

هامون

تارنمای جامعه مدنی جنوب ایران

عکاسی: از اتوپیا تا دیستوپیا

اسماعیل حسام مقدم، Wednesday, May 28th, 2014

دکتر ناصر فکوهی (حرفه هنرمند)

نگاهی انسان شناختی به یک روش شناسی فناورانه و تقلیل دهنده در علوم اجتماعی زمانی که از عکاسی نامی به میان می آید، ذهن ما بی اختیار یا به سوی به نقد ادبی و نشانه شناختی در سنت رولان بارت (1387) یا اومبرتو اکو (2004, 2007) می رود و یا به سوی سنت جامعه شناسانه پیر بوردیو (1386) و می توان با مشروعیت این پرسش را مطرح کرد

نگاهی انسان شناختی به یک روش شناسی فناورانه و تقلیل دهنده در علوم اجتماعی زمانی که از عکاسی نامی به میان می آید، ذهن ما بی اختیار یا به سوی به نقد ادبی و نشانه شناختی در سنت رولان بارت (1387) یا اومبرتو اکو (2004, 2007) می رود و یا به سوی سنت جامعه شناسانه پیر بوردیو (1386) و می توان با مشروعیت این پرسش را مطرح کرد که آیا عکاسی گونه ای نشانه شناختی و حادثه ای است که میان عکاس و موضوع عکاسی به مثابه دو نشانه و دو دال و مدلول قابل جایگزینی با یکدیگر می افتد و یا رفتاری اجتماعی که به صورتی خود آگاهانه یا ناخود آگاهانه، کنشگر اجتماعی را در محیطی از پیش معلوم تولید و بازتولید می کند و جایگاهش را به یادش می آورد و در هر دو حالت، یک امر ثابت و آن اینکه عکاسی چه از خلال نشانه شناسی و تفسیر نمادین و چه از طریق کنش اجتماعی به پیش رویم، روشی است که در زیر نام زیبا سازی شده و تلطیف یافته «هنر»، گاه با خشونت عریان به بازسازی جامعه و سازوکارهای مشغول است و گاه به دستکاری همین جامعه برای رسیدن به اهداف قدرت حاکم.

اما در این نوشتار هدف ما، نگاه به موضوع از رویکردی دیگر است که طبعاً معنای این «دیگر بودگی» تاثیر پذیرفتن از نظریه ها و نگاه های قدرتمند پیش گفته نیست. اما رویکردی که ما تمایل به استفاده از آن برای استدلال های خود داریم، رویکردی است نشات گرفته از انسان شناسی و ملهم از روش شناسی مردم نگارانه در این علم، بدون آنکه قصد نگارش مقاله ای روش شناسانه داشته باشیم. در حقیقت شاید بتوان بر این مقاله نام «یک ضد روش شناسی انسان شناختی» را گذاشت، زیرا تلاش دارد به بهانه روش و فن عکاسی، که از قدیمی ترین دوره ها و بدون شک از ابتدای شروع علمی انسان شناسی جایگاهی بلامنازع در ثبت و سپس تحلیل موضوع تحقیق در انسان شناسی داشته است، اندیشه را به سوی تعمیق در مفهوم «نگریستن» بکشاند. نگریستن نه از آن نوع که برونیسلاو مالینوفسکی در مجموعه آثارش بر بومیان اقیانوسیه ای (برای مثال در 1387) یا ژان روش در آثارش (اغلب به صورت فیلم اما در بسیاری موارد نیز به صورت عکس) (فکوهی 1387) در مورد آفریقا به ما پیشنهاد می کنند؛ نه به گونه ای که مارسل پروست «در جستجوی زمان گمشده» (1380) پیش رویمان می گذارد و تا به حدی در کند کردن زمان «توصیف» یا «روایت» به پیش می رود که می توان گاه به عکس هایی پشت سر هم رسید؛ و نه حتی به گونه ای از نگریستن از آن دست که جان برجر در کتاب اندیشمندانه اش «درباره نگریستن» (1380) ارائه می دهد.

