۶. pseudo-event
۷. Jeffrey Scheuer

اگرچه شوئر معتقد است آنچه که ضبط شده است؛ تنها موضوعی برای تفسیر به حساب می‌آید، با این وجود؛ برای تلویزیون به دلیل توانایی‌اش در خلق «تلفیقی ناقص و یا بعضا موفق از اطلاعات و سرگرمی» امتیازاتی قائل می‌شود.

در جهان غرب، طبیعت همه‌گیر و حاضر در همه‌جای تلویزیون محل بحثی باقی نگذاشته است. شبکه‌های تاریخی تلویزیون، هنر و سرگرمی، تنها دو مثال از این موضوع هستند که تاریخ نمایش‌داده شده [در تلویزیون] در جامعه‌ی امروز تا چه حد مهم و شناخته‌شده است. همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، نسخه‌های تلویزیون از تاریخ نباید هیچ‌گاه «سخنی قطعی و پایانی» در رابطه با یک موضوع در نظر گرفته شوند. بلکه باید به آن‌ها به‌عنوان قدم اول؛ گاهی اوقات مقدمه‌ای برای یک لحظه‌ی به خصوص تاریخی نگاه شود. همان‌گونه که گری اجرتون[۸] می‌نویسد تاریخ نمایش‌داده شده باید:

تاریخ نمایش‌داده شده به اندازه‌ی تاریخی که در قالب کتاب ارائه می‌شود مفهومی و چندجانبه نیست. این تاریخ بنا است تا مخاطبان گسترده‌ای را به خود اختصاص دهد و حتی گاهی اوقات بر پایه‌ی «احساسات» می‌چرخد.

به‌عنوان وسیله‌ای در نظر گرفته شود که به‌واسطه‌ی آن مخاطبانی -به طرز بی‌سابقه‌ای- گسترده بتوانند به طرز فزاینده‌ای از داستان‌ها و حالت‌های گذشته آگاه شده و با آن‌ها درگیر شوند. همچنین بتواند عده‌ای از تماشاگران را تحریک کند تا علایق تاریخی تازه متولدشده‌ی خود را فراتر از صفحه‌ی نمایش و به شیوه‌های دیگری از تاریخ عمومی و حرفه‌ای دنبال کنند.

مقایسه‌ی تاریخ مکتوب رسمی با تاریخ درون تلویزیون، مشکل‌آفرین و منسوخ شده است. این دو نوع تاریخ، از نظرهای متفاوت، دو دنیای جدا از هم هستند. منطق تلویزیون رویکردی کاملا متفاوت را دیکته می‌کند و نادرست و بیهوده خواهد بود اگر بخواهیم به این دو به یک دید نگاه کنیم. تاریخ نمایش‌داده شده به اندازه‌ی تاریخی که در قالب کتاب ارائه می‌شود مفهومی و چندجانبه نیست. این تاریخ بنا است تا مخاطبان گسترده‌ای را به خود اختصاص دهد و حتی گاهی اوقات بر پایه‌ی «احساسات» می‌چرخد. نکته‌ی مثبت تاریخ تلویزیونی خوب این است که موجب بیدار شدن علاقه و پدید آمدن گفت‌وگو می‌شود تا میل به تحقیقات بعدی را برانگیزد. تلویزیون از اسطوره‌شناسی به‌عنوان تاریخ بهره برده است. همچنین قادر بوده که تماشاچیان خود را به روشی که اسطوره‌شناسی قدیم را با اسطوره‌شناسی نوین مرتبط می‌کند به طور مداوم بازیابی کند و تغییر دهد. احتمالا بهترین تصویرسازی از این رویکرد توسط کن برنز[۹] صورت گرفته است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

یک نقش پراهمیت که تلویزیون در تعریف، خلق و نمایش تاریخ ایفا می‌کند، در پوشش خبری زنده‌ی نقاط عطف سرنوشت‌ساز[۱۰] نهفته است. در بسیاری از مثال‌ها، همانطور که دنیل دایان[۱۱] و الیهیو ماتز[۱۲] عنوان کرده‌اند، این رویدادها به فرصت‌های کلیدی‌ای تبدیل می‌شوند که «بعضی از ارزش‌های مرکزی یا بعضی از وجوه حافظه‌ی جمعی را نمایان می‌سازند»؛ موردی که همانند هویت ملی و بین‌المللی؛ برای تعیین کردن حدود و ثغور جامعه‌ی مدرن حیاتی است. این رویدادها، مانند المپیک یا دیدار تاریخی یک رهبر با رهبری دیگر، یا مراسم تشییع جنازه، به شکلی -همانند فیلمنامه- تدوین و نوشته شده‌اند که به‌مانند یک داستانِ به‌خصوص باشند. اگر از آن‌ها به‌عنوان «موضوعی که از پیش تاریخی گماشته می‌شود»[۱۳] یاد شود، می‌توان گفت که تا حدی «هژمونیک» هستند. با این وجود، جزو مواقع متمایز و مشخص-شده‌ای محسوب می‌شوند که مردم دور تلویزیون جمع شده‌اند تا به معنای کلمه تاریخ را تماشا کنند.

رویدادهای درحال اتفاق یا خبری‌محور، یک نسخه از این فرصت‌های تاریخی ساخته‌شده و از پیش نوشته‌شده هستند. با این وجود، رویدادهای تخیل‌محوری هم وجود دارند که همان مجموعه واکنش‌های مشابه را میان مخاطبان ایجاد کرده‌اند. اخبار پخش‌شده از رویدادهای تلویزیونی مهم، به چیزی فراتر از برنامه‌ی تلویزیونی خالص تبدیل شده‌اند و بعضا خود را به‌عنوان خود تجربه‌ها جا می‌زنند؛ اتفاقی که مدام تکرار می‌شود. پوشش خبری هولوکاست در ۱۹۷۸ یکی از این اتفاقات تاریخی است. یک معیار قطعی برای تاریخ تلویزیونی نیز، جنگ خلیج [فارس] است. جنگی که بر خلاف جنگ ویتنام، در طول آن توانایی تلویزیون برای ارائه‌ی زنده‌ی تاریخ مطرح شده بود. همانطور که میشل استفنز[۱۴] می‌گوید: «اعضای نسل من فریفته‌ی زندگی کردن با تلویزیون هستند. تجربه‌ای که ما از تاریخ -از دالاس تا بغداد- داشتیم، توسط اکثرمان به طرز پرقدرتی بار دیگر در تلویزیون تجربه شد». همان‌طور که در دهه‌ی ۱۹۶۰، گذار از رویداد زنده به تاریخ «بسته‌بندی شده[۱۵]» سریع‌تر اتفاق افتاد.

