یادداشت مترجم

غالب مقالات کتابی که در دست دارید پس از تحولات فکری، فرهنگی، و سیاسی تعیین‌کننده‌ای نوشته شده‌اند که حدوداً از دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی به بعد در اروپا و امریکا پدید آمده و، از جمله، نحوهٔ نظریه‌پردازی، تاریخ‌نگاری، تحلیل، و نقد محصولات فرهنگی و آثار هنری را نیز تحت تأثیر خود قرار داده‌اند. این چشم‌اندازهای نظری تازه تفاوتهای مهم و تحلیل‌پذیری با تاریخ و تحلیل سنتیِ آثار هنری (که اغلب تاریخ هنرهای شناخته‌شده که به زبان فارسی نیز ترجمه شده‌اند از آن جمله‌اند) دارند، و آشنایی با آنها می‌تواند خواننده را برای قرائت چنین متونی مجهزتر کند و آنها را از حالت گنگی و خلئی که ممکن است بدون هرگونه زمینهٔ پیشینی دستخوش آن شوند درآورد. مقالهٔ «تاریخ هنر جدید: درآمدی بر رویکردها و مفاهیم» که آن را به عنوان مؤخرهٔ کتاب آورده‌ایم، به همین منظور در این مجموعه گنجانده شده است. در این مقاله زمینه‌های تاریخی، فکری، و سیاسیِ منجر به این شکل از تاریخ و نظریه‌پردازی جدیدِ هنر تشریح شده، و برخی از بنیانها، مفاهیم، و چارچوبهای مشترک چیزی که به‌تدریج تاریخ هنر «جدید»، «رادیکال»، یا «انتقادی» نام گرفت، به صورت موجز مورد بحث قرار گرفته‌اند. از آنجا که این مقاله‌ای نسبتاً بلند است که مستقل از کتاب حاضر نوشته شده (و اولین بار در فصل‌نامهٔ *حرفه: هنرمند*، شمارهٔ ۳۷، تابستان ۱۳۹۰ چاپ شده)، آن را در ابتدای کتاب نیاوردیم و انتخاب را به خوانندگان واگذاردیم. خواندن این مقاله پیش از رجوع به بدنهٔ کتاب، به‌ویژه برای خوانندگان ناآشناتر با سابقهٔ این مباحث، البته می‌تواند مفید باشد و چشم‌انداز و تصوری کلی از آنچه پیش‌رو دارند به آنها ببخشد. در عین حال، قرائت آن پس از خواندن کتاب می‌تواند نقاط وحدت پنهان و آشکار این متون متفاوت را، جدای از چارچوبی که لیز ولز، ویراستار کتاب، برای آنها تدارک دیده است، تا حدودی روشن کند و زمینه‌ای برای تفکر

بیشتر در مورد آنها فراهم سازد. لازم به ذکر است که متن مقاله با توجه به اقتضائات کتاب حاضر اندکی تغییر کرده و بخشهایی از آن حذف شده است. خوانندگان می‌توانند برای یافتن مباحث بیشتر در این رابطه، به دیگر مقالات پروندهٔ «تاریخ هنر جدید» در شماره‌های ۳۷ و ۳۸ فصل‌نامهٔ *حرفه: هنرمند* که به همین موضوع اختصاص دارد رجوع کنند.

نکتهٔ دیگر آنکه، در ترجمهٔ کتاب حاضر، یکی از مقالات کتاب به‌ضرورت حذف شده است (فصل سی‌ویکم). این مقاله متنی سه-چهار صفحه‌ای در مورد سیندی شرمن بود که اصلاح آن عملاً ناممکن بود و به همین خاطر به‌ناچار تصمیم به حذف آن گرفتیم. در پایان، لازم می‌دانم از دوست عزیزم شهریار توکلی که متن اصلی کتاب را در اختیارم قرار داد تشکر کنم.

مجید اخگر
اردیبهشت ۱۳۹۲

ماری مار، *درباره عکاسی*، ۱۹۸۵.

مقدمه جامع

عکس

یک عکس چیست؟ عکاسی و ماهیت ارتباط عکاسانه در سرتاسر سده بیستم موضوع بحث بود. عکس، شکل خاصی از تصویر است؛ تصویری که از طریق به انجماد رساندن یک لحظه در زمان، و به تصویر کشیدن اشیاء، آدمها و مکانها ـ چنان‌که در آن لحظهٔ خاص از منظر دوربین جلوه‌گر می‌شوند ـ عمل می‌کند. عکاسی بدین‌ترتیب در جابه‌جایی زمان و مکان نقش ایفا کرده است؛ امری که موجب روشنی بخشیدن به تاریخ و جغرافیا و روح بخشیدن به آنها شده است. در نتیجه، عکاسی پرسش‌گریِ فیلسوفانی را که نسبت به ساختار نشانه‌شناختی و تأثیر پدیدارشناختیِ آن کنجکاو بوده‌اند، برانگیخته است.

ژان پل سارتر در یکی از آثار متقدم خود (که نخست در ۱۹۴۰ انتشار یافت) پدیدهٔ عکس را مورد بررسی قرار می‌دهد. او با اتکا به نمونهٔ پرترهٔ دوستی که او را پیتر می‌نامد، اظهار می‌دارد که:

> نسبت میان تصویر و ابژهٔ آن کماکان بسیار مبهم است. ما گفتیم که یک تصویر یعنی آگاهی از یک ابژه، و گفتیم که ابژهٔ تصویر پیتر، پیتر واقعی ساخته شده از گوشت و استخوان است که در واقعیت در برلین است. این در حالی است که تصویری که من از او در اختیار دارم او را در اتاق خانه‌اش در پاریس نشان می‌دهد، نشسته روی صندلی‌ای که برای من کاملاً آشناست. در نتیجه، پرسشی که می‌توان طرح کرد آن است که ابژهٔ تصویر پیتری است که در واقعیت در برلین زندگی می‌کند یا پیتری که سال گذشته در پاریس زندگی می‌کرد. و اگر ما کماکان عقیده داشته باشیم که ابژهٔ تصویر پیتری است که در برلین زندگی می‌کند، ناگزیر خواهیم بود این تناقض را به شکلی توضیح دهیم: چرا و چگونه آگاهی متخیّل[1] از طریق پیتری که سال گذشته در پاریس زندگی می‌کرد پیتر برلین را مورد توجه خود قرار می‌دهد؟(۱)

1. imaginative consciousness

سارتر در اینجا نه در مورد خود تصویر، بلکه در مورد استفاده از عکسها، به عنوان مثال به عنوان نشانه‌ای از خانواده یا روابط دوستانه، می‌اندیشد.

