

زیباشناسی عکاسی

فرانسوا سولاژ
ترجمہ ی محمد رضا ابوالقاسمی



زیباشناسی عکاسی

فرانسوا سولاژ
ترجمہ ی محمد رضا ابوالقاسمی



رده‌بندی نشر چشمه: هنر - عکاسی

زیباشناسی عکاسی
فرانسوا سولاژ
ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی
(هیئت علمی دانشگاه تهران)

مدیر هنری: مجید عباسی
همکاران آماده‌سازی: نینا رزندی، فرزانه صدیقی
ناظران تولید: امیر حسین نخجوانی، میثم باقری
لینتوگرافی: باختر
چاپ: دالاهو
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ اول: تابستان ۱۳۹۸، تهران
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۰۰۸۴-۳

دفتر مرکزی نشر چشمه: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.
تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کریم‌خان: تهران، خیابان کریم‌خان زند، نیش میرزای
شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی کورش: تهران، بزرگراه ستاری
شمال، نیش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸ —
کتابفروشی نشر چشمه‌ی آرن: تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان
حافظی، نیش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲. تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵ — کتابفروشی
نشر چشمه‌ی بابل: بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌مسرای بابل. تلفن: ۳۲۴۷۶۵۷۱ (۰۱۱) —
کتابفروشی نشر چشمه‌ی کارگر: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲.
تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی پریس: تهران، خیابان پاسداران، نیش گلستان یکم،
مجتمع پریس، طبقه‌ی دوم. تلفن: ۹۱۰۰۱۲۵۸ — کتابفروشی نشر چشمه‌ی دلشدگان: مشهد، بلوار
وکیل آسباد، بین وکیل آباد ۱۸ و ۲۰ (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) —
کتابفروشی نشر چشمه‌ی آفتاب: اراک، خیابان شهید بهشتی، سه‌راه ارامنه، خیابان شکری، پلاک ۶۷۸۴.
تلفن: ۳۲۲۳۶۶۰۸ (۰۸۶)

www.cheshmeh.ir

 cheshmehpublication

 cheshmehpublication

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

فهرست

مقدمه‌ی مترجم	۱۱
مقدمه	۱۵
۱. ضرورت تأمل درباره‌ی یک معما	۱۷
۲. مسئله‌ی ضروری و ترسیم مسیر	۱۹
۳. روش برگزیده و عکس‌های منتخب	۲۰

بخش اول از امر واقعی به عکسیت

سرآغاز	۲۷
۱. جوانب مسئله	۲۸
۲. مسئله‌ای اجتناب‌ناپذیر	۳۱
۳. ضرورت بررسی مسئله	۳۴

فصل اول: ابژه‌ی عکاسی خبری: از توهمات به آفرینش‌ها ۳۷

۱. توهم ابژه-واقعیت (آژانس‌های عکاسی)	۴۰
۱.۱. دلایلی برای باور	۴۰
۲.۱. دلایلی برای شک: بارت در برابر لوس	۴۲
۲. امکان‌ناپذیری ابژه-ذات (آنری کارتییه‌برسون)	۴۷
۱.۲. عکاسی عمومی: دکارت	۴۸
۲.۲. همه‌چیز در حرکت است: هراکلیتوس	۵۵
۳. جست‌وجوی ابژه-مسئله (چهار گزارش درباره‌ی یک ابژه)	۵۸
۱.۳. ابژه‌ی مبهم آژانس عکاسی (ژرار اوфра)	۶۰

- ۲.۳. چهار سرنوشت ابژه- مسئله (کمال دریدی) ۶۳
- ۳.۳. دسویگی ابژه- مسئله (برنار پلوسو و فرانسواز نونیز) ۶۶
۴. نیروی ابژه- دستاویز (ژان پییر اورار) ۷۱
- ۱.۴. گزارش- دستاویز ۷۱
- ۲.۴. به سوی زیباشناسی گزارش ۷۳

- فصل دوم: از ابژه‌ی پرتره به ابژه‌ی عکاسی به طور کلی: «آن جا صحنه‌پردازی بوده است»** ۷۷
۱. صحنه‌پردازی ابژه‌ی پرتره (جولیا مارگارت کامرون) ۷۹
- ۱.۱. تناثرگونگی عکاسانه ۸۰
- ۲.۱. به سوی زیباشناسی پرتره و صحنه‌پردازی ۸۶
۲. به سوی زیباشناسی عمومی «آن جا صحنه‌پردازی بوده است» ۹۰
- ۱.۲. بازی عکاسی ۹۰
- ۲.۲. بازی واقعیت (آندره گلبکه و پیت ترنر) ۹۳
- ۳.۲. بازی و بازی عکاس (دوئین مایکلز و ویلیام کلاین) ۹۶

فصل سوم: ابژه به طور کلی: امکان‌پذیری عکاسی از امر واقعی ۱۰۱

۱. نه عینیت و نه رئالیسم ۱۰۳
- ۱.۱. تعینات فنی و انسانی ۱۰۳
- ۲.۱. تعینات هنری ۱۰۶
۲. قلب مسئله ۱۰۸
- ۱.۲. رویکرد نشانه‌شناختی: دوبوا و شیفر ۱۰۸
- ۲.۲. راه حل فلسفی مسئله: کانت ۱۱۲
- ۳.۲. وجوه علمی، هنری و زیباشناختی مسئله: باشلار و کله ۱۲۲
- ۴.۲. دلیل پنهان ماندن مسئله: نیچه ۱۳۰
۳. دوراه حل هنری مسئله ۱۳۵
- ۱.۳. به سوی زیباشناسی خیال‌پردازی (ژان مارک لالیه) ۱۳۵
- ۲.۳. به سوی زیباشناسی مرجع خیالی، ردنگاشت و آرشیو (اروه رابو) ۱۴۲

فصل چهارم: ابژه‌ی عکاسانه: عکسیت ۱۴۷

۱. مسئله‌ی ویژگی اختصاصی عکاسی ۱۴۹
- ۱.۱. شرایط مشاهده‌ی عکس ۱۴۹
- ۲.۱. شرایط امکان‌پذیری عکس ۱۵۰
- ۳.۱. شرایط تولید عکس ۱۵۲
۲. ویژگی اختصاصی عکاسی ۱۵۲
- ۱.۲. مفهوم عکسیت ۱۵۳
- ۲.۲. قلب مسئله ۱۵۴

۱۶۱	۳. پیامدهای عملی و زیباشناختی
۱۶۱	۱.۳. به سوی زیباشناسی انتخاب
۱۶۴	۲.۳. به سوی زیباشناسی امکان‌ها
۱۶۵	۳.۳. به سوی زیباشناسی تصویر تصاویر و آواتارها
۱۶۷	۴.۳. به سوی زیباشناسی آمیختگی
۱۶۸	۵.۳. به سوی زیباشناسی دریافت‌های پایان‌ناپذیر
۱۷۰	۴. ویژگی منحصر به فرد عکاسی
۱۷۰	۱.۴. هنرها
۱۷۲	۲.۴. وجود
۱۷۳	۵. زیباشناسی عکسیت
۱۷۳	۱.۵. چشم‌اندازی سه‌گانه
۱۷۵	۲.۵. زیباشناسی امر پایان‌ناپذیر و دریافت (ژیل کارون)

بخش دوم اثر عکاسانه

فصل پنجم: از ناهنر به هنر ۱۸۵

۱۸۸	۱. ناهنر و هنر
۱۸۸	۱.۱. نفی هنر (دان مک‌کالین)
۱۸۹	۲.۱. از نشانه به تصویر
۱۹۱	۲. انتقال از ناهنر به هنر (مارک پاتو)
۱۹۱	۱.۲. شرایط تولید زیباشناختی عکس‌ها
۱۹۴	۲.۲. شرایط تولید فنی عکس‌ها
۱۹۹	۳.۲. شرایط دریافت زیباشناختی عکس‌ها
۲۰۲	۴.۲. به سوی زیباشناسی ناهنر
۲۰۵	۵.۲. عمل عکاسانه، کنش عکاسانه و امر فراعکاسانه
۲۰۷	۶.۲. به سوی زیباشناسیِ تنزیهی عکاسی
۲۱۰	۷.۲. اثر عکاسانه
۲۱۲	۳. از بی‌نام به جهان‌شمول (کریستیان بولتانسکی)
۲۱۲	۱.۳. به سوی زیباشناسی بی‌نام
۲۱۳	۲.۳. به سوی زیباشناسی جهان‌شمول

فصل ششم: عرضی عکس ۲۱۹

۲۲۲	۱. هنر پیش از کاربرد (ژاک آتری لارتیگ)
۲۲۲	۱.۱. عکاس و نقاش

۲۲۳	۱. ۲. به سوی زیباشناسی پس از آفرینش
۲۲۵	۲. اثر هنری پایان‌ناپذیر (ژرژ مولدر)
۲۲۵	۱. ۲. سیستم
۲۲۶	۲. ۲. پیش‌فرض‌ها و سه‌ضلعی هنر
۲۳۰	۲. ۳. هنری شدن اثر
۲۳۶	۳. زیباشناسی عرضه‌ی عکس و مخاطب
۲۳۶	۱. ۳. به سوی زیباشناسی امر شاعرانه: بلانشو
۲۳۹	۲. ۳. به سوی زیباشناسی امر خیالی: باشلار