دوربین هم به‌عنوان جانشین اسلحه است و هم به‌عنوان ثبت‌کننده‌ی حافظه یا تاریخ؛ عمری برابر با اختراع عکاسی دارد. همان‌گونه که پل ویریلیو[۱۶] اذعان داشته است، ارتباط میان «حس باصره و جنگ» و میان «اسلحه و چشم»، تاریخی دور و دراز دارد. اما در رابطه با جنگ خلیج فارس، این رابطه متداوم و

۸. Gary Edgerton

۹. Ken Burns فیلم‌ساز آمریکایی

۱۰. Seminal events
۱۱. Daniel Dayan
۱۲. Elihu Katz
۱۳. Proclaimed historic
۱۴. Mitchell Stephens
۱۵. Packaged history
۱۶. Paul Virilio

زنده بوده است. همانطور که ماریتا استرکن[17] می‌نویسد:

این دونقش دوربین- به‌عنوان یک ابزار ساخت حافظه‌ی فرهنگی و تاریخ و به‌عنوان ابزاری برای جنگ‌افروزی- در تولید تصاویر مربوط به جنگ خلیج فارس؛ درهم‌تنیده و جدایی‌ناپذیر بودند.

بسیاری از منتقدان این وابستگی و ارتباط کنشی را مشکل‌آفرین می‌دانند. عقیده‌ی آن‌ها در راستای قبول این حقیقت است که اکنون تلویزیون فراهم‌کننده‌ی ارتباطات اولیه با مباحث تاریخی، تحقیقات تاریخی اساسی، «اولین پیش‌نسخه از تاریخ» و آن نسخه‌هایی از گذشته محسوب می‌شود که امروزه مطابق بنیان‌های دیکته‌شده‌ی تلویزیون هستند. دوگلاس کلنر[18] مشاهده کرده است که به دلیل ابعاد گسترده‌ی تماشاچیان درام تلویزیونی، افراد در برابر ساختار تلویزیون که دیدی مشکل‌آفرین از تاریخ را ارائه می‌دهد، تسلیم می‌شوند. کلنر ارتباط تنگاتنگ میان خروجی‌های رسانه‌های گسترده‌ی آمریکایی، با هردو صنایع دفاع و ارتش را خاطرنشان می‌کند. این شیوه‌ی فکری، خروجی‌های رسانه‌های ابرقدرت را مجبور به ساخت روایت تاریخی زنده‌ای می‌کند که بر خلاف یک رهبر و به نفع یک رهبر دیگر باشد. مانند درام سنتی که دشمن را ساختگی و اهریمنی و در مقابل؛ قهرمان را اصیل و خیراندیش نشان می‌داد. به طور طبیعی، این موضوع با ساختار مبهم و معنوی فرهنگ عامه هماهنگی دارد. کلنر یادآوری می‌کند که تلویزیون جنگ خلیج فارس را در وهله‌ی اول در مقام سرگرمی نشان می‌داد که با عناوین، موسیقی و گرافیک درامتیک تکمیل می‌شد. آنچه که در نظر او درباره‌ی ارائه‌ی اخبار این جنگ مشکل‌آفرین می‌نمود، وابستگی به الگوها و سخندانی فرهنگ عامه بود:

دوربین هم به‌عنوان جانشین اسلحه است و هم به‌عنوان ثبت‌کننده‌ی حافظه یا تاریخ؛ عمری برابر با اختراع عکاسی دارد. همان‌گونه که پل ویریلیو اذعان داشته است، ارتباط میان «حس باصره و جنگ» و میان «اسلحه و چشم»، تاریخی دور و دراز دارد.

شبکه‌ی تلویزیونی در ارائه‌ی اخبار این جنگ از کدهای فیلم‌های جنگی وسترن[19]، اکشن و ماجراجویی و سریال‌ها استفاده می‌کرد تا جنگ را مانند یک منازعه‌ی درامتیک نشان دهد که پر از رویدادهای هیجان‌انگیز، فراز و نشیب‌ها و شکست‌ها و پیروزی‌ها است.

پوشش خبری شبکه‌های آمریکایی از جنگ‌ها، مشابه نشان دادن یک تئاتر از درگیری میان مهاجم و قربانی است. جیمز کری[20] این مورد را به خواندن روزنامه نسبت می‌دهد. در این خصوص، دید جهانی به‌خصوصی تایید شده است اما آنچه که بیشتر اهمیت دارد روشی است که خواننده جهان را از نقطه‌نظر درام و تشریفات درک می‌کند. او بیان دارد: «مادامی که خواننده راه خود را روی کاغذ پیدا می‌کند، با تغییرات متداومی از نقش‌ها یا انتقال مداوم تمرکز درامتیک

۱۷. Marita Sturken
۱۸. Douglas Kellner
۱۹. western
۲۰. James Carey

درگیر می‌شود». جایی که دیدگاه دنیای تلویزیون از تاریخ، با تنوع روزنامه‌ها تلاقی پیدا می‌کند، جایی در زمینه‌ی عمل ساخته‌شده‌ی درامتیک است که در آن، بیننده یا خواننده «در مقام مشاهده‌کننده‌ی یک بازی به دنیای نیروهای در حال مقابله با یکدیگر می‌پیوندد». اخبار از طبیعت اطلاعاتی خود، به سمتی میل می‌کند که جوهره‌ای از درام باشد. این قضیه، تا حدی منکر این نکته است که می‌توان به طریق این رسانه، اطلاعاتی از تاریخ به چنگ آورد. با این حال، همان‌طور که یک بازی یا یک رمان می‌تواند اطلاعات و دانشی ورای سرگرمی صرف به مخاطبان خود ارائه دهد، این روش ارائه نیز قادر به انجام این کار است. در حقیقت، شبکه‌های تلویزیون نیز مانند خود تولیدکنندگان، تماشای تلویزیون را برابر با تماشای تاریخ می‌دیدند.

مرز میان مسائل اجتماعی و تاریخ، معمولا مرزی ناواضح است. آنچه که امروز باعث بروز مشکلی اجتماعی می‌شود، به زودی طوری تکامل پیدا می‌کند که به میان‌مایه‌ای تاریخی برای فردا تبدیل شود. اگر امروز؛ یک رویداد حاضر، آنچه است که بنا است به تاریخ تبدیل شود، روشی که برای ارائه‌ی آن به صورت مجازی در تلویزیون در نظر گرفته شده، به جالب‌ترین نکته تبدیل خواهد شد.

از ۱۹۵۰، تلویزیون این قدرت را داشته تا توجه را روی یک ایده، مفهوم یا اندیشه‌ی به‌خصوص متمرکز کند. برخاسته شدن فرضیات عمومی از تاریخ، با زمانی که تلویزیون به عرصه‌ی نمایش وارد شد تطابق دارد. تصادفی نیست که دیزنی‌لند[21] به طبیعت بصری فیلم و تلویزیون وابسته بود. یکی از سریال‌های دیزنی، جرقه‌ی میراث مدرن یا شیفتگی به تاریخ را زد که باعث شد بخش‌هایی از آمریکا درباره‌ی تاریخ عمومی بازنگری کنند. آبشخور این موضوع به این برمی‌گردد که تفسیر پست‌مدرن از تاریخ به‌عنوان چشم‌اندازی انجام می‌شود که به تصاحب کردن تعدادی از وقایع تاریخی گلچین‌شده وابسته است. تاریخ از این منظر، به «محصولی معاصر تبدیل می‌شود که بیشتر از آنکه مباحثه‌ی انتقادی باشد، بازسازی و سرهم‌بندی درام است».