رویکرد ما عمدتاً به این دلیل بر محوریت روش استوار شده است که اگر به تاریخ انسان شناسی بنگریم از ابتدا تا امروز رابطه اساسی میان پژوهشگر و موضوع تحقیق، رابطه ای روش شناختی بوده است. این رابطه از خلال «میدان تحقیق» - «یا پهنه و جامعه مورد مطالعه» می گذرد و راه اصلی شناخت که در انسان شناسی «مشروع» و «هنجارمند» و علمی در نظر گرفته می شده است همین راه «عینی» متکی بر مشاهده بوده است

و نه راه های «شهودی» و سپس «تفسیری». « و البته از یاد نمی بریم که در طول این تاریخ شمار رو به افزایشی از انسان شناسان نظیر کلیفورد گیرتز و متفکران متاخرتری همچون تایلر (1989) بگذریم) نیز راه اخیر را انتخاب کرده اند اما هنوز در جریان اصلی انسان شناسی، راه نخست به مثابه راه اصلی شناخت، اگر نگوئیم راه منحصر به فرد آن، معرفی می شود. پرسش، بنابراین چنین است: تا چه حد و با چه میزانی از اعتبار می توان به رابطه «حسی» با موضوع مورد شناخت برای شناخت آن موضوع اطمینان کرد و به خصوص و مهم تر از پرسش نخست، زمانی که وارد سطوح بازنمایی می شویم، این شناخت «حسی» تا چه حد می تواند معتبر باشد؟ تلاش ما این است که پس از مقدمه ای کوتاه در باب خود این شناخت «حسی» عمدتاً به اعتبار یکی از فنون بازنمایی (representation) آن یعنی عکاسی، بردازیم و در نهایت تلاش کنیم این استدلال را در معرض اندیشه بگذاریم که آیا این ابزار، البته نه همیشه، اما در بسیاری موارد ما را به سوی یکی از اشکال اتوپایی کردن (یا آرمان سازی) و یا دیستوپایی کردن (یا بدخیم کردن) واقعیتی که طبعاً «نسبی» است اما با همین نسبییت و با استفاده از گروهی از فنون دیگر در کنار این فن و سایر فنون «تصویری» قابلیت بالاتری برای شناخت و تاثیر گذاری بر خود را عرضه می کند، سوق نمی دهد؟

سیستم شناخت حسی: «عینیت» به توان پنج

عینی بودن، لااقل از زمان «قواعد روش جامعه شناختی» دورکیم (1385) کلمه ای «مقدس» در علوم اجتماعی به شمار می رود که از آن به سایر علوم انسانی و حتی به زبان متعارف نیز سرایت کرده است، زیرا از همه کس و در هر شرایطی خواسته می شود با مسائل به صورت «عینی» برخورد کند و از «داوری» مبتنی بر «احساسات» و به خصوص از «پیش داوری» مبتنی بر غرایز و «تصورات» و «توهمات» پرهیز کند. تا به اندازه ای که مرز میان «هنر» و «علم»، کمابیش «روش»، تعیین شده است که باید هر گونه خصوصیت «دلخواهانه» (arbitrary) را از آن سلب کرد (و فرض گرفته می شود که این کار شدنی است). بدون آنکه در اینجا خواسته باشیم وارد بحثی تخصصی در زمینه روش شناسی در علوم اجتماعی یعنی «بازتابندگی» (reflexivity) بشویم، و بدون آنکه به خصوص اصول اساسی این روش را زیر سؤال ببریم؛ در اینجا مایلیم که چون در یک چارچوب و به اصلاح بوردیو در یک «میدان هنری» (یک مجله هنری) و قاعدتاً برای مخاطبانی عمدتاً «هنرمند» یا علاقمند به هنر، این نوشته را تالیف می کنیم، به نوعی خود را به زیر سؤال ببریم و در نهایت از خود در پرسشی که پاسخ بدان تمعدا در تعلیق باقی خواهد ماند، بپرسیم آیا نمی توان پذیرفت که شناخت هنری از شناخت علمی برتری دارد و از آن عمیق تر است؟ برآستی آیا نوشته های پروست شناخت بیشتری از جامعه انتهای قرن نوزده به ما می دهند یا آثار دورکیم؟ برای درک قرن بیستم در میانه سال های جنون آمیز آن آیا بهتر است به سراغ ریمون آرون و تالکوت پارسونز جامعه شناس رفت و یا به نزد ژان پل سارتر و آلبر کامو و امروز آیا نوشته های فرانسیس فوکویاما و آنتونی گیدنز بهتر می توانند آغاز قرن بیست و یکم را به ما بشناسانند یا آثار پل آستر و مارگارت دوراس؟ البته این مقایسه ها را می توان به عرضه نقاشی، سینما، عکاسی، و یا فلسفه، تاریخ و جغرافیا نیز کشاند و همواره نیز با این پرسش به حق روبرو شد که به چه اعتباری به خود اجازه می دهیم چنین دوگانه گرایی هایی را مطرح کنیم؟