فصل هفتم: اثر و جهان ۲۴۳

۲۴۶	۱. جهان عمومی، بیرونی، غیرشخصی و جهان‌شمول (دیان آربوس)
۲۴۶	۱. ۱. به سوی زیباشناسی امر تراژیک
۲۵۱	۲. ۱. به سوی زیباشناسی بازنمایی
۲۵۵	۳. ۱. به سوی زیباشناسی ترکیب‌بندی
۲۵۸	۲. جهان خصوصی، درونی، شخصی و جزئی (ژرار مولن)
۲۵۸	۱. ۲. نزدیکی اثر: هوسرل
۲۵۹	۲. ۲. نزدیکی جهان: هایدگر
۲۶۲	۳. زیباشناسی و عکاسی
۲۶۲	۳. ۱. سبک
۲۶۴	۳. ۲. به سوی زیباشناسی «درعین‌حال»
۲۶۷	۳. ۳. به سوی زیباشناسی امر بی‌اهمیت

فصل هشتم: اثرانتقادی ۲۷۳

۲۷۶	۱. هنر و جامعه: ارزش‌یابی دوباره‌ی عکاسی خبری انتقادی
۲۷۶	۱. ۱. زیباشناسی «درعین‌حال» و سیاست
۲۷۹	۱. ۲. تحقیق، حافظه و تعامل
۲۸۳	۲. اثر، نقد و واقعیت
۲۸۴	۱. ۲. نقد تبلیغات (آنا فاکس)
۲۸۵	۲. ۲. نقد سفارش رسمی (تونو استانو)
۲۸۷	۳. اثر، نقد بازنمایی‌های واقعیت
۲۸۸	۳. ۱. نقد بدن تلویزیونی (کریستیان گاتینونی)
۲۹۰	۳. ۲. نقد تلویزیون
۲۹۴	۴. اثر، نقد عکاسی (کریستیان گاتینونی)
۲۹۴	۴. ۱. نقد
۲۹۶	۴. ۲. منتقد

بخش سوم هنر عکاسی

فصل نهم: هم‌آفرینی ۳۰۱

- ۳۰۳ عکاسی و زبان ۱.
- ۳۰۳ ۱.۱. شباهت‌ها، تفاوت‌ها و جابه‌جایی‌ها ۱.۱.
- ۳۰۶ ۲.۱. ویژگی منحصر به فرد عکاسی ۲.۱.
- ۳۱۰ ۳.۱. گفتار-نوشتار، گفتمان و حکایت ۳.۱.
- ۳۱۱ ۲. عکاسی و ادبیات ۲.
- ۳۱۱ ۱.۲. موانع هم‌آفرینی ۱.۲.
- ۳۱۷ ۲.۲. شباهت‌ها، تفاوت‌ها و تبدل‌ها ۲.۲.
- ۳۲۰ ۳.۲. به سوی زیباشناسی هم‌آفرینی ۳.۲.
- ۳۲۲ ۴.۲. نوشتن تصویر (کلود مایار) ۴.۲.

فصل دهم: انتقال ۳۲۵

- ۳۲۸ ۱. انتقال در عکاسی ۱.
- ۳۲۸ ۱.۱. فوتومونتاز ۱.۱.
- ۳۳۰ ۲.۱. به سوی زیباشناسی انتقال ۲.۱.
- ۳۳۱ ۲. انتقال در هنرهای معاصر (ونسان وردگر) ۲.
- ۳۳۱ ۱.۲. نقاشی و عکاسی ۱.۲.
- ۳۳۳ ۲.۲. امر تصویری و امر عکاسانه ۲.۲.
- ۳۳۷ ۳.۲. کتاب به منزله‌ی مکان انتقال ۳.۲.

فصل یازدهم: مرجع ۳۳۹

- ۳۴۱ ۱. عکاسی به منزله‌ی مرجعی برای سایر هنرها ۱.
- ۳۴۲ ۱.۱. از اتاق تاریک به عکاسی ۱.۱.
- ۳۴۳ ۲.۱. پایان نقاشی ۲.۱.
- ۳۴۶ ۳.۱. به سوی زیباشناسی مرجع ۳.۱.
- ۳۵۱ ۴.۱. به سوی زیباشناسی نقطه‌ی دید: پاسکال، لایب‌نیتس و نیچه ۴.۱.
- ۳۵۵ ۲. سایر هنرها به منزله‌ی مرجعی برای عکاسی (تام دراهوس) ۲.
- ۳۵۵ ۱.۲. مسئله‌ی عکاسی معروف به «تجسمی» ۱.۲.
- ۳۵۷ ۲.۲. اکتشاف عکاسی ۲.۲.
- ۳۶۱ ۳.۲. نیاز به هنری دیگر: به سوی زیباشناسی باروک ۳.۲.

فصل دوازدهم: ثبت ۳۶۵

- ۳۶۸ ۱. از ابزار به هدف ۱.

۳۶۸	 ۱.۱. ابزارهای سنتی
۳۶۹	 ۲.۱. هدفی فی نفسه (مَن رِی)
۳۷۱	 ۳.۱. هنر معاصر
۳۷۶	 ۲. هنر به توان دو
۳۷۶	 ۱.۲. به سوی زیباشناسی ثبت
۳۷۸	 ۲.۲. به سوی زیباشناسی هنر به توان دو: مالرو
۳۸۳	 ۳. از عکاسی هنرها به عکاسی عکاسی
۳۸۴	 ۱.۳. عکاسی معماری
۳۸۹	 ۲.۳. عکاسی مجسمه (مارک پاتو)
۳۹۲	 ۳.۳. عکاسی از عکس

نتیجه‌گیری ۳۹۵

۳۹۵	 ۱. زیباشناسی
۳۹۵	 ۱.۱. مبانی
۳۹۷	 ۲.۱. اثر
۳۹۹	 ۳.۱. هنر
۴۰۰	 ۲. عکاسی
۴۰۳	 ۳. مسائل
۴۰۷	 منابع
۴۱۹	 نمایه

مقدمه‌ی مترجم

«عکس نه یک اتفاق، بلکه یک مفهوم است.»

آنسل آدامز

اگر عکس یک «مفهوم» است، پس می‌توان آن را همچون هر مفهوم دیگری تحلیل کرد. تحلیل مفاهیم یکی از مهم‌ترین کارکردهای فلسفه است و در کتاب زیباشناسی عکاسی نیز کوشش شده مفهوم عکس و عکاسی در چارچوب نگاهی فلسفی تحلیل شود. اما این تحلیل باید در قالب پرسش‌هایی و تلاش برای یافتن پاسخ‌هایی صورت‌بندی شود. مسئله‌ی محوری زیباشناسی عکاسی تحلیل و تبیین نسبت عکس و واقعیت است. ابداع عکاسی بسیاری را به این گمان افکند که بالاخره راهی برای قبضه کردن واقعیت پیدا شده است و با خیال راحت می‌توان واقعیتِ گریز‌پارادر چشم‌به‌هم‌زدنی ثبت و ضبط کرد. سولاژ این گمان را با تعبیر «ایدئولوژی واقع‌گرا» به نقد می‌کشد و آن را یکسره باطل می‌داند و معتقد است که عکاسی نه فقط نمی‌تواند واقعیت را قبضه کند، بلکه اصلاً ساده‌اندیشی است اگر از عکاسی چنین توقعی داشته باشیم. در عوض، مزیت عکاسی به این است که واقعیت را پیوسته به پرسش می‌کشد و همان پرسش پُرآوازه‌ی فلسفی را زنده می‌کند که «یک چیز چیست؟» مادر زندگی روزمره یا از چیزها استفاده می‌کنیم یا بی‌خیال از کنارشان می‌گذریم. اما به لطف عکاسی است که درمی‌یابیم چه قدر

چیزها را ندیده ایم و چه قدر به جهان و هر چه در او هست بی مهر و بی اعتنا بوده ایم. گویی عکس طاقت غربت چیزها را ندارد و خاطر قربت آن‌ها را می‌جوید و، به این ترتیب، چیزها را دوباره در برابر دیدگان ما می‌گذارد. این همان تجربه‌ی زیباشناختی نگریستن به عکس است.