جان برگر ضمن بحث درباره همین موضوع، یعنی خصوصیت عکسها و تجربهٔ نگریستن به آنها، اشاره می‌کند که عکاسی بیشتر شبیه حافظه است. در واقع اگر بخواهیم دقیق‌تر سخن بگوییم، او این نکته را نه در رابطه با یک تصویر واحد، بلکه در مورد کل نظام عکاسی بیان می‌کند. او اشاره می‌کند که:

> حافظه به طور طبیعی در دل تجربهٔ پیوستهٔ فردی که به خاطر می‌آورد جاگیر شده است ... اگر عکس به شکلی از اشکال «دست‌کاری» نشده باشد، همانند ردی از یک رخداد اصالت دارد: اما مسئله آن است که یک رخداد، زمانی‌که از سایر رخدادهایی که پیش و پس از آن آمده‌اند جدا شود، به معنایی دیگر چندان اصیل نخواهد بود؛ چرا که از جریان پیوستهٔ تجربه که اصلیت واقعی را باید در آن جستجو کرد بیرون کشیده شده است. در واقع عکسها هم اصیل‌اند و هم نااصیل؛ اینکه وجه نااصیل عکسها را بتوان به شیوه‌ای اصالت‌مندانه مورد استفاده قرار داد یا نه، منوط به نحوهٔ استفادهٔ ما از آنهاست.(۲)

بدین ترتیب علاقهٔ برگر به عکسها ظاهراً نهفته در مفهوم عکس به عنوان نوعی کمک‌خاطره[1] است؛ اما کمک‌خاطره‌ای که تجربه را تحریف می‌کند.

هم برگر و هم سارتر آشنایی یادگیری شخصی با موضوع عکس را فرض می‌گیرند. جایگاه و استفادهٔ عکس برحسب رابطهٔ بیننده با موضوع یا شرایط آن تغییر می‌کند. به عنوان نمونه، همان تصویر پیتر ممکن است مورد توجه مورخان اجتماعی قرار گیرد، اما نه به خاطر آشنایی شخصی با او، بلکه به عنوان گواهی از نوع پوشاک و مبلمان آن دوره و آن مکان. عکسها به طور مستقیم حافظهٔ شخصی را فعال نمی‌کنند، بلکه از رهگذر برانگیختن حس بازشناسی نیازها، امیال و شرایط عمل می‌کنند. نمونه‌های روشن این [سازوکار] شامل تصویرپردازی تبلیغات، مد یا سفر است که ممکن است خاطراتی را در ما فعال کنند ـ خاطرات کودکی، میان‌پرده‌های رمانتیک زندگی، رخدادهای خانوادگی، و غیره ـ در حالی که پیوندهای ایجاد شده بیشتر غیرمستقیم‌اند.

عکاسی طیفی از اشکال متفاوتِ فعالیتهای اجتماعی و هنری را در برمی‌گیرد و

1. aide-memoire

مخاطبانی گوناگون را در زمینه‌هایی گسترده درگیر می‌سازد. ما، به عنوان کسانی که قادرند عکسها را به‌گونه‌ای انتقادی قرائت کنند، نیاز داریم که ملاحظات مربوط به عکس به عنوان مصنوعی خاص را با پرسشهای ناظر به استفاده‌ها و تأثیرات عکاسی پیوند دهیم. از طریق چنین مباحثاتی، می‌توانیم دریابیم که چگونه و در چه شرایطی از عکسها استفاده می‌کنیم. ما در مقام عکاس، مدیر هنری[1]، یا منتقد، می‌توانیم از اندیشیدن به عکاسی به اندیشیدن به جهان به گونه‌ای متفاوت و، در واقع، به بازنگری در مورد جایگاه و نقش خودمان در آن، گذر کنیم. ما نه تنها می‌خواهیم بدانیم که عکسها چگونه عمل می‌کنند، بلکه همچنین می‌خواهیم بپرسیم که چگونه می‌توان عکسها را در جهت مقاومت در برابر ساختارها و روندهای غالب[2] به کار گرفت.

نقد

پیش از پرسش دربارهٔ آنچه لازم است دربارهٔ عکاسی بدانیم، می‌توانیم بپرسیم که اساساً چرا نقد مورد توجه ماست؛ نقد به چه شکل می‌تواند به فعالان، مدیران هنری، مورخان و تحلیل‌گران حوزهٔ رسانه کمک کند. تری ایگلتون (۱۹۸۴) در راستای بحث دربارهٔ کاربرد نقد، نقد را با قدرت‌یابیِ سیاسی و اجتماعی پیوند می‌دهد. او اشاره می‌کند که بورژوازی سده‌های هفدهم و هجدهم اروپا به تدریج به نوعی حوزهٔ عمومی شکل بخشید که در چارچوب آن بحث در مورد ادبیات به عنوان عنصری در دل مباحثات و قضاوتهایی کلی‌تر ظاهر شد. بدین‌ترتیب گروههای اجتماعی‌ای ظهور کردند که در عمل دولت مطلقهٔ اشرافی را به چالش کشیدند.