اما بیائیم موضوع را به صورتی دیگر در نظر بگیریم: شناخت علمی اصل «اثبات» (پوزیتویو) را بر رابطه ای حسی از خلال حس های پنج گانه ذهن انسان با جهان بیرونی قرار می دهد. با این وجود، علوم شناختی (cognitive sciences) امروز به ما نشان می دهند که این رابطه به تعداد موجودات انسانی و به تعداد دفعاتی که چنین رابطه ای حتی در یک فرد واحد بر قرار می شود می توانند متفاوت باشند. به عبارت دیگر آنچه جهان بیرونی می نامیم تنها در ذهن واحد های شناختی که مغز می نامیم و آن نیز تنها در یک لحظه که به صورت مبهمی باید به قول گاستون بشلار باید آن را «حال» «بنامیم، قابل «فهم» است و این قابل فهم بودن خود بر اساس سازوکارهایی «بازنمودی» «از جمله دیدن، شنیدن و ... و ابزارهای تکمیل کننده آنها) تعریف می شود که همواره جنبه ناقص و یا بهتر بگوئیم جنبه «دستکاری کننده» (manipulation) «چه برای سوژه و چه برای ابژه دارند. ما در حقیقت «یک چیز» را نمی بینیم، بلکه تک تک ما و در هر لحظه که در رابطه ای حسی با آن چیز قرار بگیرد آن را در ذهن خود «بازنمایی» کرده و در واقع «بازسازی» می کند. هر این بازنمایی ها و یا بازسازی ها، هر گز یکسان نیستند و در مجموعه های پیچیده الکترو شیمیایی میهم و فازی (fuzzy) اندوخته می شوند که علم کنونی به ما اجازه نمی دهد از آنها اطلاع چندانی داشته باشیم. به عبارت دیگر هیچ چیز در آن واحد نه به پیچیدگی، نه به ابهام و نه به عدم قابلیت دسترسی به یک «تصویر مغزی» یا یک «خاطره» وجود ندارد، و آنچه به نظر ما «بازسازی ذهنی» آن خاطره می آید، بیشتر «تصور» و قرار دادن مجموعه ای از تصاویر مغزی در قالب ها یا سناریوهایی است که نزدیکترین موقعیت را در شرایط بیولوژیک ما به آن تصویر دارند. و این دقیقاً همان گونه که خواهیم گفت خاصیت یا موقعیتی است که تصویر

ذهنی را از تصویر مادی (مثلاً یک عکس) جدا می‌کند. بدیهی است که در بحثی که پیش رو داریم به هیچ رو قصد ورود به مباحث بیولوژیک صرف را نداریم، بلکه آنچه مد نظرمان است، باز نمود های جمعی این بیولوژی است که بی شک ما را وارد عرصه فرهنگ می‌کنند و بر رفتارهای انسانی در قالب های اجتماعی دامن می‌زنند.

عکس تقلیل گرا

نقدی که می‌توان از همان ابتدا بر خوش بینی انسان شناختی وارد کرد در ذات مفهوم «ثبت» جای می‌گیرد. آیا عکاسی مردم نگارانه، با تصویر برداری از واقعیت این واقعیت را «ثبت» کرده و بر عمر آن می‌افزاید؟ یا برعکس آن را نابود می‌کند؟ در میان این دو موقعیت عایی ما ظیفی را داریم بسیار پیچیده که آن را در انتها در زمینه «دستکاری» بررسی خواهیم کرد. اما ابتدا بر آن هستیم که اندکی بر سه سازوکار «تقلیل»، «آرمانی کردن» و «ضد آرمانی کردن» که هر سه را می‌توان اشکالی از همان «دستکاری» نامید بپردازیم تا سپس در مفهوم اخیر به یک تالیف نظری دست یابیم.