پوشش خبری شبکه‌های آمریکایی از جنگ‌ها، مشابه نشان دادن یک تئاتر از درگیری میان مهاجم و قربانی است. جیمز کری این مورد را به خواندن روزنامه نسبت می‌دهد. در این خصوص، دید جهانی به‌خصوصی تایید شده است اما آنچه که بیشتر اهمیت دارد روشی است که خواننده جهان را از نقطه‌نظر درام و تشریفات درک می‌کند.

رابطه‌ی میان تلویزیون و دنیای حاضر موزه‌ها و پارک‌های مجلل مانند دیزنی‌لند، قسمتی سرنوشت‌ساز از نیمه‌ی دوم قرن بیستم است. با اینکه چنین پارک‌هایی در وهله‌ی اول پارک‌هایی سرگرم‌کننده محسوب می‌شوند، اما به دنبال این هستند که به روش‌های جالب و بحث‌برانگیز با تاریخ کنار بیایند و به توافق برسند. تعجبی ندارد که بیشتر امر روبه‌رو شدن با اثرات دنیای دیزنی، شامل نقد سرسختانه‌ی پارک‌های وابسته به آن بوده و در بسیاری موارد، روبه‌رو شدن با اثرات بنیاد دیزنی روی فرهنگ و تاریخ،

۲۱. Disneyland

تلویزیون بر حسب سرشت خود، مجبور است به ابزارهای متعددی متوسل شود تا به تأثیرات دلخواه خود دست یابد. وابستگی شدید به اسطوره و تلاش‌های قهرمانانه نیز در زیرگروه همین موضوع قرار می‌گیرد.

جنجال‌آفرین و همراه با بزرگ‌نمایی بوده است. در دنیای دیزنی و دیزنی‌لند، تاریخ به شکلی ساده به شکل دست‌نویس‌های آرکی‌تایپی، به صورت اسطوره درآورده شده است. نسخه‌های جدیدی از گذشته نیز به طور مداوم در حال تصاحب شدن و تطابق‌سازی با دنیای دیزنی هستند. منتقدان دنیای دیزنی تمایل دارند تا در تمرکز خود نسبت به گزینش و گنگ بودن ارائه‌ی تاریخ به زیاده‌روی متوسل شوند و این یک نوع به‌خصوص تاریخ است که در وهله‌ی اول بنا است مایه‌ی سرگرمی باشد تا محتوایی آموزشی و آموزنده. با این وجود، سرگرمی می‌تواند آموزش دهد یا جرقه‌ای برای پرس‌وجو باشد و به کنجکاوی درباره‌ی تاریخ ترغیب کند.

تبلیغات تلویزیونی؛ تقریبا به همان روشی که توسط فرهنگ دیزنی و روایات تلویزیونی دنبال می‌شد، میلی به خاطره‌انگیز نشان دادن نمونه‌های انتخابی از گذشته دارد. طبیعت خالص آن هم به‌عنوان وسیله‌ی تجاری و هم به‌عنوان رسانه‌ای جهت‌دار برای سرگرمی، اکثر آنچه را که قرار بوده تلویزیون به آن تبدیل شود دیکته کرده است. روش برخورد مجازی تلویزیون با کوچک‌ترین بخش‌های تاریخ، متناسب با نیازهای یک روایت تجاریِ وابسته به تبلیغات تنظیم شده است. تلویزیون بر حسب سرشت خود، مجبور است به ابزارهای متعددی متوسل شود تا به تأثیرات دلخواه خود دست یابد. وابستگی شدید به اسطوره و تلاش‌های قهرمانانه نیز در زیرگروه همین موضوع قرار می‌گیرد تا بتواند سریال‌های مستقلی از لحظات سرنوشت‌ساز تاریخی خلق کند.

فشردگی و کوتاه بودن تبلیغات تلویزیون، جایی برای عمیق شدن در آنچه که آنجاست و آنچه که به سرعت [به بیننده] منتقل می‌کند باقی نمی‌گذارد. در این حالت، می‌توان گفت که بهره بردن از چنین تصویری به همراه دستکاری احساسی و فراخوانی‌های عمیقی که در سطوح متعددی تحریک و فعال می‌شود، تکنیکی به شمار می‌رود که در رسانه‌های زیادی فراگیر شده است. آنچه که در مثال‌های گوناگون رخ می‌دهد، دستاویزی به شمایل‌های احساسی و مراجعی است که اکثر مردم از آن‌ها آگاه هستند. یا بازی پسینی است که روی احساسات بینندگان اعمال می‌شود تا پیامی را منتقل سازد. به عقیده‌ی ریچارد اسلاکین[۲۲]:

> *هرکدام از این شمایل‌های اساطیری، در حقیقت سازه‌ای شاعرانه از فشردگی شگرف اقتصاد هستند و وسیله‌ای یادآور که قادر است سیستمی پیچیده از ساز و کارهای تاریخی را تنها با یک عبارت یا تصویر فرا بخواند.*

لئو مارکس[۲۳] چنین چیزی را «نماد فرهنگی» نامید که برای افرادی با فرهنگ مشترک، معنای ویژه‌ای دارد. بروس لوهاف[۲۴] نظر خود را پیرامون گفته‌ی مارکس اینگونه بیان می‌کند: «شکل‌های پیشین تبلیغات، به مصرف‌کنندگان تصویری را ارائه می‌داد که بیدارکننده‌ی دسته‌ای از احساسات و ایده‌های مشترک میان هموطنان آمریکایی بود. این کار معادل بازارسازی[۲۵] برای یک استعاره است که با تخیل جمعیِ آن فرهنگ ارتباط گرفته و توسط آن درک می‌شود».

تکرار و حضور همه‌جانبه‌ی این نمادهای فرهنگی در رسانه، به‌خصوص در تلویزیون، حقایق کوتاهی از تاریخ را به سمت روایتی وسیع‌تر به حرکت درمی‌آورد. داستانک‌های مختصر تاریخی که توسط شرکت CRB مورد استفاده قرار می‌گیرند تا داستانی از کانادا را در سریال‌های خود بگویند، مجموعه‌ای از روایت‌های ۶۰ ثانیه‌ای هستند و نمونه‌ای شاخص از این ایده به حساب می‌آیند. فرآیندی شبیه به فرآیندی که در شعر هایکو یا اندیشه‌نگاری با تصویر[۲۶] طی می‌شود، فرآیندی که یک تصویر یا یک واحد زبانی را با واحد دیگری کنار هم قرار می‌دهد و به نتیجه‌ای قدرتمند می‌رسد. لایه‌های اسطوره و نمادهای فرهنگی بافته‌شده به آن‌ها به حدی قدرتمند هستند که می‌توانند به راحتی در دسترس قرار گیرند. سیاستمدارانی که در تلویزیون حاضر می‌شوند و نویسندگان سخنرانی‌های آن‌ها، به خوبی از این موضوع آگاه هستند. استفاده از این نمادها، حافظه‌ی جمعی یا تاریخی‌ای را بیدار می‌کند که مردم آن‌ها را با خود حمل می‌کنند.