> نوعی افکار عمومی سنجیده و آگاه اوامر خودخواستهٔ دولت خودکامه را به پرسش می‌گیرد؛ در چارچوب فضای روشن حوزهٔ عمومی، فرض بر آن است که دیگر قدرت اجتماعی، امتیازات و سنت نیستند که مشروعیت لازم برای سخن گفتن و قضاوت کردن را به افراد عطا می‌کنند، بلکه میزان ساخته شدن آنها به عنوان سوژه‌هایی سخنگو ـ به واسطهٔ مشارکت در اجماع خِردی همه شمول ـ در این زمنیه تعیین‌کننده است.[۳]

1. curator
2. dominant structures and practices

در اینجا عامل تعیین‌کننده پیوند (ضمنی) میان مباحثهٔ عمومی، آموزشی، سواد و قدرت‌یابی است. البته ایگلتون به گروهی کم‌وبیش ممتاز اشاره می‌کند؛ گروهی که غالباً حرفه‌ای این کار و ـ هرچند او به این مسئله اشاره نمی‌کند ـ مذکر بودند. اما مسئله محوری در اینجا آن است که درگیری با نقد، یعنی تحلیل و بحث دربارهٔ مصنوعات [بشری]، از جمله تصاویر، نقش مهمی در فرهیخته شدن ما به عنوان شهروندانی عقلانی و ذی‌شعور، ایفا می‌کند. با توجه به ارتباط دو سویهٔ میان نظریه و کار عملی، مهارتهای انتقادی مقدمات و پشتوانهٔ رشد هنری ما به شمار می‌آیند و درگیری عمومی‌تر ما با انگاره‌ها و فرایندهای فرهنگی را موجب می‌شوند. بنابراین، فقدان مهارتهای تحلیلی، دانش و اعتماد به نفس لازم برای قضاوت که در جریان درگیری انتقادی شکل می‌گیرند، در عمل به معنای از دست دادن قدرت است.

در اساس، کار ما در اینجا بیش از آنکه تاریخ عکاسی باشد، تاریخهای ایده‌های مرتبط با عکاسی است. توجه ما معطوف به «تاریخها» است، و نه مفهوم یکّهٔ «تاریخ»؛ مفهومی که جدا از عدم کفایت آن از نظر اندیشهٔ پست‌مدرن، هیچ‌گاه قادر به پوشش طیف زمینه‌ها و کاربردهای مختلف عکاسی که تحلیل و بحث را طلب می‌کنند نیست. شکی نیست که تاریخها به اشکال ویژه و جالب‌توجهی با یکدیگر هم‌پوشانی و تداخل پیدا می‌کنند. ایده‌ها و مواضع یکدیگر را کنار نمی‌زنند، یا صرفاً به یک شیوهٔ دیالکتیکی روشن [و بدون باقی‌مانده] با یکدیگر تبادل و ترکیب نمی‌شوند؛ بلکه در واقع ما بیشتر شاهد انباشت الگوها و چشم‌اندازهای انتقادی هستیم که به نوعی با یکدیگر ترکیب می‌شوند و در صورت‌بندیهای دگرگون شده مجدداً ظاهر می‌گردند. به عنوان مثال، دغدغه‌های فرمی و سیاسی دههٔ ۱۹۲۰ اروپا در مورد پرسشهای ناظر بر مفهوم طبقه و قدرت سیاسی، در دههٔ ۱۹۷۰، به ویژه در بریتانیا، مجدداً بیان شدند، اما در زمینهٔ رادیکال تازه‌ای که به طور مشخص‌تر مسائل مرتبط با امر بازنمایی را نیز در خود جای می‌داد. به گونه‌ای مشابه، مباحثات مربوط به هویت و چند فرهنگ‌گرایی[1] که در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، دست‌کم در اروپای غربی و امریکای شمالی، ظهور پیدا کردند، در دل مسائل مرتبط با نفس، دیگربودگی[2] و

1. multi-culturalism
2. otherness

هم‌سخنیِ دیجیتال تداوم پیدا می‌کنند؛ مسائلی که در حال حاضر اهمیتی محوری یافته‌اند. نکتهٔ اصلی آن است که تاریخ تأثیری تعیین‌کننده در حوزهٔ فرهنگ دارد. جدا از جذابیت تاریخ به خودی خود، مطالعهٔ تاریخهای مختلف به ما امکان می‌دهد تا فهم بهتری از ارجاعات، میراثهای ایدئولوژیک و مرده‌ریگهای اجتماعی-سیاسی‌ای داشته باشیم که امر معاصر را در نسبت با آن مورد بحث قرار می‌دهیم.

البته تاریخ، به عنوان یک پروژه، امری خنثی نیست؛ ایده‌های متمرکز برعکس با ایده‌های متمرکز بر روندهای عکاسانه در ستیزند. دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی متفاوت مواضع متمایزی را پیش روی ما می‌گذارند که بر مبنای آنها پروژه‌های انتقادی برساخته و دنبال می‌شوند. معیارهای هر پروژه علایق مورخ را بازتاب می‌دهند، چه از نظر اولویتها و دل‌مشغولیهایی که در اعماقْ هر پروژه‌ای را استوار می‌سازند و چه از نظر محدودیتهای نهادی گوناگونی که آن را در برمی‌گیرند. یک تاریخ می‌تواند همان‌قدر که در مورد مکان، دوره، شرایط و فعالیت مورد بررسی خود به ما اطلاع می‌دهد، دربارهٔ خود مورخ نیز روشنگر باشد!