چرا «عکس» نوعی تقلیل گرایی است: بیش و پیش از هر چیز به این دلیل ساده که عکس یک باز نمود غیر واقعی است که خود را در قالب یک «واقعیت» ولو در گذشته (که خود قالبی غیر واقعی است) ارائه می‌دهد. زمانی که فرد یا گروهی به فرد یا گروهی دیگر عکسی را نشان می‌دهد (حال فرایند نشان دادن هر چه باشد: شخصی، جمعی، رسانه ای و ...) و از آن به مثابه یک «شخص»، «یک واقعه»، «یک صحنه» و غیره نام می‌برد در حقیقت در حال دستکاری ساختارهای حسی خود و انتقال گروهی از حس های خود یا حس های فرد دیگری که عکس را گرفته است، به باز نمودی غیر واقعی است: تکه ای کاغذ که با نورپردازی نقش هایی را بر خود ثبت کرده. آنچه بر این کاغذ ثبت شده است، نه واقعیت بلکه «باز سازی دستکاری کننده و تقلیل یافته» یک واقعیت است. بدیهی است که شخصی که بر کاغذ نمایان شده است، شخصی واقعی نیست، اما حتی باز نمودی واقعی از آن شخص نیز به حساب نمی‌آید، زیرا ما این شخص را در لحظه ای از یک موجود زنده و در حال تغییر به موجودی بی جان و ایستا بدل کرده ایم، بدون آنکه این لحظه ایستا، لزوماً گویای شخصیت او باشد: اگر عکسی از شخصی که نمی‌شناسیم، در حالت خشونت ببینیم آیا تصور نخواهیم کرد که با شخصیتی خشن روبرو هستیم، در حالی که ممکن است آن خشم صرفاً یک لحظه تصادفی و استثنایی از حیات آن فرد باشد؛ همین امر را به هر عکس دیگری با هر موضوع و سوژه ای نیز می‌توان تعمیم داد: منظره ای زیبا یا زشت از یک سرزمین دوردست و ناشناخته، یک حرکت خارق العاده ورزشی، چهره ای عمیق و اندیشمند و یا برعکس مبتذل و بدون عمق و... همه اینها می‌توانند آگاهانه و یا ناخود آگاهانه صرفاً اشکالی از تقلیل واقعیت به باز نمودی تقلیل یافته و حتی واژگونه و از شکل افتاده از آن باشند.

در نیمه قرن بیستم و در چارچوب عکس و فیلم مردم نگارانه، بارها این بحث پیش کشیده شد که آیا می‌توان برای این ابزارها جایگاهی علمی در نظر گرفت؛ مدافعان این تز، که خود از بنیانگذاران اصلی این ابزارها بودند به ویژه ژان روش در برابر مقاومت شدید آکادمی از ارزش ذاتی ابزارهای ثبت دفاع می‌کرد در حالی که آکادمی، بیشتر از سر نوعی محافظه کاری و نه لزوماً اندیشمندی و عمق پژوهشی، همین ایراد را به عکس و به خصوص به فیلم می‌گرفتند که این ابزارها فاقد وجاهت علمی هستند مگر آنکه در نهایت به مثابه یک پیوست به کاری علمی (یعنی یک متن روش مند و هنجار مند) مورد استفاده قرار بگیرند. امروز هر چند نمی‌توان از رویکرد محافظه کارانه فوق دفاع کرد و لاقلاً انسان شناسی جدید با زیر سؤال بردن «روایت» مکتوب با همان استدلالی که فیلم و عکس به زیر سؤال می‌رفتند، اعتبار مجددی برای این ابزارها ایجاد کرده است، اما باز هم ما با تناقضی آشکار و هستی شناسانه روبرو هستیم: اینکه عکس بسیار بیشتر از متن روش مند علمی دست پژوهشگر را برای تقلیل باز می‌گذارد و از این بدتر، عکس بسیار بیشتر از متن روش مند، می‌تواند عمل تقلیل را به صورت ناخود آگاه به انجام رسانده و بسیار بیشتر آن را لاقلاً در نگاه غیر تخصصی به یک «واقعیت» تبدیل کند. در واقع بر اساس نوعی سلسله مراتب اعتباری در حس ها و در باز نمودهای حسی، عمل «دیدن» ارزشی مقدس ایجاد می‌کند و باز نمایی آن نیز از این ارزش سود می‌برند، در حالی که عمل «گفتن» در مقامی پایین تر در این سلسله مراتب جای می‌گیرد و باز نمود های آن نیز چنین است: این همان دوگانه ای (dichotomy است که میان «حرف» و «عمل»؛ میان «شنیدن» و «دیدن» و ... در اغلب فرهنگ ها و ضرب المثل ها و باورهایشان با آن روبروئیم.