در کتاب «گذرگاه‌های زمان[۲۷]» نوشته‌ی جورج لیپسیتز[۲۸]، تعریف عبارت حافظه‌ی جمعی به صورت خلاصه در خلال تحلیل نویسنده از یکی از سخنرانی‌های رونالد ریگان[۲۹] صورت گرفته است. آن‌طور که نویسنده می‌گوید، سخنرانی ریگان با رشته‌ای از ارجاعات به اسطوره‌های تاریخی درآمیخته است. رشته‌ای از ارجاعات که تماشاچیان نسبت به آن‌ها واکنش‌هایی از خود بروز دادند که تا حدودی حاوی سرنخ‌هایی بود. آن ارجاعات، مجموعه‌ای از فرضیه‌ها، ارزش‌ها و تصاویری را بیدار کرد که پدیدآورنده‌ی تاریخ‌گرایی‌ای هستند که خود؛ توسط رسانه، شمایل‌شناسی قهرمانانه و اسطوره‌شناسی جمعی عمومی مطرح شده است. این نمادهای بیدارشده توسط ریگان یا حتی افرادی قبل از او؛ پیش چشمِ ذهن مخاطب، در ارتباط با ارجاعات تصویری

لایه‌های اسطوره و نمادهای فرهنگی بافته‌شده به آن‌ها به حدی قدرتمند هستند که می‌توانند به راحتی در دسترس قرار گیرند. سیاستمدارانی که در تلویزیون حاضر می‌شوند و نویسندگان سخنرانی‌های آن‌ها، به خوبی از این موضوع آگاه هستند.

۲۲. Richard Slotkin
۲۳. Leo Marx
۲۴. Bruce Lohof
۲۵. merchandising
۲۶. ideogram
۲۷. Time Passages
۲۸. George Lipsitz
۲۹. Ronald Reagan

ظاهر می‌شوند. لیپسیتز معتقد است این تصاویر از توسعه‌ی غرب، جنگ جهانی و کاوش فضا، لایه‌های عمیقی از احساس و عاطفه را فعال می‌کند که توسط روایت‌های بی‌پایان، رمان‌های ارزان‌قیمت، تصاویر متحرک و برنامه‌های تلویزیونی شکل گرفته‌اند. همانند سخنرانی جان اف کندی[۳۰] در ۱۹۶۰، دلالت‌های تاریخی استفاده‌شده در صحبت‌های ریگان، برای همگان در دسترس و قابل فهم بود. هم کندی و هم به طور خاص ریگان، از ایده‌ی گاوچران[۳۱] استفاده کردند. شمایل یا اسطوره‌ی گاوچران در منظر تاریخ قهرمانی آمریکایی مقوله‌ای مرکزی به شمار می‌رود. به گفته‌ی اولیور رابرتسون[۳۲]، این [ایده] برای آمریکایی‌ها در دسترس و فعال است. به راحتی در قالب گونه‌های مختلفی به ذهن‌شان می‌آید. از تصاویر و آرمان‌های مرتبط اشباع است و رشد خود را مدیون بازگویی دوباره و دوباره در داستان‌ها، فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیونی، کتاب‌های تاریخی و بازی کودکان است که همگی بخشی از زندگی در آمریکا هستند. نمادگرایی یا اسطوره‌شناسی غرب، استعاره‌ای جاافتاده در تاریخ آمریکا است. رونالد ریگان با مزرعه‌ی خود، لباس‌های غربی و ظاهر فیزیکی آفتاب‌خورده و قدرتمند خود، در تلاش خود برای انتقال این ایده موفق بوده است. تلاش او در زندگی نیز کاری در راستای انتقال دوباره‌ی این تصویر به حساب می‌آید. همانگونه که پیرامون مرگش گفته می‌شود: «هنگامی که تیر خورد، وقار و بی‌باکی‌ای از خود نشان داد که ما آن را از قهرمانی غربی سراغ می‌گرفتیم، کسی که با وجود زخم‌هایش همچنان ادامه می‌دهد».

در جهان سریال‌های تلویزیونی، شاخه‌ی وسترن با تمام جلوه‌هایش یکی از بادوام‌ترین شاخه‌ها بود. همچنان که به کالایی برای سرگرمی تبدیل می‌شود، با نسخه‌های پذیرفته‌شده و عمومی تاریخ سازگاری دارد که آمریکایی‌ها، کانادایی‌ها و امروزه دیگران؛ آن را به‌عنوان یک «حقیقت» پذیرفته‌اند. ذات همه‌ی این‌ها، آرمان‌هایی است که ریگان بر آن‌ها تاکید کرده است؛ قهرمانی که با شر مبارزه، مقابله یا آن را مهار می‌کند. این فرمول در نسخه‌ی ابتدایی فرهنگ عموم آمریکایی جای داده شده بود.

قهرمان گاوچران به مخلوقی اسطوره‌ای از فضیلت و مهارت ماورایی تبدیل می‌شود که مخاطبان آن را شناسایی کرده‌اند. گاوچران مثالی از ارزش‌های عمومی ارائه می‌دهد؛ او در مقابل قانون تدوین‌شده توسط انسان ایستاد اما همواره از قانونی فراتر پیروی کرد، به طبیعت نزدیک بود اما در عین حال مقابل وحشی‌گری می‌ایستاد، همچنان که متمدن و شرافتمند بود، با نوآوری و فساد دشمنی می‌کرد. پس از سلسله‌ای از محاکمات قابل پیش‌بینی، پیروزی اجتناب‌ناپذیر نجیب‌زاده‌ی متعلق به طبیعت، منجر به کاتارسیس[۳۳] تشریفاتی شد.

۳۰. John F. Kennedy
۳۱. cowboy
۳۲. Oliver Robertson
۳۳. catharsis

این نمونه از فرهنگ ابتدایی عمومی آمریکایی که گسترش یافته، نمایان‌گر این اتفاق است که فرمول وسترن آمریکایی، جذابیتی جهانی داشته است. جوامع سرتاسر جهان، با قهرمانان شناسایی می‌شوند و شیفته‌ی این اتفاق هستند. به همین ترتیب، این پدیده شامل تمام عناصر جذاب برای بیننده می‌شود: قهرمانان، شروران، پیروزی و اقبال. به این طریق، تاریخ اساطیری عمومی در بهترین حالت خود قرار می‌گیرد.