در این رابطه لازم است که نسبت به تحولات و تغییرات نقطهٔ تمرکز، اهداف و پیش‌فرضهای نظری‌ای که محور کار برخی از منتقدان را تشکیل می‌دهند هوشیار باشیم. منتقدان ممکن است دهه‌ها آثار منتشر شده داشته باشند؛ در این مدت نه تنها مواضع آنها دیگرگون می‌شود، بلکه روالهای رایج روشنفکری نیز تغییر می‌کنند - و همچنین شرایط زیبایی‌شناختی، تکنولوژیکی و اجتماعی. اگر هدف ما درک جایگاه یک نویسنده در میان مباحثات موجود باشد، خواندن یکی از آثار او برای این منظور کفایت نمی‌کند. به عنوان مثال، رولان بارت یکی از برجسته‌ترین نویسندگان سدهٔ بیستم در زمینهٔ عکاسی بود. با این حال، دست‌کم می‌توان از دو و احتمالاً سه «بارت» در این زمینه سخن گفت که گستره یک دورهٔ بیست‌سالهٔ نویسندگی را پر می‌کنند. کتاب نخست او، *اسطوره‌شناسیها* (۱۹۵۷، نسخهٔ فرانسوی؛ ترجمهٔ انگلیسی، ۱۹۷۲)، حول نشانه‌شناسی (نظامهای نشانه‌ای) و تحلیل ارتباطات بصری می‌گشت. بعدها، در مقالات «بلاغت‌شناسی تصویر» و «پیام عکاسانه»، او به طور مشخص‌تر بر ناسازه‌های عکس و ماهیت آن - که در این دوره مایل است آن را، به گونه‌ای مناقشه‌برانگیز، مدیومی بدون رمزگان بداند - متمرکز می‌شود. اما اثر منتشر شدهٔ آخر او دربارهٔ عکاسی، با نام *اتاق روشن* (*La Chambre claire*، ۱۹۸۱؛ نسخهٔ انگلیسی، *Camera Lucida*، ۱۹۸۴)،

با تمرکز بر تصویری از مادر او، بدون هرگونه پرده‌پوشی خصیصه‌ای شخصی پیدا می‌کند، و شاید مهم‌تر از آن، با تأثیر عاطفی تصویر سروکار دارد. بحث او دربارهٔ واکنش ذهنی در برابر عناصری خاص در تصویر (پونکتوم / استودیوم) را می‌توان بازپرداخت و حاصل بسط و گسترش دغدغه‌هایی دانست که او چند سال پیش‌تر در کتاب *لذت متن* (۱۹۷۳؛ نسخهٔ انگلیسی، ۱۹۷۵) در رابطه با واکنش در مقابل ادبیات طرح کرده بود.

مثال بارت به ما یادآوری می‌کند که هیچ کتاب یا مقالهٔ واحدی به درستی اهمیت و معنای نقش یک منتقد صاحب جایگاه را در مباحثات سدهٔ بیستم به نمایش نمی‌گذارد؛ و همچنین اینکه منتقدان به ندرت تنها در مورد یک موضوع می‌نویسند. سهم آنها در تاریخ مباحثات مربوط به مدیومی خاص را می‌توان از طریق قرائت سایر مباحثی که وارد آن شده‌اند روشنی بخشید. در واقع، نویسندگانی چون والتر بنیامین و سوزان سانتاگ، که مقاله‌های آنها دربارهٔ عکاسی جایگاهی محوری در مباحثات سدهٔ بیستم در این زمینه دارد، شهره‌اند به اینکه در حوزه‌های فرهنگی گسترده‌ای وارد شده‌اند. به علاوه، فیلسوفان و ناقدان فرهنگی‌ای وجود دارند که خود هیچ‌گاه مستقیماً چیزی دربارهٔ عکاسی ننوشته‌اند، اما بدون نقش [غیر مستقیم] آنها این حوزهٔ مطالعاتی بخش قابل توجهی از غنای خود را از دست می‌داد. به عنوان نمونه، بحث میشل فوکو درباره نظامهای نظارت[1]، بصیرتهای او دربارهٔ ماهیت مختص هر اجتماع دانش، و پیوندی که میان دانش، قدرت و سوژه‌مندی برقرار می‌کند، در این زمینه بسیار مؤثر بوده‌اند. به همین شکل، کسانی که عکسها را به‌گونه‌ای دردنشان‌شناسانه[2] تفسیر می‌کنند، یعنی به عنوان نشان‌دهندهٔ چیزی دربارهٔ فرد عکاس یا شرایط ساخته شدن تصویر و یا برحسب قرائتهای ذهنی و واکنشهای مختلف به عکسهای ـ مثلاً ـ اعضای خانواده یا خود شخص، مکرراً به الگوهای روانکاوانهٔ لاکان رجوع می‌کنند. بنابراین، با وجود آنکه در اینجا مشخصاً با عکاسی و تصویرپردازی دیجیتال سروکار داریم، تاریخ اندیشه‌ها و مباحث مرتبط دامنهٔ گسترده‌تری دارند. لازم است حلقه‌های پیوندی به وجود آوریم که در زمان لازم، ما را در به چالش کشاندن معیارهای دانشی و سایر پیش‌فرضهایمان تشجیع کنند.