بنابراین، باور به «دیدن» به مثابه واقعیت داشتن، عکس را به مثابه باز نمود دیدن، به ابزاری خطرناک تبدیل می‌کند. اما آنچه در اینجا بیشتر مد نظر ما است، عمل «تقلیل» است. تقلیل واقعیت پویا به یک باز نمود ایستا، تقلیل «شدن» به «بودن» و «ماندن»، تقلیل «گذشته» تغییر شکل یافته به «حال» و نطفه مندی آینده ای که از راه می‌رسد، به لحظه ای که به اصطلاح رایج در عکاسی «جاودانه» می‌شود (یا در مرگی ایستا، به

یک شیئی بدل شده و می میرد) از بدترین اشکال تقلیل است، زیرا چیزی را که اصولاً می تواند وجود خارجی نداشته باشد به مثابه چیزی که تا «ابد» وجود خواهد داشت، معرفی می کند. عکس تبدیل بی نهایت به «هیچ» است که تنها به دلیل هیچ بودنش می تواند «جاودانه» باشد.

عکس اتویپایی

در نگاه به پدیده عکس با چشمان یک انسان شناس، می توانیم یک دو گانه ساختاری دیگر را نیز تشخیص دهیم و آن دو گانه اتویپا/دستویپا است. واژه اتویپا که معنای لغت به لغت نا- مکان است در فارسی و بنا بر یک تعبیر مفهومی درست، به آرمانشهر ترجمه کرده اند که عمدتاً به کار تامس مور اشاره دارد (سرزمینی افسانه ای و آرمانی برای خوشبختی ابدی انسان ها) و هم از این رو واژه کمتر مرسوم دستویپا (dystopia) را می توان به دژ- شهر ترجمه کرد که بهترین نمونه رمانتیک آن را در داستان «1984» جرج اورول (1949) می یابیم: جهانی هولناک و جهنمی که همه شرایط در آن برای یک زندگی اجباری و جهنمی فراهم آمده است. البته آنچه در این دو گانه و در این نوشته، منظور ما است را می توان در واژگان دیگری چون آرمانی کردن یا شیطانی کردن نیز بیان کرد. بحث اساسی ما در اینجا آن است که فرایند عکاسی قابلیت دو گانه برای فرایند باز نمودی شیئی بیرونی در جهت آرمانی کردن یا شیطانی کردن آن دارد.

عکاسی بنا بر سبک (ژانر) خود، یا به عبارتی بنا بر مصرف اجتماعی عکس و هدف عکاس در تولید عکس، عموماً در یکی از این دو گروه می تواند قرار گیرد. آنچه ما می توانیم عکاسی خانوادگی یا عکاسی تفریحی بنامیم، عمدتاً نوعی عکاسی اتویپایی است به گونه ای که عکاس تلاش می کند لحظات «خوش» یا «به یاد ماندنی» خود را «ثبت» کند. منظره ای از گذراندن یک روز خوش در کنار دریا یا در کوهستان، تولد یک کودک، یک جشن، یا یک حادثه مفرح و خنده آور. به همین جهت نیز در این گونه از عکاسی، تقریباً هرگز نمی بینیم که تمایلی به «ثبت» وقایع «ناگوار» باشد: عکس برداری از مراسم سوگورای و از آن بدتر از جسد تا حد، تابوهایی غیر قابل تصور در ذهنیت ما جای می گیرند.