هر کشوری اسطوره‌هایی دارد که در حدی تکامل پیدا می‌کند تا به نمایشی عمومی از تاریخ بدل شود. این همان چیزی است که بسیاری از مردم در یک کشور می‌توانند آن را منابع ارجاعات بدانند و همان چیزی است که به مردم احساس تعلق می‌دهد. این حقیقت که به طور مداوم توسط تلویزیون تکرار و بازگو می‌شوند، نیرویی به‌خصوص به آن‌ها می‌بخشد. جاودان کردن چنین اسطوره‌هایی -که مردم بدون فاصله آن را بلعیده و جذب می‌کنند- به‌عنوان تاریخ، توسط روش‌های به‌خصوص نمایش دادن‌شان انجام شده است. روش‌هایی که مردم می‌توانند با آن‌ها ارتباط بگیرند؛ در عین حال که به آن‌ها دسترسی بسیار بیشتری هم در مقایسه با روش‌های سنتی دارند. تلویزیون شاکله‌ی موجود و تثبیت‌شده‌ی فرهنگ را به شکل دیگری درآورده است تا نیازهای خود را برآورده کند. با توجه به گفته‌های برایان رز[۳۴]، این کار توسط ژانرهایی از تلویزیون انجام می‌شود که همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند؛ چرا که پیش از این هم در رادیو به تثبیت رسیده بودند. در مقابل، به شکل بی‌نقصی با نیازهای رسانه‌ی جدید هم سازگاری داشتند.

سال‌های ریاست جمهوری کندی، ارجاعاتی آموزنده به همراه داشت. تلویزیون پدیده‌ای نو بود و رسانه‌ای ایده‌آل برای بازتاب پویایی دوران کندی به شمار می‌آمد؛ به‌ویژه در تضاد با بی‌مزگی دوران آیزنهاور[۳۵]. رای‌گیری سال ۱۹۶۰ وسیله‌ای برای تلویزیون به شمار آمد تا خود را ثابت کند. همدست این مجمع تکنولوژیک نیز اسکریپتی[۳۶] بود که مردم را به روش‌های گوناگون به هیجان می‌آورد. از این دوران بود که رسانه و تلویزیون در خدمت درامهای سیاسی قرار گرفت و طوری با سیاست و تاریخ اجتماعی سر و کار پیدا کرد که انگار داستانی روایی است. آنچه که ساخته شده است، روایتی بی‌پایان از تولید؛ تسمه‌باری در حال حرکت از فرهنگ است. جذابیتی به‌خصوص در همراهیِ اساطیریِ گذشته وجود دارد و آن تسکین دادن با حالتی نوستالژیک است.

هر کشوری اسطوره‌هایی دارد که در حدی تکامل پیدا می‌کند تا به نمایشی عمومی از تاریخ بدل شود.

تاریخ‌شناسی به نام اریک بارنو[۳۷] ساز و کاری را شرح می‌دهد که رسانه معمولا در آن دیده و تولید می‌شود. او می‌نویسد که برای بسیاری از مردم، تماشای تلویزیون با «سنگر و جان‌پناه

۳۴. Brian Rose
۳۵. Eisenhower
۳۶. script
۳۷. Erick Barnouw

روانی» همسان است. اکثر برنامه‌های تلویزیونی، «دیدگاه مردم طبقه متوسط از جهان را تایید می‌کردند». تمایلی قابل توجه برای ساختن یک گذشته‌ی ویژه وجود دارد. گذشته‌ای که تهدیدکننده نیست، ساختار شخصیت‌های قهرمانی را لکه‌دار نکرده و معمولا برای علایق و عقاید بنیادی نیز مزاحمتی ایجاد نمی‌کند. این موضوع، کاوشی برای محصول بی‌نقص؛ صورتی بی‌نقص از گذشته است.

مردم انرژی احساسی، زمان یا تمایل لازم برای تمرکز کردن روی وقایع خوف‌آور گذشته یا بازآفرینی تاریخ جمعی نهادینه‌شده را ندارند. آن‌ها داستان‌هایی صریح، دقیق و یکپارچه را ترجیح می‌دهند.

مردم انرژی احساسی، زمان یا تمایل لازم برای تمرکز کردن روی وقایع خوف‌آور گذشته یا بازآفرینی تاریخ جمعی نهادینه‌شده را ندارند. آن‌ها داستان‌هایی صریح، دقیق و یکپارچه را ترجیح می‌دهند. نبرد مداوم میان لذت و رعشه، تاب‌آوری به‌جای درد و افسوس، با طبیعت انسان در تضاد است. مشابه آنچه که در سفر به دیزنی‌لند اتفاق می‌افتد، تماشاگر با تمایل خود؛ درک از واقعیت را معلق نگه می‌دارد. این گفته شاید معادلی باشد برای این نقل قول: تماشاگر می‌میرد برای اینکه در اوقات فراغت اختصاص‌یافته‌ی خود سرگرم شود.

در همین راستا، منتقد فرهنگی کامیل پاگلیا[۳۸] نتیجه می‌گیرد که تلویزیون بازگشتی مداوم -«بازگشتی فرمولی به آنچه که می‌دانیم»- است. پاگلیا می‌نویسد تلویزیون برای بازیافت دائمی قدیمی به جدید ساخته شده است. «مانند اسطوره‌شناسی، افسانه‌های هومری، سنن شفاهی که در آن‌ها شنونده بندها، فرمول‌ها و اصطلاحاتی را می‌شنود که دوباره و دوباره تکرار می‌شوند». مانند کودکی که خواستار این است که قصه‌ی شب خود را دوباره و دوباره بشنود. پاگلیا اذعان دارد این همان چیزی است که تلویزیون را بسیار آشنا و مایه راحتی می‌کند. بیننده نسبت به پایان داستان آگاه است و می‌داند چطور پیش خواهد رفت. این روایت تلویزیونی، تاریخ سنتی را با تاریخی که توسط کلان‌روایت‌ها ایجادشده جایگزین می‌کند: داستان‌هایی با اسطوره‌ها و قهرمانان؛ که نسخه‌های حقیقی ملت‌ها را با گذشته‌ی مختص به خودشان به یک‌دیگر پیوند می‌دهد.

این نسخه‌ای جدید از گذشته نیست، بلکه از نظر بسیاری از اجزا، برگشتن به روشی است که گذشته را در قالب سنن شفاهی یا سنن فرهنگی، به شکلی وقایع‌نگارانه به ثبت می‌رسانید. نقل و بازگو کردن، تنوع دادن و بسط دادن با آزادی عملی جزئی، همان روشی محسوب می‌شود که گذشته تا زمان پیدایش چاپ از آن بهره می‌برد تا با داستان‌های غالب و افسانه‌ها دست و پنجه نرم کند. آن داستان‌ها هاله‌ای از اختیار به خود گرفتند و قادر شدند تا به صورت جمعی، اعضا گونه‌گون یک جامعه را یکدست کنند. تاریخ در تلویزیون، فیلم یا در عکس، به‌عنوان گونه‌ای از «نوستالژیای جمعی» خدمت می‌کند یا به آن تبدیل می‌شود. در این حالت، آنچه که آن را تاریخ متصور می‌شویم، بیش و کم ملغمه‌ای از

۳۸. Camille Paglia

نمادهای عمومی قابل تشخیص «از گذشته‌ای است که در شرایطی می‌تواند موج موج احساسات نوستالژیک را در زمانی واحد درون میلیون‌ها نفر تحریک و فعال کند». این عوامل فعال‌کننده، غالبا ساخته‌های رسانه هستند که از فیلم‌های قدیمی تا «نطق‌های سخن‌ورزانه‌ی امروزه» را شامل می‌شود. به شکلی جالب توجه، آن‌ها می‌توانند به طریقی بیدار و ساخته پرداخته شوند که به بخشی از زبانی جدید در شکلی پست‌مدرن درآیند. این مورد، اکثرا در برنامه‌هایی دیده می‌شود که از گردهمایی‌های قدیمی در قالبی نو استفاده می‌کنند. شاخه‌ی وسترن نیز به‌عنوان شکلی تغییریافته و مبدل از فیلم‌های پلیسی ساخته شد.