1. surveillance
2. symptomatically

زمینه‌ها

نوشتارها از جایی سرچشمه می‌گیرند، انگیزشهایی دارند، و در دل شرایط و زمینه‌های تاریخی خاص به حیات خود ادامه می‌دهند. منتقد فرهنگی بریتانیایی، ریموند ویلیامز، از اصطلاح «ساختار احساس» برای اشاره به «مجموعه‌ای از خصایص مشترک در میان گروهی از نویسندگان، و همچنین دیگران، در یک موقعیت تاریخی خاص» استفاده می‌کند.[۴] او توجه ما را به وجود «گرایشها»یی در ساختار فرمی، و همچنین محتوا و مضامین آشکار در مجموعه‌های مشخصی از شرایط تاریخی و مناسبات اجتماعی جلب و بر بازی دوسویهٔ میان (ناخود)آگاهیهای عمومی/سیاسی و فردی/ذهنی تأکید می‌کند. به گونه‌ای مشابه، نویسندهٔ انقلابی آلمانی، برتولت برشت، چنین استدلال می‌کرد که همپای تغییر واقعیت، اگر قرار باشد هنر نیز پتانسیل تأثیر رادیکال خود را حفظ کند، وسایط بازنمایی آن نیز باید تغییر کنند. در مجموع نکتهٔ اصلی آن است که فرم هنری از دگرگونیهای اجتماعی مستقل و جدا نیست. تحلیل جریانهای هنری به این شیوه بسیار زاینده است. به عنوان مثال، ساخت‌گرایی روسی و باهاوس آلمانی هر دو دل‌مشغول رابطهٔ میان فرم زیبایی‌شناختی و کارکرد اجتماعی-سیاسی بودند؛ و بهترین شیوه برای درک اهداف انتقادی آنها لحاظ کردن شرایط و زمینهٔ تاریخی هر یک از آنهاست، البته نه زمینه در معنای «پس‌زمینهٔ» فعالیتهای عکاسی یا سایر فعالیتها، بلکه در مقام نیروی مولدی که نقشی تعیین‌کننده در شکل بخشیدن به ذهنیتها و حساسیتهای هنرمندانه دارد.

زمینهٔ مواجهه با عکسها و سازمان‌دهی آنها در چارچوب شرایط نهادی یا روزمرهٔ متفاوت نیز نیازمند بحث و بررسی است. چنان‌که برخی از منتقدان اشاره کرده‌اند، مجموعه‌های عکسها در آرشیوهای عمومی یا خصوصی خنثی نیستند، بلکه بازتاب علائق و کنجکاویهای [فرد یا نهاد] گرد آورنده‌اند.[۵] این امر به یک اندازه دربارهٔ آلبومهای خانوادگی، مجموعه‌های ملی که عکس را به عنوان هنر نگهداری می‌کنند، پوسترهای انتخاب شده برای نصب بر دیوار (به عنوان مثال در خوابگاههای دانشجویی) یا آرشیوهای تاریخهای محلی صادق است. در اینجا، مفهوم «نهاد» با مواضع ایدئولوژیک، مشغله‌ها، روندها و آیینهای خصلتْ نمایش، نه تنها نهادهای عکس ـ اعم از آرشیوها، اتحادیه‌های عکاسان، آموزش عکاسی و غیره ـ را دربرمی‌گیرد، بلکه همچنین نهادهایی

را که عکاسی در پیوند با آنها به وجود می‌آید، و در درون آنها برخی قراردادهای عکاسانهٔ مشخص پدید آمده‌اند، مانند خانواده، آژانس تبلیغاتی، و بازار جهانی عکس را نیز شامل می‌شود. به علاوه، گالری، نشریه، پانلهای تبلیغاتی، وب‌سایت یا آلبوم خانوادگی اشکال مختلفی از تجربهٔ دیدن عکس را در اختیارمان می‌گذارند. به هنگام اندیشیدن به معنا و دلالت تصاویر باید به تأثیرات شیوهٔ سازمان‌دهی عکسها و تأثیر نحوهٔ چینش آنها توجه کنیم؛ همین طور به میزان هدفمندی مواجههٔ ما. به عنوان مثال، ورق زدن سرسری یک مجله، درحالی که تلویزیون روشن است، بچه‌ها حواس ما را پرت می‌کنند، و احتمالاً در انتهای یک روز کاری خسته‌کننده‌ایم، کاملاً متفاوت با نگریستن به همان عکسها، در اندازه و با کیفیت بهتر، و در یک گالری هنری است که مشخصاً به همین منظور از آن دیدن می‌کنیم.

مشارکت‌کنندگان و مباحثات

گزیده مقالاتی که پیش‌رو دارید، به دلایل مختلف نمی‌تواند کاملاً جامع و مانع باشد: نکتهٔ نخست آنکه، حجم بسیار زیادی از مطالب در مورد عکاسی نوشته شده است و هیچ مجلّد واحدی نمی‌تواند حق مطلب را دربارهٔ مطالب آکادمیک دقیق، نوشته‌های بازیگوشانه، و متون برانگیزنده‌ای که هم‌زمان لذت‌بخش و آگاهی‌بخش‌اند، ادا کند. دوم آنکه، در عین حال که غالب افراد دانشگاهی درباره اهمیت محوری برخی از نویسندگان (بنیامین، بارت، سانتاگ و...) و نوشته‌ها توافق دارند، جدا از شمار اندکی از مقاله‌هایی که به طور مکرر در فهرست مطالعاتی دانشگاهها ظاهر می‌شوند هیچ مجموعهٔ مشخصی از «آثار معیار» یا در واقع نویسندگان [معیارگذار] در مورد این موضوع وجود ندارد. چنان‌که من در کتاب *عکاسی: درآمدی انتقادی*[۶] اشاره کرده‌ام، این مسئله تا حدی ناشی از فراگیری عکاسی و گونه‌گونی کاربردها و زمینه‌های حرفه‌ای و روزمرهٔ آن است. چنان‌که ویکتور برگین چند سال پیش اظهار داشت:

> نظریهٔ عکاسی فاقد هرگونه روش‌شناسی‌ای است که مختص آن باشد. نکتهٔ بدیهی دیگر آنکه، گسترهٔ وسیع انواع فعالیتهای عکاسانه در سرتاسر نهادهایی ناهمگون ـ همچون تبلیغات، آثار هنری آماتور، روزنامه‌نگاری و غیره ـ بدان معناست که نظریهٔ عکاسی تنها به این معنای

حداقلی واجد موضوع مشخص از آن خویش است که این نظریه معطوف به روندهای دلالتی‌ای است که در چارچوب آن تصاویر ساکن به وسیلهٔ ابزاری به کار می‌روند که از شیوه‌های قبلی تولید تصاویر خودکارتر است ... . بنابراین نظریهٔ عکاسی به هیچ‌وجه یک رشتهٔ مستقل نیست، و قرار هم نیست که چنین باشد. نظریهٔ عکاسی نقطهٔ تأکیدی در درون تاریخ و نظریهٔ عام بازنماییهاست.(۷)

و می‌توان به گفتهٔ بالا اضافه کرد که، نقطهٔ تأکیدی در درون نظریهٔ ارتباطات.