عکس دستویپایی

اما عکاسی به همان میزان که امکانات فناورانه آگاهانه و ناخود آگاهانه ای را برای فرایند «تلطیف» و «زیباسازی» به عکاس می دهد، و شاید بیشتر از این امکانات، وی را از قدرت «زشت سازی» یا «شیطانی کردن» و در زبانی دیگر «دستویپایی» کردن سوژه برای او فراهم می کند. هر کس تجربه ای ولو کوتاه از عکاسی داشته باشد می داند که چگونه با بیش از اندازه نزدیک شدن به یک فرد یا با انتخاب یک زاویه غیر متعارف می توان او را از موقعیت «طبیعی» و «متعارف» اش خارج کرد و تصویری «زشت» از او ارائه داد. این امر همچنین با استفاده از ابزار ایستایی قابل انجام است، یک حرکت کوتاه در زاویه خاص می تواند به شدت تصویر یک فرد یا یک موضع را شیطانی کند. «شکار لحظه ها» در اینجا در حقیقت، «شکار روح» سوژه و دستکاری و تخریب آن یا به عبارت دیگری «زندانی» کردن آن در لحظه ای ایستا و شیطانی است و شاید به همین دلیل نیز باشد که بسیاری از افراد نه تنها خود را در تصویر خویش باز نمی شناسند از آنکه از آنها عکس برداری شود پرهیز و نوعی واهمه و هراس دارند: بازسازی «خود» در عکس در قالب یک «دیگری» انجام می گیرد که می تواند بسیار هراسناک و حتی نفرت انگیز باشد.

بسیاری از عکاسان مستند، و بسیاری از انسان شناسانی که از عکس به مثابه یک روش شناخت سوژه مورد مطالعه بهره گرفته اند از این تز دفاع می کنند که در حقیقت، ما در این زمینه با فرایندی تقلیل دهنده روبرو نیستیم، بلکه عکس همانگونه که می تواند «ابعاد مثبت» یک پدیده را نشان دهد، قادر است «ابعاد منفی» آن را نیز «فاش» کرده و به یک معنا از آنها «پرده بردارد.» و اتفاقاً تمثیل «پرده برداری» تمثیل خوبی است زیرا این گمان را در ذهن ایجاد می کند که میان «پوشیدگی» پرده که «واقعیت» را از دید ما پنهان می کند، و «عریانی» عکس، که آن را «همانگونه که هست» به ما نشان می دهد، نوعی دوگانگی وجود دارد که می توان آن را با دو گانه های دیگری چون دروغ و حقیقت یا خیال و واقعیت انطباق داد. اما به باور ما در اینجا به خصوص زمانی که با سخنان یک انسان شناس عکاس، یا کسی که از موضع علوم اجتماعی به موضوع می نگرد و نه صرفاً از موضوعی هنری یا زیباشناسانه، روبرو میشویم، با گفتمانی سروکار داریم که به قول بوردیو نوعی ساختار ساختارمند و ساختاردهنده را تشکیل می دهد، به عبارت دیگر سخنگو در این موقعیت خود خود را دستکاری می کند تا بتواند دیگری را دستکاری کند. در حقیقت، نه «حقیقت» می تواند وجود داشته باشد، نه «پرده» ای و نه «پشت پرده ای» و بالطبع واقعیت کنش عکاسی به مثابه یک کنش واقع گرایانه نیز کاملاً به زیر سؤال است: به زیر سؤال رفتن دلایل بی شماری دارد که در بعد دستویپایی به ویژه به خوبی قابل ارائه هستند. همانگونه که خروج از واقعیت سرعت بیولوژیک اشیاء مثلاً وقتی فیلمی را بیش از اندازه تند می کنیم، ما را به خنده می اندازد زیرا حرکات شکل بی معنا و دلچگونه ای به خود می گیرند، می توان ایستایی

بی معنای عکاسانه را نیز به همان اندازه بی معنا دانست ولو آنکه در اینجا لزوماً و همواره با موقعیت «خنده آور» روبرو نشویم (که می توانیم بشویم). اما افزون بر این استفاده از ترفندهای بی شماری که به خود عکاسی یا استفاده از محیط پر می گردد می تواند باز هم ما را در روند دستکاری دیستویپایی به پیش ببرد تا تصویری هر چه «زشت تر» با «زشتی» در تعریفی که مایلیم از آن بدهیم عرضه کنیم. در زمان جنگ عراق بودریار (1991) از فیلسوفان پسا مدرن بر گونه ای خیالین بودن این جنگ تاکید داشتند، این نکته ای قابل تامل است که تا چه اندازه میان تصاویر ماهواره ای بمباران های هوایی که به نوعی به نمایش های آتش بازی در روزهای جشن شباهت داشت، و تصاویر سانسور شده پیامد بمباران ها بر روی زمین که مردمانی کشتار شده و قطعه قطعه شده در آنها دیده می شدند، تفاوت وجود دارد.