زیباشناسی عکاسی حاصل تأملاتی زیباشناختی و فلسفی و روان‌کاوانه در عکاسی است. این تأملات بر محور سه پرسش اصلی صورت‌بندی شده‌اند: از تماشای عکس چه حاصل می‌کنیم؟ از چه عکس می‌گیریم؟ و، چه بسا مهم‌تر از همه، چرا عکس می‌گیریم؟ سولاژ پرسش نخست را در چارچوب نظریه‌های زیباشناسی مطرح می‌کند و می‌کوشد و جوه‌گوناگون پیامدهای نگریستن به عکس‌ها را بر ما روشن کند. هنوز هم به عکس‌ها نگاه می‌کنیم بدان امید که واقعیت را در آن‌ها ببینیم. مثلاً عکاسی خبری و مستند مشخصاً برای برآوردن همین امید کمر همت بسته‌اند و چه بسیار عکاسانی که جان شیرین‌شان را بر سر این امید فدا کرده‌اند. اما دیری است که عکاسان از سودای به چنگ آوردن واقعیت دست شسته‌اند و به روی خیال‌پردازی آغوش گشوده‌اند. سولاژ می‌گوید اگر عکس را خیال‌پردازی عکاس در نظر بگیریم، آن‌گاه به جای همدلی با بارت و تأکیدش بر این که عکس یعنی چیزی «آن‌جا بوده است»، باید بپذیریم که در هر حال «آن‌جا صحنه‌پردازی بوده است» و عکاس با امکان انتخاب‌های بی‌شمارش عملاً «آن‌جا» را برای بیننده صحنه‌پردازی کرده است.

اما پرسش «از چه عکس می‌گیریم؟» ناگزیر فلسفه را فرامی‌خواند. پیچیدگی ابژه‌ی عکس، یعنی همان «چیزی» که عکاس گاه با تلاش و تأمل بسیار عکسش را می‌گیرد، از پیچیدگی پرسش‌های غامض فلسفی دست‌کمی ندارد. پرسش‌هایی معرفت‌شناختی که قرن‌ها فیلسوفان بسیاری را، از دکارت و لایب‌نیتس گرفته تا کانت و هوسرل، به خود مشغول کرده بود. مسئله‌ی اساسی این است که، از یک سو، آیا ابژه‌ی عکس قائم‌بالذات در جهان وجود دارد یا، از سوی دیگر، این ابژه در عکس و به واسطه‌ی فرایندهای عکاسانه بر ساخته می‌شود؟ اگر ابژه‌ی عکس عیناً در جهان وجود نداشته باشد، پس عکاس از چه عکس می‌گیرد؟

اما ناگفته پیداست که ابژه‌ی عکس همان ابژه‌ی مرئی و ملموس واقع در جهان نیست و برای آن که بختیار باشد و، به قول معروف، در عکس «بیفتد»، می‌باید دگردیسی‌های بسیاری را از سر بگذراند (ابژه در عکس دوبعدی می‌شود، تغییر رنگ می‌دهد، و مانند آن). پس ابژه‌ی عکس هم هست و هم نیست، یعنی در جهان هست، اما در عکس همانی نیست که در جهان هست. ویژگی وجودی این ابژه همانا در-عکس-هستن است؛ هستی که برای رسیدن به جاودانگی بهایی بس گزاف می‌پردازد، زیرا نمودش را یک بار، فقط در یک لحظه، به نگاه عکاس می‌فروشد و آن‌گاه خود از میان برمی‌خیزد. این همان رخدادی است که سولاژ با تعبیر «امر بازگشت‌ناپذیر» از آن یاد می‌کند، یعنی رخداد عکس را بازگشتی در کار نیست، عکسی که گرفته می‌شود برای همیشه همان عکسی است که گرفته شده است. گویی عکاس سوداگری است که چیزی را یک بار به دست می‌آورد و هر زمان که بخواهد می‌تواند در آن دست ببرد. مراد سولاژ از «کار پایان‌ناپذیر نگاتیو» دقیقاً همین است: عکس گرفته‌شده را می‌توان هر بار به شکل و شمایلی متفاوت چاپ و عرضه کرد.

عکس گرفتن گرچه در ظاهر ثمره‌ی همکاری ذهن و چشم عکاس است، ریشه‌هایی بس عمیق در ناخودآگاه او دارد. چرا عکس می‌گیریم؟ چون می‌خواهیم خود را دمی از اضطراب مرگ برهانیم. ویژگی وجودی آدمی هستن-به‌سوی-مرگ است و، برای آن که یکسره در کام نیستی فرو نرود، عکس می‌گیرد و باز عکس می‌گیرد. گویی عکس‌ها به او نوید می‌دهند که هنوز «هست» و در سفر پُرشتابش به سوی مرگ لحظه‌ای ایستاده است تا نفسی تازه کند. از خودمان، از عزیزان مان، از آن چه دوست می‌داریم و دل در گرو آن‌ها داریم عکس می‌گیریم، زیرا تا وقتی عکس هست، مرگ نیست. عکاسی ترفندی است برای فریفتن مرگی که هر دم در کنار ماست. گویی عکس می‌گیریم برای آن که به خود بقبولانیم هنوز وقتش نرسیده است، هنوز نه...

عکاسی نه تنها هنر است، بلکه سایر هنرها نیز به او مدیون‌اند. چه بسیار آثاری که بی‌وجود عکاسی هرگز دیده و شناخته نمی‌شدند. برای همین، به قول

سولاژ، عکاسی «هنر به توان دو» است. کافی است کتاب‌های تاریخ هنر را ورق بزنیم و گنجینه‌ی آثار هنری جهان را به لطف عکاسی از نظر بگذرانیم. گویی اثر هنری «کنز مخفی» است که به مدد عکاسی بر ما جلوه‌گر می‌شود؛ عکاسی آن را از «گتم عدم» بیرون می‌آورد و در برابر دیدگان ما می‌گذارد. اهمیت عکاسی به‌خصوص برای هنر معاصر دوچندان است. زیرا بسیاری از آثار هنر معاصر خلق می‌شوند برای آن‌که از بین بروند (هینینگ) یا، دست‌کم، برچیده شوند (چیدمان و لند آرت). اما گویی عکاسی خویشاوند خردمند این هنرهاست، زیرا با ثبت آن‌ها از نابودی مطلق‌شان جلوگیری می‌کند و آن‌ها را به نسل‌های بعدی انتقال می‌دهد. از همین روست که سولاژ «ثبت» را یکی از ویژگی‌های مهم عکاسی می‌داند.

فرانسوا سولاژ استاد زیباشناسی عکاسی در دانشگاه پاریس هشت و مؤلف کتاب‌ها و مقالات بسیاری درباره‌ی عکاسی است. او در این کتاب، که تاکنون به زبان‌های گوناگون ترجمه شده، مهم‌ترین مسائل فلسفی عکاسی را به بحث می‌گذارد و لایه‌های پنهان نظری و زیباشناختی این هنر را می‌کاود. زیباشناسی عکاسی نشان می‌دهد که بی‌وجود فلسفه و روان‌کاوی، اندیشیدن به عکاسی دشوار بلکه محال است. سولاژ می‌کوشد نشان دهد که اثر عکاسانه چه ویژگی‌هایی دارد و چگونه از سایر هنرها متمایز یا به آن‌ها مرتبط می‌شود. فیلسوفان و زیباشناسان، به نسبت سایر هنرها، درباره‌ی عکاسی کم‌تر نوشته‌اند و چه بسا این کتاب به همین سبب اثری منحصر به فرد باشد؛ زیرا هم به کار عکاسان می‌آید و هم مخاطبان آثار عکاسی. عنوان اصلی این کتاب زیباشناسی عکاسی: فانی و باقی است. منتها در همه جا این کتاب را با عنوان کوتاه‌تر زیباشناسی عکاسی می‌شناسند و، به همین سبب، روی جلد نسخه‌ی فرانسوی نیز فقط همین عنوان به کار رفته است. ما نیز در ترجمه‌ی فارسی از نسخه‌ی فرانسوی پیروی کردیم و عنوان کوتاه‌تر را روی جلد آوردیم.

مقدمه

«هنر یگانه دستاویز ما در برابر مرگ است.»^۱

ژنه شار

این کتاب با این هدف تألیف شده که برای زیباشناسی عکاسی^۲ طرحی نو دراندازد و به مسائل منبعث از این زیباشناسی نگاهی کلی بیندازد و به واقعیتی بیندیشد که هم در هنر ریشه دارد و هم در گُنه وجود انسان‌ها. این تلاش و تحقیق و تأمل بر تحلیل عکس‌ها و آثار عکاسانه، نیز بر خلق مفاهیم جدید و بر تفکری مبتنی است که نه فقط بر زیباشناسی، بلکه همچنین بر فلسفه و روان‌کاوی تکیه دارد.

مباحث ما درباره‌ی عکاسی در سه بخش سامان یافته است:

۱. مبانی ممکن زیباشناسی عکاسی چیست؟ عکاسی چه رابطه‌ای با امر واقعی دارد و عکسیت^۳ چیست؟
۲. زیباشناسی اثر عکاسانه^۴ به چه معناست؟ اثر عکاسانه چیست و چه ویژگی‌هایی دارد؟
۳. زیباشناسی هنر عکاسی چه می‌تواند باشد؟ این هنر با سایر هنرها چه روابطی دارد و چرا در قلب هنر معاصر جای می‌گیرد و حتی قلب هنر معاصر است؟

1. René Char, «Les dentelles de Montmirail», in «Quitter», *La Parole en archipel, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1983, p. 413.