البته می‌توان گفت که هیچ رشتهٔ علمی‌ای از نظر دل‌مشغولیها و حوزهٔ دانشی‌اش مستقل و خودآیین نیست. با این حال، برخی از رشته‌های دانشگاهی مجموعه‌ای از تاریخهای مباحث موجود و قراردادهای روش‌شناختی را برای خود پی‌ریزی کرده‌اند. مسلماً مجموعهٔ حاضر را نمی‌توان تلاش در جهت پایه‌گذاری مجموعهٔ مشابهی از نوشته‌ها و روشهای معیار برای نظریه عکاسی به شمار آورد. در عوض، این مجموعه نمایانگر گونه‌گونی مباحث و زمینه‌هایی است که مباحثات موجود و همین طور سبکهای متفاوت درگیری با موضوع - از متون جدلی تا نوشته‌های بازیگوشانه و از تحلیلهای آکادمیک جزءنگر تا نوشته‌های ژورنالیستی‌تر - در چارچوب آنها پیگیری شده‌اند.

این گونه‌گونی ما را به این امر معطوف می‌سازد تا بیندیشیم که چه روشهای تحلیلی در فهم عملکردها و تأثیرات عکسها به ما یاری می‌رسانند. چنان‌که دادلی اندرو گفته است:

فناوری ما را در بازنماییها غرقه کرده است، به‌گونه‌ای که لازم است برای کسب توان مدیریت انبوهگیِ دلالتها عکس‌العملهای قرائت‌گر [خاصی] در خود به وجود آوریم. در واقع نشانه‌شناسی را می‌توان راهبردی انتقادی دانست که مستقیماً به فناوری تولید تصاویر در عصر مدرن پاسخ می‌گوید. اما عکسها، از آنجا که تا حدی به نحوی خودکار به وجود می‌آیند، مشکلات چشمگیری برای کسانی ایجاد می‌کنند که قرائت آنها را کنترل می‌کنند. هر چیزی در عکس به طور بالقوه از توان دلالت‌گری برخوردار است، حتی و به ویژه، چیزی که از کنترل عکاسی که دوربین را نشانه‌گیری کرده، گریخته باشد. در اینجا کارکرد نمایه‌ای عکس برجسته می‌شود و کارکرد شمایلی آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. تجربه بر شیشهٔ حساس عکاسی، مانند ناخودآگاه ما، نقش می‌شود؛ و به مانند ناخودآگاه ما را به قرائتی دردنشان‌شناسانه از تصاویری فرا می‌خواند که از دسترس آن می‌گریزند تا به سطح برسند. چنان‌که در مورد روانکاوی اتفاق افتاد، بررسی ساختاری معنای پنهان در

نهایت باید جای خود را به راهبردهای قرائتی می‌داد که به واسطهٔ دلالت مازاد برانگیخته شده بودند ـ یا به عبارت دیگر، راهبردهای قرائت پساساختارگرا.(۸)

اگر بحث را اندکی گسترده‌تر کنیم، مفید خواهد بود که ایده‌های مرتبط با عکاسی را درون چیزی جای دهیم که مطالعات فرهنگی بصری[1] نامیده شده است؛ حوزه‌ای که در چارچوب آن می‌توان گسترهٔ وسیعی از مسائل روش‌شناختی و راهبردهای انتقادی را مفصل‌بندی کرد. در اینجا، تأکید بر به‌کارگیری طیفی از پرسشها و روشهای تحلیل در رابطه با تصاویر و فعالیتها[ی مرتبط با آنها] به منظور گردآوری فهمی پیچیده و همه‌جانبه از عملکردهای فرهنگی آنهاست. چنان‌که آیریت روگوف اشاره می‌کند:

در قلمرو فرهنگی بصری یک بریده تصویر با سکانسی از یک فیلم و گوشه‌ای از یک بیلبورد یا ویترین مغازه‌ای که از کنار آن می‌گذریم پیوند می‌یابد تا روایت تازه‌ای به وجود آورد که هم‌زمان از دل سفر تجربه‌ورزانهٔ ما و ناخودآگاهمان شکل یافته است. تصاویر در چارچوب حوزه‌های رشته‌ای و مطالعاتی مجزا چون «فیلم مستند» یا «نقاشی رنسانس» باقی نمی‌مانند؛ چرا که نه چشم ما و نه روانمان براساس این گونه تقسیم‌بندیها عمل نمی‌کنند و با آنها مأنوس نیستند.(۹)

در نتیجه، می‌توان به‌گونه‌ای زاینده از طیف گسترده‌ای از حوزه‌های آکادمیک از جمله نشانه‌شناسی، روانکاوی، تاریخ هنر، تاریخ اجتماعی، تاریخ فناوریهای رسانه‌ای، زیبایی‌شناسی، فلسفه و جامعه‌شناسی فرهنگ در ارتباط با تصاویر خاص و روندهای عکاسانه بهره گرفت. بنابراین، ممکن است که بخواهیم روش و روش‌شناسی را در رابطه با حوزه‌های فعالیت خاصی مانند عکاسی مستند، عکاسی شخصی، عکاسی هنری و غیره مورد مداقه قرار دهیم. چنین کاری هم زاینده و هم متضمن توجه به پرسشهای عام‌تر مرتبط با هر حوزه خاص خواهد بود. به عنوان نمونه، در بررسی پرتره‌های کودکان ـ اعم از پرتره‌های آلبومهای خانوادگی و یا به عنوان یک سفارش رسمی غیر شخصی‌تر ـ لازم است که درباره مفهوم کودکی بیندیشیم، که بحث ما را با برخی شرایط تاریخی و دریافتهای فرهنگی خاص مرتبط می‌سازد. با این حال، طی این طریق با خطر دور شدن از