بنابراین می توان باز هم با نگاهی روش شناسانه ادعا کرد که استفاده از ابزار عکاسی به دلیل قدرت دستکاری کننده آن در شناخت سوژه، باید همواره با اختیاطی کامل همراه باشد، زیرا همیشه این خطر عکاس انسان شناس یا جامعه شناس، یا متخصصانی را که از عکس های دیگران استفاده می کنند، تهدید می کند که تصور کنند می توانند از خلال عکس به واقعیت «زشت» پشت چهره ها پی ببرند. در نهایت شاید بتوان ، صرفاً از دیدگاهی علوم اجتماعی، و در جملاتی تحریک آمیز گفت: عکس هیچ چیز را نشان نمی دهد جز ذهنیت عکاس را، سخنی که به گونه ای دیگر، و در نقد پسا مدرن از روایت های مردم نگارانه از جمله از زبان اندیشمندان چون چارلز تایلر (1989)، درباره این روایت ها شنیده ایم: آنچه «من» انسان شناس، روایت می کنم و آنچه به تصویر می کشم، نه آن چیزهایی هستند که در واقعیت وجود دارد بلکه صرفاً بازنمودهایی که من از واقعیت بر اساس سناریوهای ذهنی (mental script خودم) در زبان انسان شناسی شناختی ساخته ام. هم از این رو چه در بعد اتوپییایی و چه در بعد دیستویپایی، بیش از آنکه ارزش تحلیلی «عینی گرا» را داشته باشند، ارزش تحلیلی روانکاوانه و تفسیری را دارند و تنها در قالب رویکردهای تطبیقی می توانند شاید به واقعیت نزدیک شوند.

با این وصف نباید این نکته را ناگفته گذاشت که رویکرد دیستویپایی اغلب از رویکرد اتوپییایی خطرناک تر است زیرا اگر گفتمان ها و رویکردهای نوع نخست، به آرزوها و تمایلاتی رویا گونه دامن می زنند و تنها به طور غیر مستقیم می توانند به ترس ها، واهمه ها، خشونت ها و نفرت ها دامن بزنند، در رویکرد های نوع دوم یعنی دیستویپایی، ما مستقیماً این گونه احساس های منفی را تحریک کرده و به آنها دامن می زنیم. مطالعاتی که بر جنگ های ملی - قومی منطقه بالکان در دهه 1990 انجام شدند، نشان می دهند که استفاده از برنامه های «برگزاری نمایشگاه جنایات جنگی» یکی از روش هایی بوده است که به جنایات بعدی و قتل عام کسانی که کنش های خود را به صورت روانی با تغذیه شدن از تصویر شیطانی «دیگری» توجیه می کرده اند، مورد به کار گرفته می شده است. در طول جنگ جهانی دوم و سال های پیش از آن نازی ها در آلمان و در مناطق زیر اشغال خود بارها چنین نمایشگاه هایی را علیه یهودیان برگزار کرده و به تهیه فیلم های متعددی نیز برای ترغیب و تشویق و توجیه جنایات خود دست زدند.

اما آنجا که دیستویپایی کردن تصویر می تواند بیشترین ضربات را بزند، زمانی است که از طریق ایجاد اسطوره «اسناد» می توان بر «قطعی بودن» یک امر تاکید کرد. در این حالت نمایش تصویری یک جنایت برابر با یک شهادت عینی تلقی می شود که خود آن عینیت نیز گویای اهمیت تصویر است. از این طریق نه فقط ما می توانیم به شدیدترین اشکال تحمیق و دستکاری اندیشه ها موفق شویم، بلکه از این هم بدتر، می توانیم چنان غرق در دستکاریهای دیستویپایی خود شویم که خود نیز خود را دستکاری کرده و در واقع بدل به قربانی نخست این تحمیل گردیم. این همان مفهومی است که ما در معنای «دستکاری» کردن عکس می توانیم به بیان در آوریم. در اینجا اگر از بعد روش شناسی علوم اجتماعی به موضوع نگاه کنیم، عکس ادعای آن را دارد که جایگزین نه فقط «تشریح» بلکه «تحلیل» شود. همه ما شنیده این و خوانده ایم که از «عکس» هایی سخن گفته می شود که «نیاز به هیچ تشریح و تفسیری» ندارند و به خودی خود «گویا» هستند. اما دقیقاً همین گویایی اتوپییایی و اغلب دیستویپایی است که بعد دستکاری کننده عکس را نشان می دهد و زمانی که موضوع بر سر یک «تحلیل» یا یک «تفسیر» علمی باشد، ما را کاملاً درون یک دام روش شناسانه بیاندازد، بدون آنکه نه خود و نه دیگران متوجه آن باشیم.