۲. درباره‌ی اصطلاحات: منظور از «عکاسی» [photographie] فرآیند و تکنیک و هنر عکاسی است و «عکس» [photo] به تصویری مادی حاصل از روش‌های عکاسانه دلالت می‌کند. [این توضیح از آن‌رو مهم است که در زبان فرانسوی واژه‌ی photographique هم به «عکاسی» دلالت می‌کند و هم به «عکس»]. در زبان انگلیسی از دو واژه‌ی متفاوت photography برای عکاسی و photograph برای عکس استفاده می‌شود. - م.]

3. photographicité

4. œuvre photographique



دُنی رُش، به یاد ویتگنشتاین، پل ایل، لواسکیل، اول ژون ۱۹۷۹

۱. ضرورت تأمل درباره‌ی یک معما

عکس یک رد^۱ است. اما ردی از چه؟

ردی از آن چه می‌خواستیم از آن عکس بگیریم، یا ردی از آن چه بی‌تأمل و بی‌اراده و بی‌میل مادر عکس ثبت شده است؟ ردی از ابژه‌ی فی‌نفسه یا پدیداری صرف؟ ردی از امر عکس‌پذیر^۲ یا از امر عکس‌ناپذیر^۳؟

چرا نگوییم عکس ردی از سوژه‌ی عکاس^۴ یا عمل عکاسانه^۵ یا کنش عکاسانه^۶ یا امر فراعکاسانه^۷ است؟ یا ردی از نقطه‌نظر عکاس یا قاب‌بندی او؟ یا شاید ردی روی نگاتیو یا عکس حاصل از آن؟

چرا نگوییم عکس ردی از ابزار و مواد خاص عکاسی^۸ است؟ یا ردی از شرایطی فنی و معرفت‌شناختی است که فلان عکس بخصوص را ممکن کرده؟ چرا نگوییم ردی از گذشته است؟ اما کدام گذشته؟ گذشته‌ی ابژه‌ی عکاسی^۹ یا خودِ عکس؟ ردی از گذشته‌ی سوژه‌ی عکاس یا سوژه‌ی درون عکس یا سوژه‌ای که به عکس می‌نگرد؟ گذشته‌ی زمان یا گذشته‌ی مکان؟ گذشته‌ی زندگی یا مرگ؟

در عین حال ردی از همه‌ی این‌ها؟ شاید؛ اما چگونه؟
عکاسی مسئله‌ساز است.

حال که عکاسی مسئله‌ساز است (هم از جهت تدوین نظریه‌ای کلی درباره‌ی عکاسی و هم در اتخاذ رویکردی بخصوص به یک عکس خاص)، ما را به رؤیای پردازی وامی‌دارد و ناخودآگاه مان را فعال می‌کند و خیال‌مان را برمی‌انگیزد و تخیل‌مان را به کار می‌اندازد و همچون سیاه‌چاله‌ای نورانی در پیوستار امر مرئی ما را

1. trace

2. photographiable

3. imphotographiable

۴. sujet photographiant: سوژه در اینجا به معنای دکارتی آن مد نظر است و نه سوژه به معنای موضوع عکس. به بیان دیگر، منظور نویسنده شخص عکاس در مقام سوژه‌ی اندیشنده است. - م.

۵. acte photographique: منظور لحظه‌ی کوتاه نگریستن در ویزور و عکس‌برداری است.

۶. action photographique: منظور کل فرآیند تصور و تحقق و عرضه‌ی عکس است.

۷. métaphotographique: منظور هر آن چیزی است که هنگام تصور و تحقق و تبادل و مشاهده‌ی عکس گفته و گاه انجام می‌شود.

۸. matériel photographique: منظور دوربین و فیلم و کاغذ و مانند آن است.

۹. objet à photographier: ترجمه‌ی لفظ به لفظ: «ابژه‌ای که از آن عکس گرفته می‌شود.» برای رعایت اختصار در سرتاسر این کتاب

به ابژه‌ی عکاسی ترجمه شده است. - م.

به درون زمان و مکان دیگری فرو می‌کشد و گاه ما را با دیگری — کدام دیگری؟ — روبه‌رو می‌کند و گاه ما را به من — کدام من؟ — خودمان باز می‌گرداند. هر عکس همچون تصویری طغیانگر و جذاب است که مجالی فراهم می‌کند برای پرسشگری از آن جاو، در عین حال، از این جا، از گذشته و از حال، از هستی و از صیرورت، از ثبات و از سیلان، از تداوم و از گسست، از ابژه و از سوژه، از فرم و از محتوا، از نشانه و... از تصویر. این پرسشگری هم عکس ناهنری^۱ را شامل می‌شود و هم آثار عکاسانه‌ای را که اغلب اوقات محصول کار هنرمندان و گاه شاعران است. ژنه شار می‌نویسد: «شاعر، به جای مدرک، ردی از عبورش به جا باید گذارد. فقط رد است که رؤیا می‌آفریند.»^۲ کیست که هنوز عکس را دلیل و مدرک پندارد؟ عکس یک رد است و به همین سبب شاعرانه است. عکاس کسی است که ردی به جامی گذارد یا، به بیان بهتر، باید از عبور خود و پدیده‌ها ردی بیافریند، ردی از ملاقات — عکاسانه‌اش — با پدیده‌ها. برای همین عکاس هنرمند است.

بنابراین، عکس همین رد معماگونه است که رؤیا می‌انگیزد و مسئله می‌سازد، مجذوب می‌کند و اضطراب می‌آفریند. از یک سو، مایل ایم باور کنیم که ابژه و سوژه و عمل و گذشته و لحظه و غیره به مدد عکس باز یافت خواهند شد؛ از سوی دیگر، باید بدانیم که نه تنها عکس هرگز آن‌ها را دوباره به ما برنمی‌گرداند، بلکه گواه نابودی آن‌ها و مُهری است بر رازهای خاموش شان. به بیان بهتر، چیزها و پدیده‌ها و سوژه‌ها در عکس دگردیسی پیدا می‌کنند. ما با عکاسی هم به توهم باز یافتن آن‌ها دل می‌بندیم و هم برای نابودی شان مرثیه می‌خوانیم. همین مسئله و همین راز است که کارمایه‌ی هنرمند می‌شود و فیلسوف رابه تأمل وامی‌دارد. آیا زیباشناسی عکاسی همانا زیباشناسی از میان رفته‌ای بر جامانده است؟

به هر روی، عکاسی فرصتی برای شاعر و بختی برای هنرمند و مزیتی برای انسان است. زیبایی و والایی آثار عکاسانه نیز بر وجود هنر عکاسی شهادت

۱. sans-art: منظور چیزی است که بدون طرح و اراده‌ی هنری پدید آمده باشد.

2. René Char, «Les compagnon dans le jardin», Au-dessus du vent, La Parole en archipel, in Les Matinaux, suivi de La Parole en archipel, Paris, Gallimard-Poésie, n° 38, 1974, p. 153.

می دهند. پس فیلسوف بالاخره باید روزی با عکاسی روبه‌رو شود زیرا مسائلی مهم، مسائلی وجودی و زیباشناختی و معرفت‌شناختی در انتظارش نشسته‌اند. اندیشیدن به هنر و به عکاسی کاری است فلسفی. مسائل عکاسی بخشی از مسائل فلسفه — همچون امر واقعی و بازنمایی‌های آن، سوژه و ابژه، هستی و زمان، زندگی و مرگ — و جزئی از مسائل زیباشناسی — همچون هنر و نا هنر، آفرینش و تکنیک، ماهیت اثر هنری، هنر عکاسی و سایر هنرها — است. این تفکر فلسفی همچنین مجالی فراهم می‌کند نه فقط برای پرسشگری از عکاسی و هنر، بلکه همچنین برای تأمل درباره‌ی روابط انسان‌ها با جهان، با تصاویر و با خودشان.

۲. مسئله‌ی ضروری و ترسیم مسیر

برخی از مباحثی که نام زیباشناسی گرفته‌اند و به عکس‌ها یا مجموعه عکس‌ها می‌پردازند جذاب‌اند و برخی دیگر پیش پا افتاده. به طور کلی کمبود آن‌ها — و در تحلیل نهایی عامل فروافتادن‌شان به دام سو بژکتیویسم و نسبی‌گرایی‌های بی‌ارزش — بی‌توجهی به مبانی عقلانی است. زیباشناسی (عکاسی) بی‌وجود مبانی عقلانی ارزشی ندارد. داوری‌های ذوقی بی‌وجود مبانی عقلانی چیزی جز اظهارنظری بی‌پایه نیست. برای همین، جست‌وجو برای یافتن مبانی زیباشناسی عکاسی، چه به لحاظ فلسفی و چه از جنبه‌ی زیباشناختی، تکلیفی ضروری است. بدین منظور هم باید به عکاسیِ ناهنری اندیشید و هم به عکاسیِ هنری. زیرا مثلاً نمی‌توان بدون تأمل درباره‌ی عکسیت به شالوده‌ریزی زیباشناسی عکاسی اقدام کرد. زیباشناسی (عکاسی) باید بر مبانی فلسفی عکاسی (یعنی براساس تأملاتی درباره‌ی ماهیت و شروط امکان‌پذیری و مشاهده‌ی عکس) مبتنی باشد.