1. visual cultural studies

چیزی همراه است که، برحسب زمینه‌های تولید تصویر و به ویژه فرایندهای تأویلی، مختص عکاسی به عنوان یک کنش و یک رسانه (چه شیمیایی و چه دیجیتال) محسوب می‌شود. بنابراین ضروری است که میان مسائل عام‌ترِ مربوط به زمینه و روش‌شناسی با پژوهش بی‌واسطه‌ترِ امر عکاسانه تعادلی برقرار کنیم.

این کتاب در درجهٔ اول برای دانشجویان دورهٔ کارشناسی در نظر گرفته شده است، هرچند که امیدوارم دامنهٔ مفید آن گسترده‌تر باشد. این مجموعه متمرکز بر وجوه مختلفی از مباحثات سدهٔ بیستم در ارتباط با عکاسی است؛ این مباحثات مشتمل بر مسائل مربوط به زیبایی‌شناسی، نظریه‌های معرفتی، خصایص درون ماندگار عکس، و همچنین کاربردهای عکاسی، یعنی تصاویر و زمینه‌ها[ی استفاده] است. این نقشهٔ راه از طریق چاپ مجدد مقالاتی محقق می‌شود که پیامدهای تعیین‌کننده‌ای برای ایده‌های مرتبط با عکاسی و نقد عکاسی در پی داشته‌اند.

معیارهای گوناگونی برای انتخاب مقالات این مجموعه مد نظر بوده است؛ با توجه به حجم عظیم متونی که در حوزه‌های مختلف در مورد عکاسی نوشته شده، گزینش نهایی کار دشواری بود. در برخی موارد علت گزینش مقالات، تأثیر گستردهٔ آنها بوده است، مانند مقالهٔ «اثر هنری» بنیامین. همچنین سعی کرده‌ام مقالاتی را در این مجموعه بیاورم که به واسطهٔ مباحثه با یکدیگر، به نوعی با هم «گفت‌وگو» می‌کنند. بخشهای مختلف برحسب تاریخ و مضمون سازمان‌دهی شده‌اند. بدین ترتیب بخش نخست با اندیشه‌های کلی‌تر در مورد عکسها سروکار دارد؛ چهار بخش بعدی، دربارهٔ دیدن عکاسانه، رمزگان و بلاغت‌شناسی، امر پست‌مدرن و عکاسی دیجیتال، از نظر ایده‌ها و مباحث، ترتیبی گاه‌شمارانه دارند؛ و بخشهای بعدی، دربارهٔ عکاسی مستند و عکاسی مطبوعاتی، نگاه خیره، تصویر و هویت، و زمینه‌ها، از نظمی مضمونی پیروی می‌کنند و مبتنی بر مسائلی هستند که از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ به این‌سو طرح شده‌اند. برخی از مقالات مصورند. با این حال، به خاطر مسائل مربوط به حقوق پدیدآورندگان، در دسترس نبودن تصاویر، و، در پاره‌ای موارد، کمبود فضا، امکان چاپ تمامی تصاویر مرتبط با مقالات فراهم نبوده است. برخی از مسائل چون نخی در سرتاسر کتاب، درون بخشها و مابین آنها، امتداد پیدا می‌کنند؛ مثلاً مسائل مرتبط با جنسیت، یا قدرت نگاه خیرهٔ عکاسانه، یا تأثیرات عکسها. برخی از تصمیمات ما

نیز وجهی عمل‌گرایانه داشته‌اند: من از این فرصت برای چاپ مجدد شماری از مقالاتی استفاده کردم که پیش از این در نشریه *تِن. اِیت*[1] (در بریتانیا) چاپ شده بودند؛ نشریه‌ای که حالا دیگر چاپ نمی‌شود و دسترسی به آن بیرون از حوزهٔ برخی از کتابخانه‌های دانشگاهی دشوار است. به عکس، تنها یکی از مقالاتِ نشریهٔ مهم دیگری که آن هم در دههٔ هشتاد در بریتانیا چاپ می‌شد، یعنی *کَمِرا وُرک*[2]، را در اینجا آورده‌ام؛ نه به این علت که سایر مقالات این نشریه همین اندازه اهمیت نداشته‌اند، بلکه به این دلیل که پیش از این گزیده درخشانی از متون این نشریه چاپ شده است.(۱۰) همچنین می‌خواستم حتی‌الامکان دیدگاههای گستره هرچه وسیع‌تری از نویسندگان را، اعم از چهره‌های مشهور و کسانی که کمتر شناخته شده‌اند، در این مجموعه جای دهم، و به همین علت، به استثنای رولان بارت، از چاپ بیش از یک متن از هر نویسنده اجتناب کرده‌ام. در بسیاری از موارد ناگزیر بودم که از میان چندین متن درخشان از نویسنده‌ای واحد دست به انتخاب بزنم؛ علاوه بر اینکه، چنان‌که پیش‌تر اشاره کردم، انتخاب یک مقاله از میان بدنه‌ای از متون ناگزیر با خطر بازتابِ نادرست جایگاه کلی و گونه‌گونیِ پژوهشهای آن نویسنده همراه است.