وسترنی که از دوران اوج و رونق خود در سال‌های ابتدایی تلویزیون لذت برده بود، امروزه دوباره متولد شده و نمایش آن از سر گرفته شده است. این ژانر به طور قطع، مایحتاج زنده ماندن و بقای خود را از بازگشت‌هایش تامین می‌کند. هنگامی که تلویزیون از ساخت‌های تاریخی استفاده می‌کند -که فراتر از مستندات داستانی وسترن تاریخی و بازی‌های دون‌پایه است- تمایل دارد که نوستالژیک جمعی یا عمومی را به کار گیرد.

گفته شد که کن برنز نمونه‌ای شفاف از به کار بردن اسطوره‌شناسی در فیلم‌ها به شمار می‌آید. کاری که او انجام داده است، معادل در اختیار گرفتن تمام عناصر عمومی اسطوره و افسانه است که حداقل برای آمریکایی‌ها به‌عنوان پندارهایی کلیدی از تاریخ آمریکایی عمل می‌کرده یا به میزانی تکامل یافته است که قادر باشد به این کارکرد برسد. او در نهایت این عناصر را به شکلی تنظیم کرده است تا هم جذاب و هم آموزنده باشند. او با استفاده از تمثیل‌ها به‌عنوان مقوله‌ای بازتعریف‌شده توسط فرهنگ عمومی، موفق شد تا از پروژه‌های تاریخی [شخصیت] پسری را خلق کند که در دسترس بسیاری از مردم است. با به‌کارگیری عناصری که دید عموم انتظارش را دارد و تضمین می‌کند که می‌تواند سطح قابل توجهی از معناسازی را [برای مخاطبانش] تامین کند، برنز قادر بوده تا مرزهای گفتمان‌های تاریخی را به سطوح تازه‌ای سوق دهد.

این نسخه‌ای جدید از گذشته نیست، بلکه از نظر بسیاری از اجزا، برگشتن به روشی است که گذشته را در قالب سنن شفاهی یا سنن فرهنگی، به شکلی وقایع‌نگارانه به ثبت می‌رسانید.

برنز خود نیز می‌داند که فیلم‌هایش در نهایت فیلم هستند و در تلویزیون پخش می‌شوند. با وجود این عنصر بسیار مهم در ارائه‌ی تاریخی، «داستان‌گویی» یا جنبه‌ی روایی کارهایش، بزرگ‌تر از آنچه که هست جلوه می‌کند.

آنچه که باید به خاطر سپرده شود این است که با نظری به تاریخ‌نگاری‌های بصری برنز، آن‌ها هم به‌عنوان نقطه‌ی شروع برای بسیاری از مردم و هم‌زمان به‌عنوان آزمایش‌هایی تعیین‌کننده برای بیننده‌ی متوسط عمل می‌کنند. آن‌ها لزوما در مورد موضوعاتی که به آن‌ها پرداخته‌اند حرف آخر را نمی‌زنند، چرا که تلویزیون به‌عنوان یک رسانه، قدرت بی‌سابقه‌ای دارد. آن‌ها می‌توانند و بنا است که مقدمه‌ای باشند اما معمولا به‌عنوان چیزی فراتر از این عمل می‌کنند. در کمترین حالت، تاریخ‌های به فیلم درآورده شده توسط کن برنز، در مقام «جایگزین‌های نمایشی» برای تاریخ منتشرشده ظاهر می‌شوند.

۱۱

بین شما کدام، بگویید، بین شما کدام؟

نگاهی به مجموعه عکس «ترکمن‌صحرا» از ساسان مویدی

آرمان اسعد

درک من از ترکمن صحرا با شعر «از زخم قلب آبائی[۱]» احمد شاملو درهم‌تنیده است. او در پاورقی این شعر نوشته است: «آبائی دبیر ترکمنی بود که در نیمه‌های دهه بیست در گرگان به ضرب گلوله کشته شد. شبی که قرار بود عوامل مبارز نمایشنامه‌ای را بر صحنه آورند ناگهان فرماندار وقت دستور ممانعت از اجرای نمایش را صادر کرد، کار به اعتراض و دخالت پادگان کشید، درگیری شدت یافت و آبائی مورد اصابت گلوله قرار گرفت و به قتل رسید. در چاپ‌های زمان شاهِ این شعر، این نام برای جلوگیری از سانسور به «آمان‌جان» تغییر یافت و خود او قهرمان اساطیری در یکی از افسانه‌های ترکمنی معرفی شد.[۲]»

شاملو چند سال از جوانی‌اش را در ترکمن صحرا و در همزیستی با ترکمن‌ها سپری کرده است. او در جای دیگری پیرامون تجربه‌ی حسی خود که منجربه سرودن این شعر شده، می‌نویسد: «شبی، دیرگاه، [در یکی از آلاچیق‌های ترکمنی] احساس کردم که هنوز زیر پلک‌های فروبسته‌ی خود بیدارم.

۱. این شعر در سال ۱۳۳۰ در ترکمن صحرا (اوبه سفلی) سروده شده و در مجموعه‌ی هوای تازه منتشر شده است.

۲. مجموعه آثار احمد شاملو، دفتر یکم: شعر، صفحه ۱۰۶۰

تصویر ۱: ترکمن صحرا، ساسان مویدی، ۶۵-۱۳۶۰

کوشیدم به خواب بروم، نتوانستم. و سرانجام چشم‌هایم را گشودم. در انعکاس زرد و سرخ نیمسوز اجاق و یا شاید فانوسی که به احترام مهمانان در حاشیه‌ی وسیع اجاق روشن نهاده بودند، روبه‌روی خود، در آن سوی تشچال، چهره‌ی گرد دخترک صاحبخانه را دیدم که در اندیشه‌ای دور و دراز بیدار مانده چشمش به زبانه‌های کوتاه آتش راه کشیده بود. غمی که در آن چشم‌های مودب دیدم هرگز از خاطرم نخواهد رفت. اول شب سخن از آبائی به میان آمده بود. از دخترک پرسیده بودم می‌شناختیش؟ جوابی نداده بود. وقتی در آن دیرگاه بیدار دیدمش با خود گفتم: به آبائی فکر می‌کند! بیرون آهنگ

▲ تصویر ۲: ترکمن صحرا، ساسان مویدی، ۶۵-۱۳۶۰

تجربه‌اش را با رسانه‌ی شعر به‌شکلی مفهومی بیان کرده است. از این جهت، در این یادداشت، خود را مجاز می‌دانم که تجربه‌ی مشاهده‌گرانه‌ی شاملوی شاعر از زیست ترکمن‌ها را با تجربیات مشاهده‌گرانه‌ی عکاسان قوم‌نگار پس از او رو در رو کنم.