به همین سبب، نخست باید به جایگاه ابژه‌ی عکاسی اندیشید (بخش اول)، زیرا ابژه‌ی عکاسی در اعمال و کنش‌های عکاسانه و آموزه‌ها و باورهای مرتبط با عکاسی نقشی حیاتی ایفا می‌کند. اما این ابژه چیست؟ آیا می‌توان آن را از طریق عکاسی به چنگ آورد یا این که عکاسی از آن در نهایت ناممکن است؟ پیامدهای پاسخ به این دو پرسش برای عکاسی عموماً و عکاسی هنری خصوصاً

چه خواهد بود؟ صرفاً از طریق تشکیک و تأمل و تحقیق است که می‌توان و باید مسئله‌ی منحصر به فرد بودن عکاسی و چیستی عکسیت را مطرح کرد. فقط آن‌گاه که زیباشناسی عکاسی براساس این مبانی شکل بگیرد می‌توان به اثر عکاسانه (بخش دوم) و هنر عکاسانه در کُنه خود و در نسبتش با سایر هنرها (بخش سوم) اندیشید. زیباشناسی عکاسی مبتنی بر عقلانیت و تجربه می‌تواند تک‌تک زیباشناسی‌های مرتبط با وجوه گوناگون آثار و هنر عکاسی را یکپارچه کند.

۳. روش برگزیده و عکس‌های منتخب

برای تضمین و تحکیم تفکر لااقل در ابتدا باید راه دکارت را در پیش گرفت و به قول او در مسیر «چیزهایی که در آن‌ها شک می‌توان کرد»^۱ گام گذاشت و به بسیاری از باورهای باطلی که حقیقی پنداشته‌ایم^۲ اندیشید و به نقدشان پرداخت. زیرا همان‌گونه که دکارت می‌گوید هر آن‌چه را که «بر مبنای اصولی تا بدین حد بی‌پایه بنا گذاشته‌ام عمیقاً مبهم و مشکوک است»^۳ بنابراین، باید شک روشمند و ریشه‌ای و افراطی را در پیش گیریم و، باز به بیان دکارت: «خود را یک بار در زندگی از تمامی باورهایی که پیش‌تر پذیرفته‌ام برهانم و اگر می‌خواهم بنایی استوار و پایدار در علوم بسازم، باید همه چیز را از نو از پایه شروع کنم»^۴ این تفکرات در دو مرحله صورت خواهند پذیرفت: نخست، ساخت‌گشایی باورهای باطل و اصول کاذب، سپس بازسازی عقلانی مبانی جدید. این نقد باورها با اتکا به بازبینی منطق منسجم درونی آن‌ها و مبانی ادعایی‌شان و از طریق تقابل‌شان با خود چیزها—یعنی به واسطه‌ی مواجهه با عکاسی و عکس‌های هنری و ناهنری—صورت خواهد پذیرفت. فقط با تحقق این نقد است که مبانی جدید را استوار می‌توان کرد.

عکس‌ها و شرایط آفرینش و تولید و پذیرش آن‌ها نقطه‌ی عزیمت و لنگرگاه بحث ما خواهند بود. زیرا همان‌گونه که اولیویه ژوو دالون می‌گوید: «زیباشناسی

۱. عنوان نخستین تأمل از تأملات متافیزیکی دکارت.

2. Descartes, *Méditations métaphysique*, I, § 1, Paris, PUF, 1966.

3. Ibid

4. Ibid

عقلانی باید از مطالعه‌ی آثار هنری آغاز شود.^۱ ما به مطالعه‌ی انواع آثار هنری خواهیم پرداخت، زیرا نمی‌توان با اتکای صرف به یک اثر یا یک نوع اثر درباره‌ی عکاسی سخن گفت. بنابراین با آثاری به‌غایت متفاوت روبه‌رو خواهیم شد که زیباشناسی را از کلی‌گویی‌های متعارف باز خواهند داشت. ژیلبر لاسکو می‌نویسد: «این زیباشناسی فروتن با طی طریق در امور ناخالص و متلون باید از تعمیم‌ها و صورت‌بندی‌های کلی و یکپارچه‌سازی‌ها پرهیزد.»^۲ لذا باید مراقب باشیم نه فقط انواع آفرینش‌های عکاسانه و شیوه‌های متنوع اجرا و پذیرش آن‌ها را بررسی کنیم، بلکه همچنین باید انواع عکس‌های ناهنری و شیوه‌های متنوع آفرینش و پذیرش آن‌ها را نیز به بحث بگذاریم. بنابراین باید بیاموزیم که نه تنها آثار بزرگ و عکس‌های چشم‌گیر را مطالعه کنیم، بلکه همچنین باید روش‌های بعضاً غریب آفرینش-تولید و پذیرش عکس‌ها را نیز از نظر دور نداریم. لذا برای نشان دادن تنوع و تکرار عکس‌ها و روش‌های عکاسانه یا فراعکاسانه به تعداد نسبتاً زیادی از تولیدات-آفرینش‌های عکاسانه خواهیم پرداخت و مسائل مربوط به آن‌ها را به بحث خواهیم گذاشت. این مسائل از آثار و روش‌های منحصر به فرد عکاسی نشئت می‌گیرند. از این منظر، روش ما تحلیل وجوه آفرینش‌گرانه‌ی عکس‌هاست؛ روشی که به قول ژنه پاسرون می‌پردازد به «مراحل شکل‌گیری اثر»^۳ و لذا هم خود اثر را در بر می‌گیرد و هم مراحل و مسائل آفرینش آن را.

در بحث‌های خود از اتاق روشن^۴ رولان بارت و سایه و زمان^۵ ژان کلود لومنی الهام خواهیم گرفت و از کتاب نخست در مطالعه‌ی عکاسی به طور کلی و از کتاب دوم در بررسی عکاسی به منزله‌ی اثر هنری بهره خواهیم برد. بنابراین، رویکرد ما در این جا شبیه است به روش علوم تجربی و نه علوم منطقی-ریاضی. در حقیقت، روش نخست بر تجربه و آزمون مبتنی است و از طریق استقرا و

1. O. Revault d'Allonnes, *La Création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 20.

2. G. Lascault, *Écrits timides sur le visible*, Paris, UGE, coll. «10/18», n° 1306, 1979, p. 13.

3. poétique

4. R. Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14.

5. R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil, 1980.

6. J.-C. Lemagny, *L'Ombre et le temps*, Paris, Nathan, 1992.

به نحو پسین^۱ به تدوین قوانین مبادرت می‌کند. روش دوم بر استدلال‌های مستقل از هرگونه تجربه‌ی حسی مبتنی است و از طریق استنتاج و به نحو پیشین^۲ اعتبار قضایا را اثبات می‌کند. فلسفه و زیباشناسی در این کتاب با مجردات و ذهن محض کاری ندارند، بلکه از انسان بدنمندی سخن می‌گویند که باید به تجارب خودش و دیگران از مواجهه با چیزها و آثار هنری و موجودات و جامعه و جهان بیندیشد. از طریق مواجهه با عکس‌ها، با این ابره‌های معمایی، است که می‌توانیم به مسائل مرتبط با آن‌ها بیندیشیم و چه بسا پاسخ‌هایی برای آن‌ها بیابیم و بر وجوه مختلف تولید، آفرینش، عرضه، پذیرش، مصرف، تماشا، جابه‌جایی، تحریف، طرد و نفی آن‌ها نوری روشن‌گر بیفکنیم. مسائلی که در ادامه‌ی مسیر با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم باید نتیجه‌ی مواجهه و تجربه‌ی مستقیم ما با عکس و عکاسی باشند و مسائل مألوف و متعارفی که پیشاپیش در مباحث مرتبط با عکاسی تکرار شده‌اند در بحث‌های ما جایی نخواهند داشت. در حقیقت، هر عکسی مسئله‌ای را به شیوه‌ای متفاوت پیش می‌نهد و این تفاوت را در وجوه مختلف تولید - آفرینش و پذیرشش آشکار می‌سازد و، از طریق همین تفاوت‌ها، ما را به ابعاد مختلف و پیچیدگی‌های مسئله متوجه می‌کند.

مواجهه با آثار هنری هیچ جایگزین دیگری ندارد و هم اوست که اندیشه را تغذیه می‌کند.