فهرست گسترده‌تری که برای این کتاب تدارک دیده شده بود، مصالح لازم برای دست‌کم دو کتاب را فراهم می‌ساخت. در تلاش برای سازمان‌دهی به متنها، متأسفانه ناگزیر از کنار گذاشتن پاره‌ای ملاحظات بودم. به عنوان نمونه، در کتاب اشارهٔ اندکی به روایتهای مبتنی بر عکس[3] وجود دارد، هر چند که پاره‌ای مباحثات جالب توجه در این زمینه وجود دارد، و همچنین هیچ ارجاع مستقیمی به تاریخ‌نگاری [عکاسی] وجود ندارد. جدا از بخش مربوط به عکاسی مستند - که در عین حال بحث واقع‌گرایی و دلالت و اهمیتی را که در این باره به عکسها نسبت داده می‌شود نیز شامل می‌شود - هیچ بحث مشخصی در مورد مسائل مرتبط با برخی حوزه‌های کاری خاص - همچون عکاسی مُد، عکاسی پزشکی، عکاسی معماری، عکاسی مردم‌شناسانه و غیره - وجود ندارد. تا آنجا که مجاز باشیم دربارهٔ نظریه‌مند کردن عکاسی سخن بگوییم، باید گفت نظریه توجه به ویژگیهای تخصصیِ مبتنی بر اهداف و زمینه‌ها را ایجاب می‌کند، اما در عین حال فراتر رفتن از این محدوده‌ها را نیز

1. *Ten. 8*
2. *Camerawork*
3. photo-narrative

ضروری می‌سازد. غالب مقاله‌ها، با وجود آنکه نمونه‌هایی از یک گونهٔ خاص روند عکاسانه (شخصی، تبلیغاتی، عکاسی مطبوعاتی، و غیره) را ذکر می‌کنند، به لحاظ نظری و شیوه‌های تحلیلی دامنهٔ شمول گسترده‌تری دارند. روشن است که مسائل طرح شده مباحثات و پیش‌فرضهای دورهٔ خود را بازتاب می‌دهند. برخی از مؤلفان از مواضع، دغدغه‌ها و روشهای تحلیل خود در این کتاب فاصله گرفته‌اند. با این حال، پرسشهایی بنیانی دربارهٔ ماهیت و جایگاه عکسها و کنش عکس گرفتن در سرتاسر سدهٔ بیستم انعکاس یافت و این پرسشها در حال حاضر نیز اهمیت خود را حفظ کرده‌اند.

در هر بخش پیشنهادهایی برای مطالعهٔ بیشتر نیز ارائه شده است. دانشجویان می‌توانند برای یافتن کتاب‌شناسی کامل‌تری از منتشرات مربوط به عکاسی، به کتاب *عکاسی: درآمدی انتقادی* (Wells (ed.) 2000) مراجعه کنند، که کتاب حاضر را می‌توان به نوعی مکمل آن به شمار آورد.

این کتاب بدون یاری شمار بسیاری از افراد امکان‌پذیر نمی‌شد. ابتدا، باید از تمامی کسانی که کارشان در این مجموعه آمده، و ناشران آنها، بابت اجازهٔ چاپ مجدد آثارشان در این مجموعه تشکر کنم. تلاشهایی در جهت تماس با هر یک از نویسندگان صورت گرفت تا ملاحظات یا اصلاحات احتمالی خود را ارائه کنند؛ تشکر ویژه از کسانی که با برخی پیشنهادها به ما پاسخ گفتند. بدیهی است که این مجموعه بدون این مقالات وجود نمی‌داشت. در درجهٔ دوم، باید از انتشارات راتلج، به ویژه ربکا باردن، تشکر کنم که این پروژه و مسئولیت عظیم را به من محول کردند. همچنین تشکر می‌کنم از کریستوفر کادمور، اَلیستیر دَنیل و کاترین اَل به‌خاطر زحماتی که برای این پروژه تقبل کردند. سوم، باید اشاره کنم به کمکهای همیشگی کارکنان کتابخانهٔ دانشگاه پلیموث در اکستر. نسخه‌های اولیه‌ای از این مقدمه به عنوان مقاله در سمینارهای پژوهشی دانشگاه پلیموث در اکستر، کنفرانس سالانهٔ جامعهٔ آموزش عکاسی در سال ۲۰۰۱، و همایش «چرا حالا به تصاویر می‌پردازیم؟» در کراکوف در سال ۲۰۰۱، ارائه شد. صمیمانه از همکارانم در دانشگاه و از شرکت‌کنندگان در این گردهماییها در سایر نقاط به خاطر اظهارنظرها و پیشنهادهای مفیدشان تشکر می‌کنم و در نهایت، از دوستانم، به ویژه دیوید بِیت، مارتین لیستر، و رُزی مارتین به‌خاطر یاریها و حمایتهایشان سپاس‌گزارم.

یادداشتها

1. Jean-Paul Sartre (1972) *The Psychology of Imagination*, London: Methuen & Co., p. 16, first published in French in 1940, Eng. Trans. 1948, NY: Philosophical Library Inc.
2. Interviewed in 'The Authentic Image', *Screen Education* No. 32/33 Autumn/Winter 1979-80.
3. Eagleton, T. (1984) *The Function of Criticism*, London: Verso, p. 9.
4. Raymond Williams (1980) 'Literature and Sociology' in *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso, p. 22.
5. Cf, in particular, Allan Sekula 'Reading an Archive: Photography between Labour and Capital', included in this collection.
6. Liz Wells (ed.) (1997, 2000) *Photography: A Critical Introduction*, London: Rout-ledge. An introduction to key debates in photographic histories and theory. Third edition planned for 2004.
7. Victor Burgin (1984) 'Something about Photography Theory', *Screen* Vol, 25 No. 1 p. 65.
8. Dudley Andrew (1997) *The Image in Dispute*, Austin: University of Texas pp. x/xi.
9. Irit Rogoff (1998) 'Studying Visual Culture' in Nicholas Mirzoeff (1998) *The Visual Culture Reader*, London and NY: Routledge, p. 16.
10. Jessica Evans (ed.) (1997) *The Camerawork Essays*, London: Rivers Oram Press.