نتیجه گیری

«عکاسی» یعنی بازنمود ایستای واقعیت بیرونی بر اساس یک نظام شناختی - زبان شناختی مجرد (ذهنیت عکاس) بی شک یک هنر ، یعنی بیانی زیباشناسانه و ماهرانه از ایجاد رابطه با جهان و بازسازی جهان است. با این وصف، عکاسی، همچون فیلم، و همچون حتی «روایت مردم نگارانه» درون خود دامی دارد: اینکه ، فرایند بازنمایی در مجموعه تحلیل واقعیت بیرونی مورد تحلیل قرار نگرفته و امر به ظاهر «عینی» به دلیل «عینی» بودن خود، خود را به مثابه یک «سند» به ما تحمیل کند. سندی که بتواند (و می تواند، هرچند نه

لزوما و نه همیشه) فرایند اندیشه و استدلال را در ما متوقف کرده و جایگزین جزئی یا کلی آن شود. تاثیر فوق العاده بالایی که فیلم و عکس به ویژه مستند، اما حتی داستانی و تخیلی، بر کسانی که به آنها می نگرند دارند، همان تاثیر یا نزدیک به تاثیر است که خود فرایند «نگریستن» و یا اگر خواسته باشیم دقیق تر بگوئیم، فرایند «حضور» در یک «صحنه» اجتماعی بر یک فرد می گذارد: واقعیت «مطلق» که مطلق بودن خود را صرفا مدیون رابطه تنگاتنگ خود با حواس ما است و نه فقط سایر ابزارهای رسیدن به شناخت و تحلیل واقعیت ها را حاشیه ای می کند بلکه آنها در رابطه ای سلسله مراتبی فاقد اعتبار و در نهایت حتی نزدیک به مقولاتی چون «وهم» و «تخیل» و «افسانه پردازی» و ... اعلام می کند. اما عکاسی و میلیونها عکسی که در پیشینه تقریبا دوست ساله عکاسی برای ما بر جای مانده است (هر چند این امر را می توان به گونه ای دیگر درباره سایر هنرهای تجسمی نیز گفت) بهترین گواه برای نشان دادن آن هستند که در نهایت ما با «واقعیتی عکاسانه» سروکار داریم که در روش شناسی علمی باید بتواند همواره روابط پیچیده خود را با واقعیت انسان شناسانه و جامعه شناسانه بیرونی، نه فقط تشریح و توجیه، بلکه تفسیر و تحلیل کند.

منابع:

بارت، رولان، 1387، اناق روشن، اندیشه هایی درباره عکاسی، ترجمه نیلوفر معترف، تهران، نشر چشمه.
 برجر، جان، 1380، درباره نگریستن، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، نشر آگه.
 بوردیو، پیر، ۶۸۳۱، عکاسی: هنر میان مایه، ترجمه کیهان ولی نژاد، تهران، دیگر.
 دورکیم، امیل، 1385، قواعد روش جامعه شناسی، ترجمه علی محمد کاردان، انتشارات دانشگاه تهران.
 فکوهی، ناصر (گردآوری و ترجمه)، 1387، درآمدی بر انسان شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک.
 مالدینوفسکی، برانیسلاو، 1387، غریزه جنسی و سرکوبی آن در جوامع ابتدایی ترجمه محسن ثلاثی، تهران، ثالث.

Baudrillard, Jean , 1991, La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, Paris, Galilée.

Ecco, Umberto, 2004, Histoire de beauté: Paris, Flammarion.

Ecco, Umberto, 2007, Histoire de la laideur. Paris, Flammarion.

Orwell, George, 1949, 1984, London.

Tylor, Charles, 1989, Sources of the Self: The Making of Modern Identity Cambridge, Mass., Harvard University Press.

این مقاله در نشریه «حرفه هنرمند» شماره 31، زمستان 1388 نیز منتشر شده است.

This entry was posted on Wednesday, May 28th, 2014 at 7:17 pm and is filed under ادبیات و هنر, عکاسی, مردم شناسی فرهنگی, برگزیده.
 You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. You can leave a response, or [trackback](#) from your own site.