با این همه، می‌شد این کتاب را بدون هیچ عکسی منتشر کرد. آیا کتابی درباره‌ی زیباشناسی موسیقی یا مجسمه الزاماً باید باسی دی حاوی نمونه‌های هنری همراه باشد؟ با وجود این، تصمیم گرفتیم شانزده عکس را در کتاب بگنجانیم - یکی روی جلد، یکی برای مقدمه، یکی برای سرآغاز، یکی برای نتیجه‌گیری و یکی برای شروع هر فصل. این عکس‌ها صرفاً برای مصور کردن مباحث انتخاب نشده‌اند، بلکه بیش‌تر برانگیختن تأمل و تفکر و تخیل خواننده مدنظر بوده است. این عکس‌ها را براساس سه معیار برگزیده‌ایم: نخست، کیفیت هنری؛ سپس

ارزش زیباشناختی و به خصوص قابلیت آن‌ها در تغذیه و تقویت زیباشناسی عکاسی — بسیاری از این عکس‌ها همچون استعاره‌ای برای خود عکاسی‌اند؛ سرانجام، تعلق‌شان به مجموعه آثار عکاسانی که در این کتاب نام‌شان به میان آمده و کارهای‌شان بررسی شده. قصدمان عرضه‌ی عکس‌های مشهور تاریخ عکاسی نبوده است — اصلاً چرا باید آن‌ها را دوباره نشان داد؟ — بلکه عکس‌هایی را برگزیده‌ایم که زیباشناسی را با مسائلی ریشه‌ای روبه‌رو می‌کنند و نشان می‌دهند که هنر عکاسی بسیار بیش‌تر از آن‌چه غالباً تصور می‌شود وسعت دارد. انتخاب ما با عکس روی جلد شروع می‌شود^۱ که هیچ شرحی بر آن نیفزوده‌ایم — تا نشان دهیم عکس می‌تواند مکفی بالذات باشد — و با عکسی پایان می‌یابد^۲ که زبان می‌گشاید و حکایت می‌کند — و نشان می‌دهد که عکس ما را به گفتن وامی‌دارد، چندان که گویی گمان می‌کنیم خود عکس است که سخن می‌گوید — و با عکسی حامل یک پرسش به فرجام می‌رسد.^۳

آیا می‌توانیم بین سکوت و سخن یکی را برگزینیم؟ چه بسا اندیشه‌راهی باشد برای حفظ هر دو.

1. *Martinique de Kertész.*

۲. — *Pina Bausch de J. Salmon* در نتیجه‌گیری.

۳. — *Maro de M. Pataut* در فصل ۱۲.

بخش اول

از امر واقعی به عکسیت

سرآغاز

«مادرم، نسبتاً ریز جثه، موطلایی، با سیمایی معمولی و سینه‌هایی بسیار زیبا که با نوعی دافعه در خاطرم، یعنی در عکس هایش، به نظرم می‌رسد، قطعاً مرا عمیقاً دوست می‌داشته.»^۱
لویی آلتوسر

عکاسی چه رابطه‌ای با امر واقعی دارد؟ آیا می‌تواند از امر واقعی عکس بگیرد؟ به بیان دیگر، چه چیزی در آن چه از آن عکس «می‌گیریم»، در سوژه‌ی عکاسی، گرفته می‌شود؟

اگر بخواهیم ماهیت ویژه‌ی عکاسی را برای طرح‌ریزی زیباشناسی آن درک کنیم، باید پیش از هر چیز با این پرسش رویاروشویم، تا بدان جا که غالباً گفته می‌شود رابطه با امر واقعی یکی یا تنها ویژگی ممیز عکاسی است. این دیدگاه به انحای مختلف تشریح شده، خواه دیروز و در ایام پیدایش عکاسی در بیان شورمندانه‌ی آراگو^۲ و یا در نقدهای آتشین بودلر^۳، یا امروز در رویکرد نشانه‌شناختی به عکاسی نزد روزالیند کراوس^۴ یا در آموزه‌ی «آن جا بوده است» نزد بارت^۵.

بنابراین، باید کار را با بررسی رؤیایی چندوجهی آغاز کنیم که از زمان اختراع

1. Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps*, Paris, Stock-Imec, 1993, p. 44.

2. *La Revue française*, Paris, 1893.

3. Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971.

4. Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990.

5. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Les Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil, 1980.

عکاسی وجود داشته و طبق آن عکس علاوه بر این که می تواند امر واقعی را بازآفرینی کند، سندی عینی و شاهدهی است بر این که چیزی در برابر دوربین وجود داشته، یا بهتر حتی، ردونشانی است که می توان به مدد آن ابژهی عکاسی را دوباره باز یافت.

۱. جوانب مسئله

آیا عکاسی می تواند ابژهی عکاسی را در اختیار ما بگذارد؟ آیا عکاسی واقعاً گواهی است از یک رویداد، یک پدیده، یک وجود، یا این که عکاسی همواره و پیش از هر چیز صحنه پردازی است؟ برخی پاسخ خواهند داد: «عکاسی نه تنها گواهی است از وجود بالفعل یک رویداد، بلکه بازتاب آن هم هست؛ از این رو عکاسی با عینیت رابطهی تنگاتنگی دارد.» این دیدگاه یکی از پیش فرض های اصلی در ارتباط با عکاسی و یکی از کارکردهای عمدهی آن است. می توان این پیش فرض و کارکردهای آن را از باب مثال در پنج حوزه به بحث گذاشت:

الف. عکاسی خبری: دیدگاه پیش گفته شرط ایدئولوژیک امکان پذیری ارزش ادعایی (روزنامه نگاری، تجاری و نمایشی) عکاسی خبری است. این عکاسی قرار است آن چه را «حقیقتاً» رخ داده به ما نشان دهد و آن را برای ما زنده کند، چندان که گویی ما خود در محل حاضر، و شاهد و ناظر وقوع رویداد بوده ایم. عکاسی خبری به ما امکان می دهد همه جا حاضر و در مکان و زمان دیگری باشیم به جز آن جا که هستیم، در مکان و زمان واقعی دیگری که «حقیقتاً» وجود داشته است. عکاسی مثل واسطه ای است که ما به لطف آن بی واسطه در آن گذشته و در آن مکان حاضر می شویم. عکاسی مثل کسانی است که ادعا می کنند می توانند با ارواح ارتباط برقرار کنند. پس عکس مثل واسطه [مدیوم] است و کارکرد جادویی آن در خلق توهم نیز از همین ویژگی سرچشمه می گیرد.

ب. عکاسی خانگی: یعنی آن نوع از عکاسی که تقریباً همگی مادر خانه، کنار اعضای خانواده، در تعطیلات، همراه دوستان انجامش می دهیم. این عکاسی مجال

می دهد تا گذشته مان را به یاد بیاوریم و، مهم تر از آن، بسیار بیش تر از آن چه درباره ی زمان حال خود می دانیم، به ما نشان می دهد که چنین و چنان زیسته ایم. عکاسی متضمن یک کوگیتو عکاسانه ی دوگانه ی حقیقی است: اولاً من این گونه در عکس افتاده ام، پس این گونه بوده ام؛ ثانیاً از من عکس گرفته اند، پس من وجود داشته ام. این همان کارکرد غریب پولاروید است که نه تنها به وجود چیزی شهادت می دهد، بلکه همچنین دلیلی است بر حیات ما—و بدین ترتیب زندگی معمول و گم نام ما را تعالی می دهد و به یک زندگی شایسته ی زیستن مبدل می کند، یعنی به آن چه بی ارزش است ارزش می بخشد و به پوچی روزمرگی معنا می دهد، آن هم بنابر این «دلیل» ساده که این زندگی به موضوع یک بازنمایی «عینی» مبدل شده است. کارکردنگرنده —نگریسته ی عکاسی مبنایی است برای شکل متعالی کوگیتو عکاسانه —از من عکس می گیرند، پس من وجود دارم. بدین سان عکاسی حقیقتاً ویژگی اجرایی^۱ دارد، یعنی مراد از زمان حاضر هست می کند و مرا از وسوسه ی خودیگانه پنداری^۲ بیرون می آورد. این کارکردنارسیسی—هستی شناختی عکاسی، بسیار بهتر از آینه ای که تصویر پیوسته در آن دگرگون می شود، تا ابد^۳ تصویری ثابت از من ضرورتاً پیروز (بر عدم)، از موجودی به ظاهر عکاسی شده عرضه می کند... به این ترتیب، برخی ها به واسطه ی دوربین عکاسی زندگی می کنند، به این معنا که عکس های تعطیلات و عزیزان شان را دستاویزی می کنند تا بعداً (گاه حتی چند ثانیه بعد) به خود و دیگران بگویند این لحظات را زیسته اند: آنان دیگر در لحظه زندگی نمی کنند، بلکه زنده اند برای آن چه زیسته اند. آیا باید بین اکنون زندگی و آینده ی عکاسی یکی را برگزینیم؟ این عکاسان جواب می دهند: «نه، ما اکنون زندگی را بر می گزینیم تا از آن برای آینده ی عکاسی عکس بگیریم.» این شکلی جدید از همان سخنی است که پاسکال درباره ی زمان گفته بود: «ما تقریباً هرگز به زمان حال نمی اندیشیم، و اگر بدان بیندیشیم صرفاً برای آن است که بدانیم چه نوری بر برنامه های آینده مان می افکند. زمان حال هرگز منظور ما واقع نمی شود [...] فقط آینده منظور ماست. به این ترتیب، ما هرگز در حال زندگی نمی کنیم، بلکه به زیستن امیدواریم.»^۴