مجموعه عکس ترکمن صحرا از ساسان مویدی بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۵ طی چند سفر، از زیست مردمان ترکمن عکاسی شده است؛ عکس‌هایی چشم‌نواز با ترکیب‌بندی‌هایی کم‌نظیر که روبه‌روی هر یک به‌تنهایی می‌توان مدت‌ها ایستاد و غرق لذت شد. از منظر موضوع عکاسی‌شده عکس‌های ساسان مویدی در چارچوب عکاسی قوم‌نگارانه دسته‌بندی می‌شوند؛ شکلی از عکاسی مستند

یکنواخت باران بود و لائیدن سگی تنها در دوردست. شعر را هفته‌ای بعد نوشتم.[۳]»

همزیستی چند ساله با ترکمن‌ها، بهره‌مندی از تلاش برای درک مسائل و مصائب این قوم در سطر سطر این شعر نمایان است؛ او در ابتدای شعر دختران ترکمن را خطاب قرار می‌دهد؛ «دختران دشت، دختران انتظار...» که امید تَنگ‌شان در دشت بیکران در تعلیق است، و آرزوهای بیکران‌شان در خُلق‌های تنگِ سنت حبس شده است. او در ادامه با توصیف تنانگی و زنانگی «دختران عشق‌های دور» به شعر خود حال و هوایی اروتیک می‌دهد اما به یک‌باره پشیمان می‌شود که «افسوس! موها، نگاه‌ها/ به‌عبث/ عطر لغات شاعر را تاریک می‌کنند.» و مسیر شعر را با این پرسش که «از زخم قلب آبائی/ در سینه‌ی کدام شما خون چکیده است؟» عوض می‌کند و اروتیسم را به امر اجتماعی سیاسی پیوند می‌زند. دختران ترکمن از ابژه سرکوب‌شده در «زره‌های جامه»شان سوبژکتیویته‌ای پیدا می‌کنند که «در بستر تفکر پر درد راز»شان شعله‌ی آتش را می‌درخشانند. شاملو در نهایت شعر را با این سوال تمام می‌کند که «بین شما کدام/ بگویید!/ بین شما کدام/ صیغل می‌دهید سلاح آبائی را/ برای روز انتقام؟»

دختران ترکمن از ابژه سرکوب‌شده در «زره‌های جامه»شان سوبژکتیویته‌ای پیدا می‌کنند که «در بستر تفکر پر درد راز»شان شعله‌ی آتش را می‌درخشانند.

شعر «از زخم قلب آبائی» از پیچیده‌ترین اشعار شاملو است. او در نامه‌ای که در سال ۱۳۴۶ در مجله‌ای به نام «جُنگ باران» در گرگان منتشر شد در پاسخ به نویسنده‌ای ترکمن می‌نویسد که «این شعر را بیش از دیگر اشعارم دوست دارم» و در ادامه توضیح مفصلی پیرامون آن می‌دهد. نقد و بررسی این شعر شاملو مسئله‌ی این یادداشت نیست. برای خواندن تحلیل دقیق‌تری پیرامون آن می‌توانید به مقاله‌ای از عسگری پاشایی مراجعه کنید[۴]. آنچه در این یادداشت مهم است «تجربه مشاهده‌گرانه» شاعر است. او در فیگور یک «غریبه[۵]» توانسته با جاگیری در یک موقعیت مرزی، به حیات اجتماعی، سیاسی و تاریخی ترکمن‌ها خیره شود و این تجربه‌ی تکینه‌ی مشاهده‌گرانه را به «کنش» تبدیل کند؛ کنش شاعرانه‌ای که چون مشاهده‌گرانه است، خواه‌ناخواه پهلو به پهلوی تجربه‌ی عکاسانه می‌زند. با این تفاوت که عکاس با به خدمت گرفتن نور و امکانات آپاراتوس عکاسی، تجربه‌ی مشاهده‌گرانه‌اش را در بیانی تصویری جاری می‌کند، اما شاعر

۳. مجموعه اشعار، مجلد اول، چاپ بامداد، آلمان، صفحه ۵۹۸-۵۹۹

۴. از زخم قلب...، گزیده شعرها و خوانش شعر ع.پاشایی، نشر چشمه

۵. مفهوم «غریبه» در این یادداشت از مقاله‌ای از گئورگ زیمل با همین عنوان وام گرفته شده است. در آن مقاله زیمل در نسبت با فاصله از قبیله از سه فیگور سخن می‌گوید: ساکن، غریبه و آواره. ساکن درون قبیله تعریف می‌شود و آواره هیچ نسبتی با آن ندارد. اما غریبه میان این دو فیگور ایستاده است؛ هم هست و هم نیست. هم می‌ماند و هم می‌رود. او ساکن قبیله است اما مستعد آواره شدن نیز هست. اهمیت فیگور غریبه در مقاله‌ی زیمل، در شناختی است که او به‌واسطه‌ی موقعیت مرزی‌اش از قبیله به دست می‌دهد.

▲ تصویر ۳: ترکمن صحرا، ساسان مویدی، ۶۵-۱۳۶۰

مویدی تافته‌ای جدابافته از فضای حاکم بر عکاسی قوم‌نگارانه نیست. مثلا در عکاسی نصرالله کسرائیان یا حسن غفاری (به‌عنوان عکاسان شناخته‌شده در حوزه عکاسی قوم‌نگار) اگرچه عکس‌ها در برخی موارد داده‌های ارزشمندی از حیات اجتماعی آن قوم بیان می‌کنند (که بیشتر برآمده از خاصیت عکاسی است، نه عاملیت و مداخله‌گری عکاس)، اما جملگی فاقد ایده‌ای منسجم برای به پرسش کشیدن مناسبات سلطه در آن قوم هستند. گویی همچنان بازنمایی ویژگی‌های اگزوتیک اقوام و تبدیل بودوباش آن‌ها به «ابژه‌ی لذت» برای مخاطب اینگونه عکاسی بر پرسش‌گری از واقعیت ارجحیت دارد. اگر بپذیریم که در طول تاریخ هر شکلی از حیات اجتماعی با امر سیاسی و روابط فرادست/فرودست ممکن شده است، آنگاه می‌توان تمام صور بازنمایی را با این پرسش مواجه کرد که روابط قدرت در این بازنمایی کجا ایستاده است؟

که تلاش می‌کند از دریچه‌ی بازنمایی ویژگی‌های اقوام، به ترسیم پرتره‌ای جمعی از آن‌ها دست یابد[۶].