1. performative

2. solipsisme

3. ad vitam æternam

4. Pascal, *Pensées*, n° 47 (édition Lafuma).

پ. عکاسی اروتیک یا هرزه‌نگاری: کارکرد این نوع عکاسی این است که فرآیند خیال‌پردازی را بر مبنای بازنمایی صحنه‌ای که به وجهی پیش چشم بیننده رخ می‌دهد به جریان اندازد. عکاسی اروتیک ابهام دارد، زیرا به معنای مورد نظر هوسرل^۱ همه‌زمانی^۲ و در عین حال بالفعل است. این نوع عکاسی تظاهر می‌کند به این که عملی واقعی و شایسته‌ی تماشا را نمایش می‌دهد. این عکس‌ها خرید و فروش می‌شوند زیرا مشتری گمان می‌کند تخیل یا خاطراتش به لحاظ هستی‌شناختی نازل‌تر است از این عکس‌های واقع‌نما که به جای چشم‌چرانیان چشم‌چرانی می‌کنند. هنگامی که عکس اروتیک یا هرزه‌نگارانه خانگی باشد، یعنی وقتی تماشاچی عکس عکاس یا بازیگر صحنه‌ی عکاسی هم هست، این ویژگی تشدید می‌شود. عکس‌های پولاروید مظهر این ویژگی است، زیرا برهنه‌نمایی و چشم‌چرانی در آن‌ها با یکدیگر ترکیب و چه بسا جاودان می‌شوند، حتی خیلی بهتر از آینه، یا از آن‌چه در حافظه می‌ماند، زیرا عکس مثل شاهدهی است موثق برای کارآگاه، پلیس یا یک من‌برتر.

ت. عکاسی تبلیغاتی: کارکرد این عکاسی این است که به ما نشان دهد آن‌چه عکاسی شده واقعی است و حقیقتاً وجود دارد. عکس تبلیغاتی به ما می‌گوید: «امر واقعی همانی است که شما تصور می‌کنید، من تصویری از یک تصویر نیستم، بلکه تصویری هستم از امر واقعی. بنابراین، امر واقعی خواستنی و، در نتیجه، خریدنی و مصرف‌کردنی است.» بدین سان، عکسی که صرفاً نمود و ظاهر را ثبت و ضبط می‌کند، خودش را واقعی جلوه می‌دهد. بنابراین، دیگر نمی‌توانیم بگوییم: «به چشمانم باور ندارم.» در برداشت اول، چنان عکس را باور می‌کنیم که گویی امر واقعی «با گوشت و استخوان» پیش چشمان مان است. تصویر تبلیغاتی، مانند تصویر دینی، مؤثرتر است از خود واقعی که تصویر آن را تبلیغ می‌کند، زیرا امر واقعی مجالی برای رؤیاپردازی نمی‌دهد: «همین است که هست!» تحلیل‌های فویرباخ^۳ از دین برای فهم تأثیر تصویر عکاسی و خصوصیاتش می‌تواند مفید باشد.

1. Edmund Husserl, *L'Origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1975.

2. omnitemporelle

3. Ludwig Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, Paris, Maspero, 1975.

ث. برخی آموزه‌ها درباره‌ی عکاسی و به‌خصوص دیدگاه بارت درباره‌ی «آن جا بوده است»^۱: عکاسی از دید این اندیشمند گواهی است بر وجود یک رویداد. عکاسی — قطعاً پس از تحقق یک رویداد — درباره‌ی آن شهادت می‌دهد. عکاسی مجالی فراهم می‌کند تا «ترکیب خارق‌العاده‌ی واقعیت» (این چنین بوده) و حقیقت («همین است»)^۲ را محقق کنیم. انگار کفن تورین می‌تواند وجود خدا را ثابت کند!... آلتوسر در کتاب آینده‌دیر می‌پاید همین دیدگاه را باز می‌گوید: «تصویر پسر بچه‌ای لاغر و وارفته از خودم در ذهنم مانده. [...] پسر بچه که نه، دخترکی بودم نحیف و ضعیف. ردونشان واضح اما واپس‌رانده‌ی این تصویر را که مدت‌ها مرا می‌آزرد و بعدها تأثیراتش مشخص شد، به شکلی معجزه‌آسا پس از مرگ پدرم در عکس کوچکی پیدا کردم که لابه‌لای اسناد و مدارک او مانده بود. خودم بودم، خودِ خودم.»^۳ در این متن نمونه‌وار آلتوسر همه چیز یافت می‌شود: من، تفاوت جنسی، پدر، مرگ، آزار، تصویر، خاطره‌ی واپس‌رانده^۴، ردونشان، سند... اما لزوم باور به یک دلیل، یک شاهد، یک وجود از کجا می‌آید؟ ریشه‌ی نیاز باور به حقیقت کجاست؟

۲. مسئله‌ای اجتناب‌ناپذیر

این نگرش چرا و چگونه اعتبار دارد در حالی که همگان می‌دانند عکاسی می‌تواند از دو جنبه فریبنده باشد؟ از یک طرف عکس می‌تواند صحنه‌سازی کند و، از طرف دیگر، هنگام ظهور و چاپ امکان دست‌کاری در آن هست. چرا و چگونه همچنان می‌توان به چنین دیدگاهی باور داشت؟ باور به آن به چه معناست؟ این باور عجیب‌تر می‌شود اگر بدانیم سایه‌ی سنگین فریب بر پنج حیطه‌ی پیش‌گفته‌ی عکاسی سیطره دارد.

الف. عکس‌های خبری بارها و بارها بنابر دلایل سیاسی، ایدئولوژیک، تجاری یا مالی دست‌کاری شده‌اند. نمونه‌هایش آن قدر فراوانند که حاجتی به ذکر آن‌ها نیست...

1. *La Chambre claire*, op. cit., p. 120 sqq., p. 148 et p. 161.

2. *Ibid.*, p. 176.

3. *Op. cit.*, p. 51.

4. *souvenir-écran*

ب. تقریباً تمامی عکس‌های خانگی صحنه‌سازی شده‌اند: «تکان نخورید، جمع شوید»، و مانند آن. وانگهی، کیست که در این عکس‌ها و به شکل ناخودآگاه ادای شخصیت دیگری را درنیاورده باشد؟ ما در این عکس‌ها نقش پدر یا پسر خانواده را بازی می‌کنیم، درست همان‌گونه که گارسون کافه برای سارتر نقش گارسون را بازی می‌کرد.^۱ به علاوه، تقریباً همگی کمابیش موقع عکس گرفتن بازی درآورده‌ایم و خودنمایانه جلوه‌ی کسی که قرار است عکس مان را «بگیرد» ایستاده‌ایم. تمامی عکس‌های خانگی حالتی تئاترگونه دارند، زیرا همواره در تمامی انسان‌ها کمابیش گرایشی هیستریک یا دست‌کم نارسیسیک وجود دارد. فقط مُردگان هیستریک نیستند. اما وقتی از مُردگان مان عکس می‌گیریم، پیکر آنان را تئاترگونه می‌کنیم و هیستری و تئاترگونگی خودمان را بر تن بی‌جان آنان فرامی‌افکنیم، زیرا چه بسا امیدواریم به واسطه‌ی هیستری یا تئاتر از مرگ بگریزیم و فرصت دهیم تا «مُردگان مان» نیز به نوبه‌ی خود از آن بگریزند...

پ. عکاسی ارویتیک یا هرزه‌نگارانه قراردادی و تصنعی است. همچون روسپانی که به مشتریان خدمات می‌دهند اما هیچ علاقه‌ای به آنان ندارند، عکاسی از پیکر برهنه‌ی زن^۲ نیز میل ایجاد می‌کند اما به هیچ بدن واقعاً میل برانگیزی برای تماشاگر عکس دلالت نمی‌کند، مگر در هرزه‌نگاری خانگی که نتیجه‌اش عکس - خاطره‌ای است از لذت برای لذت. بدن عکاسی شده همواره می‌تواند میل برانگیز باشد؛ اما عکس این بدن گواهی چیزی نیست مگر نمایش بازی‌ها و صحنه‌آرایی‌های تجاری و پیش‌پاافتاده. بیننده هرگز دستش به این بدن نمی‌رسد و فقط عکسی از آن را می‌بیند. همه چیز (توهم و میل) بر محور پول^۳ می‌چرخد: پول فیلم عکاسی و پولی که بین مانکن و عکاس و تاجر و مشتری دست‌به‌دست می‌شود. در واقع، این نوع عکاسی نیاز افراد به خیال‌پردازی را ارضا می‌کند، یعنی خیال‌پردازی به شکلی روان‌پیشانه جای واقعیت را می‌گیرد و فرد

1. *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

۲. مسلماً پیکر مرد نیز برانگیزنده‌ی میل است. ما در این جا به بخش اعظم تولید عکس‌های ارویتیک یعنی بدن‌های زنان می‌پردازیم.

۳. نویسنده در این جا با واژه‌ی فرانسوی پول (argent) بازی می‌کند: این واژه در اصل به معنای نقره است و هم به نقره‌ی به کاررفته در فیلم عکاسی دلالت دارد و هم استعاره‌ای است برای پول - م.