عکس‌ها از منظر تم و مضمون تنوع بالایی دارند: کودکان و خانه، زنان و شهر، پسران نوجوان و اسب، مردان و دریا و... که ضمن بازنمایی ابعاد مختلفی از زیست ترکمن‌ها، «بیان شخصی» را در مجموعه کم‌رنگ، و یا دقیق‌تر بگوییم محو می‌کند[۷]. درواقع در ترکمن صحرای ساسان مویدی، ما با تک‌عکس‌های خیره‌کننده و درخشان، و همزمان با مجموعه عکسی ضعیف و کلیشه‌ای مواجهیم؛ در این مجموعه، عمل عکاسانه‌ی ساسان مویدی به‌سان پنجره‌ای است که یک «توریست[۸]» به روی «موزه»ی ترکمن‌ها باز می‌کند. بدیهی است که در چنین بازنمایی‌ای، آنچه اهمیت دارد سویه‌های جذاب و تماشایی حیات ترکمن‌ها برای لذت بردن مخاطب گالری‌گرد شهرنشین است، نه ورود به لایه‌های عمیق‌تر حیات اجتماعی سیاسی و فرهنگی آن‌ها. اگر شاملو شعر «از زخم قلب آبائی» را چند سال پس از قتل آبائی سرود و زیستش را (که خود بخشی از حیات جمعی ترکمن‌ها است) در کلماتش جاری ساخت، در عکس‌های مویدی که چند سال پس از قتل توماج، مختوم، واحدی و جرجانی گرفته شده است[۹]، نه‌تنها هیچ رد و نشانی از آن‌ها نیست، بلکه اساسا هیچ اثری از حضور سیاست و قدرت در این قوم‌نگاری نیست.

اگر به سایر مجموعه عکس‌هایی که در ایران ذیل «عکاسی قوم‌نگار» تولید شده‌اند، نگاهی بیندازیم، متوجه می‌شویم خط کلی مجموعه ترکمن صحرای ساسان مویدی تافته‌ای جدابافته از فضای حاکم بر عکاسی قوم‌نگارانه نیست.

«از زخم آبائی» شاملو و «ترکمن صحرا»ی مویدی، هر دو قطعه‌هایی از پرتره ترکمن‌ها هستند با این تفاوت که یکی با رویت‌پذیر ساختن لایه‌های مگوی زیست ترکمن‌ها، امر زیبا را در خدمت حقیقت می‌گیرد، و دومی با تمرکز بر جلوه‌های چشم‌نواز حیات ترکمن‌ها دست‌اندرکار زیباشناسی قدرت می‌شود و تاریخ ترکمن‌ها را همسو با خواست قدرت بازنمایی می‌کند.

یادآوری این نکته بسیار ضروری است که آنچه درباره‌ی عکس‌های ساسان مویدی گفته شد را نباید با تئوری توطئه خواند و تولید این مجموعه را عملی هدایت‌شده از سوی نهاد قدرت خواند. اگر به سایر مجموعه عکس‌هایی که در ایران ذیل «عکاسی قوم‌نگار» تولید شده‌اند، نگاهی بیندازیم، متوجه می‌شویم خط کلی مجموعه ترکمن صحرای ساسان

۶. عکس‌ها در این لینک قابل مشاهده هستند: https://darz.art/fa/shows/10499

۷. در این مجموعه بیان شخصی به قدری ضعیف است که مجموعه را به گزارش تصویری از بودوباش ترکمن‌ها نزدیک کرده است.

۸. توریست برخلاف غریبه با قبیله آمیخته نمی‌شود و از این منظر ظرفیت‌های شناختی بسیار محدود و گاه معوجی از قبیله دارد.

۹. ۲۹ بهمن سال ۱۳۵۸ شیرمحمد درخشنده توماج، عبدالحکیم مختوم، طواق محمد واحدی و حسین جرجانی چهار رهبر ترکمن صحرا پس از یک هفته شکنجه به دستور خلخالی تیرباران شدند و جسد آن‌ها در ۱۲۵ کیلومتری جاده بجنورد رها شد.

از یک سو، عکاسی ماهیتی آرشیوی دارد؛ به این معنا که عکس‌ها درون یک نظم طبقه‌بندی‌شده خوانده می‌شوند. عکاس به محض آنکه شاتر را فشار می‌دهد، یک عکس به آرشیو عکس‌هایش اضافه می‌کند و آجری بر دیوار آن نظم می‌گذارد. نظمی که درواقع روح حاکم بر آرشیو است، خود تابع پارامترهای پیچیده و درهم‌تنیده‌ای است: زیباشناسی مخاطبان، داوران جشنواره‌ها، ناشران فوتوبوک‌ها، کلکسیونرها، گالری‌داران و دلالان آثار هنری، خاستگاه فکری فرهنگی و سیاسی عکاس و... به ماهیت آرشیو سامان می‌دهند و در یک حرکت رفت و برگشتی مداوم آرشیوها خود عوامل بالا را تحت تأثیر قرار می‌دهند[10]. از سوی دیگر عکس‌ها، به‌واسطه‌ی وابستگی به واقعیت، تعامل با زمان و جزئیاتی که در خود دارند[11] ، موجودیتی مستقل از نظم آرشیوی‌ای که در آن سامان گرفته‌اند، دارند. بنابراین قابلیت دستکاری و مداخله‌گری در آرشیوها امکان‌پذیر است. عکس‌ها همزمان که در خدمت نظم آرشیوی فرادست هستند، ظرفیت رهایی‌بخشی برای به پرسش کشیدن آن، و تشکیل آرشیوهای مقاومت را دارند. کاری که در هنرهای تجسمی (و از جمله عکاسی) به‌عهده کیوریتورها است. کیوریتور می‌تواند بر اساس ایده‌ی محوری خود، در چینش و نحوه ارائه‌ی عکس‌ها مداخله کند و معنای جدیدی به آن‌ها بدهد.

امروزه به‌واسطه‌ی در دسترس بودن دوربین موبایل‌ها و گسترش فرهنگ توریسم (همان فرهنگی که در عکس‌های ساسان مویدی نیز جاری است)، عکاسی قوم‌نگار در سطح وسیعی گسترش یافته است و از آنجایی که همچنان بر محور بازنمایی ویژگی‌های اگزوتیک قومیت‌ها می‌چرخد، از سوی نهاد قدرت هم حمایت می‌شود. اما همین عکس‌های روبه‌رشد که به‌صورت پیش‌فرض در خدمت آرشیوهای مسلط هستند، به واسطه تنوع و تکثر بالایی که دارند، ماده‌ی خام وسیعی برای مداخله‌گری کیوریتور، و طرح مسئله‌های جدی و جدید از اقوام هستند. کیوریتور از طریق پروبلماتیزه کردن موضوعاتی نظیر زنان، کودکان، آموزش، بهداشت، سنت، مذهب، فضای شهری و... می‌تواند عکس‌ها را به چالش بکشد و از تک‌تک آن‌ها بپرسد که «بین شما کدام، بگویید، بین شما کدام صیقل می‌دهید سلاح آبائی را برای روز انتقام؟»

۱۰. آرشیو از ریشه‌ی آرخه به معنای سلطه است.

۱۱. رجوع کنید به مقاله‌ی چشم عکاس از جان سارکوفسکی