جست و جوی واقعیت را فرومی‌نهد و وانمود می‌کند که آن چه را می‌بیند واقعی است. بیننده‌ی این عکس‌ها آن‌ها را واقعی می‌پندارد و باورشان می‌کند، درست برعکس زندگی معمول و متعارف که فرد همواره می‌تواند از خودش بپرسد که آیا واکنش‌های همسر واقعی است یا نتیجه‌ی ظاهرسازی‌های او. پرسشی که البته نمی‌توان پاسخی قطعی برای آن یافت. اما در این جا امر واقعی مانعی برای باور بیننده نیست، زیرا امر واقعی خیال‌پردازانه به تصویری در دست و در دسترس مبدل شده است. یعنی دیگر بودگی سوژه‌ی عکس از میان برمی‌خیزد. دیگر بیننده از گسست ارتباط هراسی ندارد، زیرا اساساً ارتباطی در کار نیست؛ دیگر خودیگانه‌پنداری^۱ اضطرابی بر نمی‌انگیزد، زیرا بیننده‌ی این عکس‌ها دغدغه‌ی وجود و ماهیت واقعی دیگری را ندارد. او تصویر را مصرف می‌کند و با واقعی پنداشتن عکس‌ها از دیدن شان متلذذ می‌شود. وجود ابره‌ی عکاسی — در این جا وجود بدن تصویر شده در عکس‌ها — خیال‌پردازانه تأیید و تصدیق می‌شود، زیرا در این عکس‌ها دیگر بودگی محرز، و دسترس ناپذیری این بدن‌ها نفی می‌شود. عکس در این جا دیگر نشانه‌ی وجود سوژه‌ی عکس نیست و صرفاً جایگزینی است مصنوعی برای ارضای خیال‌پردازی بیننده و مجالی است برای آن که بیننده در خیال خود به وصال دیگری برسد. این به واقع انقلابی کوپرنیکی است...

ت. عکاسی تبلیغاتی: همه می‌دانند که هدف این عکس‌ها فریفتن بینندگان است. کیست که بگوید عکس‌های تبلیغاتی حقیقت را به ما می‌گویند؟ هیچ‌کس؛ با این حال، همه این عکس‌ها را باور می‌کنند؛ همه مجذوب آگاهی‌های تبلیغاتی می‌شوند. عکس‌های تبلیغاتی چیزی را اثبات نمی‌کنند و کارکردی ندارند مگر فروش محصول و مصرف آن. اما چرا همگان این توهم را باور می‌کنند؟ پذیرفتن این توهم چه چیزی عاید ما می‌کند؟...

ث. آموزه‌ی «آن جا بوده است»^۲ بارت مثل اسطوره‌ها شده است؛ اما چه بسا بهتر باشد آن را با «آن جا صحنه‌پردازی بوده است»^۳ جایگزین کنیم تا بر ماهیت عکاسی پرتویی

1. solipsisme

2. ça a été

3. ça a été joué

روشنگری بفکینیم. در برابر عکس چه می‌توانیم گفت مگر: «آن جاصحنه پردازی بوده است»، یعنی باید تأیید کنیم که آن جاصحنه پردازی شده و صحنه‌ای در برابر دوربین و عکاس ساخته شده است؛ عکس نه بازتاب واقعیت است و نه اثبات‌کننده‌ی آن؛ آن جاصحنه پردازی شده و ما را به بازی گرفته است. اگر چیزی را باور کنیم به توهم دچار می‌شویم؛ توهمی که می‌کوشد به مدد عکاسی چیزی را به ما بقبولاند...

۳. ضرورت بررسی مسئله

پس باید به اساس مسئله بازگردیم.

وقتی عکس می‌گیریم به واقع عکس چه چیزی را می‌گیریم؟ آیا از ابژه‌ی عکاسی عکس می‌گیریم؟ اما این ابژه چگونه چیزی است؟ آیا صرفاً با عکاسی از آن می‌توانیم به ذاتش دست پیدا کنیم و حتی بشناسیمش؟ آیا دسترسی به این ذات از طریق عکاسی محال است؟ یا همین محال بودن است که ما را به عکاسی وامی‌دارد و ما را به ادامه‌ی عکاسی برمی‌انگیزد؟ آیا همین ناتوانی [در رسیدن به ذات] است که میلی سیری ناپذیر ایجاد می‌کند به عکاسی از آن چه دست نیافتنی است؟ آیا رابطه با واقعیت، که در مقام عکاس یا بیننده‌ی عکس خود را با آن روبه‌رو می‌یابیم، هستی‌شناسی پابندگی^۱ یا حتی جاودانگی را بر ما معلوم می‌کند، یا این که سیلان و جنبش و گذر زمان را به ما نشان می‌دهد؟ آیا این دوسویگی یادآور تقابل اندیشه‌های پارمنیدس و هراکلیتوس نیست؟ از دید کانت «ابژه‌ی استعلایی هم در ارتباط با شهود درونی هم در ارتباط با شهود بیرونی به یکسان ناشناخته است.»^۲ [۸۳۷۳] در نتیجه آیا می‌توان چنین اندیشید که ابژه‌ی عکاسی نیز شبیه است به ابژه‌ی استعلایی؟ محور پژوهش ما نیز همین شباهت است؛ یعنی باید ببینیم حق با کانت است یا آلتوسر. آلتوسر معتقد بود که نگرستن در واقعیت — کدام واقعیت؟ — و باز نگرستن در خاطره و نگرستن به عکس‌ها یک چیز است، دست‌کم وقتی پای ابژه‌ی ویژه‌ی عکاسی یعنی بدن مادر در میان است، این ابژه‌ی ممتاز عشق و تنفر.

1. ontologie fixiste

2. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, traduction Tremesaygues et Pacaud, 1970, p. 302.

پس باید ابژه‌ی عکاسی را مطالعه کنیم، اما نه از جهت خصوصیاتش، بلکه از این منظر که ابژه‌ای برای عکاسی و به طور کلی یک ابژه (برای یک سوژه؟) است. پرسش‌های پیشین مسئله‌ای را پیش می‌کشند که صورتش ساده است و یافتن راه‌حلش دشوار: عکاسی یعنی چه؟ مسئله اساساً بر سر ذات و ماهیت خود عکاسی است. با پژوهش در باره‌ی ابژه‌ی عکاسی، در باب قابلیت‌ها و محدودیت‌های عکاسی و ادعایش مبنی بر بازسازی ابژه‌ی عکاسی [در عکس] تأمل می‌کنیم، یعنی در باره‌ی امکان‌ها، رؤیاهای توهمات عکاسی. آیا در حقیقت می‌توان ابژه یا امر واقعی را ثبت کرد و باز نمود؟ یا فقط می‌توان نمودهایی را نمایش داد که از منظری خاص و بنابراین تفسیری بخصوص برداشت شده‌اند؟

در واقع، مسئله‌ی ابژه‌ی عکاسی نخستین مانع نظری و زیباشناختی است — به معنایی که باشلار از «مانع معرفت‌شناختی» سخن می‌گفت — که باید مطالعه و ساخت‌گشایی و پشت‌سر گذاشته شود تا آن‌گاه بتوان نظریه و زیباشناسی عکاسی را بنا نهاد. همچنین ابژه‌ی عکاسی در این نخستین مرحله‌ی تأملات مان برای ما هم مانعی فکری است که باید از میان برداشته شود و هم آن‌چه نخستین سمت و سوی مسیر فکری ما را مشخص می‌کند.

بنابراین، نخست (در فصل ۱) ابژه‌ی عکاسی خبری، سپس (در فصل ۲) و به مدد پرتو، ابژه‌ی عکاسی به طور کلی و آن‌گاه (فصل ۳) ابژه‌ی ناممکن عکاسی را مطالعه خواهیم کرد — ابژه‌ی ناممکنی که به شکل پارادوکسی یکی از شروط خود عمل عکاسی و، همان‌گونه که خواهیم دید، یکی از بنیان‌های زیباشناسی عکاسی است. نتیجتاً (در فصل ۴) بر ابژه‌ی عکاسانه درنگ خواهیم کرد و به فهم عکسیت خواهیم رسید.^۱

۱. هر عکس چهار رکن مادی دارد:

- رنگ‌ها یا سیاه و سفید یا قهوه‌ای و غیره... با تمامی زیربوم‌ها، شدت و ضعف‌های ممکن؛

- فرم‌هایی که در تصویر نمایان می‌شوند؛

- ماده‌ی سازنده (کاغذ، پارچه، فلز، نمایشگر و غیره) و کاری که روی آن انجام می‌شود (خراشکاری، برشکاری، برهم‌نهی و غیره)؛

- قالب‌ها که هم‌زمان ابعاد و فرم عکس را شامل می‌شود (مستطیل، دایره، بیضی و غیره)؛

تعامل این چهار رکن مادی و در عکاسی از پدیده‌هاست که ماهیت عکس را مشخص می‌